

João Domingues
Luciana Requião
Marina Frydberg

Organizadores
Edited by

INTERLOCUÇÕES
CONVERSATIONS

entre CULTURA,
between CULTURE,

TRABALHO
WORK

e ECONOMIA
and ECONOMY

Conselho Editorial

Série Letra Capital Acadêmica

Beatriz Anselmo Olinto (Unicentro-PR)
Carlos Roberto dos Anjos Candeiro (UFTM)
Claudio Cezar Henriques (UERJ)
João Medeiros Filho (UCL)
Leonardo Santana da Silva (UFRJ)
Luciana Marino do Nascimento (UFRJ)
Maria Luiza Bustamante Pereira de Sá (UERJ)
Michela Rosa di Candia (UFRJ)
Olavo Luppi Silva (UFABC)
Orlando Alves dos Santos Junior (UFRJ)
Pierre Alves Costa (Unicentro-PR)
Rafael Soares Gonçalves (PUC-RIO)
Robert Segal (UFRJ)
Roberto Acízelo Quelhas de Souza (UERJ)
Sandro Ornellas (UFBA)
Sergio Azevedo (UENF)
Sérgio Tadeu Gonçalves Muniz (UTFPR)

João Domingues
Luciana Requião
Marina Frydberg

Organizadores

Edited by

INTERLOCUÇÕES ENTRE CULTURA,
TRABALHO E ECONOMIA
*CONVERSATIONS BETWEEN CULTURE,
WORK AND ECONOMY*



LETRAPITAL

Copyright © João Domingues, Luciana Requião e Marina Frydberg (orgs.), 2020

*Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998.
Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida por meio impresso ou eletrônico,
sem a autorização prévia por escrito da Editora/Autor.*

EDITOR: João Baptista Pinto

CAPA: Luiz Guimarães

EDITORIAÇÃO: Luiz Guimarães

REVISÃO: Dos autores

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

I48

Interlocuções entre cultura, trabalho e economia = Conversations between culture, work and economy [recurso eletrônico] / organização João Domingues, Luciana Requião, Marina Frydberg. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020.

Recurso digital : il. ; 10 MB

“Texto em português e inglês”

Formato: ebook

Requisitos do sistema: conteúdo autoexecutável

Modo de acesso: world wide web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87594-37-8 (recurso eletrônico)

1. Cultura. 2. Política cultural. 3. Consumo (Economia) - Aspectos sociais.
4. Livros eletrônicos. I. Domingues, João. II. Requião, Luciana. III. Frydberg, Marina.
IV. Título: Conversations between culture, work and economy.

20-67127

CDD: 306

CDU: 316.7

Leandra Felix da Cruz Candido - Bibliotecária - CRB-7/6135

LETRA CAPITAL EDITORA
Telefone (21) 22153781 / 35532236
www.letracapital.com.br

Sumário

Apresentação.....	7
<i>Preface</i>	157
João Domingues, Luciana Requião, Marina Frydberg	
“Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro	12
<i>“Festa acabada, músicos a pé!”: a critical research of active musicians’ work relationships in the state of Rio de Janeiro</i>	162
Luciana Requião (Versão Roberto Muggiati)	
A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo e a ode ao empreendedorismo	39
<i>The Death (or Near Death) of the Self-Employed Musician and an Ode to Entrepreneurship</i>	191
Luciana Requião (Versão Roberto Muggiati)	
Viver de Cultura: reflexões iniciais sobre trabalho cultural, neoliberalismo e a formalização da ocupação de produtor/a cultural no Rio de Janeiro como microempreendedor individual.....	59
<i>Making a living on culture: initial reflections on cultural work, neoliberalism and the formalization of the occupation of cultural producer in Rio de Janeiro as an individual microentrepreneur</i>	211
Gustavo Portella Machado (Versão Roberto Muggiati)	
Caminhos possíveis de profissionalização no choro e no samba: reflexões etnográficas	75
<i>Possible ways to professionalization in choro and samba: Ethnographic notes</i>	227
Marina Bay Frydberg (Versão Roberto Muggiati)	

A consolidação de uma agenda de pesquisa: os gastos das famílias brasileiras com os bens e serviços culturais-digitais	95
<i>The consolidation of a research agenda: expenditures of Brazilian families with cultural-digital goods and services.....</i>	247
Elder Maia (Versão Roberto Muggiati)	
E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural.....	110
<i>What if the cultural economy paid more attention to work? Notes on the organization of labor interests in the cultural field.....</i>	257
João Domingues (Versão Niccola Somers)	
Entre a batalha e a guerra: algumas notas sobre o trabalho cultural.....	141
<i>Between a battle and a war: a few notes on cultural work.....</i>	286
João Domingues e Leandro de Paula (Versão Niccola Somers)	
Sobre as autoras e autores.....	155
<i>On authors</i>	299

Apresentação

Aos leitores e leitoras.

A concepção desta organização é resultado do encontro de docentes, discentes e parceiros de pesquisa que vêm se dedicando a discutir o papel da cultura e do trabalho daqueles que atuam neste setor da economia capitalista, tendo por base dados empíricos e análise de políticas culturais no Brasil.

Os pesquisadores e pesquisadoras que contribuem para esta organização encontram-se em sua maioria ligados ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense. Interessa-nos neste ambiente de pós-graduação interrogar o sentido lato do fenômeno cultural em sua interação com as dimensões de espacialização das experiências sociais. Dentre as muitas possibilidades abertas desta interrogação, nosso grupo tem enfatizado – de forma crítica – as investigações sobre a dimensão produtiva das expressões culturais e das artes.

Nossa expectativa de contribuição encontra reverberação com outros debates acadêmicos em voga. Há alguns anos ouvíamos no Brasil – por meio de uma literatura especializada – que a economia da cultura representaria algo em torno de 6 a 7% da riqueza produzida em escala mundial, uma alternativa aparentemente viável, elástica e sustentável à geração de renda e postos de trabalho para economias estagnadas. Ainda que se trate de uma volumetria um pouco mais complexa a medir que o índice “vaticinado” propõe definir, parece-nos prudente levar em consideração que a grandeza dos “negócios” do campo cultural é, sem dúvida, parte essencial da reprodução social e integra de maneira central o conjunto de necessidades referenciais à reprodução individual.

De certa forma, não há como não perceber a presença incisiva da indústria cultural e do entretenimento – com tamanho e aporte financeiro –, em especial na economia de países centrais ao capitalismo. Em sendo, esta presença – ainda que por vezes invisibilizada e minorada no Brasil – da economia da cultura na

vida social implica que este fenômeno seja tratado com o cuidado compatível à sua relevância e impacto.

De maneira semelhante, no íterim da renovação da produção do valor na economia capitalista pós-década de 1970, as adjetivações “cultural”, “imaterial”, “emocional” e “cognitiva” do trabalho traduziriam algumas versões – com seus evidentes conflitos e ambiguidades – de um repertório investigativo e ensaístico sobre as mudanças profundas na organização do modo de produção capitalista e do mundo do trabalho. Não raro divulgado entre nós que estávamos às portas de um novo momento da produção econômica, cuja ênfase no conhecimento, na criatividade e na informação recomporia a direção virtuosa de um capitalismo em crise.

Ainda que possamos ter certa desconfiança quanto à dimensão apologética do “conhecimento” como a principal fonte de produção de valor parece-nos importante reconhecer que nas últimas três décadas assistimos a uma intensificação de transferência de trabalho vivo do setor industrial para o setor de serviços. Ademais, estas posições que imbricam materialidade e imaterialidade do trabalho como composição final do valor no capitalismo contemporâneo nos ajudam a perceber que as políticas de subjetivação são fatores centrais para a dinâmica do modo de produção capitalista. Estas dimensões têm vínculo e determinação evidente com o campo cultural.

Nosso debate também está perspectivado pelas ambiguidades entre os fatores de adesão e encantamento dos sujeitos sociais com as possibilidades abertas pelo trabalho cultural e sua forma laboral concreta e específica – em grande parte refletida pela hiperflexibilidade e precarização. Neste contexto, o trabalho cultural repõe de forma laboratorial e profunda tantos os cenários determinantes do mundo do trabalho como as políticas de subjetivação. Caminham assim os desejos, anseios, impasses, expectativas de futuro e de autorealização no trabalho como pares constantes da obrigatoriedade do empreender, da informalidade, da instabilidade, da intermitência, da desproteção, da diluição de vínculos laborais coletivos.

De alguma maneira os textos que se mostrarão em sequência trafegam ao fundo entre estas posições.

Este pequeno livro é iniciado com a contribuição de dois artigos de Luciana Requião, docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense. Doutora em Educação, com Mestrado em Música, e musicista profissional, Luciana Requião discutirá nestes artigos a realidade dos músicos do Rio de Janeiro.

Em seu primeiro texto, “*Festa acabada, músicos a pé!*”: *um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro*”, a autora perspectiva criticamente como o trabalho dos músicos – em relação dialética – estimula o ciclo de valorização do capital ao mesmo tempo em que reafirma-se em condições informais e precárias.

No segundo artigo, “*A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo e a ode ao empreendedorismo*”, Luciana Requião avança na discussão da precarização do trabalho de músicos instrumentistas sob um outro ponto de vista. A autora analisa como a figura do músico como um trabalhador autônomo vem sendo substituída pela figura do Microempreendedor Individual. Nesta alteração, a autora percebe como cooperam ao mesmo tempo perdas de direitos trabalhistas e a viabilidade em se “viver” de música associada à capacidade deste profissional em empreender.

O terceiro trabalho apresentado, “*Viver de Cultura: reflexões iniciais sobre trabalho cultural, neoliberalismo e a formalização da ocupação de produtor/a cultural no Rio de Janeiro como microempreendedor individual*”, é de autoria de Gustavo Portella Machado, Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense. Pesquisando a realidade de produtores culturais da cidade do Rio de Janeiro, Gustavo procura entender como a configuração jurídica da categoria microempreendedor individual pode indicar uma modificação nas relações e perspectivas de vida dos trabalhadores da cultura.

O quarto artigo escrito pela antropóloga Marina Bay Frydberg, professora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense,

intitulado “*Caminhos possíveis de profissionalização no choro e no samba: reflexões etnográficas*” acompanha a trajetória de jovens músicos de samba e choro para consolidação de suas carreiras na música. O artigo aponta para a difícil decisão de tornar-se músico no universo de instabilidade do trabalho cultural e como jovens sambistas e chorões constroem estratégias de sobrevivência no campo musical para além do mercado formal, possibilitando, assim, “viver de música”.

O texto seguinte, “*A consolidação de uma agenda de pesquisa: os gastos das famílias brasileiras com os bens e serviços culturais-digitais*”, é de autoria de nosso querido colega Elder Maia. Doutor em Sociologia e professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Elder tem trabalhado com o processo de digitalização do simbólico e modelos de negócios dos serviços culturais-digitais. Neste artigo sua preocupação é com a revisão metodológica do cálculo dos gastos com bens culturais e com serviços culturais-digitais das famílias brasileiras.

O sexto artigo, “*E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural*” é de autoria de João Domingues, Doutor em Planejamento Urbano e Regional e professor do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense. Neste trabalho o autor reflete sobre as formas de organização dos trabalhadores da cultura no Brasil no centro da crise da sociedade salarial. Dialogando com os sentidos da categoria “precariado”, o texto procura ensaiar impactos, retrações e possíveis estratégias de organização dos agentes sociais na construção de uma pauta reivindicatória de trabalhadores do campo cultural.

O texto que encerra esta organização, “*Entre a batalha e a guerra: algumas notas sobre o trabalho cultural*”, é uma parceria entre os professores João Domingues e Leandro de Paula. Leandro de Paula é Doutor em Comunicação Social e professor do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia. O texto procura fazer uma breve revisão dos oito primeiros meses do Governo Bolsonaro, refletindo sobre a possibilidade de constituição de um novo *regime de sensibilidades* – que tem na cultura um eixo fundamental.

Nesta aposta dos autores, o quadro pode sugerir um ainda maior constrangimento aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura, no qual a precarização do trabalho se conjuga com uma crescente depreciação moral das atividades criativas e dos profissionais envolvidos neste setor produtivo.

Pelo menos desde o ano de 2013 o Brasil encontra-se num processo bastante complexo, de avolumamento de crises – políticas, econômicas e também culturais – aparentemente insolúveis. Estas perspectivas de irresolução têm apressado cenários de maior desprovimento e retração de direitos aos trabalhadores brasileiros. Tendo um universo de mais de 10 milhões de pessoas em estado de desemprego e mais de 38 milhões em situação de informalidade, podemos supor os efeitos devastadores que estas crises têm imposto na vida concreta dos trabalhadores brasileiros.

Necessário, portanto, reconhecer algumas de suas questões, entender as ambiguidades e conseguir projetar alternativas e outros rumos. Esperamos que nossa breve contribuição possa fornecer indícios para o debate sobre a realidade do trabalho cultural no Brasil.

Por fim agradecemos autoras e autores pelo empenho e parceria, à Editora Letra Capital pelo cuidado com a publicação, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ pelo financiamento desta publicação. Em tempos de singular especificidade da política no Brasil, em que a universidade, a educação, a ciência e tecnologia vem enfrentando desafios complexos, fazemos votos que as agências de fomento à pesquisa mantenham uma posição inalienável de auxílio à produção científica.

Rio de Janeiro, 18 de novembro de 2019.

João Domingues, Luciana Requião e Marina Frydberg

“Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro¹

*Luciana Requião*²

*Cantando e sambando na lama
de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que estar tranchã
Sambando na lama, amigo, até amanhã
E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé³*
Chico Buarque

A cultura como mercadoria e o trabalho precarizado do músico no capitalismo tardio

A Cultura hoje, pós monovisão conceitual antropológica e simbólica, é bastante complexa e possui fortes interseções com outras áreas como o direito, a tecnologia e a economia. Observa-se também uma crescente profissionalização do segmento, antes atuando de forma quase empírica no

¹ A versão em português deste texto foi publicada na revista do Instituto de Estudos Brasileiros (REQUIÃO, 2016).

² Doutora em Educação pela UFF, mestre em Música e Licenciada em Educação Artística pela UNIRIO. É professora associada do Instituto de Educação de Angra dos Reis/UFF e membra do PPG Música e do Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais da UNIRIO. É colaboradora do PPCULT da UFF e coordenadora do Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação. Está como diretora do trabalho no Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: lucianarequiao@id.uff.br.

³ Trecho da letra da música “Cantando no Toró” de autoria de Chico Buarque de Holanda. Disponível em: <http://letras.mus.br/chico-buarque/85943/>. Acesso em: 11 nov. 2015.

Brasil. Com este novo momento de franca organização, quantificação e expansão, com ampliação e melhoramento da infraestrutura, multiplicação das oportunidades e crescente ampliação do acesso a recursos do setor cultural brasileiro, a cultura passa a ter uma nova dimensão econômica e representativa para o país (CRIBARI, 2009, p.11).

Não, não é dessa perspectiva que gostaríamos de discorrer sobre a cultura. De nosso ponto de vista a cultura não é um setor, um segmento, algo que é produzido por uns e consumido por outros. Não é uma mercadoria.

Assim é se tomarmos a perspectiva de Raymond Williams. Segundo o autor galês que viveu entre 1921 e 1988, e que buscou sob a perspectiva marxista discutir o tema com “vistas a uma sociologia da cultura” (WILLIAMS, 1992), devemos pensar a cultura como algo inseparável da formação humana, como “um processo social constitutivo” (WILLIAMS, 1979, p.25). Nesse sentido ela própria é entendida como um processo formativo. Assim, como poderíamos pensar em uma noção de cultura que separa aquele que produz daquele que frui?

Sim, na sociedade capitalista isso é possível. Como destaca Ernst Fischer (s.d.), se o rei Midas transformava tudo o que tocava em ouro o capitalismo e sua mão invisível transforma tudo em mercadoria. E a mercadoria, como nos ensina Marx (s.d.), é a forma elementar da riqueza na sociedade capitalista. Como poderia, então, a cultura estar a parte desse mecanismo?

Para uns isto é possível. A cultura manifesta em artigos que materializam essa “visão conceitual e simbólica” apontada por Cribari na citação acima, nos afeta de tal forma que não conseguimos enxergar os processos que a fizeram emergir. Como atesta David Harvey (2005),

É inegável que a cultura se transformou em algum gênero de mercadoria. No entanto, também há a crença muito difundida de que algo muito especial envolve os produtos e os eventos culturais [...] sendo preciso pô-los à parte das mercadorias normais, como camisas e sapatos. Talvez façamos isso porque somente conseguimos pensar a seu respeito como produtos e eventos que estão num plano mais

elevado da criatividade e do sentido humano, diferente do plano das fábricas de produção de massa e do consumo de massa (HARVEY, 2005, p.221).

Não é a toa, por exemplo, que aludimos a *expertise* de um artista como um talento nato, um dom designado por alguma entidade divina. Conforme Norbert Elias (1995), “com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de um ‘gênio’ é um processo autônomo, ‘interior’, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão” (p.53). Dessa forma, o *fetichê* que envolve os artefatos concebidos como culturais trazem um grande diferencial em relação aos demais produtos⁴.

Para Harvey, vivemos em um período da economia capitalista caracterizada como um processo de “acumulação flexível”, com características bem diferentes dos processos de produção fordistas e tayloristas precedentes⁵. Deste período “a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de formas culturais” são aspectos fundamentais (HARVEY, 2002, p.148). Essa é a premissa de Fredric Jameson (2000), que percebe a transformação do econômico em cultural e do cultural em econômico como uma característica da contemporaneidade. Nesse contexto a definição de cultura apontada no início deste texto por Cribari faz todo o sentido.

Pois bem, percebemos aqui a importância em se considerar a fala de Williams quando diz que “é impossível [...] realizar uma análise cultural séria sem chegarmos a uma consciência do próprio conceito: uma consciência que deve ser histórica” (WILLIAMS, 1979,

⁴ “A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho. [...] A forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada têm a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais dela decorrentes. [...] Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias” (MARX, s.d., p.81).

⁵ Sobre a passagem do fordismo a acumulação flexível ver Harvey (2002), em especial a parte II “A transformação político-econômica do capitalismo do final do século XX”.

p.17). Tomamos então, grosso modo, dois polos diametralmente opostos para entendermos a noção de cultura: um que a toma de forma *interessada* e outro de forma *desinteressada*⁶.

Em sua forma *desinteressada* a cultura é uma “dimensão essencial da existência humana” (VÁZQUEZ, 2010, p.12). É entendida como processo e produto do trabalho humano, mas não como atividade determinada, fruto de um *trabalho alienado*⁷. Nesse sentido, a cultura *desinteressada* não remete especificamente aos processos de produção artísticos, mas assemelha-se à concepção de trabalho tal como nos foi apresentada por Marx, como “um processo entre o homem e a natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. [...]. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza” (MARX, 1983, p.149). Nessa perspectiva a cultura *desinteressada* está em um plano utópico, nos remetendo a uma visão social de mundo que se contrapõe a ordem burguesa⁸.

Como forma *interessada*, a cultura é “chave estratégica de desenvolvimento econômico” (UNESCO, 2003, p.14). Ela é designada como um setor da economia que engloba diversas cadeias produtivas: música; livro/impressão; artes plásticas e antiguidades; cinema e tv; artes performativas; publicidade; arquitetura e design

⁶ Tomei de Gramsci emprestado os termos *interessado* e *desinteressado*, utilizado pelo autor para se referir a escola unitária como uma escola *desinteressada*, o que significa “uma escola comprometida com a formação total do educando, na qual a aprendizagem esteja desvinculada de uma finalidade prática imediata, que não tenha como horizonte próximo a profissionalização de seus educandos” (SILVA et alli, 2012, p.13). Sobre isso ver Nosella (1992).

⁷ Conforme Marx “o produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, se coisificou, ele é a objetivação do trabalho. A realização do trabalho é a sua objetivação. Esta realização do trabalho aparece na situação nacional-econômica como desrealização do operário, a objetivação como perda do objeto e servidão ao objeto, a apropriação como alienação, como desapossamento” (Marx, 2012, p.95).

⁸ Segundo Lowy (2010), a *utopia* contrapõe-se a *ideologia*. Ambas representam uma “visão social de mundo”, porém, enquanto a ideologia representa “o conjunto das concepções, ideias, representações, teorias, que se orientam para a estabilização, ou legitimação, ou reprodução da ordem estabelecida” (p.12), “as utopias têm uma função subversiva, uma função crítica e, em alguns casos, uma função revolucionária (p.13).

(EARP, 2002, p.38)⁹. As atividades do setor cultural são divididas em grandes grupos formados pela indústria de transformação; pelo comércio; pelas atividades de transporte, armazenagem e comunicação; pelas atividades imobiliárias, alugueis e serviços prestados às empresas; pelo setor de educação; e por um setor denominado como “outros serviços coletivos, sociais e pessoais” onde se inclui as atividades recreativas, culturais e desportivas (IBGE, 2006)¹⁰.

Nos últimos anos diversos estudos e indicadores vêm atestando o alto potencial de geração de lucro desse setor¹¹. Nesse caso, o investimento público se volta a ações que promovam “o desenvolvimento das empresas criativas e dos agentes criadores” e que busquem “ampliar e dar mais eficiência ao mercado de bens e serviços culturais (BNDES, 2015)¹². Assim, não podemos nos furtar à compreensão das formas que a cultura passa a ter na sociedade contemporânea, em especial nas questões que dizem respeito de forma mais direta aos processos de produção da música e às relações de trabalho do músico, foco principal de nosso interesse.

Para compreender tais processos é preciso buscar a compreensão desses fenômenos em sua totalidade, pois, de acordo com Coutinho (2005, p.9), “só é possível entender plenamente os fenômenos artísticos e ideológicos quando estes aparecem relacionados dialeticamente com a totalidade social da qual são, simultaneamente, expressões e momentos constitutivos”¹³.

⁹ Segundo o economista Fábio Sá Earp (2002), a economia da cultura faria parte de um bloco maior chamado de economia do entretenimento, que englobaria também a economia do uso do tempo, a economia do esporte e a economia do turismo (p.8).

¹⁰ Em trabalhos anteriores pude descrever e analisar estudos sobre a economia da cultura no Brasil cujos resultados atestam a importância econômica que o setor vem representando no país. Em particular ver REQUIÃO (2010).

¹¹ Entre eles estão os relatórios de entidades como a Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura - UNESCO, a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento - UNCTAD, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística -IBGE, o Ministério da Cultura - MinC e o Instituto Itaú Cultural.

¹² Texto disponível em: <http://www.bndes.gov.br/cultura/>. Acesso em: 04 nov. 2015.

¹³ “A categoria metodológica da totalidade significa a percepção da realidade social como um todo orgânico, estruturado, no qual não se pode entender um elemento, um aspecto, uma dimensão, sem perder a sua relação com o conjunto” (LÖWY, 2010, p.16).

Nesse sentido, buscamos depreender do *concreto real* as determinações que naturalizam a precarização dos processos e relações de trabalho do músico na contemporaneidade, em um movimento que nos permita chegar a um *concreto pensado*. Assim como Marx, “parece que o correto é começar pelo real e pelo concreto, que são a pressuposição prévia e efetiva” (1978, p.116). Dessa maneira pretendemos nos “apropriar do concreto, para reproduzi-lo como concreto pensado” (idem, p.117)¹⁴.

O presente trabalho é parte da pesquisa intitulada “Mundo do Trabalho, Música e Cultura no Capitalismo Tardio: um estudo com músicos do Estado do Rio de Janeiro”, que vem sendo desenvolvida junto ao Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação – GECULTE, da Universidade Federal Fluminense. Este estudo teve início através da pesquisa intitulada “*Eis aí a Lapa...: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*” (REQUIÃO, 2010), por meio da qual tratamos de investigar as formas como o capital busca sua valorização através da exploração da força de trabalho de músicos atuantes em casas de shows do Rio de Janeiro. A crítica que buscamos empreender se volta a um discurso que, amparado por dados oriundos de indicadores culturais, pretende nos apresentar um cenário pretensamente otimista para aqueles que atuam no setor cultural, o que inclui o trabalho do músico que atua em casas de shows como as pesquisadas por nós. No caso da região da Lapa/RJ observamos que

Não é difícil de se achar na mídia uma espécie de celebração da nova Lapa. A Lapa que atrai milhares de visitantes a cada semana e onde vêm prosperando os empresários que apostaram na revitalização de seus casarões e no investimento em casas de shows. Celebrar-se-ia com isso uma pretensa defesa da identidade de um povo, a democratização do acesso à cultura e a promoção da diversidade cultural. Pelo menos são essas as ênfases do discurso daqueles que estão otimistas com a movimentação econômica da região, que está em torno dos 3,6 milhões de reais semanais (REQUIÃO, 2010, p.223).

¹⁴ Sobre o método da Economia Política ver Marx (1978), em particular a Introdução à Crítica da Economia Política (p.103-125).

Ao lado do crescimento dos investimentos na chamada Indústria Criativa está o trabalho precarizado daqueles que trabalham na ponta da cadeia produtiva. Através do referido estudo

Foi possível constatar que em todas as formas de relação de trabalho encontradas, sendo elas legalizadas ou não, a exploração da força de trabalho do músico se perpetua amparada por um regime econômico que permite ao capitalista adequar tais relações de trabalho da forma que lhe assegure e amplie a sua margem de lucro - objetivo final de qualquer empreendimento capitalista. A exploração da força de trabalho se dá através de mecanismos criados pelos empregadores que, ao possuírem os meios de produção, detêm o controle da produção, da determinação do preço pago pela força de trabalho e da forma de pagamento, entre outros (REQUIÃO, 2010, p.229).

Nossa pesquisa, de forma geral, é circunscrita ao músico que tem como *locus* principal de trabalho as casas de shows e atuam no estado do Rio de Janeiro.

Música, mercadoria e o que dizem os indicadores culturais

Referindo-se ao pintor Rafael, Marx comenta que “até mesmo o nome de sua atividade [pintor] expressa continuamente a estreiteza de seu desenvolvimento social e de sua dependência da divisão do trabalho” (MARX, 2007, p.381). A existência de músicos é uma coisa que pode causar estranhamento se considerarmos que, como uma manifestação cultural, a música (assim como a pintura) seria parte intrínseca de uma coletividade e faria parte do processo formativo de seus membros (cultura *desinteressada*). O fazer e o usufruir da música não seria algo privilegiado de determinado grupo. Parafraseando Marx quando diz que não deveria haver “nenhum pintor, mas, no máximo, homens que entre outras atividades pintam” (MARX, 2007, p.381) podemos dizer: não deveria haver músicos, mas a música como uma prática humana coletiva e socialmente democrática. Na medida em que temos uma sociedade dividida em classes e baseada na divisão

social do trabalho, é designada a alguns membros dessa sociedade a faculdade de produzir música: os músicos¹⁵.

Sendo a música convertida em mercadoria, conseqüentemente o trabalho com a música converte-se, como as demais formas de trabalho, em trabalho alienado, portanto subordinado às regras das relações de produção existentes¹⁶. Contudo, assim como o fetiche da mercadoria, parece haver certa “aura” sobre o trabalho do músico que encobre suas reais relações sociais de produção.

Um sistema de arte autônomo do sistema geral que estrutura, regula e conduz a forma como os homens se mantêm e sobrevivem cotidianamente sob um determinado modo de produção, constitui uma das posições políticas mais inflexíveis da intelectualidade burguesa no século XX. [...] Para essa posição política, artistas e aprendizes são como sujeitos desencarnados das relações sociais de produção (REIS e REQUIÃO, 2015, p.112).

Essa posição política, favorecida pela ideia de que o trabalho do músico é fruto do dom ou de um talento individual, acarreta em frágeis relações de trabalho para o músico. Em estudo realizado com músicos atuantes em casas de shows da Lapa, região localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro onde se aglutinam diversas casas de shows, buscamos demonstrar que os processos de produção da música não são processos autônomos e que as relações flexíveis de trabalho encontradas correspondem aos demais setores produtivos (REQUIÃO, 2010).

Nesse contexto, observou-se que são utilizados artifícios para se convencer os músicos a se submeterem a condições de trabalho pouco satisfatórias. “Quando não há a garantia de remuneração há a crença que depois de certo tempo um público seria formado e os

¹⁵ Sobre os processos de desenvolvimento de um campo de trabalho profissional para o músico ver Elias (1995) e Requião (2010), este último em especial o capítulo II “A economia da música: processos históricos”.

¹⁶ A profissão do músico foi instituída pela Lei nº3857 de 22 de dezembro de 1960 (disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm, acesso em: 04 nov. 2015) e consta na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) subdividida em duas famílias: (01) músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos; e (02) músicos intérpretes (documento disponível em: www.mtecbo.gov.br, acesso em: 04 nov. 2015).

músicos seriam, assim, gratificados” (REQUIÃO, 2010, p.212)¹⁷. As frágeis relações de trabalho resultam em uma instabilidade profissional, com contratos temporários e informais. Assim, “no capitalismo tardio, mesmo não exercendo trabalho assalariado, o artista depende cada vez mais intensamente daqueles que controlam o meio de circulação da arte, afetando, nesse sentido, o conjunto das relações de sua produção” (REIS e REQUIÃO, 2015, p.137)¹⁸.

As pesquisas que vimos desenvolvendo nos últimos anos atestam a importância da movimentação econômica que o setor cultural produz, gerando riqueza e contribuindo para a acumulação do capital. Indicadores culturais revelam ser a cultura “um dos setores de mais rápido crescimento nas economias pós-industriais” (UNESCO, 2003 p.15). O IBGE (2006 e 2013) identificou a cultura como o quarto item dentre as prioridades de consumo das famílias brasileiras, abaixo apenas dos itens habitação, alimentação e transporte.

Segundo o relatório da FIRJAN (2014), a média salarial nacional do músico, com destaque para intérpretes e instrumentistas, é de R\$ 2.216,00, sendo que o Rio de Janeiro seria o segundo melhor no *ranking* salarial com a média de R\$ 3.111,00. Os números mostram que na Indústria Criativa – compreendida pelos setores de Tecnologia, Mídias, Cultura (dividida pelas áreas de Expressões Culturais, Patrimônio e Artes, Música e Artes Cênicas) e Consumo – a área da Cultura é a menor em termos de trabalhos formais, mas indica que a área da música teve um avanço de mais de 60,4% entre os anos de 2004 e 2013, apresentando uma valorização salarial. No Brasil, foram contabilizados 12.022 profissionais atuantes (em emprego

¹⁷ Essa mesma questão foi apontada por Juliana Coli (2006) em seu trabalho com cantores líricos. Segundo a autora a amizade, o sacrifício e o interesse são artifícios utilizados pelos empresários para “obter o máximo de usufruto da força de trabalho do músico” (p.101).

¹⁸ Podemos ver em Requião (2010) que mesmo possuindo alguns instrumentos de trabalho (os instrumentos musicais), no contexto das casas de shows os músicos não detêm o controle dos meios de produção que, nesse caso, são as casas de shows e todo o seu aparato. No caso da indústria fonográfica, Ortiz conclui que a indústria, representada por seus grandes conglomerados, “prescinde da propriedade dos ‘meios de produção’: o que importa é o controle dos canais de distribuição e o acesso público ao mundo da mídia” (ORTIZ, 2000, p.13).

formal) nos diversos segmentos da Indústria Criativa, sendo 1.022 atuantes no estado do Rio de Janeiro. A música está, no Brasil, entre as 10 profissões mais numerosas (4º lugar para intérpretes e instrumentistas e 7º lugar para regentes) e ocupa o 7º lugar no *ranking* das 10 profissões mais bem remuneradas dentre os setores da Indústria Criativa no Brasil.

Benhamou (2007) chama atenção para o cuidado que se deve ter ao se produzir indicadores culturais, pelas imprecisões que esse tipo de material fornece. Sobre a população ativa empregada em atividades culturais na França, a autora destaca que são contabilizados trabalhadores “qualquer que seja o ofício exercido, seja artístico ou não, como a venda de ingressos”, por exemplo (BENHAMOU, 2007, p.40). Assim, a referência a um aumento na geração de emprego no setor cultural deixa dúvidas quanto ao tipo de atividade a que se está referindo¹⁹. Considerando que a atividade profissional, em particular a do músico, é em geral autônoma e informal, além de bastante flexível, a avaliação da renda por esses indicadores fica também bastante comprometida²⁰.

O trabalho dos artistas é descontínuo; as perspectivas de carreiras são incertas e a gama de remunerações, muito ampla. Embora a frequência de casos de atividades múltiplas dificulte uma estimativa das rendas segundo a natureza do trabalho, alguns

¹⁹ O estudo realizado pelo IBGE em 2006 identificou que, em relação ao total das pessoas ocupadas no Brasil, as “atividades vinculadas à cultura [...] apresentou um percentual de 4,5%, em 2004, gerando uma estimativa que ultrapassa os 3,7 milhões de trabalhadores neste setor” (IBGE, 2006, p.99). Em relatório mais recente, foi identificado que “no Brasil, o crescimento dos ocupados assalariados do setor cultural (19,0%) foi maior vis-à-vis a taxa de 17,3% referente ao total de pessoas ocupadas assalariadas da economia” (IBGE, 2013, p.36).

²⁰ Em pesquisas desenvolvidas nos últimos anos (REQUIÃO 2002 e 2010) pudemos observar o músico popular como um trabalhador flexível, na medida em que necessita atuar em diversos segmentos da cadeia produtiva da área musical. “De acordo com nossa análise, hoje os músicos não estariam mais se enquadrando em um único modelo de atuação profissional. Assim como ocorre em outras áreas produtivas, e se adequando aos processos produtivos da acumulação flexível, o músico passa a atuar de forma mais intensa em diversas áreas da cadeia produtiva da música. Assim, um artista se torna também produtor e empresário, um músico instrumentista atua também como técnico de estúdio, entre outras possibilidades” (REQUIÃO, 2010, p.178).

economistas tentaram calcular a diferença média de remuneração segundo se adote, em condições iguais de qualificação, uma carreira artística ou não (BENHAMOU, 2007, p.42).

Na próxima seção apresentamos, ainda que de forma sucinta, resultados de uma nova etapa de nossa pesquisa junto a músicos vinculados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, que hoje conta com 3.255 cadastros ativos. Tomamos como referência o “Questionário de 1880”, desenvolvido por Karl Marx (1880) com o objetivo investigar a situação da classe operária na França. O autor alemão organizou o questionário em quatro seções e 100 perguntas, que buscam trazer subsídios para a compreensão do aumento da produtividade do capital através da ampliação de sua capacidade de produção, e, conseqüentemente, da crescente exploração da força de trabalho dos operários naquela ocasião²¹. Através da adaptação desse questionário buscamos subsídios para nos auxiliar na compreensão da realidade do trabalho do músico frente aos números promissores apresentados por indicadores de instituições como a FIRJAN (2014), o IBGE (2006 e 2013), a UNESCO (2003), entre outros.

O questionário de 2015

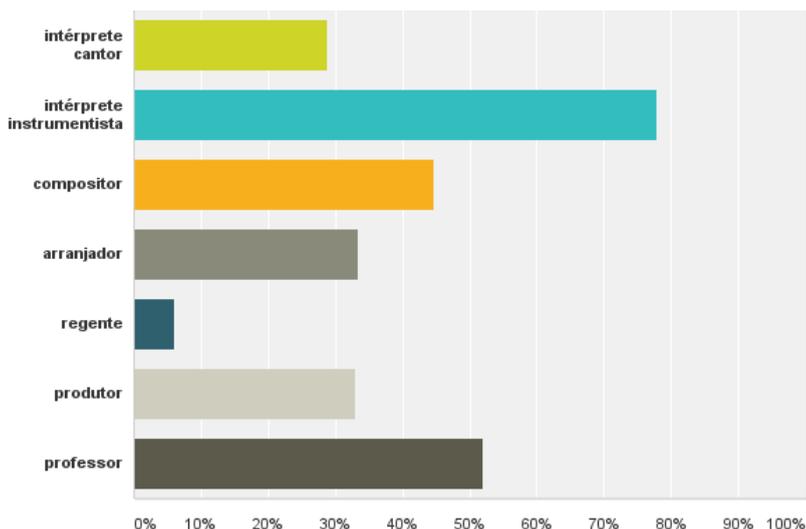
O Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi) é uma entidade criada em 1907, inicialmente conhecido como Centro Musical do Rio de Janeiro. Hoje conta com 9.833 músicos cadastrados, sendo desses 3.255 ativos. Elaboramos um questionário com 37 questões, que foram enviados por e-mail aos músicos com cadastro ativo²². As questões foram elaboradas em três grupos: 1) Sobre a situação do trabalhador na área da música; 2) Sobre o trabalho em casas de shows; e 3) Sobre a atividade docente.

²¹ O questionário foi publicado na *Revue Socialiste* no ano de 1880 com tiragem de 25 mil exemplares. A revista pode ser encontrada em <http://www.cedias.org/pdf/rs/RS-num04-avril-1880.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2015.

²² Utilizamos o serviço da empresa SurveyMonkey (<https://pt.surveymonkey.net>). O questionário foi enviado no mês de junho de 2015 ficando aberto às respostas até o final de setembro do mesmo ano.

O primeiro grupo trata de questões mais gerais sobre a atividade profissional do músico, como, por exemplo, da carga horária semanal de trabalho, da remuneração, das relações com seus empregadores e de previsões para sua aposentadoria. O segundo grupo é mais específico, dirigido a músicos que trabalham em casas de shows, por meio do qual se buscou observar especificidades desse tipo de trabalho, como a remuneração por horas extras, pela passagem de som, entre outros itens. O terceiro grupo é destinado aos músicos que atuam como professores, em qualquer tipo de instituição, estabelecimento ou mesmo em sua residência. Esse grupo busca compreender como a atividade docente se estabelece em seu cotidiano profissional e se a remuneração desta atividade se sobrepõe aos ganhos de outras atividades da área musical²³. Tivemos cerca de 10% de resposta das mensagens enviadas totalizando 315 respostas, sendo a maioria dos respondentes composta por músicos instrumentistas e professores, conforme o gráfico abaixo.

Gráfico 1: perfil profissional de músicos



²³ Vale notar que em estudo a nível de mestrado concluído em 2002 identificamos que a atividade docente é intrínseca a atividade profissional do músico e a que gera uma renda regular ao profissional (REQUIÃO, 2002).

O questionário, ao delinear o perfil do músico participante da pesquisa, mostrou que a música popular é o campo principal de sua atuação (gráfico 2) e que 65,40% vive exclusivamente da música, sendo 53,40% dos músicos o provedor principal familiar. A grande maioria atua de forma autônoma (gráfico 3) e tem como principal *lôcus* de trabalho bares e casas de shows (gráfico 4), apesar de atuarem em diversas áreas da música (como instrumentista, professor, compositor, cantor, produtor, arranjador, regente, etc.).

Gráfico 2: perfil de atuação profissional

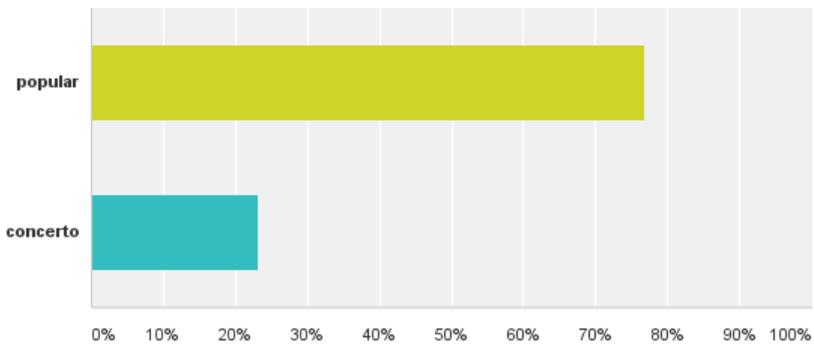


Gráfico 3: vínculo profissional

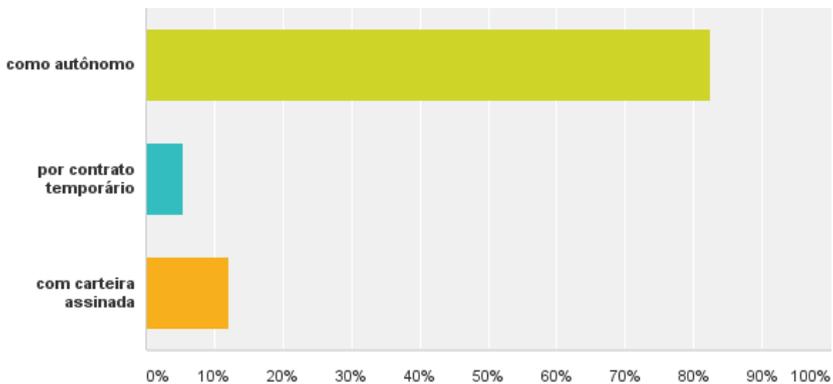
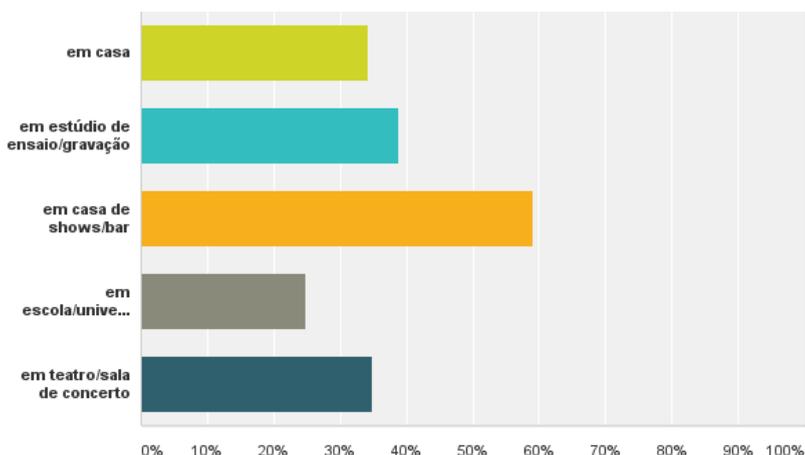


Gráfico 4: lócus de atuação profissional



Em relação ao grupo 1 do questionário, “Sobre a situação do trabalhador na área da música”, e considerando bares e casas de shows como o principal lócus de sua atuação profissional conforme mostramos acima, os músicos informaram que há a intermediação de um profissional, como um produtor, por exemplo, entre eles e os proprietários dos estabelecimentos, e que o trabalho é realizado juntamente com outros tipos de profissionais.

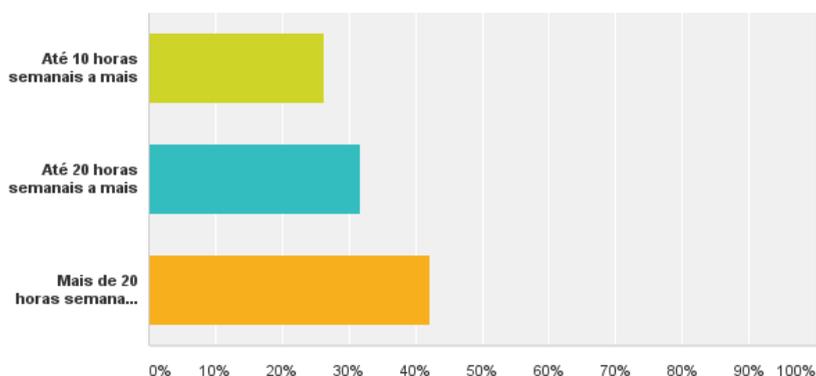
Considerando o perfil flexível do músico profissional, quando perguntados sobre quantas horas semanais gastam com sua atividade profissional principal tivemos 63,43% das respostas em torno de 10 a 20 horas semanais (tabela 1).

Tabela 1: carga horária de trabalho semanal em atividade profissional principal

Opções de resposta	Respostas	
Até 10 horas semanais	33,01%	103
Até 20 horas semanais	30,45%	95
Até 30 horas semanais	15,71%	49
Até 40 horas semanais	12,50%	39
Mais de 40 horas semanais	8,33%	26
Total		312

Considerando apenas essa atuação principal, que ocupa de 10 a 20 horas de trabalho semanal como mostra a tabela acima, o músico informa sua remuneração não ser suficiente para o seu sustento. Possivelmente vem desse fato a necessidade de um perfil flexível, que possibilite ao músico atuar em diversos pontos da cadeia produtiva. Foram consideradas necessárias mais de 20 horas de trabalho além da carga horária informada nesta atividade principal para suprir as necessidades básicas dos músicos (gráfico 5). 77,56% dos músicos consideram ainda que há um gasto entre 10 e 20% de sua remuneração com transporte, alimentação, manutenção de instrumentos e equipamentos e outros itens, para que o trabalho seja realizado.

Gráfico 5: horas semanais necessárias a mais para garantir o sustento dos músicos



Para termos ideia do montante pago aos músicos por sua atividade profissional perguntamos se o valor corresponde à tabela sugerida pelo sindicato, que é de R\$ 500,00 (quinhentos reais) para apresentações de música ao vivo²⁴. 69,84% dos músicos responderam de forma negativa (tabela 2), sendo que 78,85% consideram os valores sugeridos pelo sindicato satisfatórios.

²⁴ Tabela de Cachês Mínimos do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, consultada em <http://www.sindmusi.org.br/>. Acesso em: 13 out. 2015.

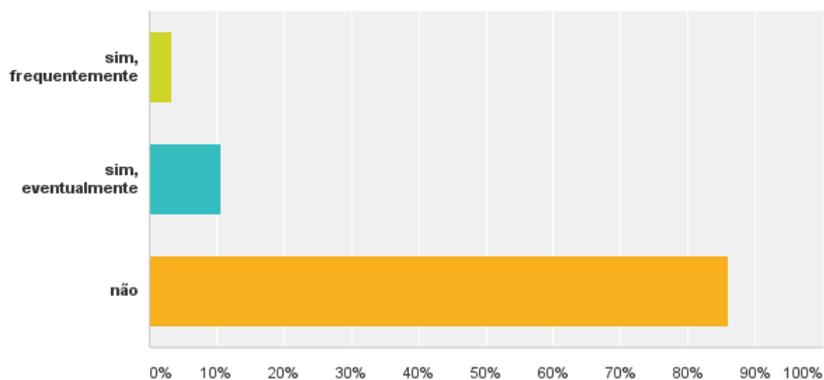
Tabela 2: remuneração x tabela de cachês do sindicato

Opções de resposta	Respostas	
sim, frequentemente	6,23%	19
sim, eventualmente	16,72%	51
não	69,84%	213
não conheço a tabela	7,21%	22
Total		305

Os músicos revelam trabalhar ao longo do ano sem interrupções para férias (48%), a não ser quando não há trabalho (27,27%).

Sobre o segundo grupo de perguntas, voltadas ao profissional que atua em casas de shows, foi perguntado se as horas gastas com a passagem de som são contabilizadas para efeito de remuneração. 86,01% dos músicos responderam que não (gráfico 6), apesar da legislação atual exigir que, para o cálculo da remuneração, sejam consideradas as horas gastas tanto na passagem de som como em horas extras de trabalho²⁵. Sobre as horas extras 70,59% responderam que não são remunerados.

Gráfico 6: remuneração pela passagem de som



²⁵ Sobre isso ver a LEI N^o 3.857 / 1960, que regulamenta a profissão do músico. Disponível em <http://www.sindmusi.org.br/site/texto.asp?iid=12>. Acesso em: 16 out. 2015.

Esse quadro vai ao encontro dos resultados obtidos com músicos atuantes na Lapa, onde observamos que:

A precarização das condições de trabalho do músico passa não só pelas relações flexíveis de contrato e pela informalidade, como também pelo trabalho não pago que é o trabalho realizado preliminarmente para que determinado show, gravação ou evento possa se realizar. Nesse trabalho podem ser contabilizadas as horas de estudo para a aprendizagem de uma peça musical e as horas e os recursos gastos em ensaios, por exemplo. No caso das apresentações ao vivo ainda é preciso considerar a chamada “passagem de som”, momento em que o músico fica a disposição do técnico que irá operar o equipamento de som, e, no caso das gravações, as horas em que o músico fica disponível até que toda a parte técnica do estúdio esteja pronta para a gravação. Todo esse processo de trabalho vem sendo desconsiderado, o que significa horas de trabalho não remuneradas (REQUIÃO, 2010, p.178).

Sobre o terceiro grupo de perguntas, destacamos que mais da metade dos respondentes atuam como professores de música em sua própria residência (66,67%) ou em escolas de música especializadas (44,07), mas somente 21,24% dos músicos dizem já pensar em se tornar professor de música mesmo antes de se profissionalizar (Tabela 3).

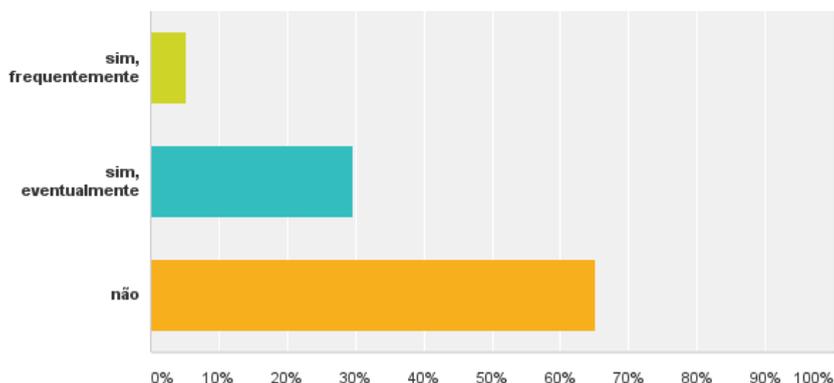
Tabela 3: opção pela atuação docente

Opções de resposta	Respostas
já pensava em ser professor	21,24% 41
não pensava em ser professor, mas decidi me tornar professor ao longo da trajetória como músico	45,08% 87
não pensava em ser professor e só me tornei um por conta das dificuldades em ter uma renda estável	33,68% 65
Total	193

Comparando os resultados dessa pesquisa com outra realizada a pedido do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro no ano 2000, podemos verificar que nos últimos 15 anos, apesar de toda a efervescência da indústria cultural e em particular da

cidade do Rio de Janeiro como promotora de grandes eventos²⁶, o que do ponto de vista do discurso oficial poderia significar para o músico local alguma vantagem, este fato parece não representar melhoria em suas condições de trabalho nem aumento da oferta de emprego. Talvez não seja por acaso que os músicos quando perguntados se consideram o Rio de Janeiro, por promover grandes eventos, uma cidade que beneficia o músico local, mais de 60% dos músicos responderam de forma negativa (gráfico 7).

Gráfico 7: sobre a cidade do Rio de Janeiro



A pesquisa de opinião com músicos filiados ao SindMusi foi realizada pelo Laboratório de Pesquisa mercadológica e de opinião pública da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) no ano 2000 identificou que 76% são músicos autônomos, sem vínculo empregatício²⁷. Desse grupo 86% tem a música como principal fonte de renda, atuando prioritariamente em shows e como professor de música, em residências ou escolas de música. No quesito “avaliação do mercado” 67,4% dos músicos avaliou

²⁶ Como, por exemplo, eventos como o carnaval, o Rock in Rio, o Reveillon em Copacabana, a Copa do Mundo, os Jogos Panamericanos e as Olimpíadas. O Rio de Janeiro conta ainda com 484 equipamentos culturais públicos municipais entre arquivos, bibliotecas, teatros, arenas, lonas, cinemas, centros culturais, museus, pontos de cultura e pontos de leitura. Dados obtidos em <https://planomunicipaldeculturarrio.wordpress.com/mapeamento-dos-equipamentos-culturais-da-cidade/>. Acesso em: 16 out. 2015.

²⁷ Relatório não publicado, disponível na sede do SindMusi (www.sindmusi.com.br).

como ruim ou péssimo, em especial pela falta de oportunidade de trabalho ou por dificuldades em se exercer o trabalho²⁸.

Considerando as pesquisas apresentadas, o perfil dos músicos filiados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, supostamente aqueles que vivem profissionalmente da música no estado, atuam na área da música popular prioritariamente como instrumentistas e professores de música. Sua atuação se dá de forma autônoma tendo como principal lócus de trabalho os bares e as casas de shows. Nesse trabalho são computados para efeito de remuneração apenas o momento da realização da apresentação musical, desconsiderando-se horas extras e a passagem de som, período em que o músico checa o som e instala seus equipamentos no palco. A remuneração não é considerada satisfatória e, em geral, abaixo do valor sugerido pela tabela do sindicato. A atividade docente parece ser uma possibilidade de complementação de renda. Apesar da aparente efervescência musical da cidade do Rio de Janeiro os músicos avaliam as oportunidades de trabalho na área como insatisfatórias.

²⁸ Em relação a falta de oportunidade de trabalho os músicos indicam: pouca oportunidade de trabalho 14,7% / poucos locais para apresentação 11,8% / Falta emprego 4,2% / mercado restrito 3,6% / mercado saturado 2,3% / concorrência com o videokê 2% / mercado restrito pra determinadas áreas da música 2% / não há espaço para tocar em casas noturnas 2% / falta dinheiro no mercado 1,6% / concorrência com CDs 1,3% / mercado em crise 1,3% / mercado fragmentado 1% / dificuldade em conseguir trabalho fixo 0,7% / mercado estagnado 0,7% / trabalhos esporádicos 0,7% / falta de condições favoráveis para a produção 0,3% / mercado fechado para novos músicos 0,3% / mercado ruim para o músico formado 0,3% / músico não tem garantias por ser autônomo 0,3% / orquestras estão acabando 0,3% / os bailes estão acabando 0,3% / salário ruim para o músico da noite 0,3%. Esse item totaliza 54,7% dos respondentes. Em relação a dificuldades para exercer o trabalho os músicos indicam: falta local para apresentação 17,6% / Não há oportunidade de trabalho 9,9% / Cachês baixos 2,4% / Casas noturnas pagam pouco 2,1% / falta espaço 1,8% / irregularidade do mercado 1,5% / mercado é restrito 1,5% / ganha muito pouco 1,2% / concorrência grande entre músicos 0,9% / falta espaço 0,9% / enfrentar a livre negociação 0,6% / falta de estabilidade 0,6% / falta de incentivo das casas noturnas para contratar músicos 0,6% / salários atrasados 0,6% / é necessário trabalhar em vários locais ao mesmo tempo 0,3% / falta de condições 0,3% / maior parte da arrecadação fica com os locais de trabalho 0,3% / mercado difícil para novos profissionais 0,3% / não existem casas de shows menores 0,3% / não há mecanismo de proteção ao músico autônomo 0,3% / não possui renda fixa 0,3% / os atravessadores prejudicam o trabalho 0,3%. Esse item totaliza 44,6% dos respondentes.

Considerações sobre o músico como um trabalhador produtivo

A compreensão das relações sociais de produção da música no contexto do capitalismo tardio não é tarefa fácil, considerando as inúmeras formas de atuação do músico e o avanço constante de tecnologias – com a conseqüente redução dos custos de produção – que poderia dar uma maior autonomia a esse trabalhador.

A motivação inicial ao empreendermos o questionário apresentado acima foi suscitar o debate sobre a atuação profissional dos músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro, inicialmente junto aos músicos filiados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi), além de associar esses dados aos resultados das pesquisas por nós desenvolvidas sobre o tema. Esse debate vem ganhando força no âmbito do SindMusi, que observa as dificuldades do músico popular em sobreviver de seu ofício²⁹. De outro lado, as dificuldades em trazer o músico para discutir essas questões são muitas. Em particular creditamos este fato a imagem que o próprio músico faz de si e de sua atividade.

Os próprios músicos [...] acabam por diferenciar sua prática do trabalho comum. Desse modo, não se sentem inseridos nas relações capitalistas de produção, não identificam a sua obra como mercadoria e tendem a se submeter passivamente às relações de exploração, contribuindo para a inoperância da legislação existente voltada para a garantia de seus direitos (ZAN, 2010,17).

Embora as dificuldades em se viver exclusivamente de música não seja um privilégio da atualidade (por exemplo, o artigo publicado no periódico “O Observador Financeiro” n° 14 do ano de 1937, intitulado “Economia da Arte”, já se discutia a situação do artista no Brasil e as dificuldades em se viver desse ofício), a

²⁹ O que pudemos atestar através dos quase dez anos em que acompanhamos de perto o trabalho do SindMusi como membro do conselho fiscal e atualmente como membro da diretoria. Dentre as principais reclamações dos músicos, que resultam muitas vezes em processos judiciais, estão a falta de reconhecimento de vínculo empregatício por parte dos contratantes e a falta de cumprimento a Lei N° 3.857/1960, que dispõe sobre a regulamentação da profissão.

precarização do trabalho do músico hoje pode ser percebida sob diversas formas, dependendo do seu contexto de atuação³⁰.

No caso dos músicos cujo *lôcus* de atuação são as casas de shows, observamos sua atividade laboral como um *trabalhado produtivo ao capital*³¹, na medida em que o processo que absorve o seu trabalho constitui-se em um “processo que absorve trabalho não pago, que transforma os meios de produção em meios para sugar trabalho não pago” (MARX, 2004, p.115). Exemplo disso são as horas não pagas pela chamada passagem de som e pelas horas extras de trabalho, como nos informam os músicos.

Pela condição de trabalhador autônomo como característica predominante da grande maioria dos músicos consultados em nossas pesquisas, podemos dizer que instrumentos que estavam ao seu dispor em outros tempos enquanto trabalhadores assalariados, como o direito de greve, já não estariam mais. A última notícia que tivemos, por exemplo, sobre a greve de músicos foi em nota publicada na coluna de Ancelmo Gois do jornal O Globo de três de outubro de 2004. A nota dizia: “Tem bafafá na Lapa carioca. O Rio Scenarium, casa mais bonita do bairro boêmio, pôs na rua todos os músicos que compõem sua programação – uns 80. Mas propõe recontratá-los, pagando menos. Está a maior confusão. Um movimento dos artistas é articulado para ninguém aceitar tocar lá.”³². O caso, pesquisado em nossa tese de doutorado (REQUIÃO, 2010), indicou a fragilidade dos músicos na negociação com seus contratantes. A casa de shows em questão, de acordo com depoimentos que

³⁰ No caso de músicos que atuam em gravações, por exemplo, há alguns estudos importantes que demonstram esse processo de precarização do trabalho do músico no contexto da indústria fonográfica, dentre os quais destacamos os trabalhos de Vicente (2002) e Dias (2000). Sobre a questão da relação entre trabalho, economia e cultura no capitalismo, em específico sobre as novas relações de trabalho do músico no meio fonográfico, ver também Requião e Rodrigues (2011).

³¹ “É produtivo aquele trabalho que valoriza diretamente o capital, o que produz mais-valia, ou seja, que se realiza – sem equivalente para o operário, para o executante – numa mais-valia, representada por um sobreproduto; isto é, que se realiza num incremento excedentário para o monopolista dos meios de trabalho, para o capitalista” (MARX, 2004, p.109).

³² GOIS, Ancelmo. Coluna do Ancelmo Gois. O GLOBO. Rio de Janeiro, 3 out. 2004. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em 1º jan. 2016.

pudemos apurar de músicos lá atuantes na ocasião, pagava ao músico um percentual da bilheteria, pagamento conhecido como por *couvert artístico*.

O problema que se configurou, na versão dos músicos, foi que os empresários entenderam que o valor pago aos músicos, nessa forma de combinação (por *couvert*), ficou muito elevado, e resolveram mudar o esquema passando a pagar valor fixo independente do número de público pagante. Além disso, os músicos que tinham um posto fixo de trabalho passaram a ter que alternar suas apresentações com outros grupos para não configurar o vínculo empregatício. É a chamada “quarentena” (REQUIÃO, 2010, p.214).

Porém, nem sempre foi assim. Em periódicos dos anos 1940, 50 e 60 podemos encontrar notícias que nos mostram que músicos viviam de forma assalariada não apenas através do contrato com gravadoras e rádios, mas também em boates, clubes e outros tipos de estabelecimento, e que desta forma poderiam gozar do direito de greve. Os periódicos anunciaram: “Houve greve de músicos no Casablanca. Muita gente ficou sem danças nessas noites frias em que a ‘boite’ da Praia Vermelha se enche”³³; “Restaurantes, bares, cafés, cabarés, confeitarias, etc., também fecharão as portas durante 48 horas. O Sindicato dos Músicos já resolveu, além disso, aderir à greve. Os músicos tampouco atuarão em emissoras de rádio e televisão”³⁴; “Em greve os músicos da ‘Boate Arcaica’, que pedem aumento de ordenado”³⁵; “Músicos farão greve, mas não ficarão em silêncio: tocarão em praça pública”³⁶, só para citar alguns exemplos. É certo que o trabalho assalariado é subordinado ao capital, mas o que está em pauta é observar que as relações tendem a eximir o empregador da garantia de direitos trabalhistas

³³ A NOITE. Rio de Janeiro, p.8, 14 set. 1949. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30 jul. 2015.

³⁴ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, p.14, 22 set. 1959. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30 jul. 2015.

³⁵ REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro, p.14, 2 jun. 1953. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30 jul. 2015.

³⁶ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, p.3, 17 abr. 1960. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30 jul. 2015.

duramente conquistados aos músicos contratados, e que novos mecanismos são encontrados para isso³⁷.

Buscamos demonstrar em nossos estudos indícios de que aquele que está na ponta da cadeia produtiva da música – o músico – atua como força motriz na criação de valor, que é apropriado pelo “dono da voz”. Nesse contexto os dados promissores dos indicadores culturais, assim como as armadilhas do capital para extrair mais-valia, ofuscam nossa percepção sobre a real condição do músico como trabalhador subordinado ao capital.

Aparentemente equitativo, dando e recebendo – de “ganha-ganha”, como diriam nossos candidatos –, o contrato de compra e venda da força de trabalho revela-se uma trapça. Uma vez concluído, o trabalhador é reduzido a “tempo de trabalho personificado”, uma “carcaça de tempo”, segundo Marx, que o empregador tem legalmente o direito de utilizar quanto quiser (BENSAÏD, 2013, P.104-105).

A informalidade encontrada nas relações de trabalho do músico – no contexto das casas de shows conforme as pesquisas relatadas – não nos parece casual, mas uma das estratégias do capital em busca de sua valorização.

Como um segmento da Indústria Criativa e seguindo a lógica da divisão do trabalho, a música sai, assim, da esfera do *reino da liberdade* e estabelece-se no *reino da necessidade*, perdendo a dimensão que a possibilitaria, enquanto arte, “afirmar a essência humana” (MATTOS, 2012, p.135)³⁸.

³⁷ Um exemplo claro é a exigência de que o músico se apresente como pessoa jurídica, como um Microempreendedor Individual (MEI). Essa categoria destina-se a profissões não regulamentadas, o que não é o caso do músico. Essa questão vem sendo denunciada por músicos junto ao SindMusi e será alvo de uma investigação mais aprofundada.

³⁸ Mattos (2012) nos mostra na obra de Marx como o autor busca “demonstrar como, por meio da arte, o homem pode realiza-se/reconhecer-se plenamente em um objeto por ele produzido. Ou seja, na arte, o que Marx procura é justamente o potencial de (auto) realização humana que a divisão social do trabalho, engendrando a alienação, obstaculiza” (p.135). Segundo Vázquez “a criação artística e o gozo estético prefiguram, aos seus olhos [de Marx], a apropriação especificamente humana das coisas e da natureza humana que há de dominar na sociedade comunista, quando o homem passar do reino da necessidade para o da liberdade” (2010, p.12).

Em uma era anterior, a arte era uma esfera além da mercantilização, na qual uma certa liberdade ainda era possível; no modernismo tardio, no ensaio de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural, ainda havia zonas de arte isentas da mercantilização e da cultura comercial (para eles, essencialmente Hollywood). Por certo, o que caracteriza a pós-modernidade na área cultural é a supressão de tudo o que havia de exterior à cultura comercial (JAMESON, 2006, p.216).

De acordo com documentos que norteiam nossas políticas públicas culturais, tais políticas pretenderiam propiciar a “democratização do acesso à cultura”, a “promoção de diversidade cultural” e a “defesa e preservação da identidade de um povo” (UNESCO, 2003) ao mesmo tempo em que estabelece a cultura como um “fator de desenvolvimento econômico” (idem). Atenta à contradição que possa existir em um projeto que conjugue cultura *desinteressada* e desenvolvimento econômico, Benhamou observa que

dessa aliança, certamente antinatural, pode vir o melhor ou o pior, segundo se use a ciência econômica para dizer o que tem a dizer, e somente isso, ou então se comece a exigir da cultura que produza “resultados positivos” para que mereça ser financiada (BENHAMOU, 2007, p.183).

Assim, nos cabe, ao menos, compreender a forma como os interesses políticos governam os culturais “e ao fazer isso definem uma versão particular de humanidade” (EAGLETON, 2005, p. 18).

Neste trabalho tratamos de um tema que no campo dos estudos da música popular brasileira pode-se dizer ainda pouco estudado, a saber: as relações sociais de produção da música. Os estudos nessa temática encontram-se dispersos em diversas áreas do conhecimento como a comunicação, a educação, a sociologia, a geografia, a economia e a antropologia, entre outras³⁹. Por

Não é nossa intenção neste trabalho discutir a dimensão estética da arte. Sobre isso ver Vázquez (2010).

³⁹ Apenas como algumas referências podemos citar os trabalhos de Varjão (2012), Galletta (2011), Camacho (2010), Coli (2006), Araújo (2002), Vicente (2002) e Morelli (1998).

outro lado, dos estudos existentes, podemos também afirmar que trazem grandes contribuições para a nossa compreensão sobre o campo da música brasileira como um mercado de trabalho que vem se desenvolvendo de forma articulada ao modo de produção capitalista⁴⁰. Nesse sentido, observamos a importância do debate em torno da música popular no meio acadêmico, não somente enquanto um fenômeno musical/cultural em si, mas também como um bem cultural produzido em determinadas condições históricas, que acarretam em determinados processos de produção e determinadas relações de trabalho às quais o músico é submetido.

Referências

ARAÚJO, Pedro Quaresma de. Escolas de samba e relações de trabalho: entre a passarela e o barracão. In: EARP, Fábio Sá (org.). *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002, pp.165-207.

BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BENSAÏD, Daniel. *Marx, manual de instruções*. São Paulo: Boitempo, 2013.

CAMACHO, Rodrigo Simão. A produção do espaço e do território: as relações de trabalho subordinadas ao modo de produção capitalista. In: *Revista Entre Lugar*, Dourados, MS, ano 1, n° 1, 2010, p.73-98.

COLI, Juliana. *Vissi D'Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CRIBARI, Isabela (org.). Introdução. In: *Economia da Cultura*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009, p.11-15.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

EARP, Fábio Sá (org.). *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FIRJAN. *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*. 2014. Disponível em: <http://publicacoes.firjan.org.br/economicriativa/mapeamento2014/#/4/>. Acesso em: 19 nov. 2015.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

⁴⁰ Dentre outros ver Segnini (2010).

GALLETTA, Thiago Pires. *Música Popular Brasileira no contexto das tecnologias digitais: a produção independente e a emergência de novas estratégias e representações sobre as identidades musicais*. In: *Revista Ciberlegenda*, UFF/Niterói, v.2, n°24, 2011, p.77-87.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2002.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Sistema de informações e indicadores culturais 2007-2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

_____. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

LÖWY, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortez, 2010.

MARX, Karl. Trabalho alienado, propriedade privada e comunismo. In: NETTO, José Paulo (org.). *O leitor de Marx*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.91-121.

_____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. *Capítulo VI inédito de O Capital, resultados do processo de produção imediata*. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. *O capital*. V. I. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Para a crítica da economia política. In: GIANNOTTI, José Arthur (Org.) *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.101-257.

_____. Enquête Ouvrière. In: *Revue Socialiste*, n°4, 20 avril 1880.

_____. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d..

MATTOS, Marcelo Badaró. *E. P. Thompson e a tradição de crítica ativa do materialismo histórico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca do trabalho artístico*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1998.

NOSELLA, Paolo. *A escola de Gramsci*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1992.

ORTIZ, Renato. *Prefácio*. In: DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

REIS, Ronaldo Rosas; REQUIÃO, Luciana. Trabalho, Arte e Educação: contribuição crítica ao estudo da arte e do seu ensino no Brasil. In: Jaqueline

Ventura; Sonia Maria Rummert (Org.). *Trabalho e Educação - Análises Críticas Sobre a Escola Básica*. Campinas: Mercado de Letras, 2015, p. 125-144.

REQUIÃO, Luciana. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

_____. “*Eis aí a Lapa...*”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico*. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.

REQUIÃO, Luciana e RODRIGUES, José. Trabalho, economia e cultura no capitalismo: as novas relações de trabalho do músico no meio fonográfico. In: *Revista Educação Skepsis*, n.2 – Formação Profissional. Vol.I. Contextos de la formación profesional. São Paulo: skepsis.org., 2011, pp. 321-396.

SEGNINI, L. R. P.. Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo.. In: GUIMARÃES, Nadya; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi (coord.). (Org.). *Trabalho flexível, empregos precários? Uma comparação Brasil, França e Japão*. São Paulo: EDUSP, 2010, p.100-110.

SILVA, Shirley Carmem da, *etalli*. A escola desinteressada e outros conceitos gramscianos: estabelecendo bases ético-políticas para uma educação profissional emancipadora. In: *Anais do III SENEPT CEFET-MG*, 2012. Disponível em: http://www.senept.cefetmg.br/galerias/Anais_2012/GT-03/GT03-028.pdf. Acesso em: 28 out. 2015.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.

VARJÃO, Demétrio Rodrigues. Música e materialismo histórico. In: *Anais do VII Colóquio Internacional Marx e Engels*. UNICAMP, 2012. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2012/trabalhos/7348_Varjao_Demetrio.pdf. Acesso em: 28 set. 2015.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo: USP, 2002. (Tese de doutorado).

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ZAN, José Roberto. Prefácio. In: REQUIÃO, Luciana. “*Eis aí a Lapa...*”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010, p.13-21.

A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo e a ode ao empreendedorismo¹

*Luciana Requião*²

Introdução

A questão de começar o estúdio acho que tem a ver com [...] a ideia de como viver de música. Todo mundo queria ser músico, tocar e se tornar um artista, mas sabíamos que isso nem sempre traz um retorno financeiro

Marcello Fernandes, músico³

Desde o ano 2000 vimos nos esforçando em compreender as determinações que afetam os processos e as relações de produção no campo da música. A música não mais compreendida como um elemento social e cultural intrínseco ao homem, mas como um artefato ou um serviço que, transformado em mercadoria, atende a um setor hoje denominado como *Economia da Cultura* (ou *Indústria Criativa*) e se insere no contexto da chamada *Cadeia Produtiva da Economia da Música* (REQUIÃO, 2010 e 2016). Esses estudos nos proporcionaram compreender a *Economia da Cultura* como um importante campo que vem demonstrando sua crescente capacidade de gerar valor e que, conforme

¹ A versão em português deste texto foi publicada nos Anais do Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017 - De O capital à Revolução de Outubro (1867 – 1917). Ver em Requião (2017).

² Doutora em Educação pela UFF, mestre em Música e Licenciada em Educação Artística pela UNIRIO. É professora associada do Instituto de Educação de Angra dos Reis/UFF e membra do PPG Música e do Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais da UNIRIO. É colaboradora do PPCULT da UFF e coordenadora do Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação. Está como diretora do trabalho no Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: lucianarequião@id.uff.br.

³ Trecho da entrevista encontrada em Gomes (2016, p.247).

Debord, tornou-se a grande “vedete” da economia capitalista (DEBORD, 1997, p.127). Nesse contexto, vimos analisando o processo de desenvolvimento da *Cadeia Produtiva da Economia da Música* (CPEM), a horizontalização da indústria fonográfica e a consequente transformação no perfil do músico profissional, em particular o que atua no campo da música popular. Nesse ponto, observamos a necessidade de um perfil flexível ao músico, capaz de atender às diversas demandas da CPEM (REQUIÃO, 2010).

Vimos discutindo ainda a discrepância entre os números apresentados por indicadores culturais e a situação em que vivem e trabalham músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro (REQUIÃO, 2016). Indicadores como os produzidos pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), por exemplo, mostram que, em relação aos empregos formais, a área da música teve um avanço de mais de 60,4% entre os anos de 2004 e 2013, apresentando sinais de valorização salarial (FIRJAN, 2014)⁴. A música estaria entre as dez profissões mais numerosas do país ocupando o 7º lugar no *ranking* das dez profissões mais bem remuneradas dentre os setores da indústria criativa no Brasil (idem). Nesse cenário, de acordo com os números apresentados pela FIRJAN (2014), o Rio de Janeiro estaria em segundo lugar no *ranking* da média salarial nacional de músicos, em especial os intérpretes e os instrumentistas. Contrapomos esses dados ao discurso de músicos, obtido através de questionário enviado aos 3.255 músicos com cadastro ativo junto ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi). Tivemos o seguinte resultado:

Considerando as pesquisas apresentadas, o perfil dos músicos filiados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, supostamente aqueles que vivem profissionalmente da música no estado, atuam na área da música popular prioritariamente como instrumentistas e professores de música. Sua atuação se dá de forma autônoma tendo como principal *lôcus* de trabalho os bares e as casas de shows. Neste trabalho é computado para efeito de remuneração apenas o momento da realização

⁴ Atualizando esses dados, os indicadores da FIRJAN referentes ao período entre 2013 e 2015 mostram um crescimento salarial para a área da música de 9,6% (FIRJAN, 2016, p.14).

da apresentação musical, desconsiderando-se horas extras e passagem de som, período em que o músico checa o som e instala seus equipamentos no palco. A remuneração não é considerada satisfatória e, em geral, está abaixo do valor sugerido pela tabela do sindicato. A atividade docente parece ser uma possibilidade de complementação de renda. Apesar da aparente efervescência musical da cidade do Rio de Janeiro, os músicos avaliam as oportunidades de trabalho na área como insatisfatórias (REQUIÃO, 2016, p.266).

Como recorte para o presente texto, discutiremos a conformação do trabalho do músico popular, em particular do músico instrumentista “acompanhador”, às relações de produção do atual modelo que tem como uma de suas características o fomento ao empreendedorismo⁵. Nesse contexto, percebemos que a figura do músico como um trabalhador autônomo vem sendo substituída pela figura do Micro Empreendedor Individual, conforme o modelo aplicado pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - SEBRAE⁶. Destacamos que a viabilidade em se “viver” de música está associada à capacidade em empreender, e que ao lado desse fenômeno vem ocorrendo a chamada “pejotização”, em um processo contínuo de precarização das condições de trabalho e perdas de direitos trabalhistas⁷.

⁵ Como músico instrumentista acompanhador estamos nos referindo, em especial, àquele que atua em bandas ou grupos de música popular, acompanhando cantores ou instrumentistas solistas. Por música popular estamos aqui nos referindo como àquela que se vê, de forma geral, em bares e casas de shows, contrapondo-se à música de concerto, mais restritas às salas de concerto.

⁶ Micro Empreendedor Individual (MEI): trata-se de uma “forma jurídica criada pela Lei Complementar nº 128/2008, entrando em vigor a partir de julho de 2009, o MEI, ou simplesmente empreendedor individual (EI), é a figura do empresário (Artigo 966 do Código Civil) que opte pela tributação do Simples Nacional e que tenha auferido renda bruta no ano-calendário anterior de até R\$ 60 mil” (SALAZAR, 2010, p.149).

⁷ Sobre a “pejotização”, especialistas em Direitos Trabalhistas vêm criticando esse modelo, cujo intuito é indicado como sendo o de “fraudar relações de emprego típicas, empregadores tendem a utilizar o instituto da pejotização, isto é, transformam verdadeiros liames empregatícios, em uma simples locação de mão de obra, contrato de empreitada, entre outras denominações, visando burlar os direitos trabalhistas que deveriam circundar o contrato trabalhista” (OLIVEIRA, 2013, p.25).

Como material de análise, utilizamos entrevistas com músicos apresentadas no livro “Vivendo de música: por incrível que pareça!” (GOMES, 2016), aliadas a outras fontes, como o resultado de pesquisa realizada com músicos profissionais filiados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (REQUIÃO, 2016) e entrevistas com a direção desta entidade.

O contexto produtivo e o perfil flexível do músico popular

A música brasileira é uma das maiores forças da música mundial e a maior força da Economia da Cultura no Brasil. [...] O Brasil é o décimo mercado consumidor de música no mundo. Temos hoje um mercado interno fortíssimo, onde a música brasileira domina 80% do consumo, quando nos países latino-americanos esse percentual não passa de 5%.

Gilberto Gil⁸

Para situar o leitor ao contexto produtivo onde se desenvolvem as atividades profissionais do músico, temos a *Economia do Entretenimento* como um grande campo que, segundo Earp (2002), engloba a *Economia do Esporte*, a *Economia do Uso do Tempo*, a *Economia do Turismo* e a *Economia da Cultura*. Esta última, por sua vez, abarcaria sete cadeias produtivas, dentre elas a cadeia produtiva da música (p.38). Essas cadeias conectam diversos elos

⁸ Texto encontrado em http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/pronunciamento-do-ministro-gilberto-gil-durante-a-coletiva-a-imprensa-no-terminal-maritimo-na-praca-do-marco-zero-91191/10883?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fdiscursos%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_advancedSearch%3Dfalse%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_keywords%3D%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_delta%3D20%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dfalse%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_cur%3D10%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_andOperator%3Dtrue. Acesso em: 06/07/2017.

produtivos, intrínsecos ou extrínsecos à produção musical⁹. Em números, de acordo com o empresário Roberto Medina (2002), a música é apontada como campo duas vezes maior que o esporte, para termos uma ideia de sua proporção (p.60).

Um primeiro desenho da Cadeia Produtiva da Economia da Música (CPEM) foi proposto por Prestes Filho (2004), que a dividiu em cinco grandes blocos indicados como (1) Pré-produção, (2) Produção, (3) Distribuição, (4) Comercialização e (5) Consumo. São blocos que atuam de forma independente, mas em continuidade e como consequência do bloco precedente. Esse modelo vem sendo revisto a partir da introdução de novas tecnologias que colaboram com a diluição das fronteiras entre produção e consumo. Nesse sentido, Genes, Craveiro e Proença (2012) observam que “cada vez que uma inovação tecnológica é introduzida e padronizada no mercado da música, sua cadeia produtiva se reestrutura devido a diversas mudanças na forma de consumo” (p.173).

As transformações nos processos e nas relações de produção musicais associados às questões tecnológicas e de gestão de negócios foram observadas em diversos momentos da história da música, sendo os processos de produção musical considerados, até mesmo, precursores dos processos produtivos mais gerais. Lewis Mumford (*apud* SCHAFER, 2001) fazia essa referência ao relacionar a orquestra do século XIX à fábrica, passagem esta que vale reproduzir aqui.

Com o aumento do número de instrumentos, a divisão de trabalho dentro da orquestra correspondia ao da fábrica: a divisão desse processo tornou-se notável nas mais novas sinfonias. O maestro era o superintendente e o gerente de produção, encarregado da manufatura e da montagem do produto, a saber, a peça musical, enquanto o compositor correspondia ao inventor, engenheiro ou projetista que tinha calculado no papel, com a ajuda de alguns instrumentos

⁹ Os intrínsecos seriam os setores que colaboram diretamente à produção do evento/produto musical, e os extrínsecos os setores que são mobilizados a partir das necessidades dessa produção. Um clássico exemplo é o *Rock in Rio* que, além da produção do espetáculo musical, movimentava setores de transporte, hoteleiro, bebidas e alimentação, entre outros.

menores, como o piano, a natureza do produto final – retocando seus últimos detalhes antes que um só passo fosse dado na fábrica. Para composições difíceis, novos instrumentos foram inventados, ou velhos, ressuscitados; mas na orquestra a eficiência coletiva, a harmonia coletiva, a divisão funcional do trabalho, a interação cooperativa legal entre os líderes e os liderados produziam um uníssono coletivo maior do que aquele que se conseguia, com toda probabilidade, dentro de qualquer fábrica. Por uma razão: o ritmo era mais sutil; e o tempo das sucessivas operações era aperfeiçoado, na orquestra sinfônica, muito antes que qualquer coisa semelhante à mesma eficiente rotina chegasse à fábrica. Aqui, pois, na constituição da orquestra, estava o modelo ideal da nova sociedade (p.157-158)¹⁰.

Possivelmente toda essa engrenagem foi gestada no processo ocorrido no século XVIII e sedimentado ao longo do século XIX, quando se deu, conforme Elias (1995), a passagem de uma “*arte de artesão*” para uma “*arte de artista*”. Tendo por base também os estudos de Jardim (1988), destacamos que na *arte de artesão* temos como características principais a figura do intérprete e do compositor fundidas em uma única pessoa, cujo *status* social era o de artesão; a formação musical, em geral, se dava em confrarias e irmandades; o músico detinha os instrumentos para a realização de seu trabalho até a etapa final, onde se dá o consumo; e a produção era destinada a um patrono, sendo produzida por seu valor de uso e tendo, assim, um único padrão estético. Em contraste, na *arte de artista* temos a difusão da obra do compositor proporcionada pelas técnicas de impressão musical, estabelecendo a divisão entre intérprete e compositor; os músicos começam a se especializar nas funções de instrumentistas, compositores, cantores ou regentes em cursos oferecidos por conservatórios de música, ocasionando assim uma mudança nas relações técnicas de produção; ocorrem ainda mudanças nas relações sociais de produção, deixando o músico de participar de todo o processo produtivo mediado pelo editor; sendo o perfil do consumidor mais amplo, a produção estética torna-se diversificada proporcionando inovações técnicas

¹⁰ Lewis Mumford. *Technics and Civilization*. New York, 1934, p.202-3.

e estilísticas na música; o *status* social do músico passa de *artesão* a *artista*.

Para compreendermos o que Genes, Craveiro e Proença (2012) observam, destacamos quatro grandes marcos no desenvolvimento tecnológico que determinaram mudanças nos processos produtivos na área da música e, conseqüentemente, nas relações de trabalho. Jardim (1988, p.26) atribui como primeiro marco a invenção da escrita musical e o desenvolvimento da leitura e da literatura musicais. O segundo foi identificado com a conquista da impressão musical e o estabelecimento de um mercado editorial, o que, segundo Leme (2006), só veio a ocorrer no Brasil no início do século XIX, quando começa a se constituir um mercado para a compra e venda de música. O terceiro grande marco foi atribuído à invenção dos meios de gravação e reprodução fonomecânicos e o estabelecimento de uma indústria fonográfica (JARDIM, 1988, p.14).

Com o surgimento das técnicas de gravação se deu o desenvolvimento e a ampliação do mercado da música. A composição musical, representada em etapa anterior pela partitura impressa, nesta terceira etapa deixa de ser um produto em si passando a fazer parte de uma nova mercadoria: o disco. Esse novo formato da obra musical também implicaria em uma série de mudanças em sua produção (REQUIÃO, 2010, p92.).

Em seu processo de desenvolvimento, a indústria fonográfica brasileira apresentou fases de crise e de crescimento, sempre renovando suas estratégias para a ampliação de seus lucros¹¹. A partir da década de 1980 tivemos o início de um processo de reestruturação da indústria fonográfica brasileira, segundo os padrões da acumulação flexível, que viria mudar, tal qual nos outros ramos industriais, as estratégias de acúmulo de capital e as relações de trabalho, adequando a indústria brasileira aos processos globais produtivos. Por meio de nossos estudos concluímos que

¹¹ Para um maior detalhamento ver Requião (2010), em particular o item “A produção musical: uma cronologia” (p.97)

Com o desmantelamento da grande indústria (*major*) como a detentora de todas as etapas do processo produtivo e a aceleração dos processos de terceirização e subcontratação, pode-se observar o crescimento de empresas fonográficas de pequeno porte (*indies*) que passam a ser as reais produtoras do produto fonográfico, porém, cada vez mais dependentes das grandes empresas por sua incapacidade de divulgar e distribuir as mercadorias produzidas frente aos recursos das *majors* (REQUIÃO, 2010, p.110).

Em todo esse processo que afeta as formas de produção, conseqüentemente veremos mudanças significativas também nas questões relacionadas ao trabalho. Em nossos estudos vimos, por exemplo, o quanto o processo de horizontalização da indústria fonográfica contribuiu para a necessidade de um perfil mais flexível do músico popular, que precisou ampliar sua capacidade em atender aos diversos setores da CPEM. Se inicialmente - no Brasil na década de 1970, por exemplo - as grandes gravadoras eram responsáveis por todo o processo produtivo¹², posteriormente foram reduzidas a prestadoras de serviços “atuando como mediadora entre os produtores (músicos terceirizados, artistas licenciados e as *indies*) e os consumidores, prestando principalmente serviços de distribuição e divulgação” (REQUIÃO, 2010, p.151). Nesse contexto, “produtores e artistas de contratados passaram a contratantes, e os músicos, em um âmbito onde já foram trabalhadores assalariados ou onde tiveram algum tipo de vínculo formal, passaram à condição de autônomos” (idem, p.228).

Os músicos não estariam mais se enquadrando em um único modelo de atuação profissional. Assim como ocorre em outras áreas produtivas, e se adequando aos processos produtivos da acumulação flexível, o músico passa a atuar de forma mais intensa em diversas áreas da cadeia produtiva da música. Assim, um artista se torna também produtor e

¹² Que passava pelas fases de concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem e preparação da fita master; confecção da matriz, prensagem (fabricação); controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing, divulgação e difusão (DIAS, 2000, p.65).

empresário, um músico instrumentista atua também como técnico de estúdio, entre outras possibilidades (REQUIÃO, 2010, p. 178).

De forma resumida, podemos dizer que tínhamos a indústria fonográfica como espinha dorsal da CPEM. Com a horizontalização e fragmentação de seu processo produtivo ocorrido no Brasil nas décadas de 1980/1990, a CPEM se subdivide em áreas distintas (RODRIGUES e REQUIÃO, 2011). Assim, e de acordo também com os estudos de Salazar, de contratante a gravadora passa a contratada: “hoje em dia é o artista que contrata o selo e não mais o contrario. Antigamente o selo contratava, fazia mil cópias e distribuía. Hoje o que o selo faz é a gestão dessa distribuição”¹³.

À cena atual poderíamos atribuir o quarto grande marco. Beltrame (2016), por exemplo, chama atenção para as práticas de produção musical como a criação de *mashups*, *re-edits*¹⁴ e música eletrônica, entre outras formas que permitem o produzir e o compartilhar de forma simultânea, colaborando para o que a autora chama de *cultura participativa*. Teríamos aí o perfil do *prosumer*, neologismo que indicaria um novo papel para o consumidor na contemporaneidade. Nesse sentido, Genes, Craveiro e Proença (2012) destacam que a “tendência é a focalização menor na indústria fonográfica e maior na indústria da música. Em busca de maiores lucros, empresas de diferentes setores da economia procuram explorar o conteúdo musical, buscando viabilizar seu consumo de diversas formas” (p.188).

Nesse cenário encontramos depoimentos que mostram uma situação pouco favorável para o músico “não empreendedor”. Se, de um lado, Salazar (2010) afirma que “a queda nas vendas de discos transformou o show na principal fonte de renda dos artistas hoje em dia” (p.4), em Gomes (2016) encontramos inícios

¹³ Salazar em entrevista ao Jornal do Comercio online. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2015/12/27/leonardo-salazar-ve-a-musica-como-empendedorismo-214282.php>. Acesso em: 19 jun 2016.

¹⁴ Em Beltrame (2016, p.18) encontramos a seguinte referência para esses termos: “O gênero de *remix* que mistura duas ou mais músicas chama-se *mashup*. *Re-edit* é uma reedição da música onde podem ser adicionados elementos e a estrutura musical modificada” (Victor Hugo, 2014. Fanzine Tralhamalocada: Edição 57, julho de 2014. <http://www.calameo.com/read/0037245784ef7547aff91>”).

de que “quem vive de ingresso [...] vive com o menor dinheiro que existe no mercado cultural e é em geral mal pago” (p.233). Em estudos realizados com músicos que atuam em casas de shows encontramos depoimentos similares (REQUIÃO, 2010 e 2016), além de observar que as formas de pagamento são determinadas pelo empregador de forma que lhe assegure maior margem de lucro.

Pagando por couvert o trabalho do músico em nada onera o contratante uma vez que não há a obrigação de pagamento caso não haja público pagante. Uma vez conquistada pela casa certa fama e com uma maior e crescente frequência de público, se torna mais vantajoso o pagamento por cachê fixo. Todo o excedente fica como lucro para a casa (REQUIÃO, 2010, p.215).

Observamos que a instabilidade profissional causada, em geral, pelo trabalho sazonal, pela baixa remuneração e pela informalidade, tornaria necessário ao perfil profissional do músico um amplo leque de competências. Se em outros tempos tivemos perfis mais definidos, como os chamados “músico de estúdio” ou “músico de orquestra”, entendemos que esse trabalhador vem se adaptando aos processos produtivos sendo até mesmo considerado um precursor das relações flexíveis de trabalho: “profissional inventivo, móvel, indócil às hierarquias, intrinsecamente fundamentado, tomados numa economia do incerto e mais expostos aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais” (MENGER, 2005, p. 45). É aqui que parece “nascer” a transfiguração do *músico trabalhador* em *músico empreendedor*.

A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo

O músico é uma pessoa física, eu não sou uma empresa que toca piano, sou um pianista.

Itamar Assiere, *músico*¹⁵

¹⁵ Trecho da entrevista encontrada em Gomes (2016, p.205).

É tarefa difícil caracterizar em um único perfil o músico popular, e nem é esta nossa intenção neste momento. Por hora, basta observar que a música como atividade profissional proporcionou a este trabalhador vivenciar diferenciadas formas de relações de trabalho¹⁶. *Grosso modo*, podemos envolver as relações de trabalho do músico em dois grupos: o trabalho assalariado e o trabalho autônomo. Por ser uma característica comum ao trabalho do músico a eventualidade, para este último foi estabelecida uma forma de se garantir direitos trabalhistas assegurados pela lei n° 3.857, de 22 de dezembro de 1960, que, entre outras providências dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão do músico (BRASIL, 1960)¹⁷. Trata-se da portaria ministerial n° 3.347, de 30 setembro de 1986, por meio da qual “ficam aprovados os modelos de Contrato de Trabalho por prazo determinado ou indeterminado e de Nota Contratual para substituição ou para prestação de serviço caracteristicamente eventual de músico, que serão obrigatórios na contratação desses profissionais” (BRASIL, 1986).

De acordo com Déborah Cheyne, vice-presidente do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, “é um privilégio do músico ter uma ferramenta como a Nota Contratual que formalize o trabalho. Ela é a flexibilização da CLT, que trata da especificidade da nossa atividade que é a eventualidade”¹⁸. Segundo Cheyne, a Nota Contratual evita o vínculo trabalhista, mas atende à formalização do trabalho com tudo o que é previsto em qualquer contrato de trabalho, seja ele de longo ou curto prazo. Assim, “a Nota Contratual permite que o músico trabalhe por mais tempo para determinado empregador sem que com isso se estabeleça um vínculo empregatício”¹⁹.

¹⁶ Ver Requião (2010).

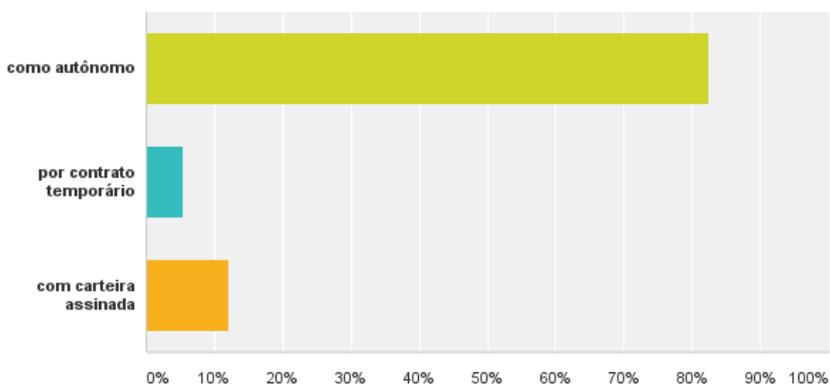
¹⁷ Podemos citar, por exemplo, o artigo 41 que versa sobre a duração do trabalho: “Art. 41 • A duração normal do trabalho dos músicos não poderá exceder de 5 (cinco) horas, excetuados os casos previstos desta lei. § 1° • O tempo destinado aos ensaios será computado no período de trabalho; § 2° • Com exceção do destinado a refeição, que será de 1 (uma) hora, os demais intervalos que se verificarem na duração normal do trabalho ou nas prorrogações serão computados como de serviço efetivo” (BRASIL, 1960).

¹⁸ Em entrevista concedida a autora dia 29 de junho de 2017 nas dependências do SindMusi.

¹⁹ Idem.

Embora os dados de entidades como a FIRJAN mostrem um crescimento em relação aos músicos com relações formais de trabalho, conforme demonstrado anteriormente sobre o período entre 2004 e 2013, pesquisas como a que realizamos recentemente com filiados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, considerando músicos que trabalham prioritariamente como instrumentistas no âmbito da música popular, tivemos um resultado que mostra uma grande maioria atuando de forma autônoma, de acordo com o gráfico abaixo:

Gráfico 1 – Vínculo profissional (REQUIÃO, 2016, p.261)



Importante notar que, quando se referem ao trabalho autônomo, isso não significa dizer que seus contratantes fazem uso da Nota Contratual, sendo muito usuais os contratos “de boca”, ou seja, pela via da informalidade (REQUIÃO, 2010 e 2016). Os músicos reclamam da instabilidade profissional gerada pela informalidade e a atividade docente aparece como alternativa no escopo de suas possibilidades de atuação profissional (REQUIÃO, 2002 e 2016).

Para Salazar, consultor do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE, também jornalista e gestor de negócios além de autor de “Música Ltda.: o negócio da música para empreendedores” (2010), “o empreendedorismo

surge atualmente como resposta ao desemprego”²⁰. Ao lado dessa “condição”, Salazar informa ainda que “diversas organizações contratam exclusivamente com empresas formais, com nota fiscal e CNPJ. É o caso dos Governos (Federal, Estadual e Municipal), do SESC, do SEBRAE, de médias e grandes empresas privadas e de muitos editais de patrocínio cultural” (2015, p.15)²¹. Segundo Cheyne,

A gente troca a informalidade por uma fraude! Ela é perniciosa e vem de coação. A maioria dos músicos que acabam tornando-se MEI esse processo se dá por coação. É uma troca ingrata. Esse músico que não é empreendedor se dá mal porque ele não vai saber dar conta da sua vida como empresa e tem consequências isso como as questões tributárias, multas, aquele que deixa de usar o MEI mas não fecha a empresa. Estamos começando a receber aqui demandas dessa natureza.

Importante destacar o SEBRAE como peça fundamental na propagação do incentivo ao empreendedorismo, conceito atrelado à ideia de inovação e de “uma sociedade capitalista liberal e de sua ideologia de sucesso individual” (FELIPPE, 1996 apud POMBO, s.d.)²². Seguindo este conceito, o SEBRAE vem apoiando diversos setores da chamada Economia Criativa, entre eles a música. De acordo com Duque,

é importante ressaltar a interferência que os organismos multilaterais tem se apresentado na condução da recomendação em valorizar a Indústria Cultural (chamado pela SEC de “setor cultural”) e a Economia Criativa no Brasil. A responsabilização ao Estado em fornecer elementos para a ampliação desta, como foi feito com a institucionalização na

²⁰ Salazar em entrevista ao Jornal Comercio online. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2015/12/27/leonardo-salazar-ve-a-musica-como-empreendedorismo-214282.php>. Acesso em: 19 jun 2017.

²¹ Duque (2015) realiza uma consistente reflexão crítica sobre a transformação da cultura em mercadoria e faz uma análise sobre a influência do SEBRAE sobre a Indústria Criativa e na formação de “empreendedores criativos”.

²² Documento adquirido na Biblioteca Temática do Empreendedor – SEBRAE <http://www.bte.com.br>. Acesso em: 30/06/2017.

criação da SEC, das parcerias com o terceiro setor em etapas da cadeia produtiva, assim como a reivindicação do setor privado na condução da capacitação dos profissionais da EC como, por exemplo, o sistema S, em especial o SEBRAE na formação dos “empreendedores criativos” (DUQUE, 2015, p.93).

Sobre a área da música, o SEBRAE informa que

Atualmente, existem 91.023 pequenos negócios formalizados operando na indústria da música no Brasil. As oportunidades de negócio estão distribuídas em 14 atividades econômicas, abrangendo as atividades fonográficas, de direitos autorais e do show business. E contemplando todas as etapas da cadeia produtiva da música²³.

A figura do Micro Empreendedor Individual (MEI) aparece como uma resposta ao desemprego, à informalidade das relações de trabalho e também, conforme indicou Salazar, à preferência de empresas em contratar músicos por esta via, ou seja, ao processo conhecido como “pejotização”. Segundo Salazar, “a Resolução no 67, de 16 de setembro de 2009, do Comitê Gestor do Simples Nacional (CGSN), permitiu a inclusão da atividade de cantor e músico independente (CNAE 9001-9/02 – produção musical) na lista que indica as atividades abrangidas pelo instituto” (SALAZAR, 2010, p.149). Dentre as ocupações permitidas na área da música estão o cantor, o instrutor de música e o músico independente (idem, p.150).

Salazar ensina que “tratar a música como um negócio não implica, necessariamente, em perda de autenticidade, originalidade, inovação ou criatividade da obra musical. O músico precisa entender que não é necessário mudar o conteúdo, mas sim adaptar a embalagem” (2010, p.208). A leitura que o Sindicato dos Músicos do Estado Rio de Janeiro faz dessa situação é bastante diferente do tom otimista encontrado em Salazar.

²³ Disponível em: <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/bis/musica-tocando-negocios-saiba-como-empreender-no-setor-musical,6b88224bd1441510VgnVCM1000004c00210aRCRD?origem=segmento&codSegmento=7>. Acesso em: 30/06/2017.

O que a gente tinha como uma coisa acessível para o contratante e para o músico começa a se tornar obsoleta a partir do momento em que a informalidade reina. Obsoleta não, ela é negligenciada. Quando há a necessidade de formalização dessas relações de trabalho busca-se uma outra forma via a pessoa jurídica²⁴.

A vice-presidente do SindMusi diz que para determinado perfil, como o produtor musical, o MEI pode ser um instrumento adequado, mas que isso não pode valer para músicos trabalhadores. O MEI vem pra atender uma parcela dos trabalhadores que são informais, principalmente por não terem a profissão regulamentada, o que não é o nosso caso. Porém, tem uma parcela de músicos que precisa se valer disso. Hoje a gente tem um mercado com um modelo muito novo que exige de músicos que se predispõe a de fato empreender a necessidade de formalização de seu próprio estúdio, por exemplo. Esse é o verdadeiro músico empreendedor, gerador de negócios²⁵.

De outro lado, Cheyne observa que

Quando há esse vazio, por conta da informalidade, quando somos incapazes de alcançar os caminhos corretos para que se realize essa relação de trabalho, fica essa lacuna que se preenche com uma outra tendência que não é relação de trabalho entre empregador e empregado, é de empresa para empresa, ou seja, é prestação de serviço. Então a gente acaba com a relação de trabalho, impõe-se ao músico eventual que não é empreendedor, que é um trabalhador, o MEI. Isso tira dele os direitos trabalhistas²⁶.

No contexto dessa discussão, observamos em Gomes (2016) depoimentos de músicos com longa atuação nos entranhas da cadeia produtiva da música que trazem indícios de que a figura do músico autônomo estaria cedendo lugar ao micro empreendedor individual.

²⁴ Déborah Cheyne, *opus cit.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

A ode ao empreendedorismo

O culto ao empreendedorismo mascara a contradição capital-trabalho e corrói as Leis Trabalhistas, apontando para uma clara tendência à precarização do trabalho.

Maria Augusta Tavares²⁷

Tolila (2007) observa que “ao desinteresse dos economistas pela cultura respondeu, pois, em grande medida, o desinteresse dos atores culturais pela economia” (pp.17-18). Nos depoimentos de músicos encontrados em Gomes (2016) vemos uma situação diferente. Os músicos, de forma geral, parecem conhecer as engrenagens da cadeia produtiva da música e as possibilidades de sua inserção nela²⁸. A música é compreendida enquanto produto inserido em um mercado de compra e venda: “eu entendi que a música é, além de obra de arte, um produto. A partir daí, aprendi a transformar a arte em algo que pudesse me sustentar financeiramente” (p.54). A capacidade de gerir sua carreira ou seu próprio negócio também é observada pelos músicos: “somos gestores da nossa própria carreira, mas sem formação nem informação nessa área de gestão, e o pior, num mercado sem regras” (p.55); “coordeno minha empresa de produção [...], tenho um produtor e uma pequena equipe de músicos e técnicos” (p.85); “tem que ter organização para gerir a sua carreira, assumir compromissos e ter cuidado com as coisas que você assume” (p.113); “estou aprendendo a ser empresário” (p.236).

Os músicos entrevistados por Gomes (2016) têm em seu perfil, de forma geral, o empreendedorismo como uma solução para a instabilidade que a atividade profissional na área da música proporciona. Sua atuação e renda principal vêm de algum empreendimento formal (escola de música, estúdio, produtora,

²⁷ TAVARES, Maria Augusta. O empreendedorismo e a corrosão das leis trabalhistas. Anais. III Jornada Internacional de Políticas Públicas. São Luís – MA, 2007.

²⁸ As citações a seguir são depoimentos de músicos encontrados em Gomes (2016). Optamos por não indicar o nome do músico, por considerar que isso não é relevante ao presente estudo. Assim, informaremos apenas a página onde encontra-se o trecho citado.

casas de shows, e outras). Em contraste com a pesquisa que realizamos com músicos que têm como principal *locus* de atuação as casas de shows, e onde atuam como músico instrumentista ou cantor em trabalhos eventuais, esse grupo parece “viver de música” não mais como um trabalhador autônomo, mas como empreendedor. Podemos inferir que, de forma crescente, a figura do músico como um trabalhador autônomo parece não atender a um mercado que prioriza relações entre pessoas jurídicas. Alguns depoimentos evidenciam essa mudança: “dava para viver só tocando na noite, com o dinheiro que ganhava [...] pagava o aluguel, todas as contas e conseguia sobreviver bem” (p.112). Essa situação, conforme observou Cheyne, pode vir a atender uma parcela de músicos que de fato desejam empreender. Porém, para o músico trabalhador, a situação não parece muito satisfatória.

Hoje em dia, acho que estamos numa fase em que o músico está muito refém do mercado. As pessoas estão gostando muito dessa história de emitir nota fiscal, de microempreendedor individual. O músico é uma pessoa física, eu não sou uma empresa que toca piano, sou um pianista. A pessoa jurídica não tem direitos como uma pessoa física, se recebe o cachê pela sua empresa você é um prestador de serviços (GOMES, p.205).

Conforme Salazar, o músico vem sendo incentivado a assumir o duplo papel de “empreendedor e artista”²⁹. De certa forma, é como se, ao assumir a figura de empreendedor, o músico voltasse a concentrar na sua pessoa diversas funções. A diferença é que, sem o controle dos meios de divulgação, não deixa, com isso, de ser dependente do capital.

Esse papel de empreendedor é incentivado ainda por conta de possibilidades de obter financiamento para projetos por meio de mecanismos das leis de renúncia fiscal, como a lei Rouanet, por exemplo. Tais leis visam “criar novas fontes de recursos para

²⁹ Ver “Como o Sebrae atua no segmento de Economia Criativa” disponível em: http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/segmentos/economia_criativa/como-o-sebrae-atua-no-segmento-de-economia-criativa,47e0523726a3c510VgnVCM1000004c00210aRCRD?origem=segmento&codSegmento=7. Acesso em: 23 jun 2017.

impulsionar o campo de produção artístico-cultural brasileiro, desde o final da década de 1980, estendendo-se por toda a década de 1990 até os dias atuais” (BELEM e DONADONE, 2013, p.51), e em troca proporcionam às empresas incluir a cultura “em suas estratégias tributárias, de marketing e de Responsabilidade Social Empresarial” (idem). Belem e Donadone (2013) indicam que mecanismos como esse geram um “mercado de patrocínios”. Em nossos estudos também observamos essa questão e concluímos que “através do marketing cultural os investimentos são direcionados estrategicamente para certos produtos culturais capazes de contribuir para a concretização dos objetivos das empresas - o lucro” (REQUIÃO, 2010, p.226). Analisando esta situação, em depoimento encontrado em Gomes (2016), um músico conclui que

A lei Rouanet e outras do mesmo tipo estão associando marketing à cultura.[...] Por que um cara que tem uma empresa e pode deduzir 4% desse imposto, apoiando uma iniciativa cultural, vai querer apoiar um artista desconhecido? [...] Criamos dois mundos, aqueles dos que têm patrocínio e podem muito, já que tem a produção paga assim como a divulgação e a dos que não tem patrocínio e que só podem se financiar através do ingresso (GOMES, 2016, p.232).

Poderíamos continuar nossa argumentação apontando para outras questões, como o direto autoral, por exemplo. Por ora, buscamos evidenciar a conformação do trabalho do músico, em particular do músico instrumentista, às relações de produção do atual modelo produtivo, a partir do que entendemos ser uma transmutação da figura do músico como um trabalhador autônomo para a figura do músico como empreendedor, quer seja pela necessidade imposta pelo mercado em empreender, quer seja pela imposição de que os contratos sejam feitos entre pessoas jurídicas. O presente estudo vai ao encontro de pesquisas que vimos realizando nos últimos anos que mostram as formas encontradas pelo capital em extrair mais valia do trabalhador da cultura através da precarização das suas relações de trabalho, e a lógica capitalista que movimenta a chamada Economia da Cultura.

Referências

- BELEM, Marcela Purini e DONADONE, Julio César. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. *NORUS* Vol. 01 nº 01 janeiro-junho/2013 p.51-61.
- BELTRAME, Juciane Araldi. *Educação musical emergente na cultura digital e participativa: uma análise das práticas de produtores musicais*. UNIRIO, 2016. (Tese de Doutorado)
- BRASIL. *Portaria ministerial nº 3.347*, de 30 setembro de 1986, aprova os modelos de Contrato de Trabalho por prazo determinado ou indeterminado e de Nota Contratual para substituição ou para prestação de serviço caracteristicamente eventual de músico. Disponível em: http://www.sindmusi.org.br/imagens/anexo_151_0301181743.pdf. Acesso em: 07/07/2017.
- BRASIL. *Lei n. 3.857*, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm. Acesso em: 4 nov. 2015.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUQUE, Felipe da Silva. *Para uma crítica da Economia Criativa no Brasil: empreendendo precariados*. UFF, 2015. (Dissertação de Mestrado)
- EARP, Fábio Sá (org.). *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FIRJAN. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil. 2016*. Disponível em: <<http://www.firjan.com.br>>. Acesso em: 01 jul. 2017.
- _____. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil. 2014*. Disponível em: <<http://publicacoes.firjan.org.br/economiacriativa/mapeamento2014/#/4>>. Acesso em: 19 nov. 2015.
- GENES, Felipe; CRAVEIRO, Rodolfo Uchôa; PROENÇA, Adriano. Inovações tecnológicas na cadeia produtiva da música no século XXI. *Sistemas & Gestão. Revista Eletrônica*. Rio de Janeiro: UFF, V. 7, n. 2, jun., p. 174-191. 2012. Disponível em: <<http://www.revistasg.uff.br/index.php/sg/article/view/V7N2A4/V7N2A4>>. Acesso em: 12 mar. 2016.
- GOMES, Thiago Pinheiro de Siqueira. *Vivendo de música: por incrível que pareça!* 1. ed. São Paulo: PoloBooks, 2016.
- JARDIM, Antônio. *Música: uma outra densidade do real*. Rio de Janeiro: CBM, 1988. (Dissertação de Mestrado).
- LEME, Mônica Neves. *E “saíram à luz” as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. Niterói: UFF, 2006. (Tese de Doutorado).

MARX, Karl. *Capítulo inédito D o Capital: resultado do processo de produção imediato*. Porto: Publicações Escorpião, 1975.

MEDINA, Roberto. A indústria de espetáculos: Rio tem expertise mundial para produzir megaeventos. In: *Economia da cultura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Faperj e Coppe/UFRJ, 2002, pp.59-66.

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

OLIVEIRA, Laura Machado de. Pejotização e a precarização das relações de emprego. *Revista Atitude - Faculdade Dom Bosco de Porto Alegre · Ano VII · Número 14 · Julho - Dezembro de 2013*, p.25-31, Disponível em: http://faculdade.dombosco.net/wp-content/uploads/2016/05/1400625866_atitude14.pdf#page=25. Acesso em: 03/07/2017.

POMBO, Adriane Alvarenga da Rocha. *O que é ser empreendedor*. Documento disponível em: Biblioteca Temática do Empreendedor – SEBRAE <http://www.bte.com.br>. Acesso em: 30/06/2017.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos et alli. *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

REQUIÃO, Luciana. “A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo”, Anais... Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017: De O capital à Revolução de Outubro (1867 - 1917), 2017. Disponível em: <http://www.niepmarx.blog.br/MManteriores/anais2017.htm>. Acesso em: 11/05/2019.

_____. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

_____. “Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico*. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.

REQUIÃO, Luciana; RODRIGUES, José. Trabalho, economia e cultura no capitalismo: as novas relações de trabalho do músico no meio fonográfico. *Revista Educação Skepsis*, n. 2 – Formação Profissional. V. I. Contextos de la formación profesional. São Paulo: skepsis.org., 2011, pp. 321-396.

SALAZAR, Leonardo. *Música Ltda: o negócio da música para empreendedores*. Recife: Sebrae, 2010.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.

TOLILA, Paul. *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

Viver de Cultura: reflexões iniciais sobre trabalho cultural, neoliberalismo e a formalização da ocupação de produtor/a cultural no Rio de Janeiro como microempreendedor individual

Gustavo Portella Machado¹

Introdução

O presente artigo propõe uma introdução ao mundo do trabalho cultural na contemporaneidade, partindo da *pejotização* de produtores/as culturais através da figura jurídica do microempreendedor individual (MEI). O objetivo é entender se a forma burocrática dessa concepção jurídica pode nos fornecer uma espécie de constituição/formalização de uma racionalidade neoliberal, conforme pensada por Dardot e Laval (2016), e como têm modificado as condições materiais e subjetivas do que significa viver de cultura. Para tanto, foi realizada: uma revisão teórica sobre o termo trabalho cultural, afastando as concepções atualmente mais populares de trabalho criativo e trabalho imaterial; uma breve historicidade da formalização dessa profissão, partindo das leis até a criação da figura do microempreendedor; e uma reflexão sobre a constituição de uma racionalidade neoliberal a partir dos trabalhadores culturais com microempreendedor individual, especialmente a partir de um estudo de caso de uma produtora cultural na cidade do Rio de Janeiro.

O/A produtor/a cultural, olhando do ponto de vista de sua ocupação dentro da cadeia produtiva da cultura ou do processo coletivo artístico, seria a figura “invisível” que se encontra no “olho do furacão” (AVELAR, 2009), administrando simultaneamente os

¹ Mestre em Cultura Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense, com pesquisa sobre a precarização do trabalho de produtoras/es culturais freelancers com microempreendedor individual na cidade do Rio de Janeiro. Bacharel em Produção Cultural pela mesma instituição. E-mail: m.gustavoportella@gmail.com.

interesses de artistas, fornecedores, poder público, consumidores, patrocinadores e os seus. É um sujeito que lida, ao mesmo tempo, com as condições, prerrogativas, regras e convenções dos campos econômico e artístico. Embora seja difícil imaginar o mundo da arte sem essa figura, sua regulamentação enquanto ocupação é um tanto quanto controversa. Possui marcos legais e jurídicos de difícil entendimento, o que reflete-se nas formas de trabalho que discutiremos mais a frente.

Trabalho cultural e a racionalidade neoliberal

A necessidade de olhar para o trabalho cultural com mais atenção se dá por não podermos mais falar em condição proletária apenas pelos trabalhadores fabris. É preciso considerar as outras formas de exploração do trabalho que se desenvolveram especialmente no Sul Global (LINDEN, 2010). Para isso, é preciso afastar algumas teorias que têm abordado o trabalho cultural em categorias como trabalho criativo e/ou trabalho imaterial. Tentarei, brevemente, afastá-los a fim de posicionar a partir de qual relação entre trabalho e cultura parte essa proposta de pesquisa.

Cunhado constantemente como o trabalho do futuro, o trabalho criativo² seria a resposta da sociedade ao fim do trabalho pelos adventos das máquinas e das mudanças sociais das últimas décadas. É uma concepção que atingiu as empresas na transição do sistema taylorista-fordista, no qual o trabalhador executava o que a gerência elaborava, para o sistema das formas flexíveis de acumulação, como o toyotismo, no qual o *savoir faire* intelectual e cognitivo passa a ser apropriado pelo capital (ANTUNES, 2018).

Para os defensores desse modelo, “(...) os trabalhadores criativos apresentam salários significativamente superiores à

² A economia criativa é um modelo de pensar a economia que ganha força a partir dos anos 2000. O cerne da economia criativa encontra-se na comercialização do caráter simbólico da economia, no qual a criatividade seria o principal ativo. Inúmeras instituições, governos e pesquisadores têm se dedicado a compreender e propagar os supostos benefícios da economia criativa, que englobaria principalmente os setores de consumo, cultura, mídias e tecnologia. O Brasil fez parte desse movimento ao criar a Secretaria de Economia Criativa, vinculada ao Ministério da Cultura, entre 2011 e 2015.

média da economia (...)" (SANCHEZ et al., 2017, p. 104). Seriam os criativos, inclusive, a classe que têm, durante as crises econômicas que atingiram os países capitalistas a partir dos anos 2000, sofrido as menores consequências.

É preciso colocar um questionamento, no entanto, sobre quais trabalhadores estamos falando ao nos referirmos ao trabalho criativo e em quais condições esse trabalho ocorre. Os criativos abrangem não apenas artistas e os profissionais envolvidos nas etapas de produção de uma obra de arte, mas englobam também trabalhadores das áreas de Tecnologia da Informação e Comunicação (TIC), biotecnologia, pesquisa e desenvolvimento, consumo, mídias, entre outros. Quando analisamos exclusivamente o setor de cultura dentro dos profissionais criativos, os resultados são bem diferentes.

Em termos de remuneração, houve recuo dos salários pagos em cultura (-2,6% em termos reais), que manteve a posição de área criativa com remuneração mais baixa. Interessante notar que o resultado agregado negativo foi exclusivamente devido à forte queda na remuneração de um dos segmentos que mais contratou no período, artes cênicas (-11,1%, o pior resultado entre todos os segmentos analisados). (SANCHEZ et al., 2017, p.109)

O trabalho criativo está, portanto, longe de representar a realidade dos trabalhadores culturais. Além da diferença salarial, que aparenta uma discrepância entre os diferentes segmentos englobados, é preciso considerar que as pesquisas sobre trabalho criativo, como a de Sanchez et al (2017), geralmente se fecham em uma análise do mercado formal. E não é possível analisar o trabalho cultural - e acredito que também outros segmentos do trabalho criativo - desconsiderando os trabalhadores do mercado informal ou a possibilidade de que os trabalhadores oscilem entre o formal e o informal. As diferentes ocupações, reunidas em uma mesma tipologia de 'trabalho criativo', não apresentam tantas semelhanças, exceto o fato de que todas utilizam um recurso subjetivo, cognitivo ou emocional como motriz do trabalho, no que têm sido chamado de trabalho imaterial.

Idealizado especialmente por Gorz (2005), o trabalho imaterial é caracterizado pela ausência ou pela invisibilização das condições materiais, substituídas ou desacreditadas frente a um trabalho cognitivo, emocional etc., constituindo um “(...) capitalismo pós-moderno centrado na valorização de um capital dito imaterial, qualificado também de “capital humano”, “capital conhecimento” ou “capital inteligência”.” (GORZ, 2005, p. 15). Falamos, portanto, dos trabalhadores do marketing, das ciências, da comunicação, da cultura etc.

O argumento principal dessa proposição é o de que, no trabalho, em particular nos serviços considerados imateriais, sua intangibilidade acabaria por impedir a mensuração do valor, tornando impraticável a vigência do valor-trabalho e, por consequência, a criação do mais-valor. (ANTUNES, 2018, p.51)

É preciso chamar atenção, no entanto, para o fato de que outros estudiosos (AMORIM, 2011; CERQUEIRA, 2015; ANTUNES, 2018) têm demonstrado que há materialidade, assim como produção de mais-valor, em toda produção tida como imaterial, discordando do pensamento de Gorz (2005). Uma suposta imaterialidade do produto só poderia ser notada pela utilidade do produto e, portanto, pelo trabalho concreto e não como exclusividade do trabalho abstrato (AMORIM, 2011). Mesmo a produção mais simbólica ainda resulta em um produto apresentável ao público, seja enquanto espetáculo ao vivo, enquanto objeto etc.

Hope e Richards (2015), no mesmo caminho, têm conduzido estudos demonstrando que a materialidade do trabalho artístico ou cultural também reside no próprio corpo dos sujeitos, que, muitas vezes, invisibilizam suas condições laborais frente à exaltação do objeto artístico final. Em outras palavras, para as autoras, os trabalhadores tendem a desconsiderar a materialidade do trabalho cultural que se expressa no corpo e durante o processo de produção.

Ademais, é incerto afirmar que a criatividade, supostamente infinita, aparecerá igualmente para todas e todos, desconsiderando que as diferenças de classe e de identidade modificam drasticamente as formas de viver e de acessar os meios de realizar o que foi concebido enquanto trabalho criativo.

Afastar-se das concepções, hoje mais comuns, de trabalho criativo e de trabalho imaterial é importante aqui para que possamos falar de trabalho cultural em uma perspectiva materialista, isto é, um processo de proletarização dos trabalhadores da cultura, dado o aumento no número de profissionais sem posse dos meios de produção e obrigados a mercantilizar seus trabalhos (BRAGA & MARQUES, 2017).

Para Lopes (2013), esses “novos” trabalhadores são, na verdade, característicos de um grupo com forte pendor intelectual, científico, juvenil e precário. São os trabalhadores que conciliam o prazer da autonomia, da liberdade e da falta de burocracia com o sofrimento dos valores da acumulação flexível. Isto significa, sobretudo, que o trabalho adquire para essa juventude que trabalha com cultura uma importância simbólica, de expressão de si, no que Menger (2006) chamou de uma renda-psíquica, uma espécie de retribuição para além da financeira. Para Ferreira (2017)

(...) quando os jovens calculam as (menores) possibilidades empregatícias que terão no futuro, eles não o fazem necessariamente orientados por valores materialistas ou de ordem instrumental, escolhendo rumos pré-estabelecidos que, supostamente, confeririam uma maior garantia no futuro. Cientes de que também esses rumos já não os salvaguardam, apostam também em percursos educativos e laborais orientados por gratificações de natureza expressiva, ou seja, relacionadas com a expressão e realização de si enquanto pessoa e profissional. (FERREIRA, 2017)

O trabalho adquire, a partir dessa nova demanda, relações de autonomia/dependência e de prazer/sofrimento, na medida em que compreendem um espaço de realização dos sujeitos, mas não se ausentam como ferramentas de extração da mais-valia.

Partindo de Dardot e Laval (2016), existiria um novo dispositivo de desempenho e gozo que torna os indivíduos ávidos pelas condições que o precarizam. “Exige-se do novo sujeito que produza “sempre mais” e goze “sempre mais” e, desse modo, conecte-se diretamente com um “mais-gozar” que se tornou sistêmico.” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 355).

Essa transformação da subjetividade dos trabalhadores, demonstrada por Linhart (2007) através de um movimento interno nas empresas a partir dos anos 1970, possui um objetivo central de fazê-los trabalhar mais, tornando mais palatável as novas formas de exploração do trabalho e criando uma sensação de autonomia e de poder que não se refletem no salário.

Por essas razões, alguns autores têm considerado o trabalho cultural como um laboratório da flexibilidade contemporânea (MENGER, 2005; SEGNINI, 2007; CERQUEIRA, 2015), na medida em que antecipou de forma positivada características da nova morfologia do trabalho, como a empresa enxuta (ANTUNES, 2018, LINHART, 2007), a terceirização, a flexibilização, a auto-responsabilização (BROWN, 2018) e a tentativa de “(...) dilapidar todos os laços de solidariedade e de ação coletiva (...)” (ANTUNES, 2018, p. 105).

Da regulamentação precária ao microempreendedor individual para produtores culturais

Quando olhamos especificamente para o histórico de formalização e de atuação da figura do/da produtor/a cultural, a noção de *laboratório da flexibilidade* parece se adequar.

A Lei No 6.533, de 24 de maio de 1978, e o Decreto No 82.385, de 5 de outubro de 1978 incluem no rol de ocupações regulamentadas o técnico em espetáculos, um “(...) profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções.” (BRASIL, 1978). Dentro do escopo técnico, a ocupação similar a produtor/a cultural é a de Diretor/a de Produção³, que consiste no profissional que “(...) Encarrega-se da produção do espetáculo junto à equipe técnica e artística; analisa e planeja as necessidades de montagem; controla o andamento da produção, dando cumprimento a prazos e tarefas” (BRASIL, 1978).

³ Conforme Quadro Anexo ao Decreto N°82.385 de 05 de outubro de 1975 - Títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões.

Para certificar o registro como Diretor/a de Produção é preciso apresentar

I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da lei; ou

II - diploma ou certificado correspondente às habilitações profissionais de 2º grau de Ator, Contra-Regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outros semelhantes, reconhecidos na forma da lei; ou

III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e subsidiariamente, pela federação respectiva. (BRASIL, 1978)

Observa-se que o entendimento de Diretor/a de Espetáculos na lei parece enquadrar-se melhor para as artes cênicas e para o audiovisual. Fato é que no Quadro Anexo à Lei, que lista e descreve os títulos das funções que se desdobram das atividades de artistas e técnicos, constam as seguintes categorias: I - Artes Cênicas; II - Cinema; III - Fotonovela; e IV - Radiodifusão. Isto significa que a ocupação de Diretor/a de Produção está longe de reunir a diversidade do campo de atuação de produtores/as culturais, que estão ramificados em todas os segmentos artísticos, além de ONGs e de gestões públicas e privadas da cultura.

A falta de uma regulamentação própria para a ocupação de produtor/a cultural - embora desde 2013 tramite na Câmara um projeto com esse fim⁴ - é significativo de uma profissão que encontra-se fortemente dentro do mercado não-formalizado, como um segundo trabalho e/ou ainda com outras formas jurídicas particulares, como os microempreendedores individuais e outros modelos de contratos e formalizações jurídicas.

Isso acontece porque a figura que tratamos como produtor/a cultural, além de modificar sua nomenclatura ao longo da história, pode significar graus diferentes de importância na hierarquia da divisão social do trabalho. Falamos de produtores/as culturais, por exemplo, para os contratantes, para os empresários artísticos,

⁴ Para mais informações sobre a tramitação do Projeto de Lei (PL) 5575/2013 verificar <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=576797>>.

para alguns funcionários públicos, para assistentes de produção, e para os funcionários de uma empresa produtora artística e cultural.

Essa ambiguidade nos títulos das ocupações é característica do campo cultural. Não é a toa que passou-se a diferenciar os tipos de produtores/as a partir do grau de envolvimento com o desenvolvimento artístico e técnico de uma obra. Por exemplo, podemos falar de produtores/as executivos/as quando não envolvem-se diretamente com a parte técnica de uma obra ou, no cinema, quando são responsáveis pela concepção e/ou pelo financiamento de uma obra audiovisual; falamos em diretores/as de produção quando se responsabilizam por uma equipe de produtores/as ou quando enquadram-se dentro das nomenclaturas especificadas pela legislação que regulamenta a profissão; há ainda os produtores/as técnicos, produtores/as de estrada, assistentes de produção, entre outros.

Quando Bourdieu (1996) analisa os *merchants* do campo literário na França, ele identifica que existiam profissionais que atuavam como intermediadores entre o campo da arte e o campo econômico. Isso se dava porque os artistas, para enquadrarem-se nas regras do campo artístico, precisavam negar as regras do campo econômico, afastando suas arte e a si mesmos da “impureza” do dinheiro.

Embora muitos artistas hoje se dediquem tanto às atividades artísticas como às econômicas, essa identificação de uma ocupação mediadora feita por Bourdieu (1996) é importante porque auxilia no entendimento da atuação de produtores/as culturais como figuras de intermediação. Isto significa que esses trabalhadores precisam incorporar tanto as regras artísticas quanto as econômicas. E se há uma transformação do campo econômico a partir dos anos 1970 para um modelo de liofilização das empresas (ANTUNES, 2011) e de empresariamento dos indivíduos (DARDOT & LAVAL, 2016; BROWN, 2018), podemos falar também em um empresariamento do setor cultural (RODRIGUES et al., 2014) e, portanto, dos trabalhadores da cultura.

Esses produtores/as culturais, então, precisam incorporar não só as regras artísticas e econômicas, mas o modelo econômico empresarial. Isto é, as características de sujeitos que se moldam,

se pensam e interpelam a todo momento para apresentarem-se enquanto empresas, em um padrão no qual a capacidade e o empenho individual seriam a demanda fundamental para o sucesso, mesmo que isso signifique comprometer outros espaços, momentos e relações da vida social.

Para o trabalhador, significa a existência de profissionais intermitentes, que alternam o mercado formal e o informal, assim como o emprego, o desemprego e a vida como *freelancers*, por projetos. Poderíamos tratar, então, desses indivíduos como um exército de reserva de si mesmo, no qual a intermitência emprego/desemprego individual torna-se a garantia de acumulação do capital nesses segmentos.

A figura do Microempreendedor Individual (MEI) entra no meio dessa tendência de auto-empresariamento dos sujeitos, na medida em que oficializa e facilita juridicamente e burocraticamente a existência de um indivíduo com CNPJ. O modelo foi institucionalizado pela Lei Complementar No 128, de 19 de dezembro de 2008. O objetivo do MEI era tornar os trabalhadores informais legalizados. O modelo oferece como benefício um registro no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), enquadramento no Simples Nacional (modelo facilitado de recolhimento de impostos para pequenas empresas), benefícios trabalhistas (previdência, salário-maternidade e auxílio-doença), isenção dos impostos federais e possibilidades para emissão de nota fiscal. A junção do produtor cultural com o microempreendedor individual caminha na direção de institucionalizar o freelancer e sua forma de trabalho, na qual o trabalhador muda de projeto em projeto e de empresa e empresa de forma intermitente, sempre dependendo de suas próprias relações e de sua capacidade de empresariar-se.

É interessante notar que o produtor cultural, por si só, não aparece como uma das profissões possíveis de serem exercidas dentro do microempreendedor individual. Isso se dá porque ele possui regulamentação própria, ainda que um tanto difusa. O que os/as trabalhadores/as fazem para utilizar o MEI, por exemplo com objetivo de emissão de nota fiscal, é escolher ocupações paralelas/similares, entre as quais podemos listar: a) Promotor de eventos independente; b) Instrutor de arte e cultura em geral

independente; c) Serviço de organização de feiras, congressos, exposições e festas; entre outras. Esses serviços, conforme previsto pelo MEI, são independentes. Isto significa, que o contratante não poderia reivindicar um local de trabalho, um horário de trabalho e deveria ainda respeitar um limite máximo de dias de contratação, com possibilidade de judicialização na medida em que o trabalhador se tornaria um funcionário comum e não um prestador de serviço intermitente. Não é isso, no entanto, que parece ocorrer na prática.

Estudo de caso

Maria possui 31 anos e mora com os pais na cidade do Rio de Janeiro. É graduada em ciências sociais com habilitação em produção cultural. Após a faculdade, foi efetivada no estágio com a condição de que precisava abrir um microempreendedor individual. Passou 8 anos na empresa contratada por MEI sem nunca tirar férias, colocando-se sempre disponível e sem horários rígidos de trabalho. Em entrevista, ela destaca como, após o começo da crise na cidade do Rio de Janeiro em 2016/2017, viver de cultura transformou seu cotidiano e sua forma de viver:

(...) nesses últimos dois anos, era desesperador. Esse papo de a gente não saber o dia de amanhã, eu preciso saber o dia de amanhã. Eu tenho que saber o dia de amanhã. E mexia muito comigo porque eu já estou em uma idade que eu não deveria estar morando com meus pais e isso me incomodava diariamente. Ainda me incomoda, mas hoje eu consigo enxergar uma perspectiva, que me alivia. Mas, antes, era uma coisa que eu não via horizonte. Mas, ao mesmo tempo, eu não conseguia fazer o desmame, eu não conseguia achar um outro porto-seguro porque eu via que tudo era um pouco mais do mesmo. Pra onde eu vou? O que eu vou fazer? Isso começou a me tirar o sono, talvez tenha sido a ideia mais louca da minha vida ter entrado em uma pós que é cara pra cacete, mas eu achava que tinha que separar o dinheiro do lanche porque eu realmente acredito que esse investimento pra mim é uma diferença a longo prazo. E talvez tenha sido, eu não sei se nessa entrevista que eu consegui hoje tenha sido

um diferencial o MBA. Lá na ONG, eu fazia enquadramento, elaboração, produção e chegava no final do projeto eu tava exausta. Eu trabalhava de segunda a domingo. Durante a semana no escritório fazendo a parte burocrática e durante o fim de semana fazendo a produção, visita, tinha que ir pra rua ficar embaixo do sol porque não tinha dinheiro pra pagar um “a mais” ou outro profissional. É extremamente desgastante, não tem salário e eu tô me matando. Isso não tá certo, era um conflito mental todo dia. (MARIA, 2018)

Para Maria, que chegou a fazer festas e outros serviços para garantir uma renda extra, esse não era o modelo de vida que desejava. É interessante notar como o modelo de contratação colaborou com tensões em sua vida, especialmente quando alguns fatos adquirem maior proporção e/ou importância em seu entendimento, como o desejo de não morar mais com os pais ou a necessidade de certeza do salário do mês seguinte. A perspectiva de futuro é um eixo que passa a atravessar a dimensão do prazer no seu trabalho. É a partir desse conflito que ela passa a procurar outro emprego e migra para uma empresa que a contrata com carteira assinada.

Para Maria, então, a informalidade deixa de ser uma possibilidade ideal para trabalhar quando e com o que se quer e tornou-se mais palatável o trabalho regrado, burocratizado. É esse ponto que destaca, quando a dimensão de prazer/sofrimento no trabalho informal, pejotizado, torna ideal o modelo burocrático.

Aqui é maravilhoso, banco de hora, ponto eletrônico. Eu adoro, adoro. Bate o ponto pra entrar, para pra almoçar, bate de novo na hora do almoço, depois no fim do dia e, então, você contabiliza ali as horas trabalhadas. Então, mais ou menos, eu faço meu dia. Lógico que eu tenho meu parâmetro, de 9 as 18. Precisando, eu chego um pouco mais tarde, no dia de pós eu chego um pouco mais tarde. Banco de horas é sempre bom. (MARIA, 2018)

Identifica-se, pela fala de Maria, uma nova modificação na subjetividade dos trabalhadores que experimentam o novo ciclo da acumulação flexível. Se nos anos 1970, os trabalhadores procuravam horários mais flexíveis, mais liberdade e autonomia

(LINHART, 2007), sem deixar de entender a influência empresarial nesse processo, no caso de Maria pode-se enxergar o movimento contrário, no qual a autonomia não é mais importante, em dado momento, do que a certeza de salário.

Não é a toa que Maria passa a vislumbrar saídas para a falta de garantia do/no trabalho, seja de seu trabalho como MEI ou de seu trabalho com carteira assinada. Para isso, ela entende a necessidade de incorporar os discursos vigentes no momento, traduzidos por ela na temática da economia criativa. É o que a faz procurar um MBA na área e se especializar nessa temática

(...) eu faço pós em Gestão de Negócios da Indústria Criativa. Foi também no meio de um desespero. Amanhã, se a lei de incentivo acaba, vou viver de quê? E eu comecei a estudar muito de economia criativa, tentar entender. Espera aí, a cultura está inserida onde? Hoje em dia, como o mercado vê cultura? Como de fato se lucra e se monetiza isso? Foi aí que eu achei esse curso (...). Eu lembro que quando eu fui fazer a entrevista, o coordenador do curso disse que eu tinha que fazer entretenimento, pelo meu currículo. Eu lembro que eu olhei a ementa do entretenimento e era um pouco mais do mesmo. Não que eu não pudesse aprender mais, mas eu ia ver lei de incentivo um pouco, eu ia ver gestão de projetos mais uma vez. E eu queria pensar fora da caixa, eu queria propor processos novos. Porque a cultura, bem ou mal, apesar de ser uma profissão nova, digamos assim, ela veio com muitos vícios, especialmente se você está preso à lei. Então, eu ficava muito no não deu certo. Mas por que não deu certo? Eu falei isso pra ele na entrevista, eu quero pensar processos novos, quero absorver o que é esse mundo da economia criativa e pensar cultura de uma maneira mais moderna, sair um pouco do artesanato, do rococó, pensar fora da caixa. E ele disse que talvez seja mesmo esse caminho. Eu tô amando, tô terminando agora. E tem sido realmente a visão da cultura como um bracinho dentro da economia criativa. Durante muito tempo ela foi a base, mas, agora, seria mais inteligente para nós, profissionais da área, pensar nesse grande chapéu da economia criativa, das indústrias criativas. Na verdade, eu procurei essa pós numa ideia de fim das leis de incentivo. O que faço? O que pode acontecer? É reinvenção, tem que

ser o tempo inteiro, ainda mais tendo o presidente que nós teremos. (MARIA, 2018)

Passamos a analisar, então, o sujeito contemporâneo e sua atuação empreendedora entre uma dimensão de oportunidade e uma de necessidade (PEREIRA, 2011). Para Maria, há um risco político iminente de modificação de leis que ela precisa mobilizar durante seu trabalho⁵ e isso poderia significar novamente o desemprego e a intermitência.

A necessidade, então, colabora na construção de um sujeito empresarial, isto é, um novo modo de governo de si no neoliberalismo contemporâneo. Para Dardot e Laval (2016, p. 146) “somos todos empreendedores, ou melhor, todos aprendemos a ser empreendedores. Apenas pelo jogo do mercado nós nos educamos a nos governar como empreendedores”. É um sujeito competitivo, que se coloca em competição com outros sujeitos e torna-se, portanto, responsável e responsabilizável (BROWN, 2018) pelas suas falhas e pelos seus acertos.

O caso de Maria, então, nos aponta caminhos iniciais de como a figura jurídica modifica/colabora na transformação da realidade dos trabalhadores. No caso do MEI, há uma certa legitimação de um modelo de trabalho intermitente e, inclusive, ilegal, na medida em que camufla uma série de arbitrariedades cometidas pelas empresas ao contratar prestadores de serviços.

Conclusão

Pode-se observar que as consequências da dinâmica do trabalho intermitente na vida dos/as trabalhadores/as, oficializada pelo MEI, não se encerra com a transição para o trabalho com carteira assinada, como no caso de Maria, o que confirma sua capacidade de transformação subjetiva. Fato é que ela não deixa de analisar a possibilidade de insegurança do/no trabalho através da apropriação de novos discursos utilizados no mercado. Fala-se, portanto, de como as diferentes formas de

⁵ Faço referência às modificações nas leis de incentivo à cultura no Brasil, especialmente com as mudanças de regras na Lei Rouanet logo ao início do governo Bolsonaro.

contratação, representadas pelas estruturas jurídicas, são capazes de incorporar nos trabalhadores.

Não é possível dissociarmos a formalização, então, representada pelas estruturas burocráticas dos trabalhadores no Brasil, da construção de uma racionalidade neoliberal. Essa racionalidade neoliberal transforma de diferentes maneiras as formas de vida, de pensar e de realizar a produção cultural. Sobretudo, essas formas modificam como os trabalhadores entendem o que é aceitável e o que não é aceitável no mundo do trabalho, dependendo das condições dispostas no território em dado momento político, social e econômico.

Trabalhar por MEI quando se têm muitos trabalhos esporádicos pode funcionar, mas pode deixar de ser visto como algo positivo conforme uma crise econômica se aproxima e/ou quando outras questões da vida do trabalhador se tornam mais importantes, como parece ser o caso de Maria.

Dessa maneira, as estruturas burocráticas construídas no Brasil nos últimos anos parecem ser fundamentais para legitimar um modelo de vida intermitente, informal, *pejotizado* e/ou para tornar positivo modelos de trabalho que não eram tão aceitáveis, como os trabalhos controlados/burocratizados. Podemos afirmar, por fim, que os trabalhadores têm encontrado nos discursos aceitáveis, como a economia criativa e o trabalho imaterial, espaços de oportunidade e de necessidade para driblar as precariedades do cotidiano laboral. Viver de cultura, portanto, pode envolver uma série de dinâmicas características do neoliberalismo contemporâneo e pode ainda significar aceitar regras e modelos burocráticos que transformam não só o trabalho, mas diversas outras relações da vida social.

Referências

AMORIM, Henrique. Produção e trabalho imaterial na sociologia contemporânea. In *Anais do 35o Encontro Anual da Anpocs*. 2011. Disponível em <<https://www.anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt18-25/1032-producao-e-trabalho-imaterial-na-sociologia-contemporanea/file>>.

ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho*. 15a edição. São Paulo: Cortez, 2011.

ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018.

AVELAR, Rômulo. *O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2009

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432p.

BRASIL. *Lei No 6.533, de 24 de maio de 1978*. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Brasília, DF, mai, 1978.

BROWN, Wendy. *Cidadania sacrificial: Neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade*. Tradução: Juliane Bianchi Leão. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018

CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. O artista como trabalhador. In: *Anais do VIII Colóquio Internacional Marx Engels*, vol. 1, no1, 2015.

BRAGA, Ruy; MARQUES, Joana. Trabalho, globalização e contramovimentos: dinâmicas da ação coletiva do precariado artístico no Brasil e em Portugal. In: *Sociologias*, Porto Alegre, ano 19, no 45, mai/ago 2017, p. 52-80

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016. 402p.

FERREIRA, Vitor - Ser DJ não é só Soltar o Play: a pedagogização de uma nova profissão de sonho. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 42, n. 2, p. 473-494, abr./jun. 2017. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/2175-623664318>>

GORZ, André. *O imaterial: Conhecimento, Valor e Capital*. Tradução de Celso Azzan Junior. São Paulo: Annablume, 2005. 107p.

HOPE, Sophie; RICHARDS, Jenny. Loving Work: Drawing attention to pleasure and pain in the body of the cultural worker. In: *European Journal of Cultural Studies*. vol. 18(2), 2015, p. 117-141.

LINDEN, Marcel van der. História do trabalho para além das fronteiras. In: *Cadernos AEL*, v. 17, n. 29, 2010.

LINHART, Danièle. *A desmedida do capital*. Tradução de Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2007. 248p.

LOPES, João Teixeira. Capitalismo artístico: quando a arte e a cultura ocupam o centro. *Simbiótica*, v. único, no. 3, junho, 2013

MARIA. *Entrevista para o autor*. MP3, 64min. 2018

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Editora Roma, 2005.140p.

MENGER, Pierre-Michel. Artistic Labor Markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. In: GINSBURGH, Victor A.; THROSBY, David. (orgs.) *Handbook of the Economic of Art And Culture*. Volume I. Elsevier, 2006.

PEREIRA, Rosângela Maria. *De trabalhadoras precárias a empreendedoras de confecção? A complexa construção da identidade profissional das trabalhadoras*

a domicílio da indústria de confecção. 2011. 320p. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

RODRIGUES et al. O processo de empresarização em organizações culturais brasileiras. In: *Revista Pensamento Contemporâneo em Administração*, vol. 8, no 1, jan/mar, Rio de Janeiro, 2014. p. 66-85.

SÁNCHEZ, Tatiana et al. Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil: os profissionais criativos no cenário de crise. In: VALIATI, Leandro e FIALHO, Ana Leticia do Nascimento (Org.). *Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia II*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017.

SEGNINI, Liliana. Criação rima com precarização: Análise do Mercado de Trabalho artístico no Brasil. Paper apresentado ao GT 29 – *Congresso Brasileiro de Sociologia*, 2007.

Caminhos possíveis de profissionalização no choro e no samba: reflexões etnográficas

Marina Bay Frydberg¹

Desde o início do novo século, apresenta-se uma retomada da linguagem do samba e do choro como caminho possível de profissionalização. A música, especificamente o samba e o choro, tornou-se opção de profissionalização para jovens. A decisão pela profissionalização na música representa um momento importante na vida dos jovens, de conversão de prazer em profissão e de construção de um projeto artístico. Pautada em um discurso sobre o *dom/destino*, de pouca intencionalidade e agência do sujeito, tornar-se sambista e/ou chorão hoje faz parte de um processo de construção de identidades, sendo estas de natureza social (atrelada às noções de geração e classe social), cultural (pautada pela discussão sobre gosto) e nacional (a partir da retomada de elementos identitários vinculados à nação).

Este artigo² foi desenvolvido a partir de uma etnografia com jovens músicos de choro e de samba nas cidades de Porto Alegre e Rio de Janeiro, e pretende desvendar alguns dos caminhos escolhidos por esses jovens para se chegar à profissionalização. É um pouco dessas trajetórias possíveis no choro/samba que serão aqui apresentadas e problematizadas, buscando entender os múltiplos significados para os jovens que, de entre tantos caminhos, escolheram seguir o choro/samba como profissão.

¹ Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, no Curso de Graduação em Produção Cultural e no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades. Bacharel e licenciada em Ciências Sociais, especialista em Patrimônio Cultural em Centros Urbanos, Mestre e Doutora em Antropologia Social, toda formação realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: marinafrydberg@gmail.com.

² Este artigo é um recorte da minha tese de doutoramento (FRYDBERG, 2011) defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Profissionalização e *dom* no choro e no samba

Dois são os tempos possíveis para que aconteça a profissionalização dos jovens na música. Um primeiro que pode ser considerado precoce e que acontece ainda na infância. E outro que ocorre no início da vida adulta, entre os vinte e os trinta anos. Estou entendendo, a partir da etnografia, o início da profissionalização como o momento em que se passa a realizar apresentações públicas em espaços socialmente reconhecidos como profissionais. No samba e no choro os espaços profissionais são, na maioria das vezes, bares dedicados a estes gêneros musicais específicos, ou que dão algum espaço para eles na sua programação musical.

Elias (1995) constrói a partir do caso de Mozart a distinção entre a arte do artista, livre na criação, e a arte do artesão, presa não só ao seu tempo, mas, principalmente a um determinado lugar. O autor está pensando em toda uma discussão sobre produtores e receptores da obra de arte. Elias (1995) propõe que a opção de Mozart em ser um artista autônomo, vendendo sua arte de forma livre no mercado, o fez passar de um artesão para um artista. A arte de um artesão seria aquela que é feita pensando no receptor, é produzida para alguém. Já a arte do artista ela é realizada como expressão dos próprios sentimentos do artista, ela não tem um receptor definido.

A partir da diferenciação proposta por Elias (1995) entre artesão e artista, proponho pensar que há um primeiro momento de profissionalização, em que ser profissional significa cantar em um ambiente com caráter profissional, estamos vendo a profissionalização dos jovens na música, seja no no samba ou no choro a partir de uma noção de artesão, ainda muito vinculada aos receptores da sua obra musical. Podemos visualizar isso através da disposição de cantar determinada música pedida em um bar, por exemplo. Já quando os jovens passam a construir uma carreira na música, simbolizada pela gravação de um CD, podemos pensar que eles também se tornaram autônomos e assim artistas, preocupados muito mais com o fazer musical do que com a sua recepção.

Obviamente que a realidade de mercado e capital atual mudou muito com relação a dos tempos de Mozart. Mesmo um artista, no

sentido dado por Elias (1995), possui uma grande preocupação com a recepção da sua obra autoral, no sentido de possibilidade de inserção em um mercado musical global da indústria fonográfica e cultural. Todavia quando os jovens músicos gravam seu primeiro CD, para ter um material para venda em um mercado da música, eles estão preocupados na produção de uma obra autoral, que os identifique enquanto artista. É a partir dessa identificação autoral que eles acreditam que este material de mercado, o CD, possa ser vendido. Podemos assim pensar na profissionalização de artesão e na construção de carreira de artistas.

E eu to fazendo um trabalho próprio, to gravando um CD agora. Já ta quase pronto, um CD independente, só de música minha. É 80% de samba, tem uma valsa, tem uma bossa no meio, mas o foco é samba.

Caio Martinez, músico/cantor

Esse CD a maioria das composições são minhas. É os estilos que eu trabalho atualmente, choro, samba, tango, mas tudo com uma linguagem meio parecida. A música gaúcha não vai ser aquela coisa agressiva. O choro vai ser a linguagem que a gente toca aqui. Então apesar de ser vários estilos a linguagem é uma só. Meu CD se chama “De Tudo um Pouco”. Acabei de gravar. Essa noite acabei de gravar ele. Tem que ver agora como eu vou lançar. Mas em uns dois meses devo lançar.

Samuel Costa, músico/acordeonista

No samba e no choro o início da profissionalização não acontece tão precocemente na infância como se observa em outros gêneros musicais. A profissionalização pode começar a delinear-se na adolescência, mas geralmente se consolida no que estou aqui chamando de início da vida adulta. No samba e no choro podemos identificar dois momentos distintos no processo de profissionalização. Um primeiro momento que é a formação de um grupo e começar a tocar em algum bar na noite. E um segundo momento que é a gravação de um CD que representa o início de uma carreira autoral, no sentido de possuir certa identidade do artista, e de venda de um produto mais elaborado no mercado musical, para além das possibilidades oferecidas pela noite.

Foi meu primeiro grupo. Foi 2002. Eu conheci primeiro o Luís Arnaldo lá nessa roda de violões. Eu o Luís, o Cristiano Fischer. Tinha o Relóginho que era o pandeirista. Depois entrou o Davi Sosa que tocava flauta com a gente. No início não tinha solista e a gente tocava em um bar o São Jorge e o Dragão, foi ali que a gente começou a tocar, nesse formato de quarteto. (...) Depois eu vim com a idéia do Feijoada Completa, por causa da brasilidade, do tempero da música, enfim. Ai a gente começou a ensaiar repertório mais arranjado para fazer apresentação na Casa de Cultura, que a gente começou a fazer alguns shows ali. Depois a gente começou a reunir repertório, arranjar, fazer uma coisa mais elaborada. Nisso entrou o Pedrinho, que tava começando a tocar bandolim, acho que tinha uns catorze anos na época. O primeiro show dele foi com a gente, nunca tinha tocado assim em palco, tava bem nervoso na época. E ai foi indo, depois o grupo se desfez, nem todos tomaram o mesmo caminho de encarar a música como ofício. Ai se desfez o grupo e cada um seguiu seu rumo. Mas já no Gafieira não era a mesma formação. Continuou eu e o Luís Arnaldo e o Rafael Lima que tava tocando sopra na época no Feijoada. Fomos os três que continuamos. Tinha uma diferença grande. O Feijoada era uma coisa mais de câmara, mais focado em teatro. E a Gafieira já tem uma coisa mais animação também, de entretenimento, por envolver a coisa da dança já é um universo um pouco diferente. O Gafieira foi 2007, se não me engano.

Caio Martinez, músico/cantor

Esse tipo de formação de grupo baseada na relação entre amigos, para, a partir dele, ocorrer uma profissionalização na música, no sentido de construção de um trabalho e de começar a tocar em algum lugar, pode ser entendido como uma forma padrão entre os jovens sambistas e chorões. Muitos dos meus interlocutores fizeram parte desse processo, como é o caso do Luís Arnaldo e do Rafael Lima, citados pelo Caio, e ainda do Max dos Santos, que substitui o Cristiano Fischer no Feijoada Completa e permaneceu no Gafieira Ziriguidum. Eu acompanhei estes jovens músicos nesse processo de profissionalização desde o início, mesmo antes do primeiro grupo deles, o Feijoada Completa, ser assim chamado. Essa intensa etnografia fez com que

eu vivenciasse junto com eles esse processo de profissionalização que não aconteceu de maneira fácil na vida desses jovens músicos.

Temos nesse grupo de jovens músicos gaúchos duas maneiras de se relacionar com a profissionalização e que geram três tipos distintos de profissionais, mas que também podem ser identificados em outros grupos de jovens sambistas e chorões. O primeiro tipo é o caracterizado pelo violonista Max dos Santos, alguém que teve uma socialização na infância nesses gêneros musicais, teve uma profissionalização precoce, mas que estabeleceu no início da sua vida adulta o marco da sua profissionalização real. Este marco para o Max acontece através da possibilidade de sustento através da música, outra categoria êmica importante para a compreensão da noção de profissionalização para os jovens músicos.

Eu já to vivendo de música tranquilo, não dou mais gastos pro meus pais, agora eu ajudo eles tranquilamente. Não posso reclamar.

Max dos Santos, músico/violonista

Esse primeiro profissional é aquele que por ter iniciado um caminho profissional precocemente, assume a sua profissionalização quando esta possibilita a sua independência financeira. A segunda maneira de profissionalização é quando esta acontece no início da fase adulta da vida dos jovens músicos e não é uma decisão fácil de ser tomada. Atrelada à vida de músico na maioria das vezes os jovens também fazem algum curso universitário, muito por pressão social e familiar de ter um curso superior e uma profissão, já que a música muitas vezes não é assim considerada. Nesse duplo caminho de curso superior e música em algum momento os jovens encontram uma encruzilhada que os fazem ter que optar entre o abandono da universidade ou a manutenção, muitas vezes custosa, destes dois caminhos.

Caio Martinez chegou nessa encruzilhada depois de ter tido uma socialização na música na infância, com um início de prática musical informal na música tradicionalista. Foi em Porto Alegre, cidade para qual ele mudou para estudar, que ele descobriu o choro e o samba, voltou a cantar e formou seu primeiro grupo musical. Junto com isso ele cursava a universidade, primeiro

matemática, passando pelas ciências sociais e depois escolhendo a biologia. Mas o gosto pelo fazer musical foi ficando cada vez mais forte até que a biologia passou a não fazer mais sentido. Caio Martinez optou por viver de música e isso significou, além de cantar, montar um estúdio de gravação em casa, para trabalhar profissionalmente com isso.

Eu tinha um sentimento de ver meus colegas em saídas de campo, naquelas imersões no mato, completamente fascinados com aquilo. E a minha paixão não era suficiente. Eu via ótimos biólogos e eu era mais um ali no meio. E quando eu ia cantar eu me sentia mais útil e com mais potencial reconhecido. E chegou um momento que não deu, que a bruxa me pegou, não deu mais pra segurar. E eu acabei rompendo com o preconceito, comecei a acreditar que dava pra se viver da música como qualquer outra profissão, levando a sério, como eu sempre fiz. Ai quando a coragem cresceu, eu larguei tudo. Eu tava no meio de uma aula de zoologia, olhando uns slides e enxergando as notinhas passando. Ai nada eu coloquei as minhas apostilas dentro da pasta e disse que nunca mais ia voltar ao campus do vale, e nunca mais voltei mesmo. Eu acho que quando eu larguei a faculdade aquilo foi o divisor de águas pra mim. É que foi difícil fazer cursinho e passar, é que isso me mantinha lá. Eu pensava, tanto empenho pra passar numa federal pra depois jogar tudo pro alto por causa de uma ilusão, de uma paixão. Mas chegou um certo momento que eu tava com muito mais vontade de fazer música do que de me manter ali, que eu acabei mudando de lado. (...) Não, no fundo eu acho que todo mundo já sabia. Eu fui o último que demorei pra me dar conta. Porque no fundo eu era o único que carregava aquela carga de achar que tinha que ter uma outra profissão mais séria. Porque a arte tem essa carga de não ser levada a sério. Eu me preocupava muito com isso.

Caio Martinez, músico/cantor

A encruzilhada vivida pelos jovens de escolha entre uma profissão socialmente reconhecida e o fazer artístico, pode levá-los a escolherem continuar seguindo os dois caminhos. Essa opção é muitas vezes arriscada e pode gerar em determinando momento

da vida a não possibilidade de aprofundamento em alguma das duas. Mas muitos jovens acabam por optar pela construção dessa dupla identidade profissional, músico e mais alguma coisa. Esse foi o caso de Luís Arnaldo que decidiu não abrir mão de nenhuma das suas duas profissões, ele se considera assim, músico (essa vindo em primeiro) e publicitário (como segunda profissão). Luís Arnaldo escolheu esse caminho mesmo sabendo que muitas vezes não poderá dar a mesma atenção às duas profissões e com isso tendo clara noção das limitações que isso pode causar. Mas é essa outra identidade profissional, a de publicitário, que permite a esse jovem escolher os caminhos musicais que quer seguir.

Nesse meio tempo também tinha a faculdade, montei uma agência de publicidade um tempo. Fiquei dividido, não fui nem pra lá, nem pra cá. As pessoas ficam com preocupação na família, principalmente com o lance de música brasileira em Porto Alegre. (...) Eu tenho outra opção, mas uma opção complicada, porque publicidade não é uma coisa fácil na verdade. É engraçado, porque eu já trabalhei em agência, não quis optar por aquilo porque é uma coisa louca que tu não tem horário pra nada mais. Então optei em ficar correndo dos dois lados pra ter meus horários, pra poder tocar principalmente, porque eu acho que se eu não tocar eu vou ser meio infeliz. Então foi sempre trabalhei com essas duas coisas. (...) Mas parece que eu continuo meio uma tradição, que esses grandes caras, tipo Jacob, tinham outra profissão. Não tinham como só se manter tocando.

Luís Arnaldo Cabreira, músico/cavaquinista e publicitário

A música muitas vezes nem é reconhecida socialmente como profissão séria e legítima, mas sim como *hobby* e prazer. Essa oposição entre profissão e prazer é muitas vezes trazida pelos jovens músicos para argumentar que ser sambista ou chorão, não é sempre prazer, tem um lado profissional que muitas vezes está desligado da noção de gosto e de realização pessoal. Essa noção de profissão na música é construída por jovens músicos através da dupla noção de prazer e de obrigação, gosto e profissionalismo. A compreensão do samba e do choro às vezes como prazer outras como profissão está sendo construída a partir da noção de que

a música é algo *natural* na sua vida, um *dom* que ele tem. Assim dois elementos fundamentais para o entendimento do samba e do choro como profissão estão sendo construídos pelos jovens músicos, a noção de *natural* e de *dom*.

A profissionalização é vista pelos jovens músicos como algo que aconteceu naturalmente em suas vidas, por mais difícil que tenha sido a decisão por tornar-se músico. Essa construção do conceito êmico de *natural* tira o peso da decisão da profissionalização e faz com que pareça ser algo sem querer, força do destino ou manifestação do *dom*. O conceito de *natural*, que a música se tornou profissão naturalmente, é usado por sambistas e chorões, e mesmo expondo as angústias e a forma como a decisão por ser músico foi tomada, elas sempre terminam com a conclusão de que foi *natural*. Podemos compreender essa noção de *natural* como a tomada de decisões, pouco racionalizadas por esses jovens, no caminho para a profissionalização. Todavia sabemos que está longe de ser *natural* esse caminho, ainda mais quando para isso se tem CDs gravados. A noção para esses jovens de profissão na música é, a partir desse princípio de profissionalização *natural*, uma maneira de ganhar a vida ligada ao prazer e a não intencionalidade dos atos. Assim a profissão de músico ganha um sentido místico, associada a um *dom*.

Damo (2005) ao estudar os jogadores de futebol identifica que há em torno deles duas noções de *dom*. Uma primeira noção chamada pelo autor de *dom/talento* que está vinculada a noção de *habitus* e que pode ser lapidado. A outra noção de *dom* está ligada a noção de dádiva maussina, trata-se de algo dado, por algo ou por alguém, e que faz com que esse jogador de futebol entre em uma cadeia de reciprocidade. Para Damo (2005) é através desse *dom* para o futebol que muitos jogadores de periferia enriquecem de uma maneira nunca imaginada para a classe social da qual se originam. Essa riqueza construída através de um *dom* dado faz com que haja a necessidade de retribuição o que acontece para os jogadores de futebol através de uma cadeia de reciprocidade e de distribuição de riquezas que vai do familiar até o lugar de origem.

O dom não é substância, mas representação. Trata-se de uma categoria importante, justamente porque consegue preservar

uma dimensão intangível. Há sempre um residual que não pode ou não se deseja compreender, mas que reverbera no modo como se relacionam os agentes no interior do campo. (DAMO, 2005, p.118)

O *dom* como representação de algo recebido também é usado por jovens sambistas e chorões. É esse *dom* que determina o gosto pela música, a profissionalização, a carreira artística, isso tudo de forma *natural*, sem nenhuma agência direta do sujeito. É esse *dom*, no seu sentido místico, que traça os caminhos que esses jovens irão seguir na música. Mas esse *dom* ao contrário do identificado por Damo (2005) com os jogadores de futebol, não gera uma retribuição através da distribuição de riqueza no grupo de origem, embora a possibilidade de viver de música seja acionada como elemento de identificação da profissionalização. Muito porque a origem social desses jovens músicos é distinta das dos jogadores de futebol analisados por Damo (2005), nem o dinheiro que eles ganham se iguala ao faturamento de um jogador de futebol, principalmente com carreira internacional. A forma de reciprocidade acontece através da aceitação desse *dom* e da melhor utilização dele, se retribui a capacidade de cantar/tocar, dada por algo ou por alguém, através da música.

São esses dois conceitos, *dom* e *natural*, dotados aparentemente de pouca intencionalidade e agência por parte dos jovens músicos, que ajudam na construção dos caminhos que eles vão seguir na música. E são através dos caminhos escolhidos para seguirem na música que os jovens sambistas e chorões constroem os seus projetos artísticos.

Os projetos artísticos dos jovens músicos no samba e no choro

Depois da profissionalização o próximo passo dado pelos jovens músicos é a elaboração de um projeto artístico. Esse projeto é algo móvel e que se altera conforme a trajetória que eles seguem e o contexto social que se inserem. Segundo Velho (1994) a noção de projeto é muito mais visível entre sociedades com noções individualistas e essa noção está vinculada ao que

o autor chama de campo de possibilidades, as opções existentes para esses atores sociais. A partir dessa noção, Velho (1994) sustenta que os projetos são mutáveis, assim como as identidades mudam através deles. É a partir da organização da memória do passado que se torna possível construir o projeto como noção do futuro (VELHO, 1994, p.103).

Por outro lado, o *projeto* existe no mundo da intersubjetividade. Por mais velado ou secreto que possa ser, ele é expresso em conceitos, palavras, categorias que pressupõem a existência do Outro. Mas, sobretudo, o *projeto* é o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo*. (VELHO, 1994, p.103)

O conceito de projeto, construído por Velho (1994) e consolidado a partir da ideia de sujeito subjetivo que usa essa noção como forma de comunicação, é fundamental para compreender os jovens músicos e a construção das suas carreiras artísticas. É durante a fase de profissionalização na música que os primeiros projetos artísticos são formulados pelos jovens, e qualquer que seja a formulação e as ambições musicais presentes nele, sempre existe a noção de reconhecimento profissional. Ao contrário da ideia de sucesso que está, para esses jovens músicos, ligada a algo vazio, fácil e de pouca qualidade, a noção de reconhecimento profissional é construída a partir da noção de qualidade e está calcada sobre o pilar da valorização do *dom*.

Assim um projeto comum a quase todos os jovens em início de carreira é a conquista do reconhecimento profissional, entre os seus pares e entre os potenciais consumidores do seu produto musical. O projeto artístico dos jovens músicos, compreendido como forma de comunicação entre eles e seus pares, possui assim alguns elementos recorrentes. O primeiro deles é um imaginário sobre a centralidade da música popular estar no Rio de Janeiro. O Rio de Janeiro representa a única possibilidade de profissionalização no samba e no choro para a maioria dos jovens músicos que compõem o universo desta pesquisa. Mais que o

lugar possível de atingir o reconhecimento profissional nacional, o Rio de Janeiro é visto como a única opção de quem realmente quer se profissionalizar no samba e no choro. Cidade como Porto Alegre é vista como espaço possível de profissionalização, mas com potencialidades reduzidas se comparadas ao Rio de Janeiro. Mesmo que muitos grupos e músicos tenham, o que entendo como uma carreira em Porto Alegre – ter shows recorrentes em bares, participar de eventos, terem seu nome reconhecido na cidade – para a maioria esta experiência local não é considerado um projeto artístico final.

Planos, eu quero ir pro Rio, eu quero ir pra lá. Porque pra mim lá é um lugar mágico pro meu lance. Pra conhecer mais gente também e ser conhecido. Lá eu vou respirar música, lá ta rolando choro em cada esquina, eu vou evoluir muito lá. Não tanto por estudar, mas por sentir toda aquela vibração que tem. E lá estão os caras, todo mundo que se destaca está lá. O mercado infelizmente envolve São Paulo e Rio de Janeiro. E como eu quero viver disso, é a minha vida, eu tenho que ir.

Max dos Santos, músico/violonista

Há uma mística sobre a cidade do Rio de Janeiro e seus potenciais profissionalizantes. A realidade carioca para o samba e para o choro não é totalmente diferente da realidade de Porto Alegre. Não estou aqui afirmando que fazer música em Porto Alegre é a mesma coisa que fazer música no Rio de Janeiro. Claro que o universo de possibilidades carioca é bem maior que a o gaúcho, dado que a cidade do Rio de Janeiro também é bem maior. Mas não posso negar que as principais gravadoras têm suas sedes na cidade do Rio de Janeiro, é muito maior o universo de bares dedicados a gêneros como o samba e o choro. E a cidade do Rio de Janeiro tem a sua identidade vinculada a esses gêneros musicais, enquanto Porto Alegre não é reconhecida como berço dessa prática musical, embora estes gêneros musicais tenham importância grande para uma parcela significativa da população.

Todavia as queixas são as mesmas nessas duas cidades. Estas se resumem a não valorização do samba e do choro pelo público que pouco o prestigia e pelos lugares de lazer que não abrem

espaço para esses gêneros musicais. Outra reclamação constante é que quando se tem espaço para tocar o público é tão pequeno, ou se paga tão pouco, que o músico acaba pagando para tocar. Mesmo no Rio de Janeiro, com as casas de espetáculo mais estruturadas, se não se está dentro da lógica do mercado fonográfico e da indústria cultural, viver profissionalmente de samba e de choro é tão difícil quanto em Porto Alegre.

Esse projeto artístico de consolidação profissional e busca de reconhecimento na cidade mística do Rio de Janeiro é expressivo de uma grande parcela de jovens músicos que não vivem neste centro urbano e musical. Durante os quatro anos de pesquisa vi muitos jovens músicos largarem família e uma determinada profissionalização local para mudarem pro Rio de Janeiro em busca da consolidação de um projeto artístico. Muitos ainda estão tentando seguir esse mesmo caminho e rumarem para o Rio de Janeiro. No entanto, alguns jovens que formavam o universo da pesquisa, optaram por abandonar o projeto artístico do Rio de Janeiro e permanecer em Porto Alegre, criando, eles mesmos, novos espaços para o samba e o choro na cidade.

A construção de um mercado de samba e de choro na cidade de Porto Alegre por jovens músicos

Quando a ida para o Rio de Janeiro não é um projeto artístico presente na vida dos jovens músicos a opção é ficar no seu lugar de origem e criarem localmente um mercado de produção e consumo de samba e choro. Esse mercado de samba e choro que esses músicos estão construindo localmente é voltado para um nicho específico, o dos jovens. É a criação de um mercado de samba e choro de e para jovens.

No momento ta bom por aqui. Até porque lá já tem isso de sobra. Eu acho que aqui seria mais importante que isso se implementasse. Lá os espaços já existem, seríamos mais uma gafeira. Aqui somos a única.

Caio Martinez, músico/cantor

Essa foi a opção que muitos jovens sambistas e chorões gaúchos tomaram quando decidiram não se aventurar no Rio de

Janeiro e permanecer em Porto Alegre. Essa decisão não foi fácil para a maioria deles e são várias as motivações por permanecer e construir localmente os seus projetos artísticos. Mas no momento que ficar em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul é uma decisão, ela é tomada de forma consciente, assim como é consciente os caminhos difíceis que eles terão que trilhar até a construção de um mercado do samba e do choro local.

A afirmação da criação de um mercado do samba e do choro por jovens músicos, não significa que antes deles não houvesse samba e choro local, eles aconteciam em locais diferentes da cidade e eram produzidos/consumidos por uma parcela da população que não a destes jovens músicos. Este mercado de samba e choro que já existe permanece acontecendo e se caracteriza por dois segmentos, o universo do samba carnavalesco e o universo do samba/ pagode. Não é nenhum destes dois universos do samba que os jovens músicos estão buscando criar. É um mercado inspirado na releitura de sambas da década de 30, 40, 50, e das suas leituras feitas na década de 70 e 80, com ênfase também no choro e não só no samba, que os jovens estão construindo através da criação de um mercado produtor/consumidor de samba atual, preparado ao mesmo tempo para leituras do samba do passado e para criações autorais. Esses jovens músicos estão prontos para compor e vender seus próprios sambas e choros.

É um underground total. Ainda é bem difícil o que a gente faz em Porto Alegre, de implementar. Porque tem um pessoal antigo que ainda faz samba, mas é outra coisa, é outro público. (...) Acho que tem espaço pra todo mundo, mas tem que cavar os espaços certos. Tem uns que tem isso mais fácil e pra outros é mais complicados. Mas eu só me meto em roubada há anos.

Luís Arnaldo Cabreira, músico/cavaquinista e publicitário

Luís Arnaldo é um dos primeiros jovens do meu universo de pesquisa a trabalhar com o samba e o choro, isso significou na sua trajetória artística muito esforço para a criação de espaços para jovens tocarem estes gêneros musicais e com jovens que os escutassem, o que ele está identificando como “roubadas”. A construção de um mercado do samba e do choro locais começa

com a criação de espaços de apresentação para estes gêneros musicais específicos.

Esses locais permanecem ocupando na cidade lugares tradicionalmente boêmio, presentes no imaginário, e vinculados ao samba e ao choro. Inseridos hoje em outro contexto de lazer noturno, os bares que permanecem situados no centro e na Cidade Baixa, não tinham até o início dos anos 2000, espaço nem público para esses gêneros musicais. Criar novos espaços para o samba e o choro também significou criar público consumidor jovem. A criação de um público novo para o samba e o choro representou a aprendizagem entre os jovens consumidores do gosto por estes gêneros musicais específicos, no qual a maioria deles não era socializada.

Por esse lance de a gente tocar na Padre Chagas³ o público é outro, é mais burguesia, então a gente teve que mudar o repertório. Eles conhecem o lado A do samba, não o lado B, então a gente pega mais as mais conhecidas. Que não era o que a gente tocava na Esquina Cultural⁴ que era um samba mais aprofundado. E aí a gente começou a tocar muito mais pra burguesia do que pros sambistas mesmo. Quando fala em Sambeaba, quem conhece é só do Moinhos de Vento em diante. Aí a gente ficou pensando que tinha que fazer uma coisa pra ser mais conhecido, porque o samba não é só na burguesia, nem só no povão. Aí a gente pensou e decidiu começar a tocar ali na Saldanha⁵, porque ali é um lugar que vai muita gente do samba, que conhece. O público é diferente e a gente tem que saber tocar com o repertório.

Max dos Santos, músico/violonista

Esses lugares citados por Max vão da área nobre da cidade, o bairro Moinhos de Vento, passa pelos lugares presentes no

³ Nome de uma rua no bairro Moinho de Ventos com grande concentração de bares e restaurantes. Essa rua tem como público alvo as camadas socialmente mais abastadas. Junto com outras ruas transversais a ela a *mancha* de lazer da Padre Chagas é popularmente conhecida como “calçada da fama”.

⁴ Esquina em que começa a Rua Riachuelo, no centro da cidade de Porto Alegre, perto da Usina do Gasômetro.

⁵ Lugar tradicional do samba/pagode de Porto Alegre, que tem como público pessoas das camadas populares.

imaginário boêmio da cidade como a “Esquina Cultural”, que acontece no centro de Porto Alegre, e termina na “Banda da Saldanha”, lugar popular e tradicional de um samba misturado com pagode. Explorar esses diferentes lugares significa explorar repertórios diferenciados, o que explicita níveis diferentes de socialização com o samba entre o público. Para um mercado do choro e do samba local é necessário ter espaços para tocar, criar público consumidor e investir na criação de um produto vendável, seja ele show ou CD.

Não, eu tinha uma ilusão de que necessariamente teria que sair daqui. Mas indo no Rio de Janeiro e vendo o panorama lá, eu me senti mais a vontade de continuar aqui. Tem espaço e tem necessidade de que se faça música autoral, que se faça samba aqui. O exemplo disso é a Gafieira que a gente conseguiu montar sem respaldo de ninguém, um projeto independente. Que não se tinha notícias de uma banda assim há décadas aqui. E a gente conseguiu colocar esse projeto ai e servir até de exemplo pra que outras pessoas façam. Ter uma banda, uma estrutura musical maior, porque a tendência por falta de recurso é ficar tocando voz e violão, ou restringir o número de integrantes de uma banda em função do que os bares oferecem, e a gente tentou fazer o contrário.

Caio Martinez, músico/cantor

Caio confirma a sua crença na possibilidade de se realizar um trabalho autoral e de samba no Rio Grande do Sul, mesmo que sem ajuda financeira pública ou privada. A construção de um mercado do samba e do choro é ainda para os jovens uma busca individual, sem ajuda pública ou da indústria fonográfica, e que necessita de todo um empenho pessoal e financeiro deles. É através de um primeiro empenho individual, como a própria e autofinanciada gravação de um CD, que os jovens músicos acreditam que será possível a criação e consolidação de um mercado do choro e do samba, que seja capaz de gerir a si próprio, que crie retorno não só pessoal e profissional, mas financeiro para eles.

Na busca pela criação de um mercado de samba e choro no Rio Grande do Sul um dos caminhos que eles encontraram de reconhecimento foi através de uma aproximação com o universo

musical tradicionalista. Essa aproximação se deu a partir da participação deles em festivais de música nativista e tradicionalista, que aceitem a inclusão de outros gêneros musicais, onde eles encontram uma importante janela de divulgação dos seus trabalhos autorais. Essa aproximação com a música nativista do Rio Grande do Sul também pode acontecer através de trabalhos, especificamente direcionados, e que dialoguem com este universo musical.

Eu to preparando um disco, que é um trabalho de música gaúcha, se chama Bandolim Campeiro, tem milonga, chacarera, chamamé, tango, samba, os ritmos gaúchos aqui, latino americanos, portenhos, essa coisa nossa dessa nossa cultura nativista. E que é um trabalho que nunca ninguém fez.

Rafael Ferrari, músico/bandolinista

Essa aproximação com o universo da música tradicionalista ajuda na consolidação da carreira desses jovens músicos por já possuírem lugares e público fiéis, o que gera o reconhecimento dos jovens e da sua produção musical, além da ampliação dos potenciais consumidores das suas músicas, mesmo que sejam sambas e choros. Essa aproximação também representa a criação de uma identidade musical, para os jovens músicos, que está baseada em um fator local, eles não são simplesmente sambistas e chorões, mas sambistas e chorões gaúchos.

[Eu to compondo] Ela é uma milonga, não aquela coisa gaudéria, mas é uma milonga, afinal é isso que eu sou, eu sou gaúcho.

Rafael Ferrari, músico/bandolinista

Ser um sambista e um chorão gaúcho é mais que uma localização de quem nasceu no Rio Grande do Sul, significa a atribuição de uma característica distintiva que os diferencia dos sambistas e chorões cariocas e os aproxima de uma identidade latino-americana. Assim não só os seus projetos artísticos como as suas identidades estão sendo construídas com base no local, no regional.

O samba e o choro como estilo de vida

O samba e o choro são para os jovens músicos mais que uma profissão, estas formas de expressão musical são traduzidas em identidade que se tornam visíveis na forma como os jovens encaram a vida. Podemos falar que o samba e o choro são mais que apenas gêneros musicais, são estilos de vida. Mas como esses gêneros musicais populares são traduzidos em estilos de vida? Como ser sambista e/ou ser chorão representa uma forma de estar na vida?

Para compreender o significado de gêneros musicais traduzidos como estilos de vida é necessário entender o que eles significam para os jovens. O samba e o choro como estilos de vida são transposições que os jovens fazem do imaginário que eles têm sobre estes gêneros musicais e suas práticas sociais, mas que sofrem releituras atuais. Essas releituras dos imaginários desses gêneros musicais são recriadas para os jovens músicos através de parâmetros atuais, retomando sempre elementos importantes e tradicionais na história dessas formas de expressões musicais.

Tu acaba incorporando no teu estilo de vida, é um estilo de vida eu acho. Uma coisa que mexe contigo. Parece meio piegas isso, mas acaba sendo. Uma coisa que tu não sabe, quando tu vê tu foi escolhido. Como eu te disse eu não fiz essa força pra ser músico. Eu sempre gostei dessa coisa da nostalgia, da poesia que tem na letra, sempre me tocou muito isso. Então tu tem umas coisas que acontecem que tu não explica. Acho que é um estilo de vida ser sambista.

Luís Arnaldo Cabreira, músico/cavaquinista e publicitário

A partir da fala de Luís Arnaldo pode-se entender um pouco mais o significado do samba e do choro como estilos de vida. Para esse jovem músico ser sambista e chorão é mais que uma profissão na música, já que não foi algo escolhido, mas que aconteceu de forma *natural*. Isso faz com que o samba e o choro ganhem um sentido superior de predestinação, que se traduz não só em um fazer profissional, mas em uma forma de se identificar perante o mundo. Dessa forma, mais do que ser um profissional do samba ou do choro, os jovens músicos realmente são sambistas e chorões.

Eu acho que ser um sambista é ir além da música. Eu acho que o samba tem uma espécie de religiosidade. Uma atmosfera que se cria quando se toca samba, se ouve, se pratica, é diferente de qualquer outra experiência musical, eu sinto assim. O cubano tocando salsa deve sentir a coisa parecida assim. A coisa da ancestralidade, de todo o processo que essa música passou e de todo os ícones, de cantar as músicas do Cartola, de estar compondo em samba, tu tens aquelas luzes te orientando. Comigo é isso que me motiva, que me sensibiliza.

Caio Martinez, músico/cantor

Caio complexifica a noção de estilo de vida salientando nele um caráter nacional. Mais que ser sambista ou chorão, escolher estes gêneros musicais como forma de expressão artística e de se expressar no mundo, representa que eles também são brasileiros e possuem uma identidade e códigos só possíveis de serem compartilhados com quem também o é. Assim o samba e o choro são comparados com uma religião. Essa religião do samba e do choro tem como base a valorização da sua tradição e da sua historicidade, que são relidas pelos jovens músicos e transpostas para os tempos atuais. Para se ter o samba e o choro como uma forma de estar na vida é preciso sentir este mesmo samba/choro, e este sentimento é territorializado, ele é brasileiro, mas também pode ser gaúcho. Entender esses gêneros musicais populares como estilos de vida, é compreendê-los como a maneira como se traduz para o cotidiano a identidade vinculada com o imaginário do samba e do choro. Ser sambista e chorão são formas de se expressar para o mundo, são maneiras de se situar historicamente e dentro de uma tradição musical e social, são visões de uma forma específica de profissionalização, são identidades construídas e consolidadas a partir da música e do seu universo simbólico.

Considerações finais

Os caminhos que levam os jovens a escolha por ser músico, começa pelas primeiras formas de socialização no samba e no choro através principalmente de um contato familiar; passa pela possibilidade de ensino formal em escolas dedicadas

exclusivamente a estes gêneros musicais específicos; continua com a inserção na tradição destas formas populares de expressões musicais e a relação com referências de outras gerações; e chega á escolha pela profissionalização na música. Esse caminho nem sempre acontece da mesma forma e no mesmo tempo para os jovens músicos. Alguns vivenciam um início de carreira precoce e escolhem outros momentos na sua trajetória artística como determinantes da sua profissionalização, mas defendem que ela aconteceu de maneira *natural*. Para outros essa decisão de se tornar músico é um processo lento, acompanhado pela tentativa ou mesmo efetivação de outra profissão que pode ser levada junto com a música, mas que em algum momento passa por uma encruzilhada em que se tem que decidir entre estes dois universos. Assim podemos pensar em uma profissionalização mais tardia se comparada com a primeira, mas ainda em um momento socialmente aceito de início da vida adulta (aqui pensado de forma ampla entre os vinte e trinta anos), só que depois de decidida, seja qual for a decisão, ela também passa a ser entendida como algo *natural*.

O *natural*, conceito êmico, passa a ser fundamental para a compreensão do processo de profissionalização na música popular pelo qual passam os jovens músicos. E se junta ao *natural*, muito na ânsia dos jovens músicos de justificar a não existência de uma explicação para ele, o conceito também êmico de *dom*. O *dom* é entendido como uma determinação externa a esse jovem da sua pré-disposição para música, especificamente para o samba e o choro. A compreensão dos conceitos êmicos de *dom* e de profissionalização *natural* são importantes para a compreensão do verdadeiro significado da profissionalização para os jovens músicos.

A decisão pela profissionalização na música, e mais especificamente na música popular, representa um momento importante na vida dos jovens de conversão da música de prazer em profissão. Junto com essa conversão da música uma série de elementos, dotados de grande valor simbólico, passam a fazer parte da vida dos jovens músicos como a inserção em um mercado consolidado – como o Rio de Janeiro – ou a criação através deles de novos espaços em mercados regionais – como Porto Alegre .

A partir de todo esse complexo cenário de construção da ideia da música como profissão e de consolidação de uma carreira artística a decisão pela profissionalização representa a transformação desses gêneros musicais em um estilo de vida. Mais que profissionais do samba e do choro, os jovens músicos estão transformando estas formas de expressões musicais populares em identidades e construindo-se enquanto sambistas e chorões. Desta forma, entender os caminhos possíveis de construção da ideia da música de maneira geral como profissão, aqui neste artigo pensado a partir das escolhas possíveis de trajetória de jovens no samba e no choro, é também entender que mais que busca por um ofício ou por inserção no mercado de trabalho o que também está sendo construído são as subjetividades desses jovens profissionais.

Referências

DAMO, Arlei Sander. *Do Dom à Profissão: Uma Etnografia do Futebol de Espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França*. Tese de doutoramento em Antropologia Social. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FRYDBERG, Marina Bay. *“Eu canto samba” ou “Tudo isto é fado”: Uma Etnografia Multissituada sobre a Recriação do Choro, do Samba e do Fado por Jovens Músicos*. Tese de doutoramento em Antropologia Social. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

Velho, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994

Entrevistas

Max dos Santos – 01 de junho de 2010 – Porto Alegre – RS

Luís Arnaldo Cabreira – 08 de junho de 2010 – Porto Alegre – RS

Samuel Costa – 15 de junho de 2010 – Porto Alegre – RS

Rafael Ferrari – 22 de junho de 2010 – Porto Alegre – RS

A consolidação de uma agenda de pesquisa: os gastos das famílias brasileiras com os bens e serviços culturais-digitais

*Elder Maia Alves*⁶

Introdução

No decurso dos últimos quatro anos o Laboratório de Pesquisa Observatório da Economia Criativa e da Economia do Turismo do Estado de Alagoas, sediado no Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), elegeu como uma das suas prioridades demonstrar a necessidade da revisão metodológica do cálculo dos gastos com cultura por parte das famílias brasileiras. Por meio do trabalho de mineração de dados, coletado junto ao Comitê Gestor de Internet no Brasil, buscou-se demonstrar que a metodologia de aferição do cálculo dos gastos familiares com cultura estava inteiramente obsoleta, uma vez que todos os estratos de renda alteraram os seus gastos em razão do surgimento dos serviços culturais-digitais, especialmente dos serviços de streaming e VoD (vídeo sob demanda), oferecido por empresas como Netflix, Amazon Prime Vídeo, Spotify, Deezer, entre outras.

⁶ Professor Associado II do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS-UFAL) e professor/pesquisador membro do Programa de Pós-Graduação em Memória: linguagem e sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/UESB). É coordenador do Observatório da Economia Criativa e da Economia do Turismo do estado de Alagoas (PPGS/ICS/UFAL). É membro do grupo de pesquisa Cultura, memória e desenvolvimento. Tem experiência na área de sociologia dos mercados culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: sociologia econômica, economia criativa; mercados culturais, estratificação social e desigualdade. É membro do comitê Sociólogos do Futuro da Sociedade Brasileira de Sociologia (SBS). Membro do Grupo de Trabalho Pesquisa e memória do Fórum Setorial do Audiovisual Alagoano (FSAL). Coordenador do curso de graduação bacharelado em ciências sociais do ICS\UFAL. Vice-presidente da Comissão Permanente de Pessoal Docente (CPPD|UFAL). E-mail: epmaia@hotmail.com.

Com efeito, este trabalho tem como objeto um fenômeno bastante específico: a composição dos gastos das famílias brasileiras com bens e serviços culturais. Sustentamos a seguinte assertiva: o processo de digitalização do simbólico (ALVES, 2016), responsável pela criação e definição dos modelos de negócios dos serviços culturais-digitais, alterou por inteiro as práticas de consumo cultural no mundo, especialmente no Brasil. Esse fenômeno passou a exigir uma nova metodologia do cálculo da composição dos gastos com cultura por parte das famílias brasileiras e, por conseguinte, exige a alteração das métricas acerca do valor real do Produto Interno Bruto da Cultura (PIB) no Brasil.

Buscamos comprovar essa hipótese por meio de uma série de pesquisa acerca da expansão do uso da internet no Brasil, especialmente dos serviços culturais-digitais nos últimos quatro anos, tais como os serviços de streaming e VoD. Tencionamos demonstrar que a migração dos conteúdos culturais e artísticos para os dispositivos digitais móveis, as plataformas digitais e os serviços de assinatura impõem novos desafios metodológicos e analíticos. Por meio de diversas publicações (ALVES, 2016, 2017, 2018, 2019) revisamos a metodologia do cálculo de aferição dos gastos das famílias brasileiras com cultura e, por conseguinte, o cálculo geral do PIB da cultura no Brasil.

Ainda em 2017, sustentamos, diferente das metodologias do IBGE e da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), que a cultura adicionou à economia brasileira, já descontada a inflação, o valor de R\$ 212 bilhões, sendo que o consumo das famílias foi responsável por R\$ 176 bilhões (83% de todo o valor adicionado), o que correspondia, a aproximadamente, 8% do total de gastos mensais das famílias brasileiras. Até 2019, o IBGE inseria nos gastos com cultura apenas aqueles referidos às práticas de fruição fora do lar ou ao consumo dos bens culturais *in loco*, de modo presencial, como a frequência a cinemas, shows, teatros, galerias, museus, compra de ingressos, de livros, entre outros. Por esse critério, ainda mediante a Pesquisa de Orçamento Familiar Brasileira (POF), de 2008/2009, as famílias brasileiras destinaram 5% do seu orçamento geral para as atividades culturais. Nesse cálculo, a classificação cultura era desagregada e isolada da classificação gastos com telefonia. Mesmo com a substantiva

expansão da internet no Brasil e, sobretudo, do uso ampliado e generalizado do smartphone para o consumo de conteúdos de arte, cultura e entretenimento, demonstrado pelo próprio IBGE (TICs IBGE 2018), a metodologia de cálculo não foi alterada nos últimos dez anos.

Seguindo as próprias recomendações da UNESCO, nas pesquisas que empreendemos e publicamos no decurso dos quatro últimos anos, definimos os bens culturais como aqueles produzidos, distribuídos e fruídos sem a mediação dos dispositivos digitais móveis e não móveis. Ou seja, os bens culturais são aqueles que prescindem do uso da internet ou da face comercial da internet, a web. O consumo de uma peça de teatro ou a visita a um museu diz respeito à fruição de um bem cultural. A compra de ingressos para o cinema e/ou para um show musical constitui, do mesmo modo, a fruição de um bem cultural. Por outro lado, o consumo de música através da assinatura mensal de uma plataforma de streaming, como Spotify, constitui a fruição de um serviço cultural-digital. Do mesmo modo, o consumo de conteúdos audiovisuais (series, filmes, animações, etc.) por meio de assinaturas junto a plataformas de VoD e streaming também constitui o acesso a um serviço cultural-digital. Embora o conjunto de dados, fornecidos pelo CGI-BR, o próprio IBGE e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), produzidos e divulgados ao longo dos últimos cinco anos, demonstrem a substancial expansão do consumo dos serviços culturais-digitais no Brasil, especialmente por meio dos dispositivos digitais móveis, notadamente os smartphones, a metodologia de aferição do gastos das famílias brasileiras com cultura permaneceu a mesma.

Finalmente, depois de bastante tempo, o IBGE publicou o mais completo banco de dados acerca do consumo cultural contemporâneo das famílias brasileiras e do mercado cultural brasileiro de um modo geral. Em dezembro de 2019 foi publicado o Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2018. Essa publicação, entre outros aspectos relevantes, como a redução do número de empresas culturais privadas, o aumento do salário médio mensal das profissões culturais e uma maior concentração da produção dos bens e serviços culturais-digitais por parte de grandes grupos econômico, incorporou os gastos com telefonia

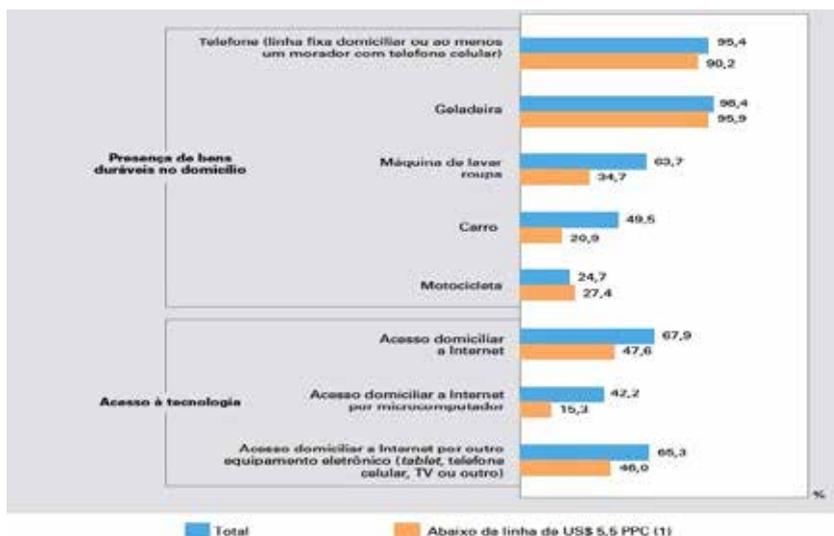
e comunicação aos gastos culturais. Desse modo, assim como temos assinalado nos últimos cinco anos, o instituto incorporou os serviços culturais-digitais, fruídos mediante o acesso à internet e a posse de um telefone celular móvel com acesso à internet (smartphone), no âmbito da rubrica cultura, dilatando os gastos culturais das famílias brasileiras. Por conseguinte, dois relevantes indicadores econômico-culturais sofreram uma substancial alteração: 1) os gastos mensais das famílias brasileiras com cultura; 2) o total adicionado à economia brasileira pelas atividades, bens e serviços culturais-digitais. Como temos sustentado desde 2016, o primeiro indicador passou a responder por 7,5% dos gastos das famílias brasileiras (o que correspondeu a média mensal de R\$ 282,86), ficando atrás apenas dos gastos com moradia, alimentação e transporte, figurando como o quarto maior gastos das famílias brasileiras. Nas famílias com maior renda, esse gasto alcança 8,2%. Ocorreu, em dez anos, como havíamos previsto, um crescimento de 50% no gastos culturais das famílias brasileiras. Já o segundo indicador, o valor adicionado à economia brasileira (PIB da cultura), de acordo com o IBGE, foi de R\$ 226 bilhões, R\$ 70 bilhões a maior do que o valor informado pela FIRJAN R\$ 156 bilhões, o que correspondeu a 2,64% do total do PIB brasileiro em 2015. Com essa nova metodologia de cálculo do IBGE, a cultura passou a representar 3,4% do PIB brasileiro, em valores de 2017.

O consumo cultural das famílias brasileiras: os gastos com bens culturais e com serviços culturais-digitais

Em 2014 a economia brasileira registrou uma acentuada redução do consumo das famílias. Se cotejada a série histórica de sucessivos crescimentos registrados desde 2004, o crescimento em 2014 foi de 1,3%. No ano seguinte, 2015, o consumo das famílias caiu ainda mais e não registrou crescimento algum, ao contrário, apresentou uma redução de 4%, a maior em treze anos. Em 2016, o consumo das famílias sofreu uma nova redução ainda maior do que a verificada em 2015. Mesmo com a redução geral do consumo das famílias, que foi, ao mesmo tempo, causa

e consequência da severa recessão vivida pelo Brasil entre 2015 e 2017, o consumo cultural-digital aumentou, notadamente nos estratos com menor renda. O gráfico 1 apresenta dados bastante surpreendentes. Mesmo entre as famílias localizadas abaixo da linha da pobreza, o acesso domiciliar à internet é registrado em 47,6% dos lares brasileiros localizados a baixo da linha da pobreza. Já o acesso dessas famílias à internet por meio de dispositivos tais quais celular, tablete e TV registrou o percentual de 46%. Em 2017, de acordo com a Síntese dos Indicadores Sociais do IBGE, 54,8 milhões de brasileiros viviam abaixo da linha da pobreza. Significa que, desse total, 25,2 milhões de pessoas possuíam acesso domiciliar à internet por meio de smartphones e/ou tabletes. De acordo com os dados e métricas da ONU, apresentados no gráfico 1, as famílias abaixo da linha da pobreza são aquelas que obtém uma renda domiciliar diária de US\$ 5,5. A julgar pela cotação de dezembro de 2019, esse valor correspondia a uma renda mensal familiar *per capita* de R\$ 678.

Gráfico 1 – Consumo e acesso à tecnologia das famílias abaixo da linha da pobreza – Brasil -2017

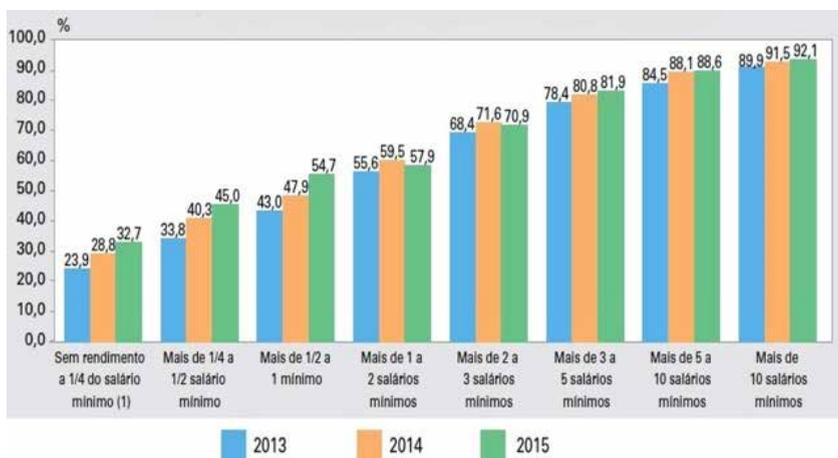


Fonte: IBGE, 2017.

O gráfico 2 reforça a expansão do uso e acesso à internet entre os estratos familiares com menor renda domiciliar no Brasil.

Entre 2013 e 2015, constatou-se uma expansão generalizada da internet em todos os estratos de renda familiar. No entanto, o maior crescimento ocorreu entre os estratos com menor renda. Por exemplo, entre os estratos que não possuem entre nenhum rendimento e $\frac{1}{4}$ de salário mínimo o crescimento foi de quase 50% entre 2013 e 2015, passando de 23,9% para 32,7%. Do mesmo modo, ocorreu um crescimento bastante acentuado entre os estratos que recebem uma renda de $\frac{1}{4}$ de salário mínimo a $\frac{1}{2}$ de salário mínimo, saindo de 33,8%, em 2013, para 45,0%, em 2015.

Gráfico 2 - Acesso à internet entre os estratos de renda – Brasil – 2013-2015



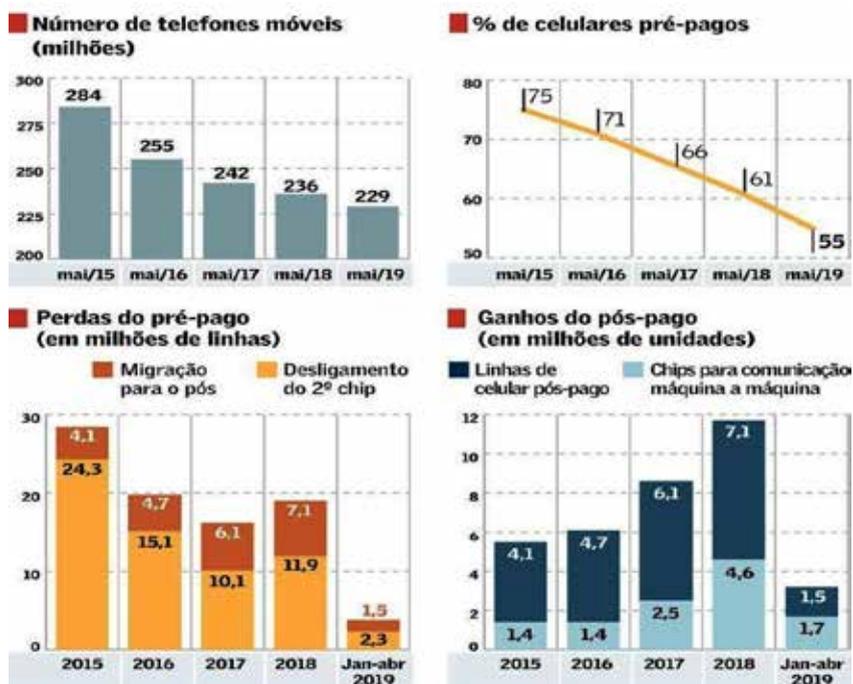
Fonte: IBGE, 2018

Mesmo diante da acentuada desigualdade socioeconômica brasileira, a segunda maior do mundo, na qual 1% da população fica com 28% da renda nacional, e, ainda diante do recuo do consumo das famílias nos últimos anos, ocorreu um aumento no uso dos smartphones pós-pagos, que permitem o uso de um maior volume de dados, contribuindo para o consumo de conteúdos artísticos e culturais, como músicas, séries, filmes, animações, etc.

Em julho de 2015 do total de smartphones existentes no Brasil 75% das linhas eram utilizadas em planos pré-pagos. Três anos depois, em julho de 2018, esse percentual recuou para 60%. Significa que ocorreu um aumento bastante acentuado das

linhas pós-pagas, saindo de 25%, em julho de 2015, para 45%, em maio de 2019. Como demonstra o gráfico 3, ocorreu uma migração de 23,5 milhões de linhas dos planos pré-pagos para os planos pós-pagos.

Gráfico 3 – Expansão dos conectados – Dados do mercado de telefonia no Brasil



Fonte: Telebrasil, 2019.

Em 2018, 4,3 bilhões de seres humanos dispunham de acesso regular a internet (57% da humanidade). Desse total 4 bilhões depunham de redes sociais digitais ativas e ainda 52% de toda humanidade possuíam smartphones. A afigura 1 demonstra que o fluxo de dados (imagens, sons, textos, músicas, vídeos, etc.) é intenso e interrompido, desencadeando uma mudança profunda na maneira de se consumir conteúdos de arte, cultura e entretenimento. Em 216, em apenas um minuto, 69 mil horas de conteúdos foram assistidos na Netflix, 2,7 milhões de visualizações do Youtube foram realizadas; 38 mil horas de músicas foram ouvidas no Spotify; 701 mil conexões ocorreram no Facebook;

2,4 milhões de consultas foram realizadas no Google, entre outras tantas.

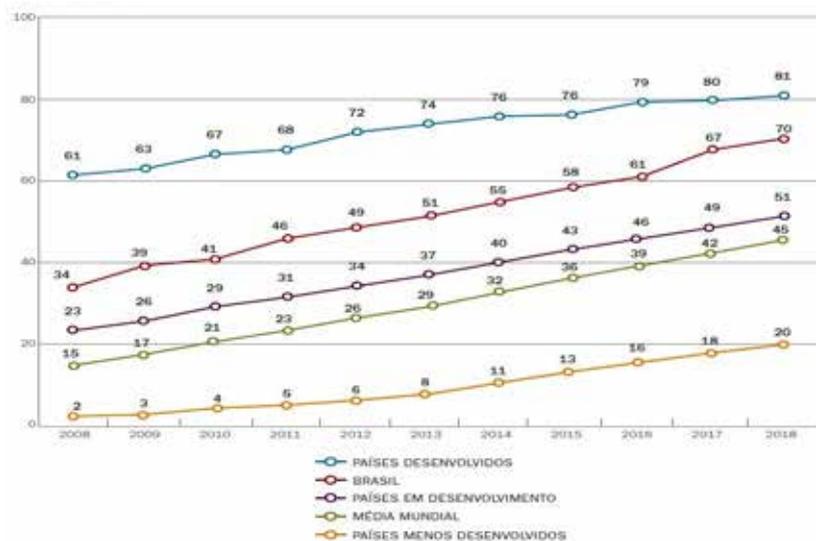
Figura 1 -



Fonte: UNESCO, 2018

O gráfico 4 revela o crescimento do uso e do acesso à internet no Brasil e em outros países do mundo em uma série histórica de dez anos, 2008-2018. Como se pode constatar, o Brasil experimentou o dos maiores crescimentos percentuais e absolutos no uso e acesso a internet. Em 2018, 34% da população brasileira com mais de dez anos de idade acessou regularmente a internet. Em 2018, 70% da população brasileira com mais de dez anos acessou à internet (equivalente a 127 milhões de pessoas), um crescimento de mais de 100% no intervalo de dez anos. Em 2018, entre 40 países pesquisados, Brasil registrou a segunda média mundial de uso diário da internet no mundo – nove horas e vinte nove minutos. Entre esses mesmos 40 países, o Brasil apresentou a terceira maior média diária de uso de acesso à internet móvel – 4 horas e quarenta e cinco minutos (UNESCO, 2019).

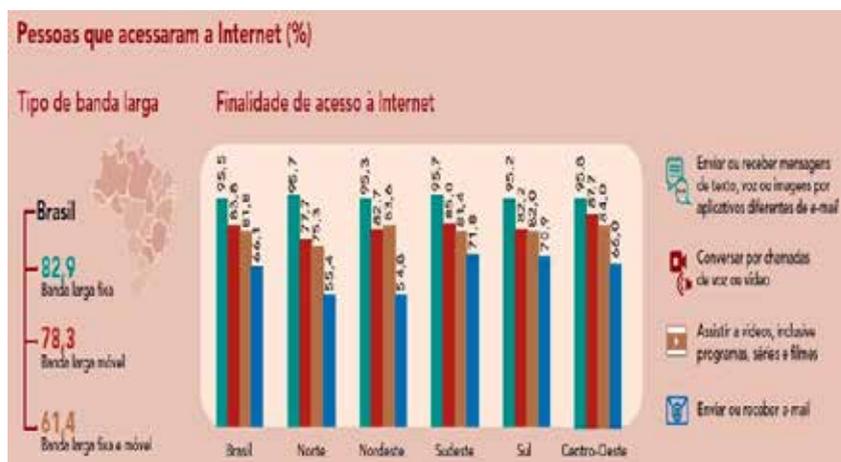
Gráfico 4 – Crescimento do acesso da internet no mundo – 2008-2018



Fonte: CGI-BR, 2019

No Brasil, assim como no mundo de modo geral, são muitas as práticas realizadas nos ambientes digitais. Como revela o gráfico 5, no Brasil predomina o envio e o recebimento de mensagens de textos. Salta ao olhos, no entanto, o percentual de usuários (83,8%) que utilizam a internet para assistir vídeos, séries e filmes.

Gráfico 5 – Brasil 2018



Fonte: IBGE, 2019.

Do total de usuários que acessaram a internet no Brasil em 2018 (127 milhões de indivíduos), 56% o fizeram única e exclusivamente por meio dos smartphones – o que representou 71,2 milhões de pessoas. Esse é um fenômeno com profundas implicações políticas, culturais e econômicas. Ainda mais significativo, como deixa patente o gráfico 6, 28% dos usuários de internet pagaram para consumir filmes ou séries, ofertadas por empresas como Netflix e Globoplay. Significa que 35,5 milhões de brasileiros pagaram para assistir séries e filmes. Considerando que a Netflix é a líder absoluta no mercado brasileiro de serviços de streaming, supõem-se que, pelo menos, 80% desse contingente assinam e pagam regularmente (28,5 milhões de consumidores) os serviços de assinatura da empresa, tornando o Brasil o segundo maior contingentes de assinantes da Netflix, superado apenas pelos Estados Unidos. E ainda , do total geral de usuários de internet no Brasil, 8% por serviços de músicas, como Spotify e Deezer – o que representou 10,2 milhões de indivíduos.

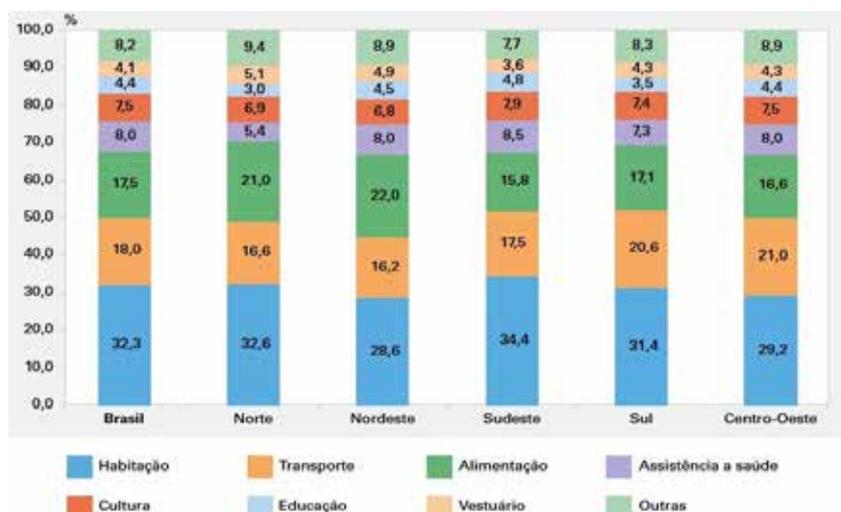
Gráfico 6 – Usuários de internet, por serviços realizados, por área (%). Total de usuários de internet.



Fonte: CGI-BR, 2019.

O processo de migração dos conteúdos artístico, culturais e de entretenimento no Brasil, fenômeno que impactou a composição dos gastos das famílias brasileiras com cultura, fica ainda mais evidente em uma das inovações metodológicas produzidas pelo IBGE, especialmente no Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2018. O gráfico 7 revela o impacto orçamentário da cultura nos gastos familiares brasileiros, em 2017, nas cinco regiões brasileiras.

Gráfico 7 - Distribuição percentual da despesa de consumo monetária e não monetária média mensal familiar, por tipos de despesas selecionadas, segundo as Grandes Regiões - 2017-2018

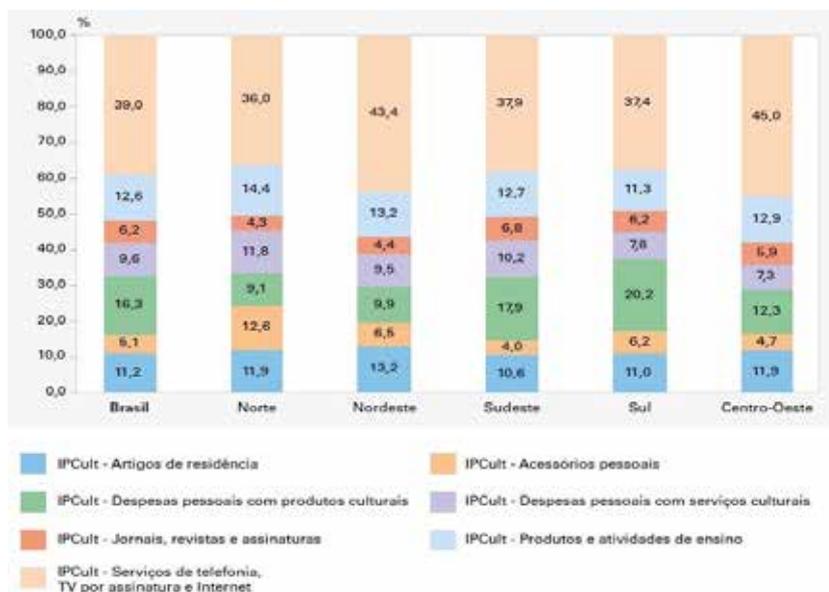


Fonte: IBGE, 2019.

Na publicação Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2018, o IBGE criou, calculou e estratificou o Índice de Preços da Cultura – IPCULT. O objetivo foi criar um indicador seguro para mensurar e estratificar os gastos das famílias brasileiras com cultura. O Índice foi dividido em sete grupos: IPCULT artigos de residência; IPCULT despesas pessoas com produtos culturais; IPCULT jornais, revistas e assinaturas; IPCULT serviços de telefonia, TV por assinatura e internet; IPCULT assessorios culturais; IPCULT despesas pessoais com serviços culturais; IPCULT produtos e atividades

de ensino. Como demonstra o gráfico 7, 39% da composição do IPCULT no Brasil corresponde aos serviços de telefonia, TV por assinatura e internet. Significa que, na composição dos gastos das famílias brasileiras com cultura, que corresponde a 7,5% da renda familiar doméstica mensal das famílias, 39% dos recursos são gastos com serviços de telefonia, TV por assinatura e internet, o que representa, na média, R\$ 162,39. Deste total, R\$ 106,54 é destinado para telefonia, acesso à internet e serviços de streaming. Ou seja, dos R\$ 282,86 destinados à cultura mensalmente pelas famílias brasileiras R\$ 106,54 (37%) são gastos com telefonia, acesso à internet e serviços de streaming.

Gráfico 8 – Estratificação do IPCULT



IBGE, 2019.

Como buscamos destacar, embora o IPCULT seja uma valiosa contribuição metodológica, uma de suas clivagens é bastante questionável. O IPCULT serviços de telefonia, TV por assinatura e internet, como apresenta a tabela 1, está dividido entre: 1) serviços de TV por assinatura; 2) pacotes; 3) telefonia; 4) acesso à internet e 5) serviços de streaming. Uma vez que os

gastos com telefonia são, na verdade, gastos com cultura, arte e entretenimento, tendo em vista que os aparelhos de celular são cada vez menos utilizados para chamadas telefônicas, torna-se muito mais útil suprimir a clivagem telefonia, integrando-a a acesso à internet e serviços de streaming, criando assim uma nomenclatura nova: serviços culturais-digitais.

A tabela 1 é bastante elucidativa. Revela que as assimetrias entre os estratos mais pobre e mais ricos das famílias brasileiras quanto aos gastos com cultura são bastante acentuadas. Quanto maior a renda familiar mensal média, maior os gastos com cultura. No grupo com a menor renda (R\$ 1908), vê-se que o gasto com cultura alcançam R\$ 82,15, ficando o principal grupo de despesas (serviços por assinatura de TV, pacotes, acesso à internet e serviços de streaming) com R\$ 51,71, e o subgrupo telefonia, acesso à internet e serviços de streaming com R\$ 40,78 (90%). Ou seja, as despesas com telefonia e acesso à internet (os serviços culturais-digitais) ocupam um peso muito mais relevante entre os estratos mais pobres. Por outro lado, entre os estratos familiares mais ricos, que recebem acima de R\$ 23,850 os gastos com cultura alcançam R\$ 662,32, destacando-se, mais uma vez o subgrupo telefonia, acesso à internet e serviços de streaming, ocupando o valor de R\$ 373,12. No entanto, diferente do estrato familiar mais pobre, entre os estratos familiares mais ricos esse subgrupo ocupa 56,5% do total com cultura, revelando, assim, uma diversidade maior de práticas e gastos culturais.

Tabela 1 - Despesa monetária e não monetária média mensal familiar com cultura, por classes de rendimento, segundo os grupos e subgrupos de despesa, com indicação do número e tamanho médio das famílias - Brasil - 2017-2018

Grupos e subgrupos de despesas com indicação do número e tamanho médio das famílias	Despesa monetária e não monetária média mensal familiar com cultura, por classes de rendimento							
	Total	Até R\$ 1.908 (1)	Mais de R\$ 1.908 a R\$ 2.862	Mais de R\$ 2.862 a R\$ 5.724	Mais de R\$ 5.724 a R\$ 9.640	Mais de R\$ 9.640 a R\$ 14.310	Mais de R\$ 14.310 a R\$ 23.050	Mais de R\$ 23.050
Despesa total com o grupo Cultura	262,86	82,15	136,94	237,44	422,06	606,04	869,04	1443,41
Artefatos de madeira e decoração	4,61	1,23	1,73	3,13	5,40	8,36	18,97	42,61
Edição, impressão, artigos de papeleria e de artesanato	7,04	1,18	2,06	4,72	10,16	17,26	28,67	58,46
Jornal, assinatura de periódicos e outras revistas	4,01	0,63	1,04	2,46	5,40	10,30	17,63	36,27
Livros não didáticos	1,75	0,21	0,41	1,23	2,72	4,23	6,74	14,22
Papelaria	0,69	0,34	0,47	0,65	1,11	1,17	1,46	1,64
Outros	0,59	0,10	0,13	0,38	0,84	1,50	2,74	4,32
Material gravado e para gravação	0,52	0,31	0,21	0,27	0,66	0,79	1,55	3,41
Aquisição ou aluguel de músicas ou filmes	0,43	0,25	0,23	0,31	0,47	0,71	1,42	2,63
Outros	0,09	0,06	0,07	0,06	0,06	0,08	0,14	0,79
Aquisição de eletrodomésticos	28,76	14,36	18,88	26,89	39,71	53,30	70,44	94,00
Vídeo	16,00	10,00	13,77	16,49	22,11	25,39	29,40	38,71
Aparelho e acessórios de TV	16,50	10,31	13,37	16,08	21,06	25,05	28,60	37,71
Aparelho e acessórios de videocassete e DVD	0,46	0,50	0,40	0,41	0,45	0,36	0,89	1,00
Som	2,02	1,73	1,89	2,08	2,40	1,79	2,38	3,13
Informática	9,78	1,63	3,23	7,33	15,29	26,12	38,58	52,16
Microcomputadores	7,94	1,64	2,76	6,13	12,02	21,83	29,74	40,74
Outros	1,84	0,19	0,55	1,20	3,18	4,30	8,83	11,43
Brinquedos, jogos e material de lazer	10,37	2,76	4,57	8,40	18,25	20,34	30,63	54,06
Brinquedos e jogos	6,70	2,15	3,26	5,60	10,60	13,42	19,27	32,06
Jogos eletrônicos	2,75	0,47	0,93	2,14	5,14	5,97	8,17	10,90
Fotografia	0,92	0,14	0,38	0,66	2,41	0,95	3,08	4,20
Serviços de telefonia, TV por assinatura e internet	169,32	51,71	91,46	156,21	259,64	356,97	468,18	662,32
Serviço de TV por assinatura	11,98	3,39	6,43	11,14	18,80	25,14	33,62	44,97
Fixos	48,42	7,54	17,44	30,03	70,76	123,88	175,58	244,22
Telefonia	89,12	32,58	52,56	82,49	131,23	176,07	224,39	341,52
Acesso a internet	17,42	7,90	13,92	20,92	25,78	24,76	25,05	17,94
Serviços de streaming	2,38	0,30	0,71	1,64	4,08	6,51	9,54	13,66

Fonte: IBGE, 2019.

Considerações finais

Não há dúvida que o processo de digitalização do simbólico (ALVES, 2018), acompanhado da migração dos conteúdos artísticos e culturais para as plataformas e ambientes digitais, impactou os gastos das famílias brasileiras com cultura. Esse impacto, analisado aqui apenas na dimensão econômica e orçamentária, exige novas reflexões de ordem sociopolíticas, que permita se compreender o conteúdo e os significados do

gigantesco volume de práticas culturais das famílias brasileiras na contemporaneidade. Embora a agenda de pesquisa em torno das dimensões econômicas desse processo esteja avançada, carece-se de uma legenda propriamente política e simbólica acerca dessa contundente mudança sociológica, cujos desdobramentos políticos e simbólicos ainda estão por ser apontados e analisados.

Referências

ALVES, Elder P. Maia. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil. In: *Sociedade e Estado*, v. 34, p. 129-157, 2019.

_____. A expansão do mercado de conteúdos audiovisuais brasileiros: a centralidade dos agentes estatais de mercado – o FSA, a Ancine e o BNDES. In: *Caderno CRH – UFBA*, v. 30, p. 477-494, 2016.

_____; COUTO, Bruno G. Economia criativa- como categoria nativa: a atuação dos economistas e as condições de legitimação de um novo recurso de poder. In: *POLÍTICA & SOCIEDADE*, v. 18, p. 328-359, 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). *Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – Exercício 2016*. Rio de Janeiro: Ancine, 2017.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL – CGI. *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros: TIC domicílios 2018 = Survey on the use of information and communication technologies in brazilian households : ICT households 2018* [livro eletrônico] / Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR, [editor]. São Paulo: CGI, 2019.

GRANOVETTER, Mark. *The sociology of economics life*. Montreal: Kobo Editions, 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. *Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais*, Rio de Janeiro, 2019.

JENKINS, Henry. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTEL, Frederic. *Smart: o que você não sabe sobre a Internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARTINHO, Luís Mauro Sá. *Teoria das mídias digitais: linguagens, ambientes e redes*. Petrópolis: Vozes, 2017.

E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural¹

João Domingues²

Notas sobre a organização dos estudos em economia da cultura

Assistimos nos últimos decênios uma razoável percepção de centralidade conferida ao fenômeno econômico da cultura na geração de riqueza e de postos de trabalho em economias centrais e periféricas. Na internalidade da organização político-cultural, a ideia de uma economia da produção simbólica alcançou alta importância, tendo sido conduzida a um de seus parâmetros constituintes.

¹ O presente artigo é uma versão mais ampla de artigo homônimo publicado no livro *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*, organizado por Alexandre Barbalho, Elder Patrick Maia Alves e Mariella Pitombo Vieira e editado pela EDUFBA no ano de 2017. O artigo é um dos resultados parciais da pesquisa “A articulação entre políticas urbanas e políticas culturais: o empreendedorismo urbano e o patrimônio cultural na zona portuária do Rio de Janeiro”, contemplada no Programa Jovem Cientista do Nosso Estado. Dedico este aos alunos e alunas do curso de Graduação em Produção Cultural da UFF, que têm me ajudado sistematicamente a enxergar as potencialidades do mundo. Estendo os agradecimentos ao discente Matheus Saudino, pelo auxílio com os dados dos sindicatos e associações do campo cultural, e ao docente Marcelo Ribeiro do IPPUR/UFRJ, pelo auxílio com os dados da PNAD.

² Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto IV do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) da Universidade Federal Fluminense, atuando no Curso de Graduação em Produção Cultural. Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da mesma universidade. Bolsista Extensão no País CNPQ (2014) edital CNPq/MinC/SEC, nº. 80/2013. Bolsista FAPERJ Edital Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE) (2017-2019). Líder do grupo de pesquisa “Cultura, política e território”, e coordenador do grupo de pesquisa “Cultura, política, lógicas identitárias e produtivas” em parceria com o Professor Doutor Leandro de Paula, ambos cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. E-mail: joalpdomingues@gmail.com/ joadomingues@id.uff.br.

Entre os temas preferenciais podemos ver que a definição de propriedades e patentes, os direitos autorais, as barreiras protetivas, as formas de amortização de custos fixos de produção, as cadeias de distribuição, a confecção de bens de produção adequados à operação estética vêm ganhando notado destaque na organização das políticas culturais. De tal forma que a relação entre o desenvolvimento econômico e o campo cultural vem sendo correlacionada à proteção da diversidade cultural (UNESCO, 2005).

Nos últimos anos temos ouvido repetidamente que a economia da cultura representaria algo em torno de 6% a 7% do PIB mundial, com crescimento expandido em relação à taxa média geral. Para nosso debate interno isso significou uma convocação para a presença mais detida do Estado brasileiro na animação das chamadas cadeias produtivas (ALMEIDA et al., 2013; UNESCO, 2010). Dentro do ambiente político-cultural brasileiro essa dimensão consolidou um conjunto de convenções e de críticas acerca dos fundamentos e usos dos fundos públicos como uma das estruturas de funcionamento privilegiado do mercado de bens simbólicos nativos.

Mas podemos notar igualmente o interesse dessa demarcação em uma literatura que se pretende especializada na economia da cultura. O que aparentava ser uma temática de menor “nobreza” nas ciências que tratam do desenvolvimento econômico, ganhará um razoável volume de produção acadêmica sobre o tema. Nela, mostra-se explícito que as dimensões econômicas das expressões culturais vêm sendo acompanhadas por diferentes correntes intelectuais, na sua convenção de disputa de sentido.

Sem o anseio de configurar uma arqueologia de uma história das ciências em seus testes e fundamentos sobre esse fenômeno, faz-se um esforço de síntese de apresentação de parte dessa literatura. Um primeiro grupo de autores procura estabelecer um marco de inflexão genealógica, onde estaria o corte epistêmico fundacional da economia da cultura (TOLILA, 2007; REIS, 2012), convocando a pesquisa de Baumol e Bowen (1969), que analisaram o setor de artes de espetáculo, teatros e de apresentações ao vivo da New York Philharmonic Orchestra, do Teatro Drury Lane e o Royal Shakespeare Theatre (MARTOS et al., 2011). Esses autores

perceberam à época que a maior parte dos custos totais nas artes performáticas eram representados pelos salários nominais, e que estes aumentavam mais lentamente que os salários da economia em geral.

Segundo essas interpretações, esse estudo depreende da produção das artes de espetáculo uma série de suas condições específicas, em especial sua dificuldade em redução dos custos fixos de produção em relação ao uso de tecnologias produtivas. Ao incorporar de forma mais lenta inovações tecnológicas, os ganhos de produtividade seriam onerados na inviabilidade de preços progressivamente menos custosos para o acesso às expressões, pressionando para baixo a média de rendimentos salariais de trabalhadores cuja atividade acontece no limite da fadiga humana.

Parece haver nesse momento uma preocupação em perceber que o grau de profissionalização de atividades culturais devesse ser acompanhado da dinâmica econômica em sentido mais amplo, compondo uma rotina de subsídios que permitisse que essas atividades pudessem se estabelecer em suas próprias condições. Para tal, os autores reivindicam que as dificuldades do rebaixamento dos custos fixos de produção poderiam ser minimizadas a partir da presença inicial de subvenção financeira, apontando para a cada vez mais complexa relação entre a atividade produtiva e a captura de fluxos dispersos de investimentos (TOLILA, 2007).

Um segundo grupo de autores procura delimitar as tensões entre a dimensão cultural da economia e a dimensão econômica da cultura, a partir dos conceitos e diversos métodos analíticos da teoria econômica. Quer seja na análise de rendimentos diferenciados dos trabalhadores engajados em atividades da indústria da cultura (FERREIRA NETO, FREGUGLIA, FAJARDO, 2012); no comportamento das agências dos artistas na extração de utilidade laboral (THROSBY, 1994); as relações entre o autoemprego dos artistas e uma economia da proximidade (MARKUSEN, SCHROCK, 2006), o interesse dessas contribuições parte do personagem individual em sua relação com o mundo econômico como o ativo mais básico da produção da cultura. Outras convenções analíticas privilegiam a interpelação do modelo de análise dos arranjos expressivos em seus encadeamentos

específicos (BAHIA, 2012; LEMOS, ET AL, 2008; MELEIRO ET AL, 2012); em suas formas distributivas (FIGUEIREDO, 2013) e seus modos de financiamento (SILVA, 2007). Este modelo de interpelação da economia da cultura apresenta uma certa composição das canastras produtivas, enfatizando de forma bastante substantiva o impacto monetário das atividades culturais.

Mais recentemente, uma nova literatura aponta para o capital intelectual como fator de desenvolvimento econômico. Nascidas na Austrália e Inglaterra e posteriormente espraçadas pelo apelo global do desenvolvimento econômico, estas experiências que procuram animar a composição de valor nas rotinas produtivas ligadas a uma noção de criatividade vêm movimentando o mercado acadêmico, consolidando um número razoável de publicações, seminários e agendas públicas (FLORIDA, 2002; HOWKINS, 2001; LANDRY, 2010; UNESCO, 2010).

Esse enquadramento muito especial das relações entre a agência criativa, as expressões culturais e a produção imaterial de valor dialoga intensamente com a disseminação de um ideário empreendedorista na etapa pós-fordista da produção econômica. Deslocando o foco da empresa para outros âmbitos, inclusive na atomização máxima do indivíduo, grande parte dessa literatura procura ilustrar uma ênfase de oportunidades reais de produção de valor e renda nas linguagens artísticas e expressões culturais, sendo a incorporação subjetiva de um mundo gerencial seu meio de interação com a esfera do trabalho e sua forma de consolidar um “estado possível” de permanência – empregabilidade – dos agentes sociais no mercado.

Esta é uma característica importante para perceber que tanto o universo de agências criativas aparentemente reunidas em torno da ideia-força economia criativa quanto quaisquer operações simétricas que envolvam uma certa “natureza” formal das atividades econômicas expressivas operam a partir de capacidades reais de integração dos agentes sociais à forma contemporânea de organização do mundo do trabalho, mesmo que a ênfase dessas literaturas não a subscrevam dessa maneira.

O quadro até aqui descrito aponta que a economia da cultura vem sendo estrategicamente animada no debate público como uma possibilidade de renovação de um ciclo estagnado e

rotineiro da produção capitalista, assumindo importância real diante da crise empregatícia do pós-fordismo e na incorporação de muitos jovens urbanos no mercado de trabalho. Quanto a esta possível potência não se fará aqui nenhuma ressalva. De fato, o campo cultural vem recebendo um número cada vez maior de atores em seus modelos produtivos e aumentando seu lugar nas trocas comerciais internacionais.

Mas se a percepção de um mercado de cultura global organizado a partir de alta concentração e desigual participação entre as regiões nos circuitos de importações e exportações vem sendo amplamente retratados (ARIZPE E ALONSO, 2005; CANCLINI, 2003), certas condições internas de operação da produção da cultura na relação capital-trabalho aparecem como temas pouco problematizados. Nesse sentido, é necessário pontuar que o campo cultural é altamente complexo, e que os sujeitos nele posicionados experimentam diferentes formas de inserção no mundo do trabalho e produzirão formas diversas de engajamento e organização de sua luta política.

Em sendo, a contribuição deste artigo procura estabelecer algumas pontes de diálogo com pesquisas que problematizam a morfologia do trabalho cultural no atual ciclo reprodutivo do capitalismo. De certa maneira queremos expor o debate no centro da crise da sociedade salarial, onde as garantias sociais decorrentes do pacto capital-trabalho são demovidas em nome da flexibilização laboral. Ademais, pretendemos pensar quais os impactos, retrações e possíveis estratégias de organização dos agentes sociais na construção de uma pauta reivindicatória que exponha a precarização laboral e ofereça ao campo político-cultural subsídios para a superação de *status* de invisibilidade à dignidade dos trabalhadores e trabalhadoras.

Para tanto, pretende-se reunir para o debate duas composições de estratégias de enfrentamento da questão laboral no campo cultural. A primeira trata da via mais clássica de organização dos trabalhadores e trabalhadoras, notadamente referida aos sindicatos e associações de ofício. A segunda, procura ensaiar como os corpos laborais que sofrem mais diretamente com as condições precárias do trabalho podem renovar o repertório de ação coletiva.

É necessário reivindicar que esse lugar no debate não se trata de uma simples opção metodológica. Conhecer as condições de inserção laboral no campo cultural – especialmente quando elas podem apontar para qualidades injustas ou precárias das agências sociais em sua relação com o mundo do trabalho – é afirmar que a própria noção de diversidade cultural opera em um risco por vezes invisibilizado por retóricas otimistas ou salvacionistas. Quando não as conhecemos há uma real chance em reproduzir desproteções às vidas que produzem as diferenças. Quando procuramos entender a organização das lutas coletivas, podemos perceber possíveis tensões entre os sentidos conferidos pelos trabalhadores e trabalhadoras em sua identidade laboral e o conjunto aplicado das políticas culturais.

Notas sobre os empregos formais e informais no campo cultural.

Uma contribuição que procura descrever o trabalho formal no campo cultural vem de Silva e Araújo (2003) e Silva (2017), a partir dos dados da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) e da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (PNAD/IBGE), com seus limites metodológicos identificados.

No caso da pesquisa de Silva e Araújo (2003)¹, os autores afirmam que no campo cultural “cerca de 40% das ocupações são informais e não são captadas pela RAIS” (SILVA & ARAÚJO, 2003, p. 292), o que nos induz a afirmar a necessidade de construção de macrodados sob princípios mais refinados ao campo cultural. Nesse estudo os autores identificam que “pouco mais da metade dos trabalhadores da cultura (...) estava, no ano 2000, envolvida na área de edição de livros e leitura” (SILVA & ARAÚJO, 2003, p. 298). Do ponto de vista metodológico, trata-se de um evidente problema.

¹ Os autores identificaram os seguintes setores culturais na RAIS do ano de 2001: 1) Edição de livro e leitura; 2) Fonográfica; 3) Publicidade; 4) Atividades fotográficas; 5) Atividades de cinema e vídeo; 6) Atividades de rádio e televisão; 7) Teatro, música e espetáculos; 8) Conservação do patrimônio; 9) Entretenimento e outras atividades ligadas à cultura.

Na comparação com o crescimento do mercado formal de trabalho no Brasil, o setor cultural apresentava números abaixo do crescimento médio. Acerca do impacto do campo cultural no trabalho formal, em “1995 o setor cultural representava 2% dos empregos formais no Brasil. Em 1999 significava 2,02%, e em 2000, 1,92%” (SILVA & ARAÚJO, 2003, p. 308). Cada setor mapeado apresentou números de crescimento ou retração razoavelmente erráticos. Não foi possível identificar neste momento quais as fragilidades do campo cultural em momentos de crise ou estagnação econômicas ou mudanças de paradigmas tecnológicos, mas é provável que algumas de suas subáreas venham a sofrer de forma mais intensa em momentos de reestruturações produtivas.

Em outro estudo, Silva (2017) identifica um crescimento exponencial das ocupações no setor cultural entre 2002 e 2014 a partir dos dados da PNAD², majoritariamente ocupado por jovens, sendo nesse último ano “3,7 milhões de ocupações ou 3,96% do total”, e crescido “34% em relação ao observado em 2002, portanto, foi mais dinâmico do que mercado de trabalho brasileiro que cresceu 24% no período” (SILVA, 2017).

O estudo aponta para um brutal declínio das taxas de informalidade, de 42,5% em 2002 para 30,89% no ano de 2014. Entre 2002 e 2009 tem-se quedas e aumentos da taxa de informalidade. Mas entre 2009 e 2011 a queda é de 38,37% para 30,34%, com certo comportamento de estabilidade nos anos subsequentes (SILVA, 2017).

Seria importante perguntar-nos os motivos dessa alteração. No âmbito geral, isso pode tratar-se de alguma irradiação de políticas voltadas ao aumento geral do trabalho formal no Brasil, alargado por um crescimento econômico razoável no período, e de um novo modelo de autoemprego, pela introdução de ações voltadas ao Microempresariamento Individual (MEIs). Caso este modelo reflita essas características, seria necessário aprofundar estudos que problematizem as proporções de MEIs originários da

² Áreas mapeadas no estudo da PNAD: 1) Edição, livro e leitura; 2) Comunicações; 3) Sistemas restritos de informação; 4) Arquitetura; 5) Publicidade; 6) Rádio e Televisão; 7) Atividades artísticas e de espetáculos; 8) Conservação do patrimônio; 9) Atividades desportivas e outras relacionadas ao lazer; 10) Audiovisual.

informalidade e as que substituem o trabalho formal³.

Mas Silva também identifica que a “massa salarial da cultura era, em 2002, 7,05% do total, participação que se retraiu para 6,96% em 2014, chegando a R\$ 10 bilhões” (SILVA, 2017), o que pode expor uma razoável intensificação de extração de trabalho. Ademais, observa que em 2014 cerca de um terço do mercado de trabalho em atividades culturais era composto de trabalhadores informais.

Outros trabalhos buscam compreender as relações entre formalização empregatícia e informalidade no comportamento específico de subsetores culturais. O estudo de Segnini (2007) apresenta uma discussão sobre o exercício profissional e as tensões entre arte, trabalho e profissão nas áreas de dança e música no Brasil e França, em perspectiva comparada.

Para nosso debate interno, trata-se de uma contribuição significativa da interpretação do mercado de trabalho artístico em tempos de instabilidade empregatícia, operados em indicadores do *Répertoire opérationnel des métiers et des emplois* (ROME) e da Classificação Brasileira de Ocupações. O estudo aponta para um aumento exponencial do número de trabalhadores das áreas de dança e música em relação à população ocupada no Brasil, mas “reduzido índice de trabalho formal e predominância do trabalho intermitente, frequentemente precário” (SEGNINI, 2007, p. 12).

Em relação aos empregos formais registrados na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2004, o setor de Artes e Espetáculo registrava apenas 11,5% de sua força de trabalho, enquanto que a média nacional no país era de 37,5% dos trabalhadores ocupados⁴ (SEGNINI, 2007, p. 13). O estudo aponta ainda para um encaixe de rotinas heterogêneas do trabalho cultural às formas de flexibilização. Segnini percebe que se reproduzem na organização do trabalho nas artes o regime flexível do tempo de trabalho (em tempo parcial, meio-período

³ Para mais, ver OLIVEIRA (2013).

⁴ O artigo computa ainda uma questão de desavença metodológica entre as produções de dados. Segundo a autora, os dados da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) mostram um certo aumento do número de empregos formais na dança e certa retração na área da música, sendo em 2004 registrados como emprego formal 2.103 profissionais da dança e 4.066 profissionais da música.

etc.) e nas formas flexíveis de emprego (*free-lancing*, autoemprego, vários empregadores, vários cachês etc.) (SEGNINI, 2007, p. 20).

Nesse sentido, podemos reivindicar afirmar que as relações empregatícias no campo cultural mostram-se extremamente heterogêneas quanto às possibilidades de inserção de seus trabalhadores e trabalhadoras.

Como contribuição, apresentamos alguns dados do ano de 2014 da PNAD sobre as relações entre Empregados com carteira assinada, Funcionários públicos estatutários, Outros empregados sem carteira de trabalho assinada, Trabalhadores por conta própria, e Empregadores, nas descrições profissionais *produtores de espetáculos; coreógrafos e bailarinos; atores, diretores de espetáculos e afins; compositores, músicos e cantores*. Preferimos neste momento apresentar apenas a posição na ocupação, a fim de perceber qual o nível de formalização empregatícia e informalidade.

	Artistas	Posição na ocupação Ano: 2014					Total
		Empregado com carteira de trabalho assinada	Funcionário público estatutário	Outro empregado sem carteira de trabalho assinada	Conta própria	Empregador	
Total	Produtores de espetáculos	3.679	649	2.141	23.011	445	29.925
	Coreógrafos e bailarinos	1.310	0	1.265	2.843	0	5.418
	Atores, diretores de espetáculos e afins	7.784	0	2.205	11.649	2.150	23.788
	Compositores, músicos e cantores	339	1.815	2.345	5.762	0	10.261
	Total	13.112	2.464	7.956	43.265	2.595	69.392

Fonte: baseado no PNAD - IBGE (2014).

- Dos 29.925 *produtores de espetáculos* mapeados pelo PNAD, apenas 3.679 contam com carteira assinada e 649 são funcionários públicos; 445 são empregadores. Os trabalhadores por conta própria são a grande maioria, 23.011; sendo ainda 2.141 trabalhadores sem carteira assinada.

- Dos 5.418 *coreógrafos e bailarinos*, 1.310 têm carteira assinada, 1.265 trabalham sem carteira assinada e 2.843 por conta própria.

- No caso dos *atores, diretores de espetáculos e afins*, 7.784 são empregados com carteira assinada, 2.150 são empregadores, 2.205 não contam com carteira assinada, 11.649 trabalham por conta própria.

- Dos *compositores, músicos e cantores*; 339 são empregados com carteira assinada, 1.815 são funcionários públicos, 2.345 não contam com carteira assinada e 5.762 trabalham por conta própria.

Esta pequena ilustração nos mostra que em algumas profissões mapeadas pela PNAD, o número de agentes que estão trabalhando por conta própria ou sem carteira assinada supera em muito os que são empregadores ou protegidos pelas leis trabalhistas.

Esta brevíssima apresentação ilustra que as condições de produção da cultura podem estar envoltas em formas não protetivas do trabalho, muito pouco percebidas quando a economia da cultura é encarada exclusivamente pelo impacto comercial e financeiro de suas atividades. Quando as falas públicas sobre as rotinas materiais da cultura não consideram as formas sazonais de apropriação individual da renda, as dificuldades em arcar com os custos de profissionalização e com as possíveis intempéries à saúde física, podemos nessa reprodução renovar repertórios de naturalização ou escamoteamento de um mundo de frustrações e desconexões para seus trabalhadores e trabalhadoras.

Nesse sentido, cabe afirmar que o lugar ocupado pela economia simbólica na reprodução societária contemporânea está atravessado por alguns fatores sociais gerais interdependentes: i) as morfologias internas de cada subcampo produtivo fazem interagir inserções laborais, formas de contratação e posições agenciais muito complexas; neste caso, a topologia desses campos deve ser encarada enxergando formas de empregabilidade, empregos formais, informais e sazonais, no âmbito de uma sociedade pós-salarial; ii) os diferentes atores nas diferentes linguagens e expressões se relacionam e sofrem as consequências de suas relações com o mundo do trabalho de maneira singular e esta condição última afeta diretamente as estratégias de organização dos trabalhadores por melhores condições laborais.

Notas sobre as formas de engajamento dos trabalhadores no campo da cultura: os sindicatos e associações produzem mediação laboral?

Procurando dar sequência ao que é o objeto deste artigo, faz-se um esforço de reunir um conjunto de notas acerca das múltiplas formas de associação dos trabalhadores e trabalhadoras do campo cultural. Neste índice, procura-se focar nas representações mais clássicas, notadamente os sindicatos e associações.

A forma associativa mais comum de organização e defesa de interesses coletivos dos trabalhadores tem ampla representação no campo da cultura. A despeito da pouca atenção conferida pela academia ao modo de organização trabalhista na cultura e nas artes, estas experiências tiveram início logo nas primeiras décadas do século passado⁵, estando no Rio de Janeiro seu nascedouro (ESTEVES, 1996).

Curioso notar que esses modelos sindicais refletem um período prévio ao pacto instituído da forma moderna do liberalismo tipicamente brasileiro (VIANNA, 1976). Portanto, floresce num momento em que as ideias do sindicalismo anarquista, socialista, cooperativista e trabalhista disputavam a hegemonia da organização do trabalho na capital federal (FAUSTO, 1977), muito anteriores ao sindicalismo único da Constituição de 1937.

Novas experiências associativas e sindicais foram se acumulando durante as décadas subsequentes, ampliando igualmente o escopo de representações regionais para além da

⁵ Algumas delas – especialmente o Centro Musical do Rio de Janeiro, fundado em 1907, e a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, fundada em 1917 – estão diretamente ligadas ao centro decisório da República Velha após a promulgação do Decreto nº 1.637 de janeiro de 1907 (BRASIL, 1907). Segundo pesquisa de Eulícia Esteves (1996), o acento trabalhista que direcionava o Centro Musical do Rio de Janeiro acenava para a organização da corporação de ofício em uma tentativa de regulação do mercado de trabalho e dos valores mínimos de remuneração. Demonstrava tratar-se de um campo laboral muito pouco maduro quanto às possibilidades de sobrevivência material de seus trabalhadores. Faz menção, inclusive, da tentativa de organização de “um fundo de reserva para o exercício de beneficências (médico, medicamentos, hospital, pensão por invalidez e auxílio-funeral)” (ESTEVES, 1996, p. 16), formas de adiantamento monetário aos sócios e de promoção de espetáculos, contraindo funções pecuniárias, empresariais e de previdência.

cidade do Rio de Janeiro e demonstrando altíssima pluralidade de corporações de ofício⁶. É perceptível que as áreas da música, artes cênicas, artes visuais (plásticas e artesanato), audiovisual, museologia, editoração, gestão cultural, entre outras, contam com esse tipo de representação.

Igualmente percebido que os vários sindicatos e associações mapeados ilustram a alta complexidade da esfera produtiva da cultura, onde estão combinadas várias formas de inserção laboral. Os trabalhadores e trabalhadoras estão representados na formalização empregatícia, na condição de autônomos, no autoempresariamento, e mesmo nas formas descritas como de *empregabilidade* (“disponíveis” à sazonalidade no padrão renda-salário, comuns no setor terciário). Esta complexa combinação expõe que essas organizações de ofício conectam trabalhadores que experimentam relações laborais muito diferentes entre si.

⁶ Foi possível mapear um conjunto amplo de representação de corporações de ofício ligadas diretamente ao trabalho cultural. Destacam-se: Associação de Artesãos e Microempreendedores do Estado do Rio de Janeiro - Artes do Rio (ASSOCARTESÃOS RJ); Associação dos Produtores Culturais do Rio de Grande do Sul (APCERGS); Federação Nacional de Cultura (FENAC); Sindicato da Indústria Audiovisual (SICAV); Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas no Estado de São Paulo (SEAFESP); Sindicato das Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional no Estado do Rio de Janeiro (SECRASO - RJ); Sindicato dos Artesãos do Estado de São Paulo (SINDIARTES); Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ); Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Paraná (SATED/PR); Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo (SATED/SP); Sindicato dos Bibliotecários no Estado de São Paulo (SINBIESP); Sindicato dos Empregados em Editoras de Livros (SEEL); Sindicato dos Empregados em Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional do Estado da Bahia (SENALBA/BA); Sindicato dos Empregados em Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional no Estado de São Paulo (SENALBA/SP); Sindicato dos Trabalhadores em Entidades Culturais e Recreativas do Estado de Minas Gerais (SINDEC/MG); Sindicato Interestadual dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (STIC); Sindicato Interestadual dos Trabalhadores, Empregados, Autônomos, Avulsos, Temporários em Feiras, Congressos e Eventos em geral e em atividades afins de Organização, Montagem e Promoção nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro (SINDIEVENTOS); Sindicato Nacional dos Artistas Plásticos de São Paulo (SINAP-ESP); Sindicato Nacional dos Produtores de Eventos Musicais (SINAPREM); Sociedade Brasileira de Autores (SBAT); entre outras.

Essas corporações de ofício reúnem agendas que reproduzem esse padrão. Quanto ao modo de atuação, as organizações sindicais e associativas encontradas procuram oferecer um conjunto bastante amplo de serviços e benefícios, cada qual ajustado às especificidades de sua atividade. São hoje comuns os auxílios em assessorias jurídicas (incluindo recolhimento de direitos autorais) e consultorias técnicas na área trabalhista; os convênios nas áreas de educação, lazer e saúde; amortização de materiais de consumo específicos à criação artística. Algumas associações procuram promover ações que confirmem visibilidade profissional – aparentemente, em muitos casos, a luta pela dignidade laboral é pelo reconhecimento social da atividade –; outras organizam meios menos “usuais” ao histórico de lutas sindicais, como assessorias para investimentos e ações de competitividade.

Além disso, muitas dessas experiências vêm sinalizando construir convenções coletivas de trabalho, definidas na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), onde ficam pactuadas as condições de trabalho entre empregadores e empregados nos limites de pressão aos direitos individuais trabalhistas no capitalismo flexível. Dessa maneira, registra-se que os sindicatos investigados que atuam com esse fim⁷, procuram intermediar a regulação de/da: i) pisos de salário, índices de reajustes anuais; ii) gratificação por tempo de serviço, definição do pagamento de horas extras, tipos de auxílio (refeição, funeral, creche, entre outros); iii) integração da mão de obra jovem ao trabalho; iv) gratificações de aposentadoria; v) transferência provisória às gestantes, complementação de licença maternidade, estabilidade

⁷ Confederação Nacional dos Trabalhadores em Estabelecimentos de Educação e Cultura (CNTEEC); Federação Interestadual dos Trabalhadores em Empresas de Difusão Cultural e Artística nos Estados de Minas Gerais e Bahia; Federação Interestadual dos Trabalhadores em Empresas de Difusão Cultural e Artística nos Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte; Sindicato das Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional no Estado de São Paulo (SINDELIVRE); Sindicato dos Empregados em Editoras de Livros (SEEL); Sindicato dos Empregados em Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional do Estado de São Paulo (SENALBA/SP); Sindicato dos Empregados em Empresas Editoras de Livros e Publicações Culturais do Município do Rio de Janeiro; Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL); entre outras.

para a paternidade; vi) garantias para a segurança e saúde aos trabalhadores e trabalhadoras; entre outras.

Ainda que os estudos sobre economia da cultura e políticas culturais não tenham disponibilizado lugar central ao trabalho e à sua organização, os sindicatos da área parecem atuantes na produção de regulações na esfera de mediação do mundo do trabalho. Entretanto, como pouco se tem refletido sobre sua atuação, não se pode afirmar que eles construam perspectivas de unicidade sindical entre os trabalhadores da cultura. Assim, o grau de atuação sindical e associativo encontrado pode parecer limitado aos instrumentos básicos de acordo com múltiplos agentes do mercado, podendo incidir inclusive na flexibilização de certos direitos trabalhistas.

Esse é apenas um apontamento inicial, mas na ausência de estudos mais detidos sobre as condições do trabalho no campo da cultura e sobre as formas de organização e pautas dos trabalhadores, seria adequado interpelar se essas corporações promovem lutas por produções legislativas de amparo e segurança aos trabalhadores e trabalhadoras. Algumas experiências internacionais estão construídas nesse sentido, como os intermitentes de espetáculo na França⁸ e Espanha, as tratativas de legislação britânicas pelo sindicato *Equity*, e as lutas dos trabalhadores em Portugal por uma legislação protetiva às constantes interrupções de suas atividades. Esta ação identificaria o grau de universalização das condições protetivas laborais em que não se faz recuo aos direitos trabalhistas, reduzindo assim os perigos das negociações de empregados colocados em posições muito desiguais em relação aos empregadores.

Propõe-se então avançar no debate sobre as relações de precarização laboral e as possíveis inflexões sobre a organização e a luta política de trabalhadores e trabalhadoras do campo cultural. Procuramos apresentar de forma breve um aporte literário que identifica certos riscos de travamento dos sentidos de cooperação a partir da diluição ou corrosão dos sistemas de solidariedade social no pós-fordismo.

Parte desta contribuição compõe o sentido de precarização das condições de trabalho – exterioridade de capitais sociais e

⁸ Para mais, ver CORSANI (2012).

relações de produção – em uma centralidade das agências sociais e políticas – intimidade, subjetividade e constituições da saúde psíquica. Estas perspectivas buscam acionar certos trucamentos intersubjetivos conformados por limitações dos pactos de segurança social, em modos de organização do mundo do trabalho que se reproduzem tendo a concorrência, a competitividade individual e a instabilidade como os meios de inserção laboral.

O debate do *precariado* tem relação com o campo cultural? A precariedade ativa formas de organização?

Já no vácuo de uma sociedade e um Estado-providência, Guy Standing procura dar materialidade a uma nova estrutura de classes e a um novo agente coletivo extremamente complexo, por ele nomeado de *precariado*. Segundo Standing, o termo foi empregado pela primeira vez por sociólogos franceses na década de 1980, “para descrever trabalhadores temporários ou sazonais” (STANDING, 2015, p. 26), mas ganharia outro sentido na morfologia atual das relações sociais.

A definição do *precariado* estaria condicionada a um tipo de desprovimento de sete formas de garantias relacionadas ao trabalho, perspectivada numa política geral de apoio ao trabalho. Para o autor, nem todos os indivíduos inseridos no *precariado* valorizam essa composição de garantias, mas apresentam baixa capacidade em todas elas. Mostram-se definidas como:

Garantia de mercado de trabalho – Oportunidades adequadas de renda-salário; no nível macro, isto é realçado por um compromisso governamental de ‘pleno emprego’.

Garantia de vínculo empregatício – Proteção contra a dispensa arbitrária, regulamentação sobre contrato e demissão, imposição de custos aos empregadores por não aderirem às regras e assim por diante.

Segurança no emprego – Capacidade e oportunidade para manter um nicho no emprego, além de barreiras para a diluição de habilidade, e oportunidade de mobilidade ‘ascendente’ em termos de *status* e renda.

Segurança do trabalho – Proteção contra acidentes e doenças

no trabalho através, por exemplo, de normas de segurança e saúde, limites de tempo de trabalho, horas insociáveis, bem como compensação de contratempos.

Garantia de reprodução de habilidade – Oportunidade de adquirir habilidades, através de estágios, treinamento de trabalho, e assim por diante, bem como oportunidade de fazer uso dos conhecimentos.

Segurança de renda – Garantia de renda adequada e estável, protegida, por exemplo, por meio de mecanismos de salário mínimo, indexação dos salários, previdência social abrangente, tributação progressiva para reduzir a desigualdade e para complementar as baixas rendas.

Garantia de representação – Possuir uma voz coletiva no mercado de trabalho por meio, por exemplo, de sindicatos independentes, com o direito de greve (STANDING, 2015, p. 28).

Ainda que o autor reitere que os critérios de definição sociológica da noção de classe social não se definem apenas pela renda produzida ou recebida, Standing propõe que uma das definições objetivas dos sujeitos *precarizados* se conforme a partir de uma renda precária e um padrão de renda *sui generis*. Lançando mão da ideia de *renda social*, o autor sugere que parte do truncamento de *status* desses atores sociais tem intimidade com o travamento da complexidade da formação da renda social:

a composição de renda social pode ser dividida em seis elementos. O primeiro é a autoprodução, os alimentos, os bens e serviços produzidos diretamente, se consumidos, trocados ou vendidos, incluindo o que se pode plantar numa horta ou terreno doméstico. Em segundo lugar, há o salário nominal ou a renda em dinheiro recebido do trabalho. Em terceiro, há o valor do apoio fornecido pela família ou pela comunidade local, muitas vezes por meio de créditos de seguro informais mútuos. Em quarto, há benefícios corporativos que são oferecidos a muitos grupos de empregados. Em quinto, há os benefícios estatais, incluindo benefícios de seguro social, assistência social, transferências discricionárias, subsídios pagos diretamente ou através dos empregadores, e serviços sociais subsidiados. Por fim, há os

benefícios privados derivados de economias e investimentos (STANDING, 2015, p. 29-30).

Standing adverte que essa composição pouco virtuosa da renda social *precariada* tende a concentrar sua remuneração nos salários nominais. Mas o autor recorda que o quinhão dos rendimentos nacionais que correspondem ao salário vem caindo drasticamente, com pouca perspectiva de crescimento (STANDING, 2014). Num processo global com tendência de transferência dos salários para benefícios, com economias dos países capitalistas avançados cada vez mais rentistas, o *precariado* sofreria ainda mais com o estágio de transformação dos pagamentos fixos para pagamentos flexíveis, altamente sujeitos a flutuações.

Nas ocupações de nível terciário, o emprego vem tendendo a ser cada vez mais reproduzido na forma de projetos, perdendo sua continuidade e onerando a produção de salários nominais. Para a maioria dos trabalhadores na condição *precariada*, os salários deixariam “de proporcionar um padrão de vida digno” (STANDING, 2014, p. 14). Para alguns sujeitos posicionados nos subcampos culturais, a sazonalidade da composição individual da renda e a inserção laboral “por projeto” é quase uma condição imanente.

O volume disponível de agentes sociais que se aproximaria da formação dessa nova classe social representaria, para Standing, algo em torno de 20% da força de trabalho mundial e que seria impelido no cômputo das transformações do ciclo pós-fordista da produção capitalista – e no limite da retirada de direitos sociais – a um tipo de “trabalho e a uma vida de instabilidade” (STANDING, 2014, p. 13). O trabalho desempenhado por esse grupo apresentaria alta fragilidade, estando associado à “casualização, à informalização, às agências de emprego, ao regime de tempo parcial, ao falso autoemprego” (STANDING, 2014, p. 12).

Para o autor, este seria ainda um ator coletivo ainda em formação, disperso, fragmentado, mas certamente disponível – por necessidade ou desejo – à conduta flexível. Para alguns existiria nessa forma atípica de exclusão das relações de trabalho uma possibilidade de maximização de seus interesses individuais e um “sentimento de liberdade” em relação a um trabalhismo aparentemente anacrônico. Mas ao assumir os riscos das formas

inseguras de trabalho e da organização do mundo do trabalho, muitas outras identidades laborais estariam travadas para a construção de uma carreira sólida e prospectiva. Nesse ambiente de insegurança reproduzido pela flexibilização, os sentidos de cooperação, ajuda mútua e crença nos sistemas de solidariedade estariam enfrentando séria crise para a organização coletiva dos trabalhadores e trabalhadoras.

Se os empregos flexíveis disponíveis pouco envolvem a construção de relações de confiança, essas identidades laborais truncadas não permitem a experiência de sentimentos de lealdade ou dos compromissos e percepções de alteridade que envolviam por proximidade as formas operárias do fordismo. Os laços intergeracionais já desequilibrados podem conter ainda mais frustrações, quando a juventude não demonstra interesse em reproduzir a forma de trabalho e de jornada dos vínculos empregatícios não flexíveis, de longa duração ou “monótonos” – típica de seus parentes mais velhos.

De igual forma, essa mesma juventude – parte expressiva da força de trabalho do campo cultural – pode não encontrar suporte em suas relações interpessoais parentais, possivelmente ignorantes quanto aos seus interesses e à tipicidade de um mercado de trabalho que positiva a flexibilidade. Os sentimentos de frustração e insegurança do *precariado* podem tomar outro vulto quando as gerações comparam entre si as posições que ocupam no mundo do trabalho. No caso do mundo da arte e da cultura, mesmo na rotina de geração de riqueza que alcança alguma importância comercial nos PIBs nacionais, o modo de inserção desse corpo laboral pode parecer pouco funcional à forma típica memorial das gerações mais antigas. É essencial, portanto, que o diagnóstico do impacto financeiro das atividades expressivas venha interrogar o papel que os jovens desempenham no mercado de trabalho, de maneira que sua inserção inclua sua autonomia material e a independência das redes parentais.

Essa forma de insegurança, razoavelmente naturalizada inclusive em certas literaturas da área cultural, pode expor às agências do *precariado* uma crença de que qualquer sinal de ascensão social dependerá situacionalmente da sua capacidade de envolvimento nos empregos e estágios disponíveis. Jornadas

exaustivas, horas extras não computadas, custos adicionais ao trabalho de responsabilidade do contratado, ambientes desconfortáveis, tarefas sem sentido; todas estas “qualidades” podem ser reunidas em uma autoexploração precária com expectativa de se ter algum tipo de mobilidade social (STANDING, 2015, p. 98). A depender de onde se está posicionado no mercado cultural, é viável que se aceite alguns trabalhos disponíveis – por vezes vários ao mesmo tempo – na expectativa de conseguir recursos e experiências para colocar em prática projetos próprios.

Num mundo em que mais trabalho e tarefa são feitos fora do local de trabalho conceitual e são comuns na forma de inserção laboral por projetos do setor de serviços (STANDING, 2015, p. 182), a rotatividade de locais e jornadas de trabalho pode implicar em barreiras ao controle do próprio processo de trabalho.

Em algum medida, podemos enxergar a mudança da forma compartimentada de produção como um valor interessante, quando algumas formas disciplinares sobre o corpo puderem ser descontinuadas de forma explícita. Mas na perspectiva dos trabalhadores e trabalhadoras contratados por “temporada de projetos”, esta reterritorialização corpórea laboral também mostra seus limites.

Em geral, cabe a eles que cumpram à risca suas funções a despeito do ambiente de atuação, sem maiores intervenções ou projeções de desdobramentos em suas atividades. Ainda que pareça muito estimulante essa capacidade de deslocar-se “habilmente” de um trabalho a outro – e, por óbvio, de um ambiente a outro –, muitos trabalhadores encontrariam dificuldade em envolver-se diretamente nas produções em que o desenvolvimento de ideias é altamente dependente de tempo, obstruindo potenciais de criatividade e operando de maneira funcionalista nas relações com outras agências laborais.

Somado a isso, a juventude *precariada* assiste a um bombardeio de apelos de autoajuda que procuram lhes auxiliar a “vencer” num mundo de possibilidades da flexibilidade, sob o manto de literaturas que encarnam a naturalização dos impactos econômicos e as “janelas de oportunidade” individuais. O sentido desse aporte literário em pouco contribui para a organização das demandas trabalhistas, em especial quando sinaliza aos casos de

sucesso individuais sem recolher deles quais as suas reais posições sociais. Aparentes “fracassos” ou desconexões podem sugerir ao *precarizado* que as dificuldades encontradas no mercado de trabalho são desdobramentos de sua “incapacidade individual” e não dos próprios efeitos da reprodução do trabalho flexível, refletindo em desdobramentos para sua saúde física e psíquica e ampliando o esgarçamento de relações sociais.

O receio de se perder o pouco que se tem – não apenas na incidência de rebaixamentos dos salários nominais, mas também nas redes que definem o repertório de capitais sociais disponíveis – depreende uma conduta docilizada na relação com os contratantes. Na dependência de uma vida laboral organizada em torno da captura incessante de participação em pequenos projetos por temporada, parece sábio se comportar com o profissionalismo aparentemente “adequado” para que não haja quaisquer avaliações que lhe coloquem aquém das expectativas dos contratantes, inclusive implicando na incorporação das gramáticas gerenciais como um recurso nas estressantes entrevistas de emprego ou nos perfis de redes sociais.

Esse cálculo racional pode produzir uma relação com o emprego altamente instrumental, onde a perspectiva das satisfações com as atividades do trabalho não se coadunem com as disputas por recursos e ofertas escassos de trabalho. A disputa destes recursos e a alta competitividade entre os trabalhadores, por outro lado, conferiria à inserção laboral um truncamento ainda mais denso nas possibilidades de conexão intersubjetivas na sua relação com a proximidade das lutas sociais. A resposta à baixa perspectiva de ascensão seria o desengajamento ou a fricção de agendas coletivas, resumidas em lutas específicas não necessariamente comunais.

Ainda que o trabalho de Standing coloque um acento muito marcado nas condições de trabalho da Eurásia, sendo um subproduto da crise do modo de desenvolvimento fordista (BRAGA, 2012), algumas conexões com o campo cultural no Brasil podem ser produzidas. De início, é preciso destacar que diante da incrível heterogeneidade morfológica do trabalho cultural, não tenhamos perdido muitas das formas de institucionalização de direitos sociais no Brasil, mas ao contrário, pouco as tenhamos conhecido.

Em um universo em que o desemprego ou a empregabilidade são vistos como uma condição individual e a não garantia de vínculo empregatício desativa as garantias de vínculos de representação, o modo de integração de lutas dos sujeitos que interagem mais diretamente com a precariedade laboral mostra-se uma interrogação. Se a pouca capacidade de mobilidade e baixa prospecção de carreiras podem sugerir um certo desengajamento da vida política trabalhista, a luta desse perfil de agência laboral poderia ser traduzido na garantia da mínima existência.

Mas é possível que estejamos assistindo um caminho muito mais complexo, principalmente na organização da juventude que milita no campo cultural, em relação ao mundo do trabalho.

Outras formas de experimentar a representação coletiva? Notas sobre os coletivos

Dessa feita, é viável pensar que algumas experiências produtivas podem estar renovando o sentido do engajamento político no campo político-cultural. Um fenômeno recente parece emergir e expõe de forma razoavelmente explícita como a expressão da cultura aparece hoje na confusa relação entre a luta política “não tradicional” e as possibilidades de inserção na organização do trabalho cultural no Brasil.

Reúnem-se aqui, apenas de forma breve, alguns apontamentos que destacam a possibilidade de um novo ciclo de reunião de agendas de produtores que definem o campo da cultura como um locus de significado identitário do trabalho. Estes agentes são especialmente jovens, urbanos, e constroem sua interlocução com o mundo político de forma por vezes heterogênea, fazendo uso dos espaços de participação institucionais e das gramáticas oficiais quando viáveis ao seu cálculo racional, mas também construindo conexões a partir de formas “não oficiais” de engajamento.

Bastante salutar perceber que essas experiências estão sendo mapeadas e interpretadas majoritariamente por jovens pesquisadores, muitos deles diretamente vinculados a essas formas novas de experiência do trabalho cultural (ALMEIDA, 2009; BARON, 2016; D’ANDREA, 2013; DAMIÃO, 2014; SENA, 2013). Essas pesquisas têm alguns sinais de fronteira bastante marcados,

identificando na década de 1990 um aumento exponencial da organização dos sujeitos até então pouco reconhecidos pelas políticas culturais produzidas pelo Estado. Igualmente identificam que esse período renova as formas de participação juvenil nas políticas públicas.

Por conta de sua heterogeneidade não é simples definir esse movimento, mas de forma sintética quer-se ilustrar que são agentes conectados por espacialidades e interesses próximos. Mostram constantemente uma “personalidade produtiva singular”, e definem-se como os “fazedores”, os que produzem “na correria”. Comungando suas próprias gramáticas na organização do trabalho, tomaram para si a própria definição de coletivos (TOMMASI, 2013).

Esses atores parecem produzir-se na crise representativa do mundo político até então conhecido. Algumas pesquisas fazem referência a um certo esgotamento das linguagens características da luta institucionalizada e reconhecem nessas expressões uma animação para o engajamento (D’ANDREA, 2013). Outros acenam com as dinâmicas descentralizadas do processo decisório como uma das condições de organicidade dessas experiências coletivas, distanciando-se do pragmatismo das lideranças. A tendência à horizontalização das relações políticas internas e à negação ao burocratismo é uma constante (SENA, 2013).

Muitos desses atores conhecem de forma mais densa as contradições da segregação espacial, as dificuldades de acesso aos bens raros consagrados na cultura instituída (bibliotecas, centros e casas de cultura, salas de cinema, museus) e se veem interagindo com a heterogeneidade do Estado. Tanto os nichos que procuram estabelecer princípios normativos de posituação da diversidade cultural (notadamente as secretarias e ministérios da Cultura e Direitos Humanos) como aqueles que por “norma” derivada a controlam ou a retém (as políticas de segurança pública, a de ordem pública, e os agrupamentos policiais em sua “ponta”).

É possível identificar igualmente fronteiras com outros movimentos populares com outra anterioridade histórica, produzindo nessas experiências as conexões com o mundo urbano (na sua forma mais explícita está a reinterpretação das ocupações urbanas). O que se quer ressaltar é que esses atores

experienciam relações com as instituições e organizações de ação do mundo político de forma muito específica, e isto pode definir suas inclinações na luta laboral.

Sua luta por representação pode ser vista como uma síntese da própria identidade coletiva espacializada. Aos requerimentos da existência material na negação do mundo do trabalho, o território é um vínculo constantemente referido. Revelam, na ordem política, uma outra historicidade espacial e laboral, produzindo suas próprias cartografias e mapas da cultura “não oficial”, novas rotas e circuitos (BARON, 2016; DAMIÃO, 2014).

De alguma forma, sinaliza-se que a outrora “inadequação” desses sujeitos aos meios financeiros de produção da cultura pressionou um novo ciclo de investimentos em ações ligadas a formas e movimentos populares. No microcosmo das políticas públicas de cultura e de alguns meios de investimento privado em marketing social, a organização desses grupos não passou “despercebida”. Hoje são muitos os programas privados que procuram premiar iniciativas populares e outros tantos editais dedicados a esse tipo de produção, nas mais variadas escalas espaciais e orientados pelos mais variados atores institucionais a elas relativas (BARON, 2016; D’ANDREA, 2013).

De tal forma que muitos entendem esse novo padrão de disposição dos fundos públicos como uma possibilidade de sobrevivência material, impulsionando a organização pela oportunidade aberta nesses editais. Alguns jovens enxergam a produção da cultura como “uma forma de obterem renda em contraposição às explorações ocorridas no mundo do trabalho” (D’ANDREA, 2013, p. 185) e veem-se podendo afirmar-se objetivamente em um mundo onde o emprego formal já não parece uma garantia real ou mesmo um desejo. Nesse sentido, a atuação na informalidade contém igualmente suas barreiras, de forma específica quando precisam relacionar-se com a dimensão burocrática e a versão formal de uma razão estatal inapta em assisti-los nas suas demandas particulares (BARON, 2016).

Muitos desses atores buscam aperfeiçoar formas de gerenciamento das atividades, dominam e conseguem transmitir, no limite de suas necessidades, as técnicas de aplicação (SENA, 2013). Produzem suas “gambiarras” e reconectam-se aos outros

coletivos de apoio, de forma a não se verem retidos a uma condição solitária da precariedade. Outros tantos renovam o repertório da economia de suas proximidades, apoiados em práticas ligadas à criação de moedas solidárias e às ações da economia solidária com outros agentes produtivos locais.

Na sazonalidade de ofertas de projetos, dificuldades e atrasos dos repasses de editais e pagamentos flexíveis, esses agentes compõem sua vida laboral de maneira muito complexa. Diferentes papéis vão sendo operados na composição de suas redes coletivas. Muitas vezes assume-se o papel de gestão, por outras a liderança de oficinas, em outras pode-se aceitar quaisquer atividades que os remunerem. Ao passo em que as redes coletivas se reproduzem, os períodos que caracterizam o tempo de criação podem estar desajustados às formas de sobrevivência material. A remuneração por projetos ou editais no campo cultural pode tecer o registro do travamento da renda social, em especial aos atores que dispõem de um volume baixo de capitais sociais e econômicos.

Igualmente importante lembrar que esses atores disputam recursos extremamente escassos. Embora não seja recorrente esta citação, os riscos da competição por esses insumos pode pressionar para baixo os valores de remuneração – ampliando radicalmente a precarização das agências produtivas – ou condenando esses atores a certos “ajustes” para atender os interesses e percepções objetivas de seus financiadores.

Esses novos engajamentos podem estar sendo desafiados pela organização do mundo do trabalho nas suas implicações objetivas e também subjetivas. Este enquadramento muito especial das relações entre a agência, as expressões culturais e a produção imaterial pode dialogar de forma muito sutil com a disseminação de um ideário empreendedorista na produção econômica.

Deslocando o foco da empresa para outros âmbitos, inclusive na atomização máxima do indivíduo, grande parte desse ideário procura ilustrar uma ênfase de oportunidades reais de produção de valor e renda nas linguagens artísticas e expressões culturais, sendo a incorporação subjetiva de um mundo gerencial seu meio de interação com a esfera do trabalho e sua forma de consolidar um “estado possível” de permanência – empregabilidade – dos agentes sociais no mercado.

Esse cadinho diversificado de engajamentos políticos-laborais se faz de forma extremamente conflituosa. Esses atores do campo cultural parecem estar produzindo suas vidas entre a forma refratária com a qual o mundo do trabalho contemporâneo repele as agências que procuram as seguranças e garantias protetivas típicas do modelo de Bem-Estar, ao mesmo passo em que são altamente valorizados por sua potência de descoberta e experimentação da autonomia. Se procurarmos lembrar as demandas do modelo sindical da área cultural e as compararmos com a breve descrição das ações dos coletivos, é possível que nos perguntemos se habitam o mesmo mundo e quais as razões para tamanha assincronia.

Nesse sentido, é possível que estejamos assistindo no campo cultural a mecanismos de realização institucionais e sociais da ambiguidade da vida precarizada. Ao mesmo passo em que esses atores podem ver-se libertos de muitos dos constrangimentos da organização rotineira do mundo do trabalho, também estarão disponíveis às adversidades do autoempresariamento. Para a periferia da produção de valor e renda – o que é necessário afirmar tratar-se da economia da cultura no Brasil – da periferia da produção capitalista, o autoemprego como única alternativa de produção individual da renda pode mostrar-se um imenso risco.

Qual o limite das lutas na organização das políticas culturais no Estado brasileiro? É possível pensar em uma agenda comum de luta?

No caso das políticas culturais consolidadas na razão de Estado, a agenda tomada central a partir de 2003 foi canalizada numa sistematização gerencial que pretendia unir alguns eixos-síntese: os padrões da cidadania e da esfera simbólica ligados ao reconhecimento político, e a ênfase produtiva da cultura. Esta sistematização procurou ativar a perspectiva de um modelo dialógico de produção política entre forças sociais conflitantes, contraindo para dentro do Estado o “lócus” de arbitragem.

Se há uma exposição de fraqueza das formas mais organizacionais do processo político-cultural operado na razão de Estado no Brasil – de certa forma, demiurgo das relações

na concretização dos modelos de operação institucionais, conclamados nos planos nacional, estaduais e municipais de cultura e no processo de discussão, construção normativa e tentativa operacional do Sistema Nacional de Cultura –, foi a baixa atenção dada ao direito ao trabalho digno no campo cultural⁹.

Necessário destacar que estão estabelecidas no Plano Nacional de Cultura algumas poucas bases de ações para redução da informalidade no mercado de trabalho¹⁰. Seria inviável neste momento produzir uma arqueologia metodológica que desvendasse as fontes dessas demandas, mas é digno de nota que o plano decenal faça menção a adequações para as legislações trabalhistas, a estímulos aos reconhecimento de profissões e à organização de formas associativas dos trabalhadores e trabalhadoras (ainda que esta última exponha limites à autonomia trabalhista). Quanto às ações referentes à

⁹ Uma pequena ilustração a esse processo diz respeito ao regime de previdência complementar por caráter associativo dos fundos de pensão, o chamado CulturaPrev. Administrado pela Fundação Petrobras de Seguridade Social (Petros), é destinado aos trabalhadores registrados em poucos sindicatos, cooperativas e associações. Seu caráter é essencialmente submetido ao regime privado do direito, podendo estar disposto rentabilidade financeira. Quando instados em regimes parciais ou intermitentes de renda-salário, os profissionais do campo da cultura terão imensas dificuldades em adesão. Esta foi a única ação dedicada à aposentadoria dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura mapeada no período.

¹⁰ Refirmo-me a alguns destaques do Capítulo IV do Plano Nacional de Cultura: “4.2 Contribuir com as ações de formalização do mercado de trabalho, de modo a valorizar o trabalhador e fortalecer o ciclo econômico dos setores culturais. 4.2.1 Realizar, em parceria com os órgãos e poderes competentes, propostas de adequação da legislação trabalhista, visando à redução da informalidade do trabalho artístico, dos técnicos, produtores e demais agentes culturais, estimulando o reconhecimento das profissões e o registro formal desses trabalhadores e ampliando o acesso aos benefícios sociais e previdenciários. 4.2.2 Difundir, entre os empregadores e contratantes dos setores público e privado, informações sobre os direitos e obrigações legais existentes nas relações formais de trabalho na cultura. 4.2.3 Estimular a organização formal dos setores culturais em sindicatos, associações, federações e outras entidades representativas, apoiando a estruturação de planos de previdência e de seguro patrimonial para os agentes envolvidos em atividades artísticas e culturais. 4.2.4 Estimular a adesão de artistas, autores, técnicos, produtores e demais trabalhadores da cultura a programas que ofereçam planos de previdência pública e complementar específicos para esse segmento” (BRASIL, 2010).

materialização dessas estratégias, não foi encontrado nenhum exemplo concreto.

Faz-se ver que nesse âmbito o processo de renovação dos sentidos de participação e condução coletiva organizada reproduz os limites estatais. Não se trata, portanto, de alinhar os sentidos das frações de classe no campo cultural à interpretação no interior das lutas entre capital e trabalho, mas de prospectar que os limites da organização dos trabalhadores aparecem publicamente como o destino dado e conferido à propriedade da gestão da cultura e à razão distributiva dos fundos públicos.

De certa forma, parte dos limites da luta dos trabalhadores está verticalizada na ampliação de recursos públicos disponíveis – o que demonstra um tom grave de precarização da atividade, em que a demanda trabalhista sequer reivindica melhores condições de gestão da renda social, mas “apenas” insumos financeiros que podem significar a materialidade da existência enquanto trabalhadores –, e pode acabar por centralizar o lócus estatal como sua finalidade. Por certo, essa espiral de luta contraída na “existência” de um lugar adequado no Estado para os cuidados do insumo com atividades culturais, é muito pouco criativa à prospecção das relações materiais para a diversidade cultural.

Parte desse limite é também reproduzido pela literatura recente das políticas culturais. Aparentemente, acostumamos a “denunciar” um certo padrão neoliberal nas rotinas expostas pelas leis de renúncia fiscal. Seria aparentemente viável remediar a condição neoliberal renovando o repertório do uso do fundo público. Mas mesmo no Projeto de Lei encaminhado pelo Ministério da Cultura, cuja proposta é a substituição da Lei nº 8.313 (BRASIL, 1991) e criação do Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – Procultura (BRASIL, 2010) –, o travamento da centralidade do trabalho é razoavelmente explícito.

Ainda que procure um outro percurso de disponibilização regional dos fundos nacionais, o padrão capital público/lucro empresarial permanece como uma opção central. Seria mais viável, do ponto de vista do trabalho, que se compusesse um padrão legislativo que distribuísse os rendimentos de capital, conexo a mudanças em torno dos recursos incentivados.

O que se quer ressaltar é que nesta proposta ainda não existe

nenhuma menção a valores de repartição do lucro das empresas participantes para a disponibilização em fundos de compensação de sazonalidades de renda-salário dos trabalhadores. Neste caso em questão, o processo é ainda mais previsível às inserções laborais “por projeto”. Os que conduzem sua insegurança de renda pela sazonalidade ocupacional estão mais disponíveis às flutuações de mercado e do modelo decisório de empresas na alocação dos recursos à produção. Dessa forma, a relação capital-trabalho no campo cultural, quando centralizada na disposição dos fundos públicos, pode continuar beneficiando a extração de lucros imateriais de grandes empresas, mantendo travadas as composições de rendas sociais que possibilitariam perspectivas de autonomia material dos trabalhadores e trabalhadoras.

É necessário pontuar que as legislações protetivas ao trabalho cultural poderiam incluir também apoios específicos contra os riscos à saúde física (em especial às artes do corpo), e dispor de licenças em razão de acidente na atividade bem como de formas especiais de proteção pública nos casos de aposentadoria relacionados aos limites da fadiga corporal. Quando falamos de trabalhadores autônomos, informais ou dedicados ao autoempresariamento, essas condições parecem ainda mais urgentes.

Caso não façamos uma recondução imaginativa desse cenário de projeções, podemos fazer parecer esgotado, sem nunca ter sido devidamente posto, o lugar do trabalho nas políticas culturais. De forma ainda mais grave aos trabalhadores e trabalhadoras quando se avizinharam mudanças profundas nas legislações previdenciárias e trabalhistas para o ano de 2017.

Nesse sentido, pode-se ver que as agendas de luta e organização das corporações de ofício e dos trabalhadores que sofrem as condições de precarização de forma mais radical são, de fato, muito diversas, mas podem conter pontos em comum. É possível que essa reunião de pautas, acúmulo de experiências, de organização, derrotas, vitórias e cálculos de possibilidades de luta tenha nos estudos das políticas culturais e da economia da cultura um cenário fértil para sua sistematização.

Referências

- ALMEIDA, Armando; ALBERNAZ, Maria Beatriz; SIQUEIRA, Mauricio (Org.). *Cultura pela palavra: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010*/Gilberto Gil & Juca Ferreira. Rio de Janeiro: Versal, 2013.
- ALMEIDA, Renato Souza de. Juventude e participação. Novas formas de atuação juvenil na cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado), Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.
- ARIZPE, Lourdes; ALONSO, Guiomar. Cultura, Comercio y Globalización. In: MATO, Daniel (Org.) *Cultura, Política y Sociedad*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLASCO, 2005.
- BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2012.
- BARON, Lia. A territorialização das políticas públicas de cultura no Rio de Janeiro. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, maio de 2016. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-territorializacao-das-politicas-publicas-de-cultura-no-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 20 fev. 2017.
- BAUMOL, William; BOWEN, William. *Performing arts: the economic dilemma*. Massachussets: Yale University Press, 1969.
- BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- BRASIL. Decreto nº 1.637, de 5 de janeiro de 1907. Crea sindicatos profissionaes e sociedades cooperativas. Poder Executivo, 1907.
- BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Poder Executivo, 1991.
- BRASIL. Lei nº 12.343, de dezembro de 2010. Plano Nacional de Cultura. Brasília. Poder Executivo, 2010.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- CORSANI, di Antonella. Dalla precarietà contrattuale alla precarizzazione esistenziale. L'esperienza dei lavoratori dello spettacolo in Francia. In: ARMANO, Emiliana; MURGIA, Annalisa (Org.). *Mappe della precarietà*. Knowledge workers, creatività, saperi e dispositivi di soggettivazione. Bolonha: Casa editrice Emil di Odoja , vol. 2, 2012.
- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado), Departamento de Sociologia , Universidade de São Paulo, 2013.
- DAMIÃO, Pedro Luiz. A ressignificação do espaço: produção e circulação de cultura contra-hegemônica nas periferias da cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado), Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo, 2014.
- ESTEVES, Eulícia. *Acordes e acordos*. A história do Sindicato dos Músicos do RJ. Rio de Janeiro: Multimais Editorial, 1996.
- FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social*. São Paulo: Difel, 1977.

FERREIRA NETO, A. B.; FREGUGLIA, R. S.; FAJARDO, B. A. G. Diferenciais salariais para o setor cultural e ocupações artísticas no Brasil. *Economia Aplicada*, v. 16, n. 1, p. 49-76, 2012.

FIGUEIREDO, João Luiz de. A importância da produção cinematográfica do Rio de Janeiro no mercado do cinema nacional. *Recine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, v. 10, p. 168-175, 2013.

FLORIDA, R. *The rise of the creative class*. New York: Basic Books, 2002.

HOWKINS, J. *The creative economy: how people make money from ideas*. London: Penguin Press, 2001.

LANDRY, C. *The creative city: a toolkit for urban innovators*. London: Earthscan, 2003.

LEMONS, Ronaldo et al. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MARKUSEN, Ann; SCHROCK, Greg. The artistic dividend: urban artistic specialization and economic development implications. *Urban Studies*, Glasgow, v. 43, n. 10, p. 1661-1686, set. 2006.

MARTOS, Luis Antonio Palma; QUINTERO, Luis Fernando Aguado. ¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura. In: *Econ. soc.* vol. 20 n. 1, Campinas, 2011.

MELEIRO, A.; SILVA, L. S. E.; OLIVEIRA, L. M. B.; VALIATI, Leandro; PEREIRA, R. N. Economia e cultura da moda no Brasil: um estudo para políticas públicas. In: Lia Calabre. (Org.). *Políticas culturais: pesquisa e formação*. 1. ed., São Paulo e Rio de Janeiro: Itaú Cultural e Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012, v. 01, p. 265-284.

REIS, Ana Carla Fonseca, et al. *Economia criativa: um conjunto de visões*. São Paulo: Fundação Telefônica, 2012.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. *Anais*, Recife, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000165&pid=S0102-7182201000010001900028&lng=pt>. Acesso em: 10 de jan. 2017.

SENA, Eduardo Augusto. Políticas culturais, tecnologias de informação e democracia cultural. O programa VAI e a constituição da Agência Popular Solano Trindade. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

SILVA, Frederico Barbosa da; ARAUJO, Herton. O mercado formal de cultura: características e evolução. In: ÁLVARES, Gabriel (Org.). *Indústrias culturais no Mercosul*. Brasília, Instituto Brasileiro de Relações Internacionais, 2003, p. 291-342.

SILVA, Frederico Barbosa da. Análise do mercado de trabalho cultural. 2017. In: BARBALHO, Alexandre; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo (Orgs.). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: EDUFBA, 2017. (Coleção Cult).

SILVA, Frederico A. B. da. *Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento*. Coleção Cadernos de Política Cultural, v. 3. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

STANDING, Guy. O precariado e a luta de classes. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Lisboa, 2014. Disponível em <<https://rccs.revues.org/5521>>. Acesso em: 22 de fev. 2017.

STANDING, Guy. *O precariado: a nova classe perigosa*. Traduzido por Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

THROSBY, David. A work preference model of artists' behaviour", In: PEACOCK A.; RIZZO, I. (Org.). *Cultural Economics and Cultural Policies*. Kluwer Academic: Dordrecht, 1994, p. 69-80.

TOLILA, Paul. *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras Itaú Cultural, 2007.

TOMMASI, Livia. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. In: *Revista Política & Sociedade*, Florianópolis, vol. 12, n. 23, jan./abr., 2013. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2013v12n23p11>>. Acesso em: 22 de fev. 2017.

UNESCO. *Convenção da UNESCO sobre a Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais*. UNESCO: Paris, 2005.

UNESCO. *Creative economy: report 2010*. Nova York: United Nation, 2010.

VIANNA, Luiz Werneck. *Liberalismo e sindicato no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Entre a batalha e a guerra: algumas notas sobre o trabalho cultural

João Domingues¹¹ e Leandro de Paula¹²

A pequena contribuição que ora apresentamos é uma tentativa de revisão e adição de questões à versão do capítulo¹³ do livro “Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento”, organizado por nossos queridos colegas Alexandre Barbalho, Elder Maia e Mariella Pitombo e publicado no ano de 2017. Apesar de um hiato de pouco tempo, seria inviável acreditar que o contexto que vivíamos à época da construção deste texto pudesse ter, com precisão, a igual conformação histórica dos dias de hoje.

Em verdade, transições sociais e políticas ocorridas neste período mostraram-se mais impactantes do que este primeiro

¹¹ Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto IV do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) da Universidade Federal Fluminense, atuando no Curso de Graduação em Produção Cultural. Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da mesma universidade. Bolsista Extensão no País CNPQ (2014) edital CNPq/MinC/SEC, nº. 80/2013. Bolsista FAPERJ Edital Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE) (2017-2019). Líder do grupo de pesquisa “Cultura, política e território”, e coordenador do grupo de pesquisa “Cultura, política, lógicas identitárias e produtivas” em parceria com o Professor Doutor Leandro de Paula, ambos cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. E-mail: joaolpdomingues@gmail.com / joaodomingues@id.uff.br.

¹² Professor Adjunto da Universidade Federal da Bahia, atuando no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC), e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2016), Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio (2009) e Bacharel em Produção Cultural pela UFF (2006). Tem como foco prioritário de investigação a relação entre práticas discursivas e imaginários históricos, privilegiando os temas da religião, da política e do pluralismo democrático. E-mail: psleandro@gmail.com.

¹³ DOMINGUES, João. E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural. In: BARBALHO, Alexandre; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo (orgs). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: EDUFBA, 2017. (Coleção Cult). 276p.

trabalho foi capaz de prever. Assistimos nos últimos dois anos à formatação de um novo quadro desafiador para as trabalhadoras e trabalhadores no Brasil, em especial as/os que se dedicam às atividades compreendidas como produção cultural.

Certos apontamentos que estão contidos naquele texto de 2017 parecem, a nosso ver, ainda bastante pertinentes. Mas muitos outros, não percebidos até então, hoje explodem como contradições com as quais devemos lidar com certo cuidado. Nos pomos, portanto, ao desafio de tecer alguns comentários adicionais a este trabalho, de forma a ampliar o escopo de contribuições aos profissionais do campo cultural.

Ainda em 2017, em exercício do governo de Michel Temer, foi aprovada a Reforma Trabalhista (BRASIL, 2017). Para o caso do exercício profissional no campo cultural isso nos trouxe algumas novidades. Destacamos brevemente três delas.

Abriram-se brechas para uma maior extração de trabalho, além de descanso intermitente na jornada 12x36 (12 horas de trabalho diário fixos e 36 horas de descanso, alterando o padrão de 8 horas de trabalho), o que, por óbvio, dificulta aos trabalhadores com jornadas sazonais acumular diferentes posições empregatícias, enquanto possibilita ao empregador diminuir custos fixos de produção e isolar trabalhadores em equipes menores, ampliando seu controle sobre o exercício profissional.

A reforma inclui ainda uma mudança brusca na forma de contratação por intermitência. Até então o empregado demitido não poderia prestar serviço ao antigo empregador por meio de contrato de trabalho intermitente por prazo mínimo de 18 meses. A nova lei possibilita demissões e recontrações de imediato sob novo modelo de registro intermitente sem essa anterior quarentena. Dadas as condições precarizadas que historicamente regem as relações de trabalho no campo cultural no país, podemos aventar que a intermitência deverá despontar como regra privilegiada – provavelmente majoritária – de estabelecimento contratual.

Acordos coletivos também foram dificultados. Negociações poderão ser promovidas agora diretamente entre trabalhador e patronato, inclusive por “acordo tácito” (BRASIL, 2017). Estando questionado o lugar do *precariado cultural*, suas formas de ação

coletiva e possibilidades de integração ao mundo do trabalho, esta reforma parece ampliar profundamente o quadro de desalinhamento entre a atividade laboral no setor e o trabalho digno. Apresenta também um cenário em que se maximizará a desconfiança em relação às formas de organização coletiva dos trabalhadores, haja vista que sua influência e eficácia na delimitação de normatização das relações de trabalho diminuirá consideravelmente.

Além destas radicais mudanças, o ano de 2019 nos reservou a tramitação de uma reforma da previdência social. Justamente neste momento, o texto da Proposta de Emenda Constitucional está sendo apreciado pelo Senado Federal. Chama atenção que a proposta de ampliação da idade mínima – 65 anos para homens e 62 anos para mulheres – para acessar os recursos da aposentadoria se aproxima da expectativa de vida – entre 70 e 72 anos – em pelo menos 10 Estados da Federação¹.

Gostaríamos de focar neste momento em algumas dimensões que, acreditamos, complementam o quadro pouco promissor em que nos encontramos para a garantia de direitos dos atores do setor cultural. Parte destas observações vêm sendo trabalhadas em pesquisas mais recentes, concentradas em analisar como as políticas culturais – e a economia da cultura como sua franja mais explícita – foram discursivamente transformadas em objeto de interesse de grupos posicionados no polo à direita do campo político (DOMINGUES, PAULA & SILVA, 2018; DOMINGUES & PAULA, 2019).

A percepção das agendas públicas desses atores, com clivagens ideológicas até então não interferentes na produção político-cultural no Brasil, sugere-nos que os desafios que as trabalhadoras e trabalhadores da cultura enfrentarão nos próximos anos poderão reunir – ao mesmo tempo e com implicação mútua – a ampliação do quadro de precarização laboral e uma singular depreciação moral.

A nós, este quadro parece ter-se feito mais visível ainda no ano de 2016, mais precisamente no ínterim entre o encerramento e a recriação do Ministério da Cultura, no início do governo Temer. Este momento extraordinário da política no Brasil pós-

¹ Cf.: <<https://exame.abril.com.br/brasil/a-expectativa-de-vida-da-populacao-em-cada-estado-do-brasil/>>. Acesso em: 05 set. 2019.

impeachment de Dilma Rousseff consolidou alterações bruscas de rotinas para as políticas culturais. Compreendido como um lócus identificado com versões progressistas de políticas públicas, o domínio de gestão de políticas culturais no Executivo Federal foi rapidamente reinterpretado pelos agentes sintagmáticos do governo Temer. Tido à época como uma pecha negativa/fóbica do petismo, e seus apoiadores como apêndices de seu vigor político, o Ministério da Cultura no pós-*impeachment* sediou um processo de expurgo discursivo dos vícios deste suposto aparelhamento e de sua possível refração sobre as políticas públicas de cultura (DOMINGUES, PAULA & SILVA, 2018).

Outra percepção que nos pareceu patente é que as disputas pelos sentidos das políticas culturais não ficaram contidas no âmbito do Poder Executivo, mas foram extravasadas para outros circuitos enunciativos. Entre estes vários, procuramos interpretar algumas de suas muitas modulações, em especial no Legislativo e nas disputas eleitorais para a presidência da República no ano de 2018.

Recuperamos em outro texto (DOMINGUES & PAULA, 2019) um movimento sintomaticamente organizado entre a extinção e a recriação do Ministério da Cultura: as discussões que se deram antes e durante a Comissão Parlamentar de Inquérito da Lei Rouanet (2016-2017), articulada por parlamentares da base de Temer, em especial os congressistas Magno Malta, Alberto Fraga e Sóstenes Cavalcante. Notamos que, sendo cruciais para a dinâmica da economia da cultura no Brasil, as leis de incentivo e seu gerenciamento foram tematizados por esses três parlamentares como razão única da existência do MinC, o que os levou ao posicionamento contrário à reabilitação da pasta à condição de Ministério. Assim como reduziram discursivamente as funções do Ministério, os parlamentares também se empenharam em enquadrar a classe artística como apoiadora interessada de um Estado conessor de benefícios espúrios.

Circulava também entre outras posições discursivas – apoiadores, influenciadores do mundo digital – uma narrativa específica sobre o funcionamento executivo da lei de incentivo federal. Seus usuários sabem que, pelas regras desse mecanismo, existem limites determinados para pagamentos, seja na forma de

cachês aos artistas, de dispêndios de serviços, itens de consumo etc. Mas entre estas outras vozes corria a versão de que o valor de benefício ao projeto cultural estaria totalmente disposto ao agente chamariz da proposta, confundindo-se todo o recurso do projeto com o valor pago ao artista. Essencial situar que, neste lugar de elaboração de certa *doxa*, a cadeia produtiva no setor cultural não é apenas precária; é fundamentalmente invisível.

Traduzidos nestes circuitos enunciativos como incapazes de sustentarem-se por si mesmos no mercado de trabalho, os artistas passaram a ser, neste contexto, frequentemente posicionados como uma espécie de casta especial. Em tempos de severa crise econômica, onde a maioria da população vê-se em situações delicadas para conquistar algum proveito material, a aparência pública de uma elite que acessa indevidamente imensas quantias de recursos públicos soa nada simples de se reverter. Via dimensionamento discursivo, a Lei Rouanet foi então tratada como um sinônimo de ladroagem e “mamata” para artistas privilegiados.

Entendemos que a instauração da CPI da Rouanet despontou como uma consequência da vontade de disputa dos sentidos das políticas culturais por atores historicamente alheios a este campo de debate, sendo contaminada pelo sentimento antipetista. O cadinho mostrava-nos ainda a vontade de reconformação do problema público instrutor das leis de renúncia fiscal – uma das pontas de conexão financeira da economia da cultura no Brasil.

O texto de 2017 (DOMINGUES, 2017) chamava atenção para o fato de que, entre os agentes situados no campo produtivo da cultura, são comuns as reivindicações de ampliação da razão distributiva e do volume de recursos dos fundos públicos, mas muito menos enfatizadas como demanda política as condições laborais específicas do setor. No intervalo de tempo decorrido desde aquela reflexão, cremos que poucos atores desse setor deram a devida atenção para o aparecimento de perspectivas políticas que passaram a retratar como imoral a própria destinação de recursos públicos para a produção da cultura.

Lembramos os protestos que se desenrolaram no período da mostra *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*,

exposta no Santander Cultural de Porto Alegre no ano de 2017². Entendemos que a parte mais visível da disposição dos protestantes revelava sua ojeriza às questões de gênero e de diversidade sexual, assim como os apoiadores da mostra combatia as intenções de potencial censura à arte.

Pouco dito, no entanto, foi todo o investimento discursivo de certos grupos que questionavam, ao mesmo passo, a legitimidade social do fazer artístico e o até então “intocável” sistema de solidariedade social de constituição de fundos públicos – contraídos na forma de imposto – para o campo cultural. Não poucas vezes pudemos ver ou ouvir influenciadores digitais dizendo, à época, “sou eu quem devo pagar por isso que chamam de arte?”.

No âmbito das disputas eleitorais o campo cultural foi tratado de forma *sui generis*. É infelizmente comum nos períodos de debate a parcial ausência de apontamentos de candidaturas sobre suas interpretações e seus planos para políticas públicas de cultura. O ano de 2018 pouco fugiu ao quadro. Mas quando lemos o plano de governo³ do candidato eleito, Jair Bolsonaro, atentamos para um fato curioso.

O plano não fazia nenhuma menção densa às políticas culturais, exceto pelo uso da expressão “marxismo cultural”. Em sua página oitava, no índice “A nossa bandeira é verde-amarela”, o plano nos alerta que “nos últimos 30 anos o marxismo cultural e suas derivações como o gramscismo (sic), se uniu às oligarquias corruptas para minar os valores da Nação e da família brasileira”. Abaixo, em caixas verde e amarela, os dizeres “PRECISAMOS NOS LIBERTAR!”, “VAMOS NOS LIBERTAR!”.

A candidatura sustentou assim que o fazer cultural estaria “contaminado” por uma dominação do polo da esquerda do espectro político. No combate a esse fato suposto, o alto escalão do governo Bolsonaro, notadamente os Ministros das Relações Exteriores e Educação, tornou-se seu porta-voz rotineiro. Tomado

² Cf.: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em: 09 set. 2019.

³ Cf.: <http://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/BR/2022802018/280000614517/proposta_1534284632231.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

como a fonte interna do “globalismo” de tempos petistas⁴, o marxismo cultural parece-nos ao mesmo tempo a gramática privilegiada para modular um tom de integração de uma parcela de atores conservadores brasileiros aos seus análogos em escala mundial, como também o deslizamento viável e mais amplo do antipetismo a quaisquer atores tratados como *persona non grata*. Era possível esperar, então, que o atual governo voltasse-se ao universo da produção da cultura com atenção compatível.

E desta forma foi feito até aqui. Em pouco mais de oito meses, assistimos a mudanças promovidas por Bolsonaro e também ao acirramento de narrativas pouco amistosas a respeito do campo cultural. De início, a reorganização das pastas do Governo Federal resultou no rebaixamento do então Ministério da Cultura ao posto de Secretaria Especial da Cultura, ligada ao Ministério da Cidadania (BRASIL, 2019). Em fevereiro de 2019, Bolsonaro criticaria o papel financiador da Petrobras à produção da cultura. Em sua página pessoal no Twitter, o presidente escreveria que reconhecia “o valor da cultura e a necessidade de incentivá-la”, mas que isso não deveria estar “a cargo de uma petrolífera estatal”⁵. Meses depois, a empresa cortaria o patrocínio de treze projetos de grande porte⁶.

No mês de abril, o governo anunciaria a nova instrução normativa da Lei Rouanet, que trazia novidades como a diminuição do teto de captação de R\$ 60 milhões para R\$ 1 milhão por projeto, restando como exceção à regra aqueles de manutenção de instituições como museus e orquestras, de salvaguarda de bens tombados e de construção de equipamentos culturais. Apresentada pelo governo como uma forma de impedir o pagamento de cachês a celebridades e fomentar o direcionamento dos recursos públicos para projetos de artistas em ascensão, a restrição do limite orçamentário teve como principal setor impactado o ramo de

⁴ Cf.: <<https://newcriterion.com/issues/2019/1/agora-falamos>>. Acesso em: 06 set. 2019.

⁵ Tuíte publicado no perfil oficial de Jair Bolsonaro em 5 de março de 2019. Disponível em: <<https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1102906488677371904>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

⁶ Cf.: <<https://economia.ig.com.br/empresas/2019-04-15/por-decisao-do-governo-petrobras-corta-patrocinio-de-13-projetos-culturais.html>>. Acesso em: 12 set. 2019.

espetáculos teatrais, cujas produções costumam exceder o valor máximo ora proposto. Em contraposição, projetos de captação que têm como finalidade o financiamento de planos anuais – muito atrativos a certas instituições financeiras que mantêm seus próprios espaços ou centros culturais – estão liberados do limite do teto⁷.

Em seu primeiro ano de mandato, o Presidente fez acenos provocativos à classe artística. À época do Carnaval de 2019, por exemplo, Bolsonaro utilizou suas redes sociais para se insurgir contra os cantores Caetano Veloso e Daniela Mercury, que haviam lançado uma canção cuja letra sugeria um clima de censura às liberdades individuais no país. A resposta do Presidente veio com a veiculação de uma outra música, que aludia a supostos benefícios obtidos pelos artistas nos governos anteriores, dizendo de modo explícito: “tem gente ficando doida sem a tal Lei Rouanet”⁸.

Com a recorrência desse tipo de enfrentamento, notamos a disposição do atual chefe do Executivo em exacerbar sua retórica de campanha. Tais ações parecem ser capazes de insuflar entre a audiência mais fiel do Presidente certa correspondência entre representações de artistas e intelectuais, favores indevidos do Estado e o que seria um ambiente generalizado de degradação moral, cuja restauração seria uma tarefa primordial do governo.

Essa perspectiva veio a se tornar evidente no mês de julho de 2019, quando, por decreto, Bolsonaro transferiu o Conselho Superior do Cinema, órgão responsável pela elaboração da política nacional para o audiovisual, do Ministério da Cidadania para a Casa Civil. O gesto foi anunciado na cerimônia de celebração pelos 200 dias de mandato, vindo a cabo de uma crítica do Presidente a produções cinematográficas que, em sua leitura, fariam “ativismo”⁹. Bolsonaro prometeu alterar, “em respeito às

⁷ Cf.: <<http://institutodea.com/artigo/as-mudancas-na-rouanet-parte-1-com-paracao-de-artigo-por-artigo/?fbclid=IwAR2z1x0XIx5xjqR3Dqnlp5ZBj8T-j9H1BCCYbgDQCgaBhwOHi5uKtlif4zo>>. Acesso em: 12 set. 2019.

⁸ Tuíte publicado no perfil oficial de Jair Bolsonaro em 5 de março de 2019. Disponível em: <<https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1102906488677371904>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

⁹ “Não posso admitir que façam filmes como o da *Bruna Surfistinha*”, diz Bolsonaro”, matéria da *Folha de São Paulo* publicada em 18 de julho de 2019. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/nao-posso-admitir-que-facam-filmes-como-o-da-bruna-surfistinha-diz-bolsonaro.shtml>>. Acesso em: 09 ago. 2019.

famílias”, a política de fomento do audiovisual, já que entendia ser inadmissível o incentivo público a filmes como *Bruna Surfistinha*, produção assinada por Marcus Baldini e lançada em 2011.

A querela aberta com o ramo do audiovisual se confirmou com a proposta do Presidente de transferir a sede da Agência Nacional do Cinema, a Ancine, do Rio de Janeiro para Brasília, com vistas a facilitar a influência do Executivo sobre as escolhas do órgão. Frente às críticas de diretores, produtores e jornalistas quanto à intervenção, Bolsonaro dobraria a aposta, passando a cogitar publicamente a própria extinção da Agência. No momento em que escrevemos este texto, o destino do órgão é ainda incerto, contando com um pronunciamento do porta-voz da Presidência sobre a necessidade de alinhamento entre o “produto da Ancine” com o “sentimento da maioria da nossa sociedade, um sentimento de dever, de cultura adequada, um sentimento cristão”¹⁰.

Outra atitude significativa tomada pelo Executivo ao longo desses meses consistiu na nomeação do diretor teatral Roberto Alvim para o Centro de Artes Cênicas da Fundação Nacional de Artes (Funarte). Na iminência de sua ida para o órgão, o diretor, que se diz perseguido no campo cultural brasileiro por ser um oponente das concepções políticas de esquerda, utilizou suas redes sociais para uma convocação dirigida a “atores, diretores, dramaturgos, professores de artes cênicas, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e sonoplastas que se alinham aos valores conservadores no campo da arte do teatro”¹¹. Alvim conclamava o conjunto de profissionais à criação de uma “máquina de guerra cultural”, com o objetivo de compor uma frente contra certa hegemonia ideológica no setor da produção teatral. Ecoando as premissas da oposição ao “marxismo cultural”, o diretor defendia que “arte de esquerda é doutrinação”, enquanto “arte de direita é emancipação poética”¹².

¹⁰ “Ancine deve estar alinhada com sentimento cristão da maioria”, diz porta-voz de Bolsonaro”, matéria de *O Globo*, publicada em 6 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/ancine-deve-estar-alinhada-com-sentimento-cristao-da-maioria-diz-porta-voz-de-bolsonaro-23859378>>. Acesso em: 09 ago. 2019.

¹¹ Cf.: <<https://www.facebook.com/roberto.alvim.9/posts/3325752010784402>>. Acesso em: 09 set. 2019.

¹² “Diretor de teatro quer criar banco de dados de artistas conservadores”,

Esses fatos aqui brevemente relatados apresentam uma amostra dos embates que têm dado o tom da gestão federal das atividades culturais desde a publicação daquele texto em 2017. Com o objetivo de refletir sobre essa conjuntura e seus possíveis efeitos para os trabalhadores do setor cultural, parece tentador restringir a análise crítica ao “acervo de desmontes”, à coleta sistemática de impedimentos ou interrupções que dariam conformação objetiva a uma posição *anti-político cultural* – de repulsão institucional aos atores e às atividades que conformam o campo da cultura – do momento. Essa inferência certamente não seria esvaziada de sentido, se avaliados os posicionamentos do Presidente ou alguns feitos pontuais de sua gestão, como os já citados.

Contudo, acreditamos que essa disposição analítica limita de seu horizonte de crítica alguns dos elementos mais propriamente constitutivos do ciclo histórico em que estamos inseridos. Adotar um pressuposto verticalizado de uma crise generalizada da gestão da cultura nos parece uma insuficiência metodológica de enquadramento, na medida em que nos leva a perder de vista a dimensão propositiva da guerra cultural com a qual passamos a conviver. Noutros termos, o decurso institucional subsequente à era petista não se caracteriza, a nosso ver, como um vácuo no que tange às políticas culturais. Antes, ele corresponde a um esforço – que até então parecia mais retórico, mas que no tempo têm se mostrado também programático – de construção de um novo regime de leitura da realidade social, um diagrama de interpretação a um só tempo político e estético, já que altamente dependente da produção e do controle de determinado conjunto de sensibilidades.

Desta, portanto, nos chama atenção como o campo cultural parece ter sido imerso numa modulação de tensão permanente entre arenas públicas, com algum grau de circulação de afetos paranoicos alheios à alteridade. Caso as opções metodológicas prefiram aguardar a possibilidade de transição de uma gestão cultural “conservadora” para uma gestão cultural “progressista”

matéria da *Folha de São Paulo* publicada em 18 de junho de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/diretor-de-teatro-quer-criar-banco-de-dado-de-artistas-conservadores.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=twfolha>. Acesso em: 10 ago. 2019.

– como que se fosse esse o futuro óbvio da reprodução sociopolítica no Brasil – corre-se o risco de se perder de vista alguns elementos-chave para a discussão. Entre eles, cremos que o principal a desvendar é como está sendo produzido socialmente um certo tipo específico de economia do desejo que mobiliza o impedimento da diferença. As políticas culturais e a economia da cultura são espaço-chave neste sentido.

Dos achados das pesquisas que temos desenvolvido deriva a ideia de que, por mais caótico que se apresente à primeira vista, o recente arranjo de gestão das questões culturais guarda alguma coerência no que compete à produção de uma *aisthesis*, ou seja, uma proposta de administração das afecções sociais. Pois os posicionamentos públicos do alto escalão do governo não devem ser vistos como atos isolados de destempero, mas expressão de anseios e expectativas de um dado contingente da população brasileira, capaz de festejar como virtual ganho simbólico, por exemplo, o fechamento de um órgão como a Ancine¹³. Os esquemas cognitivos e morais que regem esses segmentos sociais ganhariam, nas falas do Presidente e de seus assessores, uma forma de tradução política, a refletir possíveis implicações institucionais da cosmovisão que molda sua perspectiva do que seja a cultura.

No bojo dos cortes e contingenciamentos que afetam diversas áreas de investimento estatal, da Educação ao Meio Ambiente, os desembolsos públicos com a Secretaria Especial de Cultura seguem a ser motivo de especulação e incerteza. Contudo, parece-nos que, antes de visar a um “apagão” no setor cultural, a “máquina de guerra” ora em funcionamento possui uma lógica de *administração do sensível*, por meio da produção permanente de percepções sobre a realidade vivida no país.

Adensa essa hipótese o surgimento recente de empreendimentos culturais deliberadamente dedicados a

¹³ “O presidente Jair Bolsonaro questionou neste sábado simpatizantes se ele deve acabar ou não com a Ancine (Agência Nacional do Cinema). Ele fez a pergunta a pessoas que o aguardavam na entrada do Palácio do Alvorada enquanto concedia entrevista a veículos de imprensa. ‘Vamos fechar a Ancine ou não vamos?’, questionou, obtendo gritos de ‘vamos’ como resposta”. Matéria da *Folha de São Paulo* publicada em 20 de julho de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/vamos-fechar-a-ancine-ou-nao-pergunta-bolsonaro-a-simpatizantes.shtml>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

construir narrativas identificadas com ideários de direita. De produtoras de cinema a canais profissionais no YouTube, assistimos à proliferação de um conjunto de obras¹⁴ e plataformas de produção cultural¹⁵ que se mostram afinadas com perspectivas revisionistas da história do Brasil e o combate sistemático ao “marxismo cultural”.

Tais iniciativas têm se desenvolvido pelo engajamento de jovens de diferentes estratos sociais, cuja ascensão como sujeitos políticos se desenrolou nos últimos anos, no processo histórico que se intensifica entre os protestos de junho de 2013 e a eleição de Bolsonaro, passando pela Operação Lava-Jato e o *impeachment* de Dilma Rousseff. Essa parcela da juventude parece assim vir aceitando, de forma espontânea e entusiástica, o chamado à luta feito por gurus da nova direita, como Steve Bannon, artífice da vitória de Donald Trump nos EUA, que afirma: “a maneira de lutar a guerra cultural é lutar a guerra cultural. Para isso, você cria. Estou cansado de ouvir que a esquerda controla tudo. É hora dos conservadores pararem de choramingar. Comece um novo site, comece um canal no YouTube, faça um filme. Seja criativo”¹⁶.

Embora possa ser procedente, observar o momento atual pelas lentes exclusivas do “desmonte” pode também nos fazer negligenciar a existência de uma disputa ferrenha pela criatividade e pelos modos de produção do sensível. No interior desse quadro, nosso diagnóstico é que até aqui é possível perceber enunciados que animam desejos e sintomas de dirigismo (adesão à “cultura adequada”, ao “sentimento cristão da maioria da sociedade”), cuja transformação em atos instituintes podem estar rumando à iminência de sua concretização. Assim, como bem sabem seus articuladores institucionais, posicionamentos públicos controversos fazem parte da dinâmica desta guerra, na medida em que servem para animar paixões nas fronteiras de uma esfera pública intensamente polarizada e, assim, amealhar adesões e respaldo políticos.

¹⁴ Ver, por exemplo, os filmes *Jardim das Aflições*, de Josias Teófilo; *Não vai ter golpe*, de Alexandre Santos e Fred Rauh; *1964: o Brasil entre armas e livros*, de Lucas Ferrugem.

¹⁵ Ver, por exemplo, as produtoras MBL Filmes e Brasil Paralelo.

¹⁶ Cf.: <<https://www.youtube.com/watch?v=2EBudwySglw>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

Assim, parece-nos importante lembrar que a validade do Plano Nacional de Cultura (PNC) se encerra em dezembro de 2020 (BRASIL, 2010). Ainda que não se conte mais com a existência do Ministério da Cultura após a reforma, por força Constitucional em seu artigo 215 § 3º, cabe ao Estado brasileiro o estabelecimento do Plano. O curioso é notar que na reforma administrativa promovida pelo Executivo chefiado por Bolsonaro há apenas menção à “política nacional de cultura” nas competências do Ministério da Cidadania, sem alusão ao PNC (BRASIL, 2019). Será importante acompanhar no próximo ano como seu esquecimento ou sua revisão, leitura e manutenção será lido como um instrumento relevante ou não para esta disputa.

Se então, por um lado, as reformas trabalhista e da previdência tendem a reforçar a precarização das condições do trabalho no setor cultural, por outro a agenda instalada no Brasil nos últimos anos coloca sob novo escrutínio político as atividades e os agentes produtivos desse campo. Até onde podemos observar, essa agenda não se resume ao âmbito estrito de atuação do Poder Público, estendendo-se também por iniciativas lideradas pela sociedade civil. Da exposição *Queermuseu* ao filme *Bruna Surfistinha*, o que parece estar sob tensionamento, por parte de autoridades e de vastos segmentos da população, é o próprio sentido do fazer artístico e da ideia de cultura. Ou, ao menos, do fazer artístico e da cultura que se pretendam merecedores do acesso aos fundos públicos.

A nosso ver, a racionalidade que se engendra a partir desses fatos históricos tende a colocar o trabalho no campo cultural sob novas e austeras regras. Pois, a valer a grade de leitura proposta por Axel Honneth (2003) sobre as dinâmicas sociais do reconhecimento, podemos estar vias de assistir a um fenômeno de interrupção generalizada dos processos de identificação dos trabalhadores com aquilo que produzem, o que, por sua vez, negaria as possibilidades de efetivação social de seu autorrespeito. Da conjugação, portanto, dos limites do reconhecimento das atividades laborais com a ativação permanente dos conflitos de percepção sobre o ordenamento do social parecem vir assim se desenhando desafios de novo tipo, que complexificam os impasses econômicos, mas também éticos, para o trabalho no setor cultural.

Referências

BRASIL. Lei nº 13.844, de 18 de junho de 2019. Estabelece a organização básica dos órgãos da Presidência da República e dos Ministérios; altera as Leis nºs. 13.334, de 13 de setembro de 2016, 9.069, de 29 de junho de 1995, 11.457, de 16 de março de 2007, 9.984, de 17 de julho de 2000, 9.433, de 8 de janeiro de 1997, 8.001, de 13 de março de 1990, 11.952, de 25 de junho de 2009, 10.559, de 13 de novembro de 2002, 11.440, de 29 de dezembro de 2006, 9.613, de 3 de março de 1998, 11.473, de 10 de maio de 2007, e 13.346, de 10 de outubro de 2016; e revoga dispositivos das Leis nºs. 10.233, de 5 de junho de 2001 e 11.284, de 2 de março de 2006, e a Lei nº. 13.502, de 1º de novembro de 2017. *Poder Executivo*, 2019.

BRASIL. Lei nº 13.467, de 13 de julho de 2017. Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e as Leis nº 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. *Poder Executivo*, 2017.

DOMINGUES, João; SANTOS, Leandro de Paula; SILVA, Mariana. Do ato fóbico ao ato mágico pós-político: o novo mercado discursivo do Ministério da Cultura. In: *Eptic On-Line* (UFS), v. 20, 2018, p.178-195.

DOMINGUES, João; SANTOS, Leandro de Paula. “Esse tipo de ‘artista’ não mais se locupletará da Lei Rouanet”: políticas culturais e sentidos em disputa no Brasil pós-*impeachment*. In: *Anais do XV ENECULT*, Salvador, 2019.

HONNETH, Axel. Redistribution as Recognition: A response to Nancy Fraser. In: FRASER, Nancy & HONNETH, Axel (Orgs.). *Redistribution or Recognition?* London: Verso, 2003.

Sobre autoras e autores

Elder Maia - Professor Associado II do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (ICS/UFAL). Professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS/ICS/UFAL). Diretor da Editora da Universidade Federal de Alagoas (Edufal/UFAL). Pesquisador do Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (Cnpq/UnB). Especialista em sociologia econômica, mercados culturais, economia criativa, economia da cultura, economia do turismo e desenvolvimento regional. Coordenador do Observatório da Economia Criativa e da Economia do Turismo do estado de Alagoas (OBECT/ICS/UFAL).

Gustavo Portella Machado - Mestre em Cultura Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense, com pesquisa sobre a precarização do trabalho de produtoras/es culturais freelancers com microempreendedor individual na cidade do Rio de Janeiro. Bacharel em Produção Cultural pela mesma instituição.

João Domingues - Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto IV do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) da Universidade Federal Fluminense, atuando no Curso de Graduação em Produção Cultural. Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da mesma universidade. Bolsista Extensão no País CNPQ (2014) edital CNPq/MinC/SEC, nº. 80/2013. Bolsista FAPERJ Edital Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE) (2017-2019). Líder do grupo de pesquisa “Cultura, política e território”, e coordenador do grupo de pesquisa “Cultura, política, lógicas identitárias e produtivas” em parceria com o Professor Doutor Leandro de Paula, ambos cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

Leandro de Paula - Professor Adjunto da Universidade Federal da Bahia, atuando no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC), e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2016), Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio (2009) e Bacharel em Produção Cultural pela UFF (2006). Tem como foco prioritário de investigação a relação entre práticas discursivas e imaginários históricos, privilegiando os temas da religião, da política e do pluralismo democrático.

Luciana Requião - Doutora em Educação pela UFF, mestre em Música e Licenciada em Educação Artística pela UNIRIO. É professora associada do Instituto de Educação de Angra dos Reis/UFF e membra do PPG Música e do Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais da UNIRIO. É colaboradora do PPCULT da UFF e coordenadora do Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação. Está como diretora do trabalho no Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro.

Marina Frydberg - Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, no Curso de Graduação em Produção Cultural e no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades. Bacharel e licenciada em Ciências Sociais, especialista em Patrimônio Cultural em Centros Urbanos, Mestre e Doutora em Antropologia Social, toda formação realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Preface

A Note to Our Readers

The concept of this book is the outcome of a series of meetings between teachers, students and fellow researchers who have dedicated themselves to discussing the role of culture and the work of those who act within this sector of the capitalist economy, based on empirical data and an analysis of cultural policies in Brazil.

The researchers who have contributed to this anthology are, in their majority, involved with the Graduate Program in Culture and Territorialities (PPCULT) at the *Universidade Federal Fluminense* (Federal Fluminense University). Within this environment, we are interested in questioning in a broad sense the phenomenon of culture and its interaction with the dimensions of spatialized social experiences. Among the many possibilities revealed by this questioning, our group has emphasized – in a critical capacity – research regarding the productive dimensions of cultural expressions and various art forms.

That which we expect to contribute to the discussion has been echoed by other trending academic debates. Years ago, it was often heard in Brazil – by way of specialized literature – that the cultural economy would represent around 6 to 7% of the wealth produced on a global scale, an apparently feasible, resilient and sustainable alternative for the generation of jobs and income in stagnant economies. Although we are dealing with a volume a bit more complex than the “predicted” index initially defined, it seems wise to take into consideration that the magnitude of “business” within the cultural field is, undoubtedly, an essential component of social reproduction, and centrally integrates the set of referential needs for individual reproduction.

One should, by no means, disregard the incisive presence of the cultural industries – both their size and financial contribution – especially in the economy of countries that are central to capitalism. Thus, the cultural economy’s significant presence in

social life – although sometimes made invisible and minimized in Brazil – implies that the phenomenon must be treated with the care that its relevance and impact deserve.

Similarly, during the interim of the renovation of the value production in the capitalist economy following the 1970s, the adjectives “cultural”, “immaterial”, “emotional” and “cognitive”, applied to the world of work, would reflect some versions – with their evident conflicts and ambiguities – of an investigative and essayistic repertoire on the profound changes in the organization of the capitalist mode of production and the world of work. We used to be told, on that occasion, that we were on the verge of a new moment of economic production, whose emphasis on knowledge, creativity and information would recompose the virtuous direction of a capitalism in crisis.

Even though we may have a certain distrust in relation to the apologetic dimension of “knowledge” as the main source of value production, it seems important to recognize that, over the last three decades, we have noticed an intensification in the transfer of living labor from the industrial sector to the service sector. Furthermore, these positions that intertwine the materiality and immateriality of work as the final composition of value in contemporary capitalism help us to perceive that the processes of subjectivation are factors central to the dynamic of the capitalist mode of production. These dimensions have an evident bond and determination within the cultural field.

Our debate also considers the ambiguities between the factors of adherence and enchantment of social subjects towards the possibilities opened up by cultural work and its concrete and specific labor form – in large part reflected by its hyper flexibility and precarization. In this context, cultural work replaces in a laboratorial and profound way the defining scenarios of both the social organization of work and the processes of subjectivation. Thus, desires, wishes, impasses, expectations for the future and self-fulfillment through work go hand in hand, as constant pairs, with the obligation for entrepreneurship, informality, instability, intermittence, lack of protection and dilution of collective labor bonds.

In a certain way, the following texts will be presented in a sequence that travels in the background between these positions.

This small book begins with the contribution of two articles by Luciana Requião, a Permanent Professor of the Graduate Program in Music at the *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* (UNIRIO) as well as the Graduate Program in Cultures and Territorialities (PPCULT) at the *Universidade Federal Fluminense*. PhD in Education from the *Universidade Federal Fluminense*, Master's degree in Music, and Bachelor's degree in Art Education, as well as a professional musician, Luciana Requião discusses the reality of Rio de Janeiro's musicians in the following texts.

In her first article, "*Festa acabada, músicos a pé!*": a critical study of active musicians' work relationships in the state of Rio de Janeiro", the author gives a critical perspective of how the work of the musicians – in a dialectical relationship – stimulates the cycle of capital valorization at the same time as it reaffirms itself in informal and precarious conditions.

In the second article, "*The Death (or Near Death) of the Self-Employed Musician and an Ode to Entrepreneurship*", Luciana Requião advances the discussion of the precarization of work of instrumental musicians from another point of view. The author analyzes how the figure of the musician as a self-employed worker is being replaced by the figure of the Individual Microentrepreneur. Within this shift, the author perceives how the loss of labor rights cooperates at the same time with the feasibility of making a living as a musician, associated with the entrepreneurial abilities of the professional.

The third work, "*Making a living on culture: initial reflections on cultural work, neoliberalism and the formalization of the occupation of cultural producer in Rio de Janeiro as an individual microentrepreneur*" is written by Gustavo Portella Machado, who holds a Master's degree from the Graduate Program of Cultures and Territorialities (PPCULT) from the *Universidade Federal Fluminense*. Researching the reality of cultural producers in the city of Rio de Janeiro, Gustavo tries to understand how the juridical category of Individual Microentrepreneur may indicate a change in the relationships and perspectives in the lives of cultural workers.

The fourth article, written by anthropologist Marina Bay Frydberg, Professor of the Graduate Program in Cultures and Territorialities (PPCULT) at the *Universidade Federal Fluminense*,

titled “*Possible ways to professionalization in choro and samba: Ethnographic notes*”, follows the trajectory of young *samba* and *choro* musicians on the way to consolidating their careers in music. The article points out the difficult decision of becoming a musician in the unstable universe of cultural work and shows how young *sambistas* and *chorões* build up their own survival strategies in the musical field beyond the formal market, making it possible, thus, to earn a living from music.

The following text, “*The consolidation of a research agenda: expenditures of Brazilian families on digital cultural goods and services*”, is from our dear colleague Elder Maia. PhD in Sociology and Professor of the Graduate Program in Sociology at the *Universidade Federal de Alagoas* (UFAL), Elder has been working with the process of digitalizing the symbolic and the business models of digital cultural services. In this article he deals with the methodological review of the calculation of spending on cultural goods and digital cultural services by Brazilian families.

The sixth article, “*What if the cultural economy paid more attention to work? Notes on the organization of labor interests in the cultural field*” is written by João Domingues, PhD in Urban and Regional Planning and Professor with the Graduate Program in Culture and Territorialities (PPCULT) at the *Universidade Federal Fluminense*.

In this work the author reflects on the forms of organization of cultural workers in Brazil at the center of the wage society crisis. Dialoguing with the meaning of the “precarariat” category, the text aims to point out the impacts, retractions and possible organization strategies of social agents in the building of a vindicatory agenda for workers in the cultural field.

The closing text, “*Between a battle and a war: a few notes on cultural work*”, is a partnership between João Domingues and Leandro de Paula. Leandro de Paula has a PhD in Social Communication and is a Professor of the Graduate Program in Culture and Society (Postculture) at the *Universidade Federal da Bahia*. The article endeavors to make a brief revision on the first eight months of the Bolsonaro Presidency, reflecting on the possibility of creating a new regime of sensibilities – which has in culture a fundamental axis. In this attempt by the authors, the framework may suggest

an even greater constraint for cultural workers, by which the precarization of their social role is accompanied by an increased moral depreciation of creative activities and of the professionals themselves involved in this productive sector.

Since at least 2013, Brazil has found itself in a very complex situation of ever evolving crises – political, economic and also cultural.

These perspectives of irresolution have rushed forward scenarios of greater deprivation and retraction of workers' rights. With a universe of more than ten million people in a state of unemployment and more than 38 million in a situation of informality, we may well imagine the devastating effects that these crises have brought upon the actual lives of Brazilian workers.

It is necessary, therefore, to recognize some of these questions, to understand the ambiguities and to manage to create alternatives as well as find another direction. We only hope that our brief contribution may offer some clues for the debate regarding the reality of cultural work in Brazil.

Finally, we would like to thank the authors for their commitment and partnership, the *Editora Letra Capital* for the care and attention they gave to this publication, and the *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro* (Research Support Foundation of Rio de Janeiro) (FAPERJ) for the funding provided for this publication. During a specifically singular time in Brazilian politics, as the university, education, science and technology face complex challenges, we hope that the agencies which promote research maintain an inalienable position of support for scientific production.

November 18th, 2019, Rio de Janeiro

João Domingues, Luciana Requião and Marina Frydberg

*“Festa acabada, músicos a pé!”:
a critical research of active musicians’ work
relationships in the state of Rio de Janeiro¹*

Luciana Requião²

*Singing and swinging in the mud
Glorious in my white shoes
A great artist must be swell
Swinging in the mud, pal, all’s well
How does the saying go?
Party over, musicians on foot
Musicians on foot, musicians on foot,
Musicians on foot³
Chico Buarque*

Culture as commodity and the precarious work of the musician in late capitalism

Culture today, in a conceptual anthropological and symbolical postmonovision, is very complex and makes significant intersections with other areas such as law, technology and economics. We also note a marked professionalism of this segment, which used to function, until recently, in a very

¹ The Portuguese version of this text has been published in the magazine of the Instituto de Estudos Brasileiros (REQUIÃO, 2016).

² PhD from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF) (Education). Professor at the Graduate Program in Cultura e Territorialidades (Culture and Territorialities) (PPCULT) from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF), and at the Graduate Program in Music from the Federal University of Rio de Janeiro State (UNIRIO). Coordinator of the Culture, Work and Education lab group. Director of the Rio de Janeiro State Musicians Union. E-mail: lucianarequiao@id.uff.br.

³ Excerpt from the song *Cantando no Toró/Singing in the downpour*, composed by Chico Buarque de Holanda. Trecho da letra da música “Cantando no Toró” de autoria de Chico Buarque de Holanda. Available at: <http://letras.mus.br/chico-buarque/85943/>. Access: November 11. 2015.

empirical way in Brazil. In this new moment of ample organization, quantification and expansion, the widening and improvement of the infrastructure, multiplication of opportunities and growing access to resources in Brazilian cultural sector, culture begins to assume a new economical and representative dimension for the country (CRIBARI, 2009, p.11).

No, it is not from this outlook that we would like to discuss culture. From our viewpoint, culture is not a sector, a segment, something that is produced by some people and consumed by other people. It is not a commodity.

This is true if we take Raymond Williams' prospect. According to the Welsh author who lived between 1921 and 1988 and sought, under a Marxist viewpoint, to discuss the theme "having in mind a sociology of culture" (WILLIAMS, 1992), we should think of culture as something inseparable from human formation, as a "constitutive social process" (WILLIAMS, 1979, p.25).

Thus, culture itself must be understood as a formative process. But how could we accept a notion of culture that separates the one who produces from the one who has the fruition?

Yes, in capitalistic society this is possible. Ernst Fischer points out that if King Midas used to transform everything he touched in gold, capitalism and its invisible hand transforms everything in consumer goods. And consumer goods, so Marx (undated) teaches us, is the elementary form of wealth in capitalist society. How could then culture be apart from this mechanism? Some people think this is possible. Culture becomes palpable in articles that make concrete this "conceptual and symbolical vision" point out by Cribari in the quote above. It affects us in such way that we are unable to perceive the processes through which it has emerged. In the words of David Harvey (2005)

It is undeniable that culture has been transformed in some kind of commodity. Nevertheless, there is also the widespread belief that something very special surround cultural products and events [...] making it necessary that we put them apart from normal goods, such as shirts and shoes. Maybe we do this because we are only able to think about them as products

and events placed in a higher level of creativeness and human sense, on a different plan from the factories of mass production and mass consumption (HARVEY, 2005, p.221).

It is by no mere chance that we talk about the excellence of an artist as a born talent, a gift from some divine. According to Norbert Elias (1995), “we frequently come across the idea that the ripening of a “genius” talent is an autonomous “interior” process, which happens in a way more or less isolated from the human destiny of the individual in question” (p.53). Thus, the *fetish* that involves those artifacts conceived as cultural brings along a great differential from the other goods¹.

According to Harvey, we live in a period of capitalist economy considered as a process of “flexible accumulation”, with very different characteristics from their preceding Fordian and Taylorist production processes². In this period “the ephemeral, the spectacle, the fashion and the marketification side of cultural forms” are fundamental aspects (HARVEY, 2002, p.148). This is the Fredric Jameson(2000) presupposition, who became aware of the transformation of the economical into the cultural and of the cultural into economical as a characteristic of contemporaneity. In this context, the definition of culture pointed out at the beginning of this text by Cribari no makes all the sense in the world.

Here we feel the importance of taking into consideration the words of Williams when he affirms that “it is impossible [...] to make a serious cultural analysis without attaining a consciousness of the concept itself: a consciousness which must be historical” (WILLIAMS, 1979, p.17). We take then, roughly, two diametrically opposed poles to understand the notion of culture: one that

¹ “The commodity is mysterious simply because it conceals the social characteristics of the work of men itself presenting them as material characteristics and social properties inherent to the work products. [...] The commodity form and the value relationship among the products of work which characterizes this form, have nothing to do with the material relationships arising out of them. [...] I call this fetishism which is always glued to the work products, when they are generated as commodities. It is inseparable from the production of commodities (MARX, undated, p.81).

² About the transition from Fordism to flexible accumulation see Harvey (2002), in particular part II “The political-economic transformation of capitalism by the end of 20th century”.

approaches it in an *interested* way and another that takes it in a *disinterested* way³.

In its *disinterested* way, culture is an “essential dimension of human existence” (VÁZQUEZ, 2010, p.12). It is understood as a process and product of human work, but not as a specific activity, the outcome of an *alienated work*⁴. In this sense, *disinterested* culture does not correspond strictly to artistic processes of production, but resembles the work conception such as it was presented to us by Marx, like “a process between man and nature, a process in which man, by his own action, mediates, regulates and controls his metabolism with nature” [...]. While acting, through this movement, with nature external to him and modifying it, he modifies, at the same time, his own nature” (MARX, 1983, p.149). In this perspective, the *disinterested* culture places itself in a utopic plan, taking us to a social vision of the world which goes against the bourgeois order⁵. As an interested way, culture is the “strategic key to economic development” (UNESCO, 2003, p.14). It is designated as a sector of economy that encompasses various productive chains: music, books/press, plastic arts and antiques, movies and TV, performing arts, advertising, architecture and design (EARP, 2002, p.38)⁶. The activities in the cultural sector are

³ I took from Gramsci the terms *interested* and *disinterested* he employed while referring himself to the unitarian school as a *disinterested* school, which means “a school engaged to the total formation of the student, in which learning is dissociated from an immediate practical objective and having not as its near goal the professionalization of its students.” (SILVA et alli, 2012, p.13). In concern to this, see Nosella (1992).

⁴ According to Marx, “the product of work is the work that has fixed itself in an object, which has become a *thing*, and represents the objectifying of work. The accomplishment of a work is its objectifying. This accomplishment of a work comes about in the national-economical situation as a non-accomplishment of the worker, the objectifying as a loss of the object and a bondage towards the object, the appropriation as alienation, as a dispossessionment” (Marx, 2012, p.95).

⁵ According to Lowy (2010), *utopia* contraposes itself to *ideology*. They both represent a “social vision of the world”, but, while ideology represents “the body of conceptions, ideas, representations, theories that are turned to the stabilization, or legitimization, or reproduction of established order” (p. 12), “utopias have a subversive function, a critical function and, sometimes, a revolutionary function (p.13).

⁶ According to economist Fábio Sá Earp (2002), cultural economics should be seen as part of a larger section called entertainment economics, which would

divided into large groups formed by the transformation industry; by commerce; by transportation, storage and communication activities; by real estate business; by renting and services rendered to enterprises; by the educational sector; and by a sector designated as other collective, social and personal services”, which includes recreational, cultural and sportive activities (IBGE, 2006)⁷. In the last few years many studies and indexes have been attesting to the high potential of profit generation in this sector⁸. In the present case, public investment is focused upon actions capable of promoting “the development of creative enterprises and agents” which endeavor to “make wider and more efficient the market of cultural goods and services” (BNDES, 2015)⁹. Therefore, we cannot but comprehend the forms that culture starts to assume in contemporary society, particularly in those questions pertaining in a more direct way to production processes in music and to musicians’ work relationships, the main focus of our interest.

In order to understand such processes one must seek the comprehension of these phenomena in their fullness, for, according to Coutinho (2005, p.9), “it is only possible to fully understand artistic and ideological phenomena when they appear dialectically in report to the social totality of which they are, simultaneously, constitutive expressions and moments”¹⁰.

In that sense, we try to infer from the *real concrete* the determinations that naturalize the precarization of the musician’s work processes and relationships in contemporaneity, in a

also comprise the time-management economics and sports economics and tourism economics (p.8).

⁷ In preceding works, I have described and analyzed studies about the economy of culture in Brazil with results that attest to the economic importance of this sector in the country. In particular, see REQUIÃO (2010).

⁸ Among them are the reports of entities such as the United Nations Organization for Education, Science and Culture (UNESCO), United Nations Conference for Trade and Development (UNCTAD), the Brazilian Institute of Geography and Statistics (IBGE), the Ministry of Culture (MinC) and the Itaú Cultural Institute.

⁹ Text available at: <http://www.bndes.gov.br/cultura/>. Access: November 4, 2015.

¹⁰ “The methodological category of the totality signifies the perception of social reality as an organic whole, structured, an element, an aspect, a dimension of which we cannot understand without missing its relationship with the whole” (LÖWY, 2010, p. 16).

movement that may allow us to an *imagined concrete*. As in Marx, “it looks like the correct is to start from the real and from the concrete, which are the previous and effective presupposition” (1978, p.116). Thus, we intend to “appropriate ourselves of the concrete, in order to reproduce it as imagined concrete” (idem, p.117)¹¹.

This paper is part of a research titled “The World of Work, Music and Culture in Late Capitalism: a study alongside musicians from the state of Rio de Janeiro”, which is being held together with the Group of Studies in Culture, Work and Education – GECULTE, from Universidade Federal Fluminense. This study started as a research titled “*This is Lapa... : musicians’ processes and work relationships in Lapa district’s showplaces*” (REQUIÃO, 2010), in which we endeavored to investigate how capital looks for its valorization by exploiting the workforce of musicians who perform in Rio de Janeiro’s showplaces. Our critical focus is turned to a discourse which, supported by data relayed by cultural indicators, intends to offer a supposedly optimistic overview for those who participate in the cultural sector, which includes the work of the musician that performs in showplaces such as the ones researched by us. In the case of the Lapa district, in Rio de Janeiro, we have noticed that

It is not difficult to find in the media a sort of celebration of the New Lapa. That Lapa which attracts thousands of visitors every week and where we have been watching the prosperity of enterprisers who believed in the renewal of its big houses and in investing in showplaces. Actually, what is being celebrated is the false defense of a people’s identity, the democratization of the access to culture and the promotion of cultural diversity. At least, these are the emphases in the discourse of those who are optimistic in regard to economical uplifting of the area, which amounts to about 3.6 million reais weekly (REQUIÃO, 2010, p.223).

¹¹ About the method of Political Economy see Marx (1978), in particular the Introduction to the Criticism of Political Economy (pp. 103-1825).

Side by side with the growth of investments in the so-called Creative Industry, we have the precarized work of those who work in the end of the productive chain. According to our investigation

It was possible to verify that in every kind of work relationship we found, legalized or not, exploitation of the musician's workforce perpetuates itself, supported by an economic regimen to fix such work relationships in a way that assures and widens his margin of profit - the final goal of every capitalist deal. The exploitation of the workforce comes about through mechanisms created by the employers who, by owning the means of production, detain the control over production, over the price to be paid by the workforce and over the form of payment, among others (REQUIÃO, 2010, p.229).

Our research, in a general way, is restricted to the musician who has as main work locus Rio's showplaces and uses to perform mostly in the state of Rio de Janeiro.

Music, commodity and what indicators are showing

Referring himself to the painter Rafael, Marx comments that "even the name of his activity [painter] expresses continually the narrowness of his social development and of his dependency on the work division" (MARX, 2007, p.381). The existence of musicians is something which may cause estrangement if one considers that, as a cultural manifestation, music (as well as painting) would be an intrinsic part of a collectivity and would take part in the formative process of its members (*disinterested* culture). Making music and enjoying it would not be the privilege of a given group. Paraphrasing Marx when he says that there should be "no painter, but, at most, men that among other activities paint" (MARX, 2007, p.381), we might say: there should not be musicians, but music as a collective and socially democratic human practice. As long as we have a society divided into classes and based on the social division of work, it is up to some of its members the faculty of producing music: the musicians.¹²

¹² About the development processes of a professional field of work for musicians see Elias (1995) and Requião (2010), in the latter specially chapter II "The economics of music: historical processes".

Being music converted into a commodity, consequently the work with music is converted, like the other forms of work, into alienated work, subordinate, therefore, to the rules of existing production relationships¹³. However, just as the commodity fetish, there seems to exist some sort of “aura” over the work of a musician that conceals his real social relationships of production.

An art system autonomous from the general system that it structures, regulates and conducts the way that men support themselves and survive under a given production mode constitutes one of most inflexible political positions of the bourgeois intellectuality in the 20th century [...] According to this political position, artists and apprentices are like subjects disincarnate from the social relationships of production (REIS and REQUIÃO, 2015, p.112).

This political position, favored by the idea that the work of the musician is the fruit of a gift or of an individual talent, brings about fragile work relationships for the musician. A study made alongside musicians active in Lapa’s showplaces, in Rio de Janeiro’s downtown, crowded by various entertainment spots, we have tried to demonstrate that music production processes are not autonomous processes and that the flexible work relationships found out also correspond to the other productive sectors (REQUIÃO, 2010).

In this context, it was observed that some ruses are employed in order to convince musicians to submit themselves to unsatisfactory work conditions. “When there is no guarantee of remuneration, a belief is brought in that after a certain time a public would be formed and the musicians would then be paid” (REQUIÃO, 2010, p.212)¹⁴. Fragile work relationships provoke a professional instability, with temporary and informal contracts. Thus, “in late capitalism, even without a salaried job, the artist

¹³ About the development processes of a professional field of work for musicians see Elias (1995) and Requião (2010), in the latter specially chapter II “The economics of music: historical processes”.

¹⁴ This same question was pointed out by Juliana Coli (2006) in her work with opera singers. According to the author, sacrifice and devotion are used ruses used by theatrical impresarios in order to “obtain the maximum profit from the musician workforce” (p.101).

comes to depend more intensely on those who control the means of art circulation and this, consequently, comes to affect the ensemble of the relationships in their production” (REIS and REQUIÃO, 2015, p.137)¹⁵.

The researches we have been making in the last few years attest to the importance of economic gains produced by the cultural sector, generating wealth and contributing to capital accumulation. Cultural indexes reveal that culture is “one of the fastest growing sectors in postindustrial economies” (UNESCO, 2003 p.15). IBGE (2006 e 2013) has identified culture as the fourth item among consumption priorities of Brazilian families, coming below only of such basic items as housing, food and transportation.

According to the FIRJAN report for 2014, the average national salary for the musician, with prominence to interpreters and instrumentalists, is R\$ 2.216,00. The state of Rio de Janeiro holds the second place in musician’s salary ranking, with the average of R\$ 3.111,00. The numbers show that in Creative Industry – comprised by the sectors of Technology, Media, Culture (divided into the areas of Cultural Expressions, Heritage and Arts Arts, Music and Scenic Arts) and Consumerism –the area of Culture is smaller in terms of formal jobs, but it has advanced more than 60.4% between the years of 2004 and 2013, with a significant wage valorization. In Brazil, there have been recorded 12.022 active professionals (in formal jobs) in the various segments of Creative Industry, 1.022 of them active in the state of Rio de Janeiro. Music in Brazil is among the 10 largest professions (4th place for interpreters and instrumentalist and 7th place for conductors) and occupies the 7th place in the ranking of the 10 best paid professions among the sectors of Creative Industry.

¹⁵ We may see in Requião (2010) that even though possessing some work instruments (the musical instruments), in the context of showplaces musicians do not detain the control of the means of production, which, in this case, are the showplaces with their full apparatus. In the case of phonographic industry, Ortiz concludes that, represented by its large conglomerates, “it prescind from the property of the ‘means of production’: what matters is the control of distribution channels and the public access to the media world” (ORTIZ, 2000, p.13).

Benhamou (2007) calls attention for the care one must show while producing cultural indicators, having in mind the inaccuracy in this kind of information. About the active population employed in cultural activities in France, the author points out that the workers accounted for include “any task performed, be it artistic or not, such as selling tickets”, for instance (BENHAMOU, 2007, p.40). Thus, the reference to an increase in job generation in the cultural sector leaves doubts concerning the kind of activity which is referred to¹⁶. Taking into consideration that the professional activity, in particular that of musician, is generally autonomous and informal, and also very flexible, the profit evaluation made with the help of these indexes becomes also much jeopardized¹⁷.

The work of the artists is discontinuous; their career prospects are unsure and the range of remuneration is very ample. Although the frequent occurrence of multiple activities makes difficult an estimate of incomes according to the nature of work, some economists have tried to calculate the average difference of remuneration depending, in equal qualification conditions, whether the subject adopts, or not, an artistic career (BENHAMOU, 2007, p.42).

In the next section we show, in a succinct way, the conclusions of a new stage in our research alongside musicians linked to the

¹⁶ The study conducted by IBGE in 2006 has verified that, in relation to the total of people with an occupation in Brazil, “activities linked to culture [...] have shown a percentage of 4,5%, in 2004, generating an estimate that surpasses the 3,7 million workers in this sector” (IBGE, 2006, p.99). A more recent report has verified that “in Brazil, the growth of occupied persons with wages in the cultural sector (19,0%) has been larger vis-à-vis the rate of 17,3% referring to the totality of occupied persons with wages in the economy” (IBGE, 2013, p.36).

¹⁷ In researches made in the last few years (REQUIÃO 2002 and 2010) we had the opportunity of observing the popular musician as a flexible worker, in the measure that he needs to perform in various segments of the productive chain in the musical área. “According to our analysis, today musicians would be no more fitting themselves into a single model of professional activity. Such as it occurs in other productive areas, and adapting themselves to productive processes of the flexible accumulation, the musician starts to act in a more intense way in various areas of the productive chain of music. Thus, an artist may also become a producer and an impresario, an instrumentalist may also function as a studio technician, among other possibilities” (REQUIÃO, 2010, p.178).

Musicians' Union of the State of Rio de Janeiro, today with 3.255 active members. We took as reference the "Questionnaire of 1880", developed by Karl Marx (1880) with the objective of investigating the situation of the working class in France. The German author organized the questionnaire in four sections and 100 question which sought to bring up clues for understanding capital's increase of productivity through an increase in its production capacity and, consequently, through the growing exploitation of the workforce in that occasion¹⁸. Making an adaptation of this questionnaire, we sought information that could help us to better understand the reality of the musician's work in face of the promising numbers exhibited by indexes of institutions such as FIRJAN (2014), IBGE (2006 and 2013) and UNESCO (2003), among others.

The 2015 questionnaire

The Musicians' Union of the State of Rio de Janeiro (SindMusi) is an entity created in 1907, first known as Rio de Janeiro Musical Centre. Today it counts as its registered members 9.833 musicians, 3.255 of them active. We have drawn up a questionnaire with 37 items sent by e-mail registered active musicians¹⁹. The questions were organized around three groups: 1) Concerning the situation of the worker in the area of music; 2) About the work in showplaces; and 3) About the teaching activity.

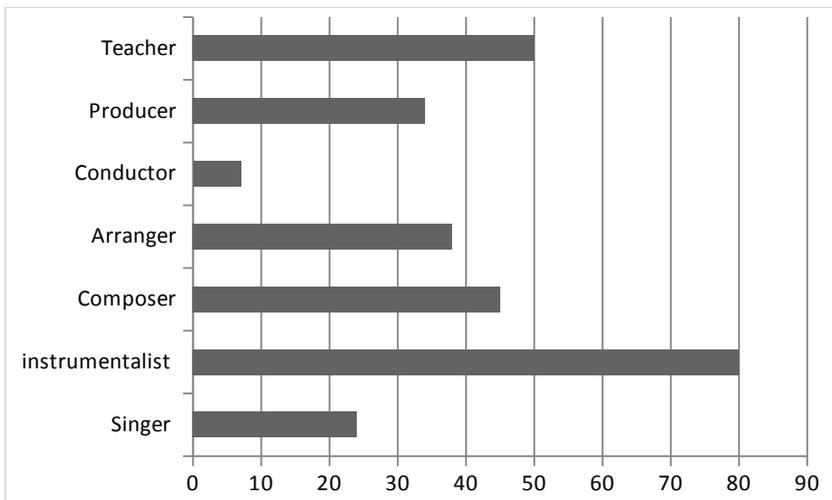
The first group deals with more general questions about the musician's professional activity, such as weekly workload, remuneration, relationship with employers and retirement provisions. The second group is more specific, addressed to musicians who work in showplaces, and in it we tried to observe specific characteristics of this kind of work, such as payment for extra hours, for the sound check, among other items. The third group is formed by musicians who work as teachers, in any kind

¹⁸ The questionnaire was published in the *Revue Socialiste* in the year of 1880 with a circulation of 25 thousand copies. The magazine can be found in <http://www.cedias.org/pdf/rs/RS-num04-avril-1880.pdf>. Access: November 19, 2015.

¹⁹ We have used the services of the firm SurveyMonkey (<https://pt.surveymonkey.net>). The questionnaire was sent in June 2015, being open to answers up to the end of September 2015.

of institution or even at their own homes. This group endeavors to understand how the teaching activity fits into the musician's professional routine and whether the remuneration of this activity superimposes the gains of other activities in the musical area²⁰. We received the amount of 10% of answers to the messages we sent, summing up 315 answers, being the larger part of those who answered formed by instrumentalist musicians and teachers, as shown in the chart below.

Chart 1: professional profile of musicians



The questionnaire, in its outline of the profile of the musician who took part in the research, has shown that popular music is the main field of his activity (chart 2) and that 65,40% live exclusively on music, being 53,40% of musicians the main family keeper. The largest part of them work autonomously (chart 3) and has as main locus of work bars and showplaces (chart 4), although they perform in various areas of music (as instrumentalist, teacher, composer, singer, producer, arranger, conductor etc).

²⁰ It is worth noting that in a study in Master level concluded in 2002 we have verified that the activity of teaching is intrinsic with the professional activity of the musician and insures a regular income to the professional (REQUIÃO, 2002).

Chart 2: profile of professional activity

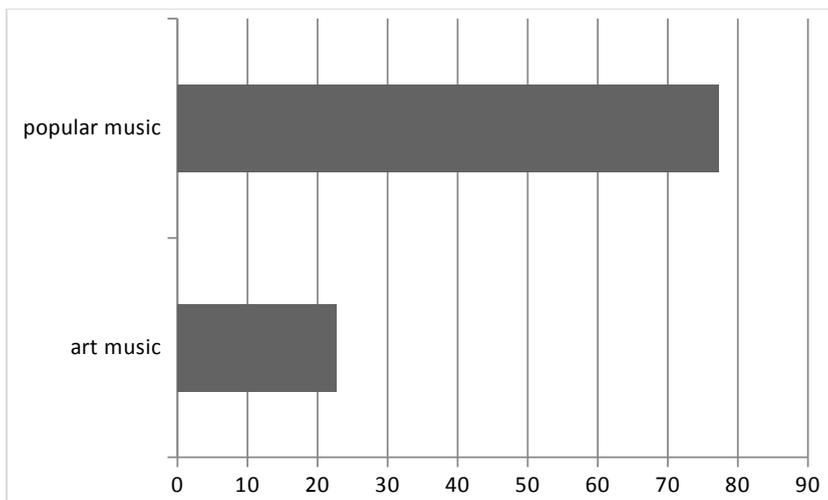


Chart 3: Employment relationship

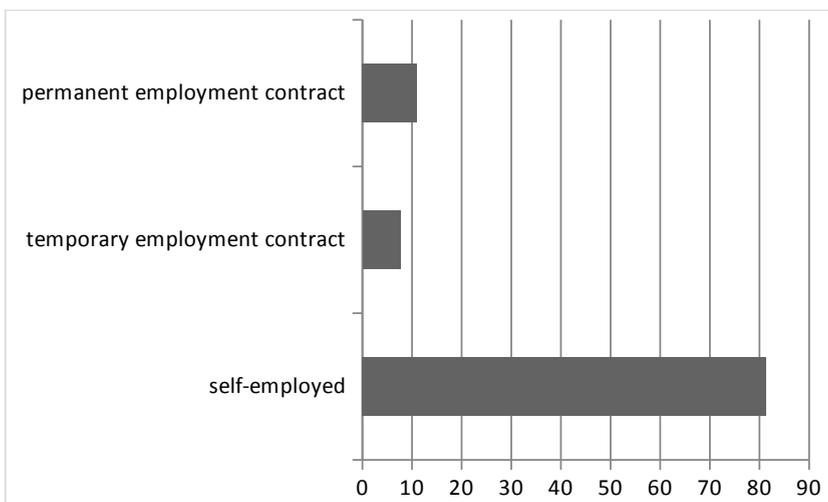
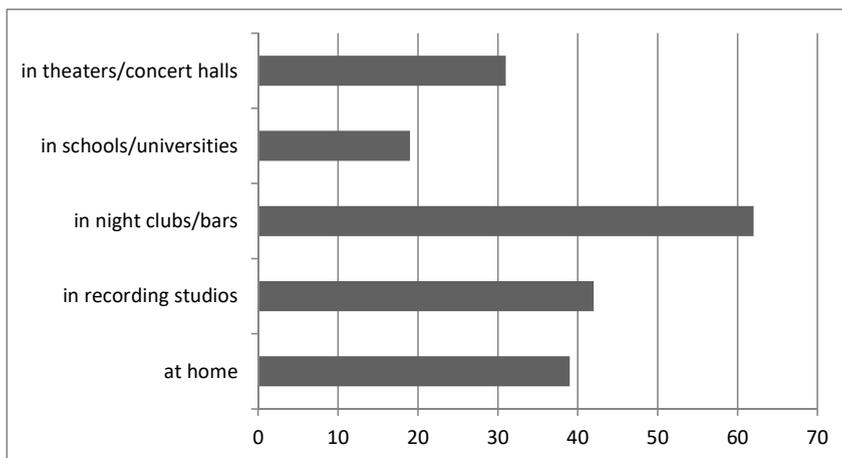


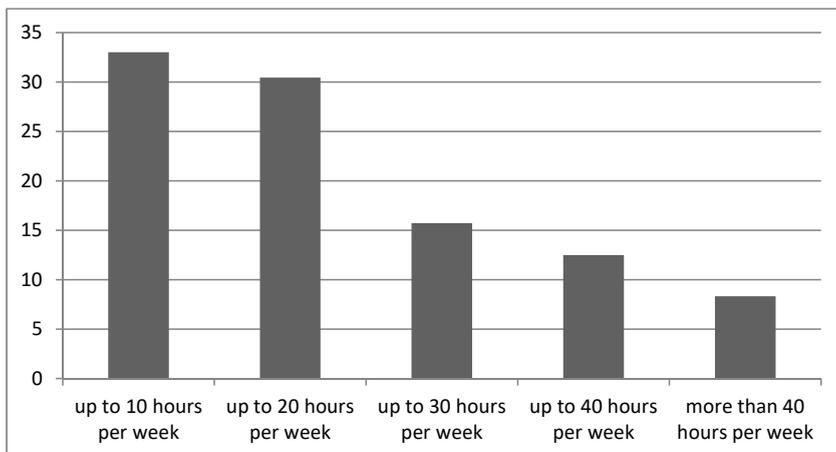
Chart 4: Location of professional activities



Regarding the group 1 of the questionnaire, “Concerning the situation of the worker in the area of music” and taking into consideration bars and showplaces as their main locus of professional activity, as we have shown above, the musicians have informed that there is the intermediation of a professional such as a producer, for example, between them and the owners of the establishments and that their work is done together with that of other sorts of professionals.

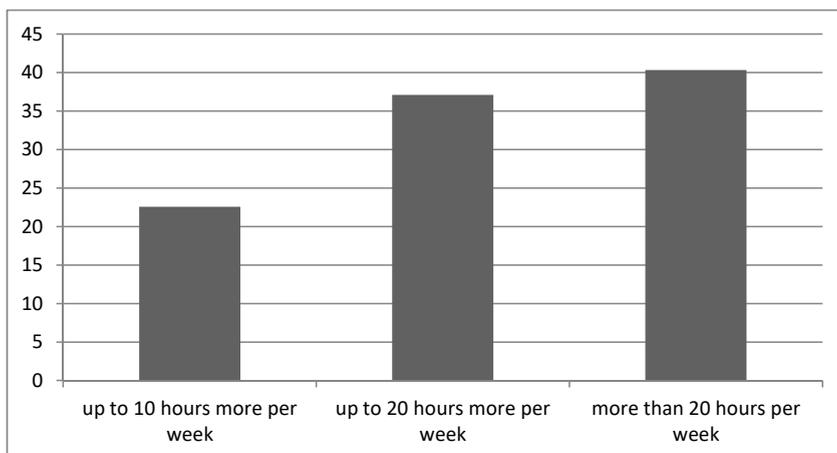
Considering the flexible profile of the professional musician, when asked about the amount of weekly hours spent in their professional activity, 63.43% answered that it is from 10 to 20 hours per week (chart 5).

Chart 5: weekly workload of main professional activity



Considering only this main activity, which occupies from 10 a 20 weekly hours of work, as shown in the chart above, the musician informs that his remuneration is not enough for his sustenance. Maybe it is this fact that to take part of various points of the productive chain. Twenty hours of work were deemed necessary, besides the workload informed in this main activity, in order to make up for musicians' basic needs (chart 6). 77,56% of the musicians consider also that there is an expenditure of between 10 and 20% of their remuneration with transportation, food, instrument and equipment maintenance and other items to have their job done.

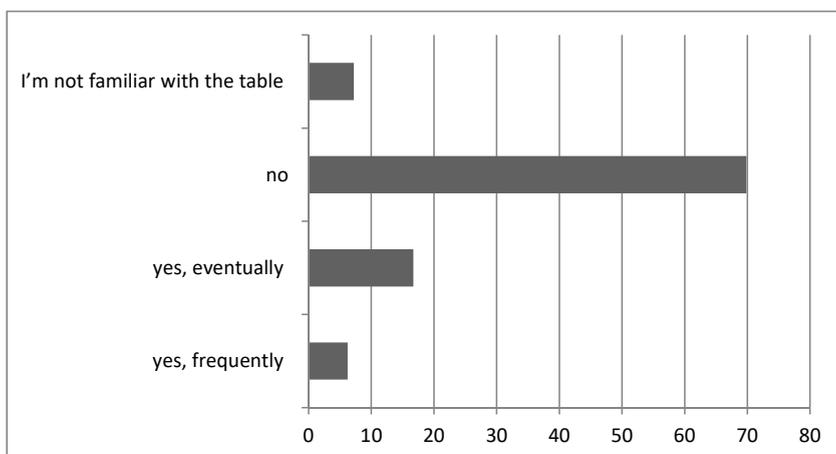
Chart 6: additional weekly hours necessary to guarantee musicians' sustenance



To have an idea of the amount paid to musicians for their professional activity we asked if the value corresponds to the fees suggested by their union, which is R\$ 500.00 (five hundred reais) for live music shows²¹. 69.84% of the musicians have answered negatively (chart 7) and 78.85% of them consider satisfactory the fees suggested by their union.

²¹ Minimum Fees List of the Musicians' Union of the state Rio de Janeiro, consulted in <http://www.sindmusi.org.br/>. Access: October 13, 2015.

Chart 7: remuneration versus union fees

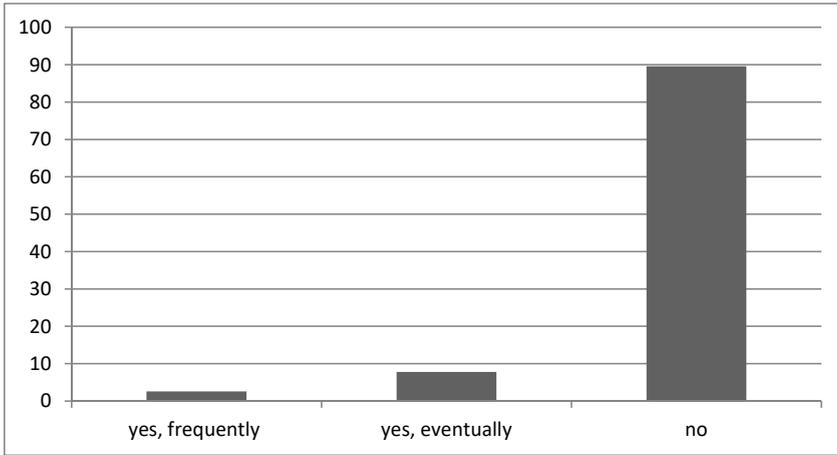


Musicians have revealed that the work the year round, with no interruptions for holidays (48%), unless when the is no work available (27.27%).

Concerning the second set of questions, aimed at the professional who Works in showplaces, asked whether the hours spent with sound check are accounted for remuneration effects, 86.01% of the musicians have answered negatively (chart 8), although existing legislation demands that, for the remuneration calculation, the hours spent in sound check and also the extra hours be taken into account²². About extra hours, 70.59% have answered that they are not remunerated.

²² Concerning this see LAW Nº 3.857 / 1960, which regulates the profession of musician. Available at <http://www.sindmusi.org.br/site/texto.asp?iid=12>. Access: October 16, 2015.

Chart 8: remuneration for sound check

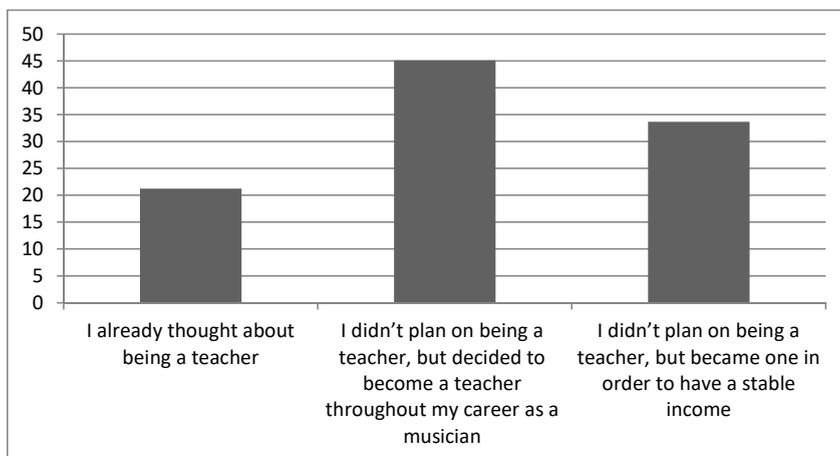


This chart confirms the results obtained with musicians active in Lapa, where we observed that

The precarization of the musician's work conditions may be seen not only in the flexible conditions of contracts and in informality, but also in non-paid work, which is the preliminary work needed for coming through of a show, or recording session or event. In this work are compressed the many hours of study and apprenticeship of a musical piece and the hours and resources spent in rehearsal, for instance. In the case of live shows, one must also consider the so-called "sound check", those moments in which the musician remains available to the technician who will operate the sound equipment and, in the case of recording sessions, the hours in which the musician keeps himself available until the whole technical conditions in the studio are ready for the recording. All this work procedure has been taken for granted, but it means many hours of non-remunerated work (REQUIÃO, 2010, p.178).

As to the third group of questions, we point out that more than half of the answers from professional who work as music teachers in their own home (66,67%) or in specialized music schools (44.07), but only 21.24% of the musicians avow that they are already thinking of becoming a music teacher even before they get professionalized (chart 9).

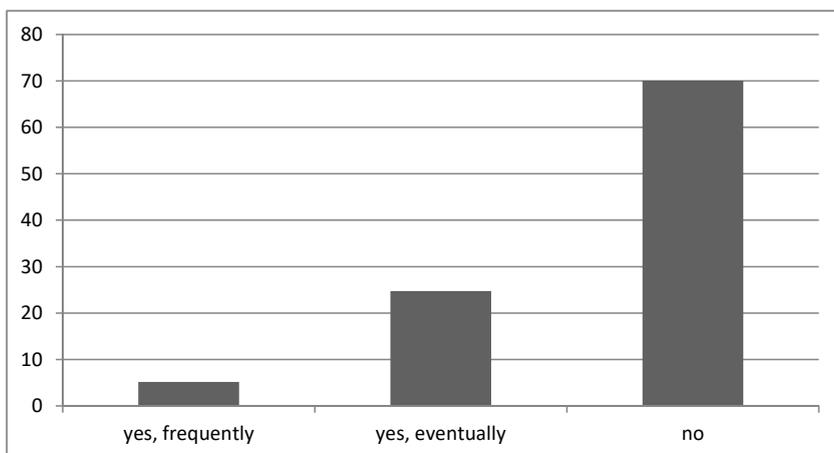
Chart 9: option for the teaching way



Comparing the results of this research with another conducted by the Musicians' Union of the State of Rio de Janeiro in the year of 2000, we may verify that in the last 15 years – taking aside all the of cultural industry and in particular the role of the city of Rio de Janeiro as promoter of large events²³, which from the viewpoint of the official discourse could mean that some advantage for the local musician, this fact does not seem to bring any betterment for his work conditions, neither any increase in job offers. Maybe it is not by mere chance that, when asked if they consider Rio de Janeiro, by promoting large events, a city that benefits the musician, more than 60% have answered negatively (chart 10).

²³ For instance, events such as Carnival, Rock in Rio, the Copacabana Réveillon, the World Cup, Pan-American Games and Olympic Games. Rio de Janeiro has, also, 484 municipal cultural public institutions such as archives, libraries, theatres, arenas, circus tents, cinemas, cultural centers, museums, cultural and reading spots. Data obtained in <https://planomunicipaldeculturario.wordpress.com/mapeamento-dos-equipamentos-culturais-da-cidade/>. Access: October 16, 2015.

Chart 10: about the city of Rio de Janeiro



The opinion research alongside musicians affiliated to SindMusi, conducted by the Marketing and Public Opinion Research Laboratory of the University of the State of Rio de Janeiro (UERJ) in the year 2000, has verified that 76% of them are autonomous musicians, without an employment bond²⁴. Of this group 86% have music as their main income source, working prioritarily in shows and as music teacher. In the item “market evaluation” 67.4% of the musicians appraised it as bad or very bad, especially due to the lack of work opportunity and the difficulties in getting the job done²⁵.

²⁴ Unpublished report, available at the SindMusi (www.sindmusi.com.br).

²⁵ Regarding the lack of work opportunity, musicians indicate: lack of work opportunity (14.7%); few locals for presentation (11.8%); lack of jobs (4.2%); restricted market (3.6%); saturated market (2.3%); videokê competition (2%); restricted market for some areas of music (2%); no space to play in showplaces (2%); lack of money in the market (1.6%); CDs competition (1.3%); market crisis (1.3%); fragmented market (1%); difficulty in finding a steady job (0.7%); stagnated market (0.7%); infrequent jobs (0.7%); lack of conditions for production (0.7%); market closed for new musicians (0.3%); bad market for graduated musicians (0,3%); no guarantees for autonomous musicians (0.3%); there are no more orchestras (0.3%); there are no more dances (0.3%); bad fees for night musicians (0.35). This item makes up for 54.7% of the answers. Regarding the difficulties in fulfilling their work, musicians indicate: lack of space for presentations (17.6%); no job opportunity at all (9.9%); low fees (2.4%); low fees paid by showplaces (2.1%); lack of space (1.8 %); market instability (1.5%); restricted market (1.5%); is badly paid (1.2%); hard

Taking into account the results of the researches, the profile of musicians affiliated to the Musicians' Union of the State of Rio de Janeiro, supposedly of those who live professionally from music in the state, work predominantly in the area of popular music as instrumentalists and music teachers. Their activity is autonomous having as main locus of work bars and showplaces. In this work what is accounted for remuneration effect is only the moment of the musical performance, without taking into consideration extra hours and the sound check, the time when the musician verifies the sound conditions and adjusts his equipment in the stage. The remuneration is not considered satisfactory and, in general, below the fee suggested by the Union. The teaching activity seems to be a possibility of complementing the income. Nonetheless the apparent musical ebullience of the city of Rio de Janeiro, the musicians evaluate their working opportunities in the area as unsatisfactory.

Considerations about the musician as a productive worker

The understanding of social relationships of production in late capitalism is not an easy task, taking into consideration the countless ways of activity of a musician and the constant development of technologies – with the consequent reduction of production costs – a fact which could give more autonomy to this worker.

The initial motivation when we undertook the questionnaire shown above was to stimulate the discussion about the professional activity of musicians who work in the state of Rio de Janeiro, firstly alongside musicians affiliated to the Musicians' Union of the State of Rio de Janeiro (SindMusi), associating

competition among musicians (0.9%); lack of space (0.9%); has to confront free negotiation (0.6%); lack of stability (0.6%); lack of incentive for showplaces to engage musicians (0.6%); delayed salaries (0.6%); the need to work in many venues at the same time (0.3%); lack of conditions (0.3%); the larger part of the gains go to the workplace itself (0.3%); difficult market for newcomers (0.3%); there are no more smaller showplaces (0.3%); no protection mechanisms for autonomous musicians (0.3%); no steady income (0.3%); work hindered by profiteers (0.3%). This item totalizes 44.6% of the answers.

these information with the results of researches we conducted about the subject. This debate has been getting stronger in the domains of SindMusi, which examines the difficulties the musician encounters while trying to earn a living from his craft²⁶. On the other hand, the difficulties in getting access to the musician in order to discuss these questions are immense. In particular, we credit this fact to the way the musician envisages himself and his activity,

The musicians themselves [...] end up by differentiating their craft from ordinary work. Consequently, they do not feel themselves belonging to the capitalistic production relationships, they do not identify their work as a commodity and tend to submit themselves passively to the exploitation relationships, contributing thereby to the existing legislation's inoperativeness turned to the guarantee of its rights (ZAN, 2010, 17).

Although the difficulties of earning a living exclusively from music is not a privilege of our time (for instance, the article published in the periodical "O Observador Financeiro" n° 14 in the year of 1937, titled "Economia da Arte"/"Art's Economy", already discussed the artist's situation in Brazil and the difficulties of living from this craft), the precarization of the musician's work nowadays can be observed under various forms, depending on his activity's context²⁷.

²⁶ We could verify this along the nearly ten years in which we followed closely the work of SindMusi as a member of the supervisory council and presently as a member of the board. Among the main musicians' complaints, which in many cases turn into lawsuits, are the lack of acknowledgement of the employment relationship on the part of the contractors and non-compliance of the Law N° Lei N° 3.857/1960, which disposes of the regulation of the profession.

²⁷ In the case of musicians who work in recording sessions, for instance, there are a few important studies which demonstrate this process of the precarization of the musician's work in the context of the phonographic industry; among them we point out the studies of Vicente (2002) and Dias (2000). About the question of the relationships of work, economy and culture in capitalism, specifically about the musician's new relationships in the phonographic medium see also Requião and Rodrigues (2011).

In the case of musicians whose *locus* of activity are the showplaces, we have observed their working activity as a *productive work to capital*²⁸, as long as the process that absorbs their work constitutes itself a “process that absorbs non-paid and transforms the means of production in means designed to extort non-paid work” (MARX, 2004, p.115). An example of this are the unpaid hours spent in the sound check and the unpaid extra working hours, as we are informed by the musicians.

Due to the predominant condition of autonomous worker of the larger part of the musicians heard in our researches, we are able to say that mechanisms which were available to them in other times as salaried workers, such as the right to strike, no longer prevail. The latest news we had, for instance, about the musicians’ strike, was published in the column of Ancelmo Gois, on the daily O Globo, in October 3, 2004. It read: “There is a ruckus in the Lapa carioca. Rio Scenarium, the most beautiful showplace in the Bohemian quarter, ousted all the musicians that make up for its programme, about 80 people. But it proposes to contract them again, paying less. The place is in total turmoil. Artists are putting together a movement in order that no one accepts to play there.”²⁹. The case, researched in our doctorate thesis (REQUIÃO, 2010), has shown the frailty of the musicians while negotiating with their contractors. The showplace in question, according to statements we managed to get from musicians who used to play there at the occasion, paid the musician a box office percentage, a payment known as *couvert artístico* – an artistic cover charge.

The problem that arose, in the musician’s version, was that the employers thought that the value paid to musicians under this scheme (through the *couvert*) got exceedingly high and they decided to alter the scheme by paying a fixed fee to the musician, independently from the number of paying

²⁸ “It is productive that work which values directly the capital, the work which produces an added value, that is, which gets done – without the equivalent for the worker, for the executor – in added value, represented by a surplus product; that is, which is made in an added value for the monopolist of the means of work for the capitalist” (MARX, 2004, p.109).

²⁹ GOIS, Ancelmo. Ancelmo Gois column. O GLOBO. Rio de Janeiro, October 3, 2004. Available in: <http://acervo.oglobo.globo.com/>. Access: Jan 1st. 2016.

customers. Also, the musicians, who had a steady workplace, were obliged to alternate their shows with other groups, in order not to establish an employment bondage. This is the so-called “quarantine” (REQUIÃO, 2010, p.214).

But things did not use to be always this way. In periodicals of the 1940s, 50s and 60s we find reports which show that musicians lived under a salaried regimen not only through contracts to record labels and radio stations, but also in nightclubs, clubs and other kinds of establishments and, in such capacity, could exert the right to strike. Newspapers and magazines announced: “There was a musicians’ strike at the Casablanca. A lot of people could not dance in these cold nights when the ‘boite’ at Praia Vermelha is always full”³⁰; “Restaurants, bars, cafés, cabarets, confectionaries, etc., will also close their doors for 48 hours. The Musicians’ Union has already decided to join the strike. Musicians will also not play in radio and television stations”³¹; “The ‘Boate Arcaica’ musicians went into strike demanding a rise in their wages”³²; “Musicians are going into strike, but they will not keep silent: they will play outdoors”³³, just to give a few examples. Certainly, salaried work is subordinate to capital, but what is under discussion is to observe that relationships tend to exempt the employer from having to guarantee the labor rights hardly won to the musicians under contract and that new mechanisms are found for that effect³⁴.

We have sought to demonstrate in our studies clues that the one at the end of the productive chain of music – the musician – functions as the driving force in the creation of value, which is appropriated by the “voice’s master”. In this context the promising

³⁰ A NOITE. Rio de Janeiro, p.8, September 14, 1949. Available at: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Access: July 30, 2015.

³¹ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, p.14, September 22, 1959. Available at: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Access: July 30, 2015.

³² REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro, p.14, June 2, 1953. Available at: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Access: July 30, 2015.

³³ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, p.3, April 17, 1960. Available at: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Access: July 30, 2015.

³⁴ A clear example is the obligation for the musician to be represented as a legal person, a Microempreendedor Individual (MEI), that is, an Individual Micro Entrepreneur. This category is intended for a non-regulated professions, which is not the case of the musician. This question has been denounced by musicians to the SindMusi and will be more thoroughly investigated.

data from the cultural indicators, as well as the traps set by capital in order to extract added value, obfuscate our perception of the musician's real condition as a worker subordinate to capital.

Apparently equitable, giving and receiving – from “gain-gain”, as use to say our political candidates–, the buying-selling contract of our workforce reveals itself as a swindle. Once concluded, the worker is reduced to a “worktime personified”, a “time's carcass”, according to Marx, of whom the employer has the right to use as much as he wishes (BENSAÏD, 2013, P.104-105).

The informality found in the work relationships of the musician – in the context of showplaces and according the researches exposed here – does not seem to us casual, but one of capital's strategies in order to increase its value.

As a segment of Criative Industry and following the work division logic, music escapes, thus, from the sphere of the *reign of freedom* and establishes itself in the *reign of necessity*, losing the dimension which would lead it, as art, to “affirm the human essence” (MATTOS, 2012, p.135)³⁵.

In a preceding age, art was a sphere apart from mercantilization, in which a certain freedom was still viable; in late modernism, the essay by Adorno and Horkheimer about cultural industry still shows art zones exempt from mercantilization and commercial culture (to them, essentially Hollywood). For sure, what characterizes postmodernism in the cultural area is the suppression of everything that was exterior to commercial culture (JAMESON, 2006, p.216).

³⁵ Mattos (2012) shows in the work of Marx how the author seeks to “demonstrate how, by means of art, man is able to fulfill himself/recognize himself fully in an object produced by himself. Which means that in art what Marx seeks is precisely the potential for human (self)fulfillment which the social division of work, engendering alienation, hinders” (p.135). According to Vázquez “artistic creation and esthetic enjoyment prefigure, to his eyes [Marx's] the specifically human appropriation of things and of human nature that will be dominant in communist society, when man shall pass from the reign of necessity to that of freedom” (2010, p.12). It is not our intention in this work to discuss the esthetic dimension of art. Concerning this see Vázquez (2010).

According to documents which orient our cultural public policies, such policies would have the intent to propitiate the “democratization of the access to culture”, the “promotion of cultural diversity” and the “defense and preservation of a people’s identity” (UNESCO, 2003) at the same time in which it establishes culture as a “factor of economic development” (idem). Mindful of the contradiction that may exist in a project that conjugates *disinterested* culture and economic development, Benhamou observes that

From this alliance, certainly unnatural, may come the best or the worse, whether one uses economical science to say what it has to say, and only that, or whether one starts to demand from culture “positive results” that may make it deserving of financing (BENHAMOU, 2007, p.183).

Therefore, it is up to us to understand how political interests govern cultural interests “and, by doing so, define a particular version of humanity” (EAGLETON, 2005, p. 18).

In this work we have dealt with a theme that, in the field of studies about Brazilian popular music, we may judge understudied: social relations in musical production. The studies about this theme are scattered along various areas of knowledge, such as communication, education, sociology, geography, economy and anthropology among others³⁶. On the other hand, of the existing studies, we may affirm that they bring great contributions to our understanding of the field of Brazilian music as a labor market which has been developed in an articulate way with the capitalist mode of production³⁷. In this sense we observe the importance of the debate about popular music in the academic world, not only as a musical/cultural phenomenon in itself, but also as a cultural good produced under certain historical conditions which bring about certain production processes and certain work relationships to which the musician is submitted.

³⁶ Simply as references, we may mention the works of Varjão (2012), Galletta (2011), Camacho (2010), Coli (2006), Araújo (2002), Vicente (2002) and Morelli (1998).

³⁷ Among others see Segnini (2010).

References

- ARAÚJO, Pedro Quaresma de. Escolas de samba e relações de trabalho: entre a passarela e o barracão. In: EARP, Fábio Sá (org.). *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002, pp.165-207.
- BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BENSAÏD, Daniel. *Marx, manual de instruções*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CAMACHO, Rodrigo Simão. A produção do espaço e do território: as relações de trabalho subordinadas ao modo de produção capitalista. In: *Revista Entre Lugar*, Dourados, MS, ano 1, n° 1, 2010, p.73-98.
- COLI, Juliana. *Vissi D'Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- CRIBARI, Isabela (org.). Introdução. In: *Economia da Cultura*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009, p.11-15.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- EARP, Fábio Sá (org.). *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FIRJAN. *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*. 2014. Available at: <http://publicacoes.firjan.org.br/economicriativa/mapeamento2014/#/4/>. Access: November 19, 2015.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, undated.
- GALLETTA, Thiago Pires. *Música Popular Brasileira no contexto das tecnologias digitais: a produção independente e a emergência de novas estratégias e representações sobre as identidades musicais*. In: *Revista Ciberlegenda*, UFF/Niterói, v.2, n°24, 2011, p.77-87.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2002.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Sistema de informações e indicadores culturais 2007-2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.
- _____. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

LÖWY, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortez, 2010.

MARX, Karl. Trabalho alienado, propriedade privada e comunismo. In: NETTO, José Paulo (org.). *O leitor de Marx*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.91-121.

_____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. *Capítulo VI inédito de O Capital, resultados do processo de produção imediata*. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. *O capital*. V. I. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Para a crítica da economia política. In: GIANNOTTI, José Arthur (Org.) *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.101-257.

_____. Enquête Ouvrière. In: *Revue Socialiste*, n°4, 20 avril 1880.

_____. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, undated.

MATTOS, Marcelo Badaró. *E. P. Thompson e a tradição de crítica ativa do materialismo histórico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca do trabalho artístico*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1998.

NOSELLA, Paolo. *A escola de Gramsci*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1992.

ORTIZ, Renato. *Prefácio*. In: DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

REIS, Ronaldo Rosas; REQUIÃO, Luciana. Trabalho, Arte e Educação: contribuição crítica ao estudo da arte e do seu ensino no Brasil. In: Jaqueline Ventura; Sonia Maria Rummert (Org.). *Trabalho e Educação - Análises Críticas Sobre a Escola Básica*. Campinas: Mercado de Letras, 2015, p. 125-144.

REQUIÃO, Luciana. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

_____. “Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico*. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.

REQUIÃO, Luciana e RODRIGUES, José. Trabalho, economia e cultura no capitalismo: as novas relações de trabalho do músico no meio fonográfico. In: *Revista Educação Skepsis*, n.2 – Formação Profissional. Vol.I. Contextos de la formación profesional. São Paulo: skepsis.org., 2011, pp. 321-396.

SEGNINI, L. R. P. Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo.. In: GUIMARÃES, Nadya; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi (coord.). (Org.). *Trabalho flexível, empregos precários? Uma comparação Brasil, França e Japão*. São Paulo: EDUSP, 2010, p.100-110.

SILVA, Shirley Carmem da, *et alli*. A escola desinteressada e outros conceitos gramscianos: estabelecendo bases ético-políticas para uma educação profissional emancipadora. In: *Anais do III SENEPT CEFET-MG*, 2012. Available at: http://www.senept.cefetmg.br/galerias/Anais_2012/GT-03/GT03-028.pdf. Access: October 28, 2015.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.

VARJÃO, Demétrio Rodrigues. Música e materialismo histórico. In: *Anais do VII Colóquio Internacional Marx e Engels*. UNICAMP, 2012. Available at: http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2012/trabalhos/7348_Varjao_Demetrio.pdf. Access: September 28, 2015.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo: USP, 2002. (Doctorate thesis).

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ZAN, José Roberto. Prefácio. In: REQUIÃO, Luciana. *“Eis aí a Lapa...”*: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010, p.13-21.

*The Death (or Near Death) of the Self- Employed Musician and an Ode to Entrepreneurship*³⁸

*Luciana Requião*³⁹

Introduction

The question of starting the studio I believe has to do with [...] the idea of how to earn a living from music. Everyone wanted to be a musician, to play and become an artist, but we knew that this not always brings financial return.

Marcello Fernandes, musician⁴⁰

Since the year of 2000 we have been endeavoring to understand the determinations which affect the processes and the production relationships in the field of music – music no longer understood as a social and cultural element intrinsic to man, but as an artifact or a service which, transformed into merchandise, attends to a sector nowadays called *Cultural Economics* (or *Creative Industry*) and inserts itself in the context of the so-called Productive Chain of the Music Economics (REQUIÃO, 2010 e 2016). These studies allow us to understand *Cultural Economics* as an important field which has been showing its increasing capacity to generate value and, according to Debord, has become the great “star” of capitalist

³⁸ The Portuguese version of this text was published in Anais do Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017 - De *O capital* à Revolução de Outubro (1867 – 1917). See in Requião (2017).

³⁹ PhD from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF) (Education). Professor at the Graduate Program in Cultura e Territorialidades (Culture and Territorialities) (PPCULT) from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF), and at the Graduate Program in Music from the Federal University of Rio de Janeiro State (UNIRIO). Coordinator of the Culture, Work and Education lab group. Director of the Rio de Janeiro State Musicians Union. E-mail: lucianarequiao@id.uff.br.

⁴⁰ Excerpt from an interview found in Gomes (2016, p.247).

economy (DEBORD, 1997, p.127). In this context we have been analyzing the development process of the *Cadeia Produtiva da Economia da Música* (CPEM), that is, the *Productive Chain of Music Economics*, the horizontalization of the phonographic industry and the consequent transformation of the professional musician's profile, in particular those who work in the field of popular music. At this point, we observe the necessity of a more flexible profile for the musician, in order to make him able to meet the various demands of the CPEM (REQUIÃO, 2010).

We have also been discussing the discrepancy between the numbers shown by the cultural indicators and the situation in which live and work musicians active in the state of Rio de Janeiro (REQUIÃO, 2016). Indicators such as those produced by the Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), for example, demonstrate that, in relation to formal jobs, the area of music had an increase of more 60.4% between the years of 2004 and 2013, showing signs of salary valuation (FIRJAN, 2014)⁴¹. Music would be among the ten most numerous professions in the sectors of the creative industry in Brazil country, occupying the 7^o place in the *ranking* of the ten best remunerated professions within the sectors of creative industry in Brazil (idem). In this setting, according to the numbers shown by FIRJAN (2014), Rio de Janeiro would be in the second place in the ranking of the average national wage for musicians, specially the interpreters and instrumentalists. We oppose these data to the discourse of musicians obtained through a questionnaire sent to 3.255 active musicians registered at the Musicians' Union of the State of Rio de Janeiro (SindMusi). We had the following results:

Considering the researches shown, the profile of musicians affiliated to the Musicians' Union of the State of Rio de Janeiro, supposedly those who earn their living professionally from music in the state work in the area of popular music prioritarly as instrumentalists and music teachers. Their activity occurs as self-employed, having as a work locus bars and showplaces. In this work what is computed for remuneration

⁴¹ Updating these data, the FIRJAN indicators referring to the period between 2013 and 2015 show a wage increase for the area of music of 9.6% (FIRJAN, 2016, p.14).

effects is only the moment itself of the musical performance, with no consideration of extra hours and the time the musician spends in sound check, verifying sound conditions and setting up his equipment on the stage. Remuneration is not considered satisfactory and, in general, is below the fee suggested by the union list. The teaching activity seems to be a possibility of income complementation. Notwithstanding the musical ebullience of the city of Rio de Janeiro, musicians evaluate that work opportunities in the area are unsatisfactory (REQUIÃO, 2016, p.266).

As a background to the present text, we shall discuss the conformation of the work as a popular musician, particularly the “accompanying” instrumentalist, to the production relationships of the presente model, which has as one of its characteristics the promotion of entrepreneurship¹. In this context, we observe that the figure of the musician as a self-employed worker is being replaced by the figure of the Individual Micro Entrepreneur, in conformity with the model promoted by the Brazilian Service for Support of Micro and Small Enterprises – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - SEBRAE². We have pointed out that the viability of “earning a living” from music is associated to the musician’s ability as entrepreneur and, alongside this phenomenon, there has been occurring the so-called “pejotization”, in a continuous process of the precarizationem um processo contínuo de precarization of work conditions and loss of labor rights³.

¹ By accompanying instrumentalist we are referring ourselves, in special, to the musician who Works in popular music bands or groups accompanying soloist singers or instrumentalists. By popular music we refer to that music played, generally, in bars and showplaces, in opposition to concert music, more restricted to concert halls.

² Micro Empreendedor Individual (MEI): this is a “juridical form created by a complementary law, Lei Complementar nº 128/2008, taking effect from July 2009. The MEI, or simply the individual entrepreneur – empreendedor individual (EI), is the figure of the businessman (Article 966, Civil Code) who opts for Simples Nacional taxation and has earned a gross income in the previous fiscal year of up to R\$ 60 thousand” (SALAZAR, 2010, p.149).

³ Concerning “pejotization”, Labor Rights specialists have criticized this model, whose intent is seen as an attempt to “defraud typical work relationships, with employers tending to use the institution of ‘pejotization’, that is, transforming

As a subject matter for analysis we have used interviews with musicians published in the book “Vivendo de música: por incrível que pareça!” / “Earning a Living From Music: Believe It Or Not!” (GOMES, 2016), together with other sources, such as the results from a research conducted alongside professional musicians affiliated to the Musicians’ Union of the State of Rio de Janeiro (REQUIÃO, 2016) and interviews with the board of this entity.

The productive context and the flexible profile of the popular musician

Brazilian music is one of the greatest forces in world music and the main force of Cultural Economics in Brazil. [...] Brazil is the tenth music-consuming market in the world. We have today a very strong internal market, in which Brazilian music dominates 80% of the consumption, whereas, in Latin American countries, this percentage does not surpass 5%.

Gilberto Gil⁴

To take the reader to the productive context where the musician’s professional activities evolve, we have the *Entertainment Economics* as a large field which, according to Earp (2002),

authentic employment bonds into a mere labor location, or business contract, among other denominations, with aim of cheating labor rights which should surround the labor contract” (OLIVEIRA, 2013, p.25).

⁴ Text found at http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/pronunciamento-do-ministro-gilberto-gil-durante-a-coletiva-a-imprensa-no-terminal-maritimo-na-praca-do-marco-zero-91191/10883?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fdiscursos%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_advancedSearch%3Dfalse%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_keywords%3D%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_delta%3D20%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dfalse%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_cur%3D10%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_andOperator%3Dtrue. Acesso em: 06/07/2017.

encompasses *Sports Economics*, *Time Management Economics*, *Tourism Economics* and *Cultural Economics*. The latter, in its turn, would embrace seven productive chains, among them the productive chain of music (p.38). These chains connect various productive links, intrinsic or extrinsic to musical production⁵. In numbers, according to impresario Roberto Medina (2002), music is considered a field twice larger than sports, to have an idea of its proportions (p.60).

A first outline of the Productive Chain of Music Economics – Cadeia Produtiva da Economia da Música (CPEM) – was proposed by Prestes Filho (2004), who divided it into five large blocks such as: (1) Pre-production, (2) Production, (3) Distribution, (4) Commercialization and (5) Consumption. These blocks act in an independent form, but in continuity and as a consequence of the preceding block. This model has been revised by the introduction of new Technologies which collaborate to dilute the boundaries between production and consumption. In this sense Genes, Craveiro and Proença (2012) have observed that “every time a technological innovation is introduced and standardized in the music market, its productive chain restructures itself due to diverse changes in its form of consumption” (p.173).

The transformations in the musical processes and production relationships associated to technological and management questions were observed in various moments in music history, being the processes of musical production even considered precursors of more general productive processes. Lewis Mumford (*apud* SCHAFFER, 2001) used to make this reference while relating the 19th Century orchestra to the factory, a comment worthwhile reproducing here.

With the increase in the number of instruments, the work division within the orchestra corresponded to that of the factory: the division of this process became outstanding in the newer symphonies. The maestro was the superintendent

⁵The intrinsic would be the sectors that collaborate directly with the musical event/product and the extrinsic deal with the sectors which are triggered by the needs of this production. A typical example is *Rock in Rio*, which, beside the production of the musical spectacle itself, also mobilizes the sectors of transportation, hotel business, beverages and catering, among others.

and production manager, charged with the manufacturing and assembly of the product, that is, the musical piece, while the composer corresponded to the inventor, engineer or designer who had calculated over the paper, with the help of some lesser instruments, such as the piano, the nature of the final product – brushing up its last details before any step whatsoever was taken in the factory. For difficult compositions, new instruments were invented, or old resurrected; but in the orchestra collective efficiency, collective harmony, the functional work division, the legal cooperative interaction between leaders and subordinates produced a greater collective unison than the one obtained, with all propability, within any factory. For one reason: the rhythm was more subtle; and the time of successive operations was perfected, in the symphonic orchestra, much before anything else resembling the same efficient routine had arrived at the factory.

Therefore, it was here, in the constitution of the orchestra, that lay the ideal model of the new society (p.157-158)⁶.

Possibly all this gearing evolved during the process that occurred in the 18th Century and was deposited along the 19th Century, when it occurred, according to Elias (1995), the transition from an “*artisan’s art*” to an “*artist’s art*”. Relying also on the studies of Jardim (1988), we point out that in the *artisan’s art* we have as main characteristics the figure of the interpreter and that of the composer merged into one single person, whose social status was that of the artisan: musical formation, in general, was taught in fraternities and brotherhoods; the musician detained the instruments for the exercise of his art until the last stage, where it occurs the consumption; and the production was destined for a patron, being produced for its usage value and having, thus, one sole esthetic standard. In contrast, in the *artist’s art*, we have the diffusion of the composer’s oeuvre provided for by the musical inprint techniques, establishing the division between interpreter and composer, the musicians started to specialize in the functions of instrumentalists, composers, singers or conductors in courses offered by music conservatories, bringing about thus a change in the techniques of production relationships; there also occur changes in

⁶ Lewis Mumford. *Technics and Civilization*. New York, 1934, p.202-3.

the social relationships of production, with the musician no more taking part in the whole production process mediated by the editor; the consumer's profile widens, the esthetic production becomes diversified, providing for innovations of technique and style in the music; the social status of the musician changes from *artisan* to *artist*.

In order to understand what Genes, Craveiro and Proença (2012) observe, we have highlighted four great milestones in technological development that have determined changes in productive processes in the área of music and consequently in work relationships. Jardim (1988, p.26) indicates as a first milestone the invention of music writing and the development of musical reading and literature. The second landmark was identified as the conquest of music printing and the establishment of an editorial market, a fact that, according to Leme (2006), only came to occur in Brazil by the beginning of 19th Century, when a market for buying and selling musical scores was constituted. The third great landmark was considered the invention of the phonomechanical techniques for recording and reproduction of sound and the establishment of a phonographic industry (JARDIM, 1988, p.14).

With the arrival of recording techniques there came about the development and widening of the music market. The musical composition, represented in an earlier stage by the printed sheet, in this third stage ceases to be a product in itself and starts to make part of a new commodity: the record. This new format of the musical work would also imply a series of changes in its production (REQUIÃO, 2010, p92.).

In the process of its development, Brazilian phonographic industry has shown phases of crisis and growth, always renewing its strategies for making more profits⁷. From the decade of 1980 on, we watched the beginning of a restructuring process, following the standards of flexible accumulation which would change, just as it had in the other industrial fields, the strategies of capital accumulation and work relationships, adapting Brazilian industry to global productive processes. Our studies led us to conclude that

⁷ For more details see Requião (2010), in particular the item "A produção musical: uma cronologia" (p.97).

The dismantling of the big industry (*majors*) as the detainer of all the stages of productive process and the acceleration of the outsourcing and brought about the growth of small size phonographic industries (*indies*) which become the real producers of the phonographic product, but are more and more dependent on big enterprises, due to their inability to promote and distribute the merchandise they produce in the face of the *majors'* resources (REQUIÃO, 2010, p.110).

In all this process which affects the forms of production we shall watch, consequently, significant changes also in questions related to work. In our studies we have seen, for example, how much the horizontalization process of the phonographic industry has contributed to the necessity of a more flexible profile for the popular musician, who has been obliged to widen his ability to meet all the various sectors of the CPEM. If initially – in Brazil during the decade of 1970, for example – the great recording industries were responsible for the whole of the productive process⁸, later on they were reduced to service providers “acting as mediators between the producers (outsourcing musicians, licensed artists and the *indies*) and the consumers, rendering mainly distribution and promotion services” (REQUIÃO, 2010, p.151). In this context “producers and artists passed from contracted to contractors and the musicians , in a sphere where the already had been salaried workers or where they had some kind of formal bond, passed to the condition of self-employed. (idem, p.228).

Musicians would no longer be fitting themselves to a sole model of professional activity. Just as it happens in other productive areas, and aligning themselves to the productive processes of flexible accumulation, the musician goes on to act in a more intense form in various areas of the productive chain of music. Thus, an artist also becomes producer and impresario, an instrumentalist may also work as a studio technician, among other possibilities (REQUIÃO, 2010, p. 178).

⁸ Which went through the phases of conception and planing of the product; preparation of the artist, repertoire and recording; recording in studio, mix and preparation of the master tape; confection of the matrix, pressing (fabrication); quality control; cover/packing; distribution; marketing, promotion and diffusion (DIAS, 2000, p.65).

To sum it up, we can say that we had phonographic industry as the backbone of the CPEM. With the horizontalization and fragmentation of its productive process that occurred in Brazil in the decades of 1980/1990, the CPEM was subdivided in distinctive areas (RODRIGUES e REQUIÃO, 2011). Thus, and according also to the studies of Salazar, from contracting the record label changes to contracted: “Nowadays it is the artist who contracts the label and no longer the other way round. Formerly, the label contracted, pressed a thousand copies and distributed them. Today it is the label that manages this distribution”⁹.

The fourth great milestone could be appointed to the present scene. Beltrame (2016), for instance, calls our attention to musical production practices such as the creation of *mashups*, *re-edits*¹⁰ and electronic music, among other forms which allow producing and sharing in a simultaneous way, collaborating for what the author calls *participative culture*. We would have here the profile of the *prosumer*, neologism that would indicate a new role for the consumer in contemporaneity. In this sense, Genes, Craveiro and Proença (2012) point out that the “trend is lessening the focus on phonographic industry and heightening it on the music industry. Looking for larger profits, enterprises from different sectors of economy endeavor to exploit the musical content, trying to make its consumption viable under many forms” (p.188).

On this setting we have recorded testimonies which show a situation far from favorable to the “non-entrepreneur” musician. If, by one side, Salazar (2010) affirms that “the decrease in record sales has transformed the show into the main income source of artists nowadays” (p.4), in Gomes (2016) we find signs that “he who lives from box office [...] lives with the meanest money to be found in the cultural market and is generally badly paid”

⁹ Salazar in interview to Jornal do Comercio online. Available at: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2015/12/27/leonardo-salazar-ve-a-musica-como-emprededorismo-214282.php>. Access: June 19, 2016.

¹⁰ In Beltrame (2016, p.18) we find the following reference to these terms: “The kind of *remix* which merges two or more tunes is called *mashup*. *Re-edit* is the reediting of a music where there may be added elements and the musical structure may be modified” (Victor Hugo, 2014. Fanzine Tralhamalocada: Edição 57, julho de 2014. <http://www.calameo.com/read/0037245784ef7547aff91>”.

(p.233). In recent studies made alongside musicians who play in showplaces we found similar opinions (REQUIÃO, 2010 and 2016), and, furthermore, the observation that the forms of payment are determined by the employers in order to insure them a larger margin of profit.

Paying the work of the musician under the artistic covert scheme brings no onus to the contractor, since there is no payment obligation in the case of lack of paying audience. Once the house conquers a certain fame and attracts a larger and more frequent audience, the payment under the scheme of a fixed fee becomes more advantageous to the employers. The surplus money represents a further profit for the showplace (REQUIÃO, 2010, p.215).

We have observed that professional instability caused in general by seasonal work, low remuneration and labor informality would make it necessary, to the musician's professional profile, a wide gamut of competencies. If, in other times, we had more well defined profiles, such as the so-called "studio musicians" or "orchestra musicians", we understand that this worker has been adapting himself to the productive processes, to the point of being considered a precursor of flexible work relationships: "inventive professional, mobile, resistant to hierarchies, intrinsically based, caught by an unsure economy and more exposed to the risks of interindividual competition and to the new uncertainties of professional trajectories" (MENGER, 2005, p. 45). It is here that there seems to be "born" the transfiguration of the *worker musician* into the *entrepreneur musician*.

The death (or near death) of the musician as a self-employed worker

*The musician is a natural person
and I am not a legal person which
plays piano, I am a pianist.
Itamar Assiere, musician¹¹*

¹¹ Excerpt of interview found in Gomes (2016, p.205).

It is a difficult task to characterize in a single profile the popular musician, neither is this our intention here. For the time being, it suffices to observe that music as a professional activity has led this worker to experience differentiated forms of work relationships¹². *Grosso modo*, we may place work relationships of the musician in two groups: salaried work and self-employed work. Eventuality being a common characteristic in the work of a musician, it was established for this category a form of protecting labor rights ensured by the law n° 3.857, of December 22, 1960, which, among other measures, disposes on the regulation of the exercise of the profession of musician (BRASIL, 1960)¹³. It deals with the ministerial decree n° 3.347, of September 30, 1986, establishing that “be approved the models of Labor Contract for determined or undetermined period and of Contractual Note for replacement or service provision characteristically eventual of musician, which shall be obligatory on the contracting of these professionals ” (BRASIL, 1986).

According to Déborah Cheyne, vice-president of the Musicians’ Union of the State of Rio de Janeiro, “it is a privilege for the musician to have a tool such as the Contractual Note to formalize his work. The Note is a flexibilization from the Labor Laws Consolidation (CLT) which deals with the specificity of our activity, which is the eventuality”¹⁴. According to Cheyne, the Contractual Note avoids the employment bond, but attends to work formalization with everything that is predicted in any labor contract, be it on a long or short term. Thus, the Contractual Note allows the musician to work longer for the same employer without establishing thus an employment bond”¹⁵.

¹² See Requião (2010).

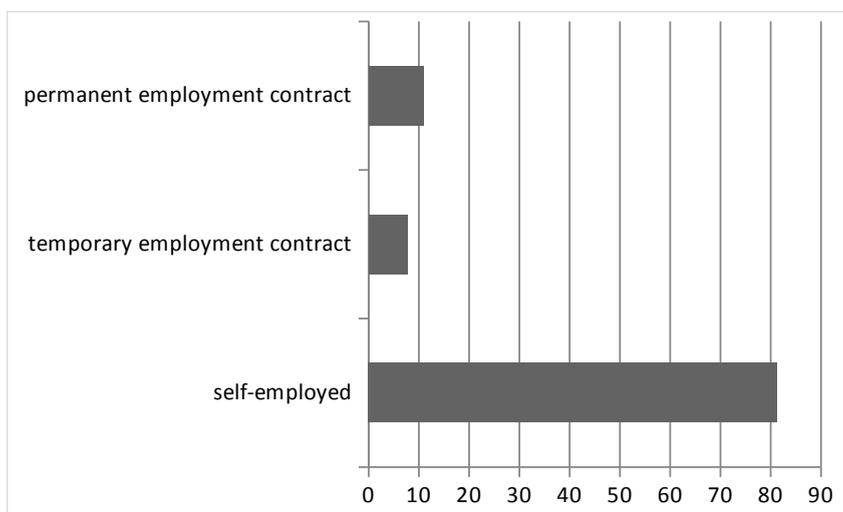
¹³ We may mention, for example, the article 41 which deals with the duration of work: “Art. 41 • The normal duration of musicians’ work cannot exceed 5 (five) hours, excepted the cases predicted in this law. § 1° • The time assigned to rehearsals shall be computed in the work period; § 2° • With the exception of the time assigned to the meal, which shall be of 1 (one) hour, the other intervals verified in the normal duration of work, or in the extensions shall be computed as being of effective service” (BRASIL, 1960).

¹⁴ Interview conceded to the author on June 29, 2017 on the premises of SindMusi.

¹⁵ *Idem*.

Although data from entities such as FIRJAN show a growth in regard to musicians with formal relationships, as demonstrated previously about the period between 2004 and 2013, researches such as those we conducted recently with affiliated to the Musicians' Union of the State of Rio de Janeiro, taking into consideration musicians who work primarily as instrumentalists in the area of popular music, our results have shown a large majority doing it in a self-employed way, according to the graphic below:

Graphic 1 – Professional bond (REQUIÃO, 2016, p.261)



It is important to notice that, when they refer to self-employed work, this does not mean that their contracted make use of the Contractual Note, being very usual the “by word of mouth” contracts, that is, through the informal way (REQUIÃO, 2010 e 2016). Musicians complain about the professional instability generated by informality and the teaching activity appears as an alternative in the scope of their professional possibilities. (REQUIÃO, 2002 and 2016).

According to Salazar, consultant to Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE, also a journalist and business manager, as well as the author of “Música Ltda.: o negócio da música para empreendedores” (2010),

“entrepreneurship is today an answer to unemployment”¹⁶. Beside this “condition”, Salazar also informs that “various organizations contract exclusively with formal companies, with invoice and CNPJ (Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica, that is, the legal entity register). This is the case of the Government (Federal, State and Municipal), of SESC (Serviço Social do Comércio), SEBRAE, of medium and large private companies and many auction notices for cultural sponsorship” (2015, p.15)¹⁷. According to Cheyne,

We exchange informality for a fraud! It is pernicious and comes from coercion . Most of the musicians that end up by becoming MEI, Microempresários Individuais, that is, Individual Micro Entrepreneurs, do it because they are subjected to coercion. It is an ungrateful exchange. This musician who is not an entrepreneur gets into trouble, because he does not know how to run a company or how to deal with tributary questions and penalties for those who quit using MEI but does not close the register. We are beginning to receive here demands of such nature.

It is important to point out the role of SEBRAE as a fundamental piece in the propagation of the incentive for entrepreneurship, a concept which is coupled to the idea of innovation and of a “liberal capitalist society and of its ideology of individual success” (FELIPPE, 1996 apud POMBO, s.d.)¹⁸. Faithful to this concept, SEBRAE has been supporting various sectors of the so-called Creative Economy, among them music. According to Duke,

It is important to stress the interference which multilateral organisms have shown while conducting the recommendation

¹⁶ Salazar in interview to Jornal do Comercio online. Available at: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2015/12/27/leonardo-salazar-ve-a-musica-como-emprededorismo-214282.php>. Access: June 19, 2017.

¹⁷ Duque (2015) makes a consistent critical reflection on the transformation of culture into commodity and analyzes the influence of SEBRAE on Creative Industry and on the formation of “creative entrepreneurs”.

¹⁸ Document aquired at Biblioteca Temática do Empreendedor – SEBRAE <http://www.bte.com.br>. Access: June 30, 2017.

to value the Cultural Industry (called the “cultural sector” by the SEC – Secretaria de Estado da Cultura) and Creative Economy in Brazil. Giving the State the responsibility of providing elements for the amplification of this area, such as was done in regard to institutionalization in the creation of SEC, and of the partnerships with the third sector along the various stages of the productive chain, and also by listening to the private sector claims in regard to promoting the capacitation of Creative Economy professionals, such as, for instance, the S System, in particular SEBRAE in the formation of the “creative entrepreneurs” (DUQUE, 2015, p.93).

Concerning the area of music, SEBRAE informs that que There are presently 91.023 small formalized companies in the industry of music in Brazil. Business opportunities are distributed over 14 economic activities. Encompassing the phonographic, copyright and show business activities. And envisaging all the stages of the productive chain of music¹⁹.

The figure of the Individual Micro Entrepreneur (MEI) appears as a response to unemployment, to the work relationships informality and also, as has indicated Salazar, to the preference some companies show to contract musicians along this way , that is, to the process known as “pejotization”. According to Salazar, “Resolution nº 67, of September 16, 2009, from Comitê Gestor do Simples Nacional (CGSN), has allowed the inclusion of the singer and independent musician (CNAE 9001-9/02 – produção musical) in the list which indicates the activities encompassed by the institute” (SALAZAR, 2010, p.149). Among the occupations allowed in the área of music are those of singer, music instructor and independent musician (idem, p.150).

Salazar explains that “to treat music as business does not imply, necessarily, loss of authenticity, originality, innovation or creativeness in the musical work, The musician must understand that it is not necessary to change the content, but to adapt the package” (2010, p.208). The interpretation of this situation by the

¹⁹ Availabla at: <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/bis/musica-tocando-negocios-saiba-como-empreender-no-setor-musical,6b88224bd1441510VgnVCM1000004c00210aRCRD?origem=segmento&codSegmento=7>. Access: June 30, 2017.

Musicians' Union of the State of Rio de Janeiro is very different from the optimistic tone found in Salazar.

What one saw as something accessible both to the contractor and musician starts getting obsolete from the moment in which informality reigns. Obsolete no; it is neglected. When there comes the need to formalize these work relationships, one searches for another way, through the legal entity²⁰.

SindMusi's vice-president says that for a determined profile, such as that of the musical producer, the MEI can be an adequate tool, but this must not be applied to worker musicians.

The MEI came to attend to a portion of workers who are informal, mainly for not having their profession regulated, which is not our case. However, there is a number of musicians who need to opt for this way. Nowadays we have a market with a very new model, which requires musicians who are really predisposed to undertake the need to formalize their own studio, for instance. This is the authentic entrepreneur musician, business generator²¹.

On the other hand, Cheyne observes that

When we have this void, on account of informality, when we are unable to find the correct ways for bringing about this work relationship, there is this gap, which is filled with another trend that is not the work relationship between employer and employee, it is from company to company, that is a service rendering. Thus, the work relationship over, the eventual musician has no other choice but the MEI. This options implies the loss of his labor rights²².

In the context of this discussion, we observe in Gomes (2016) testimonies of musicians with a long activity in the meanders of the productive chain of music which show signs that the figure of the self-employed musician would be giving place to the individual micro entrepreneur.

²⁰ Déborah Cheyne, *opus cit.*

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

Ode to entrepreneurship

The cult of entrepreneurship masks the contradiction capital-work and corrodes Labor Laws, pointing to a clear trend towards the precarization of work.

Maria Augusta Tavares²³

Tolila (2007) observes that “to the disinterest of economists for culture corresponded, in a large measure, the disinterest of cultural actors for economy” (pp.17-18). In musicians’ testimonials found in Gomes (2016) we see a different situation. Musicians generally seem to know the gearing of the productive chain of music and the possibilities of getting inserted in it²⁴. Music is understood as a product inserted in a market of buying and selling: “I understood that music is, beside a work of art, a product. From this point on, I learnt to transform art into something that could give me financial support” (p.54). The capacity of managing your or your own business is also observed by musicians: “We are the managers of our own career, but without formation nor information in this área of management and, worst, in a Market with no rules” (p.55); “I coordinate my own production company [...], I have a producer and a small team of musicians and technicians” (p.85); “One must have organization in order to manage one’s own career, assume obligations and be careful in regard to the things one assumes” (p.113); “I am learning to become an impresario” (p.236).

Musicians interviewed by Gomes have in their profile, in a general way, entrepreneurship as a solution against the instability common to the professional activity in the area of music. Their activity and main income are from some sort of formal enterprise (music school, studio, production company showplaces and others). In contrast to the research we conducted with musicians

²³ TAVARES, Maria Augusta. O empreendedorismo e a corrosão das leis trabalhistas. Anais. III Jornada Internacional de Políticas Públicas. São Luís – MA, 2007.

²⁴ The following quotes are from testimonials by musicians found in Gomes (2016). We have opted for not declining the musician’s name, considering that this is not relevant to the present study. We shall inform only the page where the excerpt can be found.

who have as their main locus of activity showplaces, where they perform as instrumentalists or singers in eventual jobs, this group seems to “earn its living from” music no longer as a self-employed worker but as an entrepreneur. We may infer that, increasingly, the figure of the musician as a self-employed worker seems to attend no more to a market that favors relationships between legal entities. Some testimonials give evidence of this change: “It was possible to earn a living simply by playing in the night, with the money I got [...] I paid the rent, all bills and managed to survive well” (p.112). This situation, as observed Cheyne, may attend to a portion of musicians who, earnestly, wish to act as entrepreneurs. But, for the worker musician, the situation does not seem much satisfactory.

Nowadays we are in a phase in which the musician is much a hostage of the market. People are loving this story of issuing invoices as individual micro entrepreneurs. The musician is a natural person, I am not a company which plays piano. I am a pianist. The legal entity has no rights as a natural person, if you receive your fee from your company you are a service renderer (GOMES, p.205).

According to Salazar, the musician has been stimulated to assume the double role of “entrepreneur and artist”²⁵. In a certain way, it is as if, when he assumes the figure of entrepreneur, the musician concentrates upon his figure various functions. The difference is that, without the promotion means, he still remains dependent on capital. This role as entrepreneur is further encouraged by the suggestion of the possibilities of obtaining financial aid for cultural projects by means of tax waivers mechanisms such as the Rouanet Law, for instance. Such laws aim at “creating new income sources to promote the field of Brazilian artistic-cultural production, since the end of the decade of 1980, spreading over the whole 1990 decade up to present days” (BELEM

²⁵See “Como o Sebrae atua no segmento de Economia Criativa” available at: http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/segmentos/economia_criativa/como-o-sebrae-atua-no-segmento-de-economia-criativa,47e0523726a3c-510VgnVCM1000004c00210aRCRD?origem=segmento&codSegmento=7. Access: June 23, 2017.

and DONADONE, 2013, p.51), and in exchange they allow the companies to include culture “in their tributary, marketing and Social Corporate Responsibilities” strategies (idem). Belem and Donadone (2013) indicate that mechanism such as these generate a “sponsorship market”. In our studies we also have observed this question and have concluded that “through cultural marketing the investments are strategically directed to certain cultural products capable of contributing to the achievement of the companies’ objectives – profit” (REQUIÃO, 2010, p.226). Analyzing this situation, in a testimony found in Gomes (2016), a musician concludes that

The Rouanet Law and others of the same kind are associating marketing to culture.[...] why should a guy who owns a company and can deduct 4% of this tax by supporting a cultural initiative would wish to suport an unknown artist? [...] We have created two worlds, that of those who have sponsorship and power, since they have their production paid for, as well as their promotion, anf that of those who do not have their production paid for and must finance themselves through the box office (GOMES, 2016, p.232).

We might continue our argumentation focusing on other questions, such as copyrights, for instance. For the time being we have tried to show the conformation of the musician’s work, in particular that of the instrumentalist, to production relationships in the present productive model, from what we understand to be the transmutation of the figure of the musician as a self-employed worker to the figure of the musician as an entrepreneur, be it by the necessity imposed by the market for entrepreneurship, be it by the imposition that contracts be made between legal persons. The present study corresponds to researches we have been conducting along the last years showing the ways capital finds to extract surplus value from the cultural worker through the precarization of his work relationships and the capitalist logic that drives the so-called Cultural Economics.

References

- BELEM, Marcela Purini and DONADONE, Julio César. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. *NORUS* Vol. 01 nº 01 January-June/2013 p.51-61.
- BELTRAME, Juciane Araldi. *Educação musical emergente na cultura digital e participativa: uma análise das práticas de produtores musicais*. UNIRIO, 2016. (Doctorate Thesis)
- BRASIL. *Portaria ministerial nº 3.347*, Setembro 30, 1986, aprova os modelos de Contrato de Trabalho por prazo determinado ou indeterminado e de Nota Contratual para substituição ou para prestação de serviço caracteristicamente eventual de músico. Available at: http://www.sindmusi.org.br/imagens/anexo_151_0301181743.pdf. Access: July 7, 2017.
- BRASIL. *Lei n. 3.857*, December 22, 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico e dá outras providências. Available at: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm. Access: November 4, 2015.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUQUE, Felipe da Silva. *Para uma crítica da Economia Criativa no Brasil: empreendendo precariados*. UFF, 2015. (Master’s Degree Dissertation)
- EARP, Fábio Sá (org.). *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FIRJAN. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. 2016. Available at: <http://www.firjan.com.br>. Access: July 1st, 2017.
- _____. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. 2014. Available at: <http://publicacoes.firjan.org.br/economicriativa/mapeamento2014/#/4>. Access: November 19, 2015.
- GENES, Felipe; CRAVEIRO, Rodolfo Uchôa; PROENÇA, Adriano. Inovações tecnológicas na cadeia produtiva da música no século XXI. *Sistemas & Gestão. Revista Eletrônica*. Rio de Janeiro: UFF, V. 7, n. 2, jun., p. 174-191. 2012. Available at: <http://www.revistasg.uff.br/index.php/sg/article/view/V7N2A4/V7N2A4>. Access: March 12 2016.
- GOMES, Thiago Pinheiro de Siqueira. *Vivendo de música: por incrível que pareça!* 1. ed. São Paulo: PoloBooks, 2016.
- JARDIM, Antônio. *Música: uma outra densidade do real*. Rio de Janeiro: CBM, 1988. (Master’s Degree Dissertation).
- LEME, Mônica Neves. *E “saíram à luz” as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. Niterói: UFF, 2006. (Doctorate Thesis).

MARX, Karl. *Capítulo inédito D”o Capital*: resultado do processo de produção imediato. Porto: Publicações Escorpião, 1975.

MEDINA, Roberto. A indústria de espetáculos: Rio tem expertise mundial para produzir megaeventos. In: *Economia da cultura*: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Faperj and Coppe/UFRJ, 2002, pp.59-66.

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

OLIVEIRA, Laura Machado de. Pejotização e a precarização das relações de emprego. *Revista Atitude - Faculdade Dom Bosco de Porto Alegre* · Ano VII · Número 14 · Julho - Dezembro de 2013, p.25-31, Available at: http://faculdade.dombosco.net/wp-content/uploads/2016/05/1400625866_atitude14.pdf#page=25. Access July 3, 2017.

POMBO, Adriane Alvarenga da Rocha. *O que é ser empreendedor*. Document available at: Biblioteca Temática do Empreendedor – SEBRAE <http://www.bte.com.br>. Access: June 30, 2017.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos et alli. *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

REQUIÃO, Luciana. “A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo”, Anais... Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017: De O capital à Revolução de Outubro (1867 – 1917), 2017. Available at: <http://www.niepmarx.blog.br/MManteriores/anais2017.htm>. Access: May 11, 2019.

_____. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

_____. *“Eis aí a Lapa...”*: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas*: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.

REQUIÃO, Luciana; RODRIGUES, José. Trabalho, economia e cultura no capitalismo: as novas relações de trabalho do músico no meio fonográfico. *Revista Educação Skepsis*, n. 2 – Formação Profissional. V. I. Contextos de la formación profesional. São Paulo: skepsis.org., 2011, pp. 321-396.

SALAZAR, Leonardo. *Música Ltda*: o negócio da música para empreendedores. Recife: Sebrae, 2010.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

TOLILA, Paul. *Cultura e economia*: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

*Making a living on culture: initial reflections
on cultural work, neoliberalism and the
formalization of the occupation of cultural
producer in Rio de Janeiro as an individual
microentrepreneur*

*Gustavo Portella Machado*²⁶

Introduction

This article proposes an introduction to the world of cultural work in the contemporary world, starting from the pejotization of cultural producers through the legal figure of the individual microentrepreneur (MEI). The objective is to understand whether the bureaucratic form of this juridical concept may give us some sort of constitution/formalization of a neoliberal rationality, as imagined by Dardot and Laval (2016), and how they have modified material and subjective conditions of what it means to make a living from culture. To this end we have undertaken: a theoretical review of the term cultural work, putting away the nowadays more popular concepts of creative work and immaterial work; a brief historicity of this profession, from the laws up to the creation of the figure of the microentrepreneur; and a reflection on the constitution of a neoliberal rationality from cultural workers with individual microentrepreneurship, specially based on case study of a cultural producing company in the city of Rio de Janeiro.

The cultural producer, as seen from the viewpoint of his/her occupation within the productive chain of culture, or of the collective artistic process, would be the “invisible” figure found in the “eye of the storm” (AVELAR, 2009), managing simultaneously the interests of artists, purveyors, public power,

²⁶ M.A. degree from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF) (Culture and Territorialities) and B.A. degree from the same university (Cultural Production). His research interests focus on job insecurity and forms of precariousness among workers involved in cultural activities. E-mail: m.gustavoportella@gmail.com.

consumers, sponsors and their own. He/she deals at the same time with conditions, prerogatives, rules and conventions from the economic and artistic field. Although it is difficult to imagine art world without this figure, its regulation as an occupation is rather controversial. It possesses legal and juridical marks of difficult understanding, which are reflected on the forms of work that we shall discuss further on.

Cultural work and neoliberal rationality

The need to look more attentively at the cultural work occurs because we can no longer speak about proletarian condition having in mind only factory workers. One must take into consideration the other forms of work exploitation that have been developed, particularly in the Global South (LINDEN, 2010). To this end, one must brush away some theories that have approached the cultural work under categories such as creative work and/or immaterial work. I shall try briefly to push them away in order to find from which relationship between work and culture stems this research proposal.

Coined constantly as the work of the future, creative work²⁷ would be society's response to the end of work with the advent of machines and social changes in the last decades. It is a concept that got hold of companies in the transition of the Taylorist-Fordist system in which the laborer executed what the management elaborated, for the system of flexible forms of accumulation, such as Toyotism, in which the intellectual and cognitive *savoir-faire* passes to be appropriated by capital (ANTUNES, 2018).

²⁷ Creative economics is a model of thinking the economy which has gained strength from the 2000s onwards. The core of creative economics is found in the commercialization of the symbolic character of economy in which creativeness would be the main active. Countless institutions, governments and researchers have dedicated themselves to understand and propagate the supposed benefits of creative economics, which would encompass mainly the sectors of consumption, culture, media and technology. Brazil was part of this movement when it created the Secretary of Creative Economics, linked to the Ministry of Culture, between 2011 and 2015.

According to the defenders of this model, “(...) creative workers show salaries significantly superior to the average found in economy (...)” (SANCHEZ et al., 2017, p. 104). Also, creative workers would be the class which suffered less the consequences of the economic crises that have shaken capitalist countries from the 2000s onwards. However, one must raise a question about what sort of workers we are talking about when we refer ourselves to creative work and under which conditions this work occurs. Creative workers do not encompass only artists and professionals engaged in the various stages of production of a work of art, but also workers from the areas of Technology of Information and Communication (TIC), biotechnology, research and development, consumption, media, among others. When we analyze exclusively the sector of culture within the creative professional, the results are much different.

In terms of remuneration there has been a retraction in salaries paid to culture (-2.6% in real terms), which has kept the position of the creative area with a lower remuneration. It is interesting to note that the negative aggregate result was due exclusively to the strong remuneration fall of one of the segments which had more contracts in the period, that of performing arts (-11.1%, the worst result among all the segments analyzed). (SANCHEZ et al., 2017, p.109)

Creative work is, therefore, far from representing the reality of cultural workers. Besides the wage difference, which shows a discrepancy between the sectors encompassed, one has to consider that researches about creative work, like the one by Sanchez et al (2017), are usually restricted to an analysis of the formal market. It is not possible to analyze cultural work – and, I believe, also other segments of creative work – disregarding the workers of informal market or the possibility that the workers may oscillate between formal and informal. The different occupations, gathered in a same typology of “creative work”, do not show so many similarities except for the fact that all of them make use of a subjective, cognitive, emotional resource as work motive, in what has been called immaterial work. Idealized specially by Gorz (2005), immaterial work is characterized by the absence or

by the invisibility of material conditions, replaced or discredited before a cognitive, emotional etc work, constituting a “(...) postmodern capitalism centered in the valorization of a capital called immaterial, qualified also as ‘human capital’, ‘knowledge capital’ or ‘intelligence capital’” (GORZ, 2005, p. 15). We are speaking, therefore, about the workers of marketing, science, communication, culture etc.

The main argument of this proposition affirms that, in work, particularly in services considered imaterial, its intangibility would end up by preventing a value mensuration, making impossible the validity or work-value and, consequently, the creation of the more-value. (ANTUNES, 2018, p.51)

One has to call the attention, nevertheless, to the fact that other scholars (AMORIM, 2011; CERQUEIRA, 2015; ANTUNES, 2018) have demonstrated that there is materiality, as well as production of more-value, in all production considered as imaterial, thus disagreeing with the thinking of Gorz (2005). A supposed immateriality of the product could only be noticed through the product’s usefulness and, thus, by the concrete work and not as exclusivity of abstract work (AMORIM, 2011). Even the most symbolic production still results in a product presentable to the audience, be it as a live spectacle, as an object etc.

Hope and Richards (2015), along the same way, have conducted studies demonstrating that the materiality in artistic or cultural work also resides on the very body of the subjects which, many times, turn invisible their work conditions face to the exaltation of the final artistic product. In other words, for the authors, workers tend to disregard the materiality of the cultural work manifest in the body and during the production process. Furthermore, it is uncertain to affirm that creativeness, supposedly infinite, will appear equally to every man and woman, disregarding the fact that class and identity differences modify drastically the forms of living and of accessing the means of accomplishing what was conceived while creative work. To shy away the concepts, more common today, of creative work and immaterial work is important in order to speak about cultural work under a materialistic perspective, that is, a process of proletarianization of the cultural workers, given the increase on the number of professionals with no possession of

production means and forced to mercantimize their work (BRAGA & MARQUES, 2017).

According to Lopes (2013), this “new” workers are, in fact, characteristic of a group with a strong intellectual, scientific, juvenile and precarious leaning. They are the workers who reconcile the pleasure of autonomy, freedom and lack of bureaucracy with the suffering of the values of flexible accumulation. This means, above all, that labor acquires, for this youth who works with culture, a symbolic importance, of self-expression, in what Menger (2006) has called a psychic-income, a sort of retribution beyond the financial one. According to Ferreira (2017)

(...) when Young people calculate the (lesser) employment possibilities they shall have in the future, they do not make it necessarily oriented by materialistic or practical order values, choosing preestablished courses which, supposedly, would confer them a greater guarantee in the future; aware that these courses no longer safeguard them, they put their stakes also in educative and laborial options oriented by expressive nature gratifications, that is, related to self-expression and self-fulfilment while person and professional. (FERREIRA, 2017)

Work acquires, from this new demand on, relationships of autonomy/dependency and of pleasure/pain, insofar as they comprehend a space of fulfilment for the subjects, but do not go absent as tools for the extraction of surplus-value. Starting from Dardot and Laval (2016), there should exist a new device or performance and enjoyment which would make individuals avid for the conditions which precarize them.

“It is demanded from the new subject that he produces “always more” and enjoys “always more” and, thus, get directly connected with a “surplus-enjoyment” which has become systemic.” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 355).

This transformation of workers’ subjectivity, demonstrated by Linhart (2007) through an internal movement in companies from the 1970s on, has a central objective of leading them to work more, while making more palatable the new forms of work exploitation and creating a sensation of autonomy and power which are not reflected on their salary.

For such reasons, some authors have considered cultural work as a laboratory of contemporary flexibility (MENGER, 2005; SEGNINI, 2007; CERQUEIRA, 2015), insofar as it has anticipated in a positive way characteristics of the new work morphology such as the streamlined company (ANTUNES, 2018, LINHART, 2007), outsourcing, flexibilization, self-responsibility (BROWN, 2018) and the attempt to “(...) dilapidate every solidarity bonds and collective action (...)” (ANTUNES, 2018, p. 105).

From precarious regulation to individual microentrepreneur for cultural producers

When we look specifically into the historic of formalization and the role of the figure of the cultural producer, the notion of flexibility laboratory seems to be adequate.

The Law N^o 6.533, of May 24, 1978, and the decree N^o 82.385, of October 5, 1978 include, in the list of regulated occupations, the spectacle technician, a “(...) professional that, even in auxiliary character, participates, individually or in group, in a professional activity associated directly to the elaboration, recording presentation or conservation of programs, spectacles and productions” (BRASIL, 1978). Within the technical scope, the occupation similar to that of cultural producer is that of Production Director¹, which consists of the professional who “(...) Charges himself of the spectacle production together with the technical and artistic team; analyzes and plans the needs of the montage; controls the progress of the production, in obedience to deadlines and tasks” (BRASIL, 1978).

In order to certify the registry as Production Director the applicant must present

- I - Certificate of higher education of Theater Director, Choreographer, Dramatic Art Teacher or other similar courses recognized under law form; or II - Degree or certificate corresponding to professional capacitations in 2nd

¹ According to Table Attached to the Decree N^o 82.385 of October 5, 1975 - Títulos e descrições das funções em que são empregados os artistas e técnicos em espetáculos e entretenimento.

degree as Actor, Stage Manager, Set Designer, Soundman, or others similar, recognized under law form; or
III – Attestation of professional capacitation issued by the union representative of professional categories and, in the alternative, by respective federation. (BRASIL, 1978)

One observes that the understanding of Spectacle Director under the law seems to conform itself better for performing arts and audio-visual. It is a fact that the Table Attached to the Law, which lists and describes the titles of the functions unfolded from the activities of artists and technicians, appear the following categories: I – Performing Arts; II - Cinema; III - Photonovels; e IV -Broadcasting. This means that the occupation of Production Director is far from having the diversity of the field of action of cultural producers, who are ramified along every artistic segment, and also in NGOs and public and private cultural operations. The lack of a ruling of its own for the occupation of cultural producer – although since 2013 there is under way in the Federal Chamber a Project to this end² - is significant of a profession that is strongly present in the non-formalized market as a second work and/or still under other particular juridical forms, such as the individual microentrepreneurs and other models of juridical contracts and formalizations.

This happens because the figure we treat as cultural producer, besides modifying its nomenclature along its history, may signify different degrees of importance in the hierarchy of social division of labor. We have spoken about cultural producers, for example, to contractors, artistic impresarios, to some civil servants, to production assistants and to officials from an artistic and cultural production company. This ambiguity in the titles of occupations is characteristic in the cultural field. It is not by mere chance that one started to differ the kinds of producers from their degree of involvement with artistic and technical development of a work. For example, we may speak of executive producers when they are not directly involved with the technical part of a work or, in

² For more information about the processing of the Projeto de Lei (PL) 5575/2013 see <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=576797>>.

movies, when they are responsible for the conception and/or by the financing of an audio-visual work; we speak about production directors when they are responsible for a producer's team or when they fall within the nomenclatures specified by the legislation which regulates the profession, and there are also the technical producers, the road producers, the production assistants, among others.

When Bourdieu (1996) analyzes the marchands of the literary field in France, he identifies the existence of professionals who acted as intermediators between the field of art and the economic field. This was due to the fact that the artists, in order to fit into the rules of the artistic field, had to deny the rules of the economic field, moving away their art and themselves from the "impurity" of money.

Although many artists nowadays dedicate themselves both to artistic and economic activities, this identification of a mediator occupation made by Bourdieu (1996) is important because it helps to understand the activity of cultural producers as intermediation figures. This means that these workers have to incorporate both the artistic rules as well as the economic rules. And if there is a transformation of the economic field from the 1970s on to a corporate lyophilization model (ANTUNES, 2011) and of individual entrepreneurship (DARDOT & LAVAL, 2016; BROWN, 2018), we may also speak of a entrepreneurship of the cultural sector (RODRIGUES et al., 2014) and, therefore, of cultural workers.

These cultural producers, then, must incorporate not only artistic and economic rules, but the entrepreneurial economic models as well. That is, the characteristics of persons who adjust themselves, think and ask, at every moment, in order to present themselves as companies, following a pattern in which individual ability and commitment would be the fundamental demand for success, even though this may mean jeopardizing other spaces, moments and relationships of social life.

To the worker, it means the existence of intermittent professionals, who alternate between formal and informal market, just as between employment and unemployment, and live as freelancers, working by projects. We might see these

individuals as a reserve army for themselves, in which the individual intermittence employment/unemployment becomes the guarantee of capital accumulation in these segments.

The figure of the Individual Microentrepreneur (MEI) comes in the middle of this trend of self-entrepreneurship, inasmuch as it juridically and bureaucratically officializes and makes easier the existence of an individual with a CNPJ, the national registry of a legal entities. The model was institutionalized by Complementary Law N^o 128, of December 19, 2008. The objective of the MEI was to legalize informal workers. The model offers as benefits a registry at the Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), availability of the Simples Nacional (simplified model of tax collection for small enterprises), labor benefits (welfare, maternity pay and sickness allowance), exemption from federal taxes and possibilities for issuing an invoice. The coupling of the cultural producer and the individual microentrepreneur leads towards the institutionalization of the freelancer and his work model, in which the worker changes from project to project and from company to company in an intermittent way, depending always on his own relationships and on his ability to act as his own manager.

It is interesting to notice that the cultural producer, all by himself, does not appear as one of the professions able to be exerted within the individual microentrepreneurship system. This only happens because he has a regulation of his own, even though a bit fuzzy.

What the workers do in order to make use of the MEI, for instance, in the case of issuing an invoice, is to choose parallel/similar occupations, among which we may list: a) Independent events promoter; b) Art and culture instructor, usually independent; Services for organization of fairs, congresses, exhibitions and parties, among others. These services, according to MEI's provisions, are independent. This means that the contractor could not claim a workplace, a working schedule, and should also obey a maximum limit of contract, with the possibility of judicialization insofar as the worker should become a common servant and not a service renderer with intermittent service. However, this is not what happens in practice.

Case study

Maria is 31 years old and lives with her parents in the city of Rio de Janeiro. She is graduated in social sciences with habilitation in cultural production. After graduation she was confirmed as a trainee, under the condition of opening an individual microentrepreneurship. She spent eight years at the company under a MEI contract without vacations, making herself always available and without strict working hours. In an interview she points out how, after the crisis started in the city of Rio de Janeiro in 2016/2017, living on culture has transformed her daily life and life style:

(...) these last two years were despairing. This talk of not knowing the day of tomorrow, I have a need to know about the day of tomorrow. And it troubled me a lot since I had already reached an age when I should be no more living with my parents and this fact bothered me everyday. It still bothers me, but today I can see a prospect, and that comforts me. Before it was awful, I could not see a horizon. At the same time, I was unable to make the weaning, I couldn't find a new safe port because I saw that everything was always in the same dead end. Where shall I go to? What am I going to do? I began to lose sleep, maybe it was the craziest idea in my life to have fallen into a postgraduation too darn expensive, but I used to think that I had to put aside my snack money because I really believe that this investment for me means a long term difference. And maybe it worked. I don't know whether it was in this interview I got today, the differential, the MBA. Out there in the NGO I had to make the framework, elaboration, production and I got to the end of the project exhausted. I worked from Monday to Sunday. During the week, at the office, doing the bureaucratic part, and on weekends doing production, visiting, I had to go to the streets under the sun because I didn't have spare money to pay for a "fixer" or some other kind of professional. It's extremely wearisome, there isn't any whiff of a salary and this is killing me. It isn't right, it was a mental conflict everyday. (MARIA, 2018)

To Maria, who even got to organize parties and other sort of services in order to secure an extra income. This was not the model of life she wished for herself. It is interesting to note how the contractual mode collaborated to bring tensions to her life, specially when some facts acquire a larger than life proportion and/or importance to her eyes, such as the wish to no longer live with her parents or the need of a assured salary every month. The prospect of a future is an axis that crosses through the pleasure dimension in her work. It is this conflict that pushes her to look for another job and migrate to a company which contracts her with a signed work card.

To Maria, then, informality ceases to be an ideal work possibility to take as it comes and makes regulated, bureaucratic work more palatable. This is the point that I highlight, when the pleasure/pain dimension of informal, pejotized work makes ideal the bureaucratic model.

Here it is wonderful, comp time, electronic point. I adore it, I simply adore. Clock-in, then clock-out for lunch, clock-in back to work and clock-out again by the day's end. And then you have accounted for your work hours. That's more or less how I earn my day. Of course, I have my parameter, from 9 to 18. If necessary, I arrive a bit later, the days of post graduation I arrive a little later Compensation time is always a great thing. (MARIA, 2018)

One identifies, from the speech of Maria, a new modification in the subjectivity of workers who have experimented a new cycle of flexible accumulation. If in the 1970s workers looked for more flexible timetables, more freedom and autonomy (LINHART, 2007), without leaving aside corporate influence in this process, in the case of Maria we can see the opposite movement, in which autonomy is no longer more important, in a given moment, than the guarantee of salary.

It is by no mere chance that Maria starts to glimpse escapes for lack of guarantee in her job, be it as MEI or with signed work card. For this she understands the need of incorporating the current speeches, translated by her into the thematic area of creative economics. It is this that leads her to

search for a MBA in the area and to specialize herself in this subject área,

(...) I am in post graduation in Creative Industry Business Management. eu faço pós em Gestão de Negócios da Indústria Criativa. It happened also in a situation of despair. Tomorrow, if the incentive law is over, what I'm I going to live on? I started to study a lot of Creative Economics, to try and understand. Wait, where do we have culture inserted? How does the market see culture nowadays? Actually, how can you monetize and profit from this? And then I found this course (...). I remember it was when I went for the interview, the course coordinator said that I had to opt for entertainment, given my curriculum. I remember that I took a look at the entertainment course program and found it just so and so. Not that I couldn't learn more, but I was going to have a little bit of incentive law, I was going to see projects' management once more. I wanted to think out of the customary, I wanted to propose new processes. Because culture, like it or not, apart from being a new profession, let's put it that way, comes along with many distortions, specially if you're tied to the law. I used to be attached to what didn't work out. But why it didn't work out? I told him that during the interview, I want to think out new processes, I want to absorb what is this world of creative economics and think culture in a more modern way, get away from handicraft, from rococo, to think out of the obvious. And he said that that might actually be the way. I'm in love, I'm getting out of love now. And it has been really a vision of culture as a little arm within creative economics. For a long time, culture was the base, but now it would be more intelligent for us, professionals of the area, to think about this big hat of creative economics, of creative industries. Actually, I sought looked for this post graduation in an idea about the end of incentive laws. What shall I do? What may happen? It is reinvention, it has to be all the time, even more considering the president we shall have. (MARIA, 2018)

We go on to analyze the contemporary subject and his enterprising action between a dimension of opportunity and a dimension of necessity (PEREIRA, 2011). According to Maria, there is an imminent political risk of modification of the laws

which she has to mobilize during her work³ and this might mean again unemployment and intermittence.

The necessity, therefore, points out to the building of a entrepreneurial subject, that is, a new way of self-government in the contemporary neoliberalism. For Dardot and Laval (2016, p. 146) “we are all entrepreneurs, or rather, we all learn to become entrepreneurs. The mere market game leads us to educate ourselves into governing as entrepreneurs.”. It is a competitive subject, that puts itself in competition with other subjects, and becomes, thus, responsible and forced to responsibility (BROWN, 2018) by his wrongs and by his rights.

The case of Maria, then, points to us the initial ways of how a juridical figure modifies/collaborates in the transformation of workers’ reality. In the case of MEI, there is a certain legitimation of an intermittent and, also, illegal work model, insofar as it camouflages a series of arbitrariness committed by companies while contracting service renderers.

Conclusion

It is possible to observe that the consequence of the intermittent work dynamics in the lives of workers, men and women, officialized by MEI, is not over with the transition to work with a signed work card, as in the case of Maria, what confirms her capacity of subjective transformation. The fact is that she never ceases to analyze the possibility of uncertainty from/in the work due to the appropriation of new speeches used in the market. One observe, therefore, how the different forms of contracting, represented by juridical structures, are capable of affecting workers.

It is not possible then to dissociate the formalization represented by the workers’ bureaucratic structures in Brazil from the building up of a neoliberal rationality. This neoliberal rationality transforms in different ways the forms of life, of thinking and of accomplishing the cultural production. Furthermore, these

³ I make references to the modifications in the culture incentive laws in Brazil, specially with the changes of rules in the Lei Rouanet just at the beginning of Bolsonaro government.

forms modify the way workers understand what is, and what is not acceptable in the world of work, depending on conditions prevailing in the territory in a given political, social and economical moment.

To work by MEI when you have many sporadic jobs may work out, but it will not be seen as something positive depending on whether an economic crisis is on its way and/or many other questions in the worker's life become more important, how it seems to be Maria's case.

Thus, bureaucratic structures built up in Brazil during the last years seem to be fundamental for legitimizing an intermittent, informal, pejotized life model and for making positive work models which were not much acceptable, like controlled/bureaucratized works. We can affirm, finally, that workers have found, in the acceptable speeches, such as creative economics and immaterial work, spaces of opportunity and necessity that have enabled them to get around the precariousness of daily labor life. To live on culture, or from culture, therefore, may involve a series of dynamics characteristic of contemporary neoliberalism and may yet signify the acceptance of bureaucratic rules and models that transform not only work, but various other social life relationships as well.

References

- AMORIM, Henrique. Produção e trabalho imaterial na sociologia contemporânea. In Anais do 35o Encontro Anual da Anpocs. 2011. Available at <<https://www.anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt18-25/1032-producao-e-trabalho-imaterial-na-sociologia-contemporanea/file>>.
- ANTUNES, Ricardo. Adeus ao trabalho?: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho. 15a edição. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANTUNES, Ricardo. O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AVELAR, Rômulo. O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2009
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432 p.
- BRASIL. Lei No 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Brasília, DF, May 1978.

BROWN, Wendy. Cidadania sacrificial: Neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade. Tradução: Juliane Bianchi Leão. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018

CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. O artista como trabalhador. In: Anais do VIII Colóquio Internacional Marx Engels, vol. 1, nº 1, 2015.

BRAGA, Ruy; MARQUES, Joana. Trabalho, globalização e contramovimentos: dinâmicas da ação coletiva do precariado artístico no Brasil e em Portugal. In: Sociologias, Porto Alegre, ano 19, nº 45, May/August 2017, p. 52-80

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016. 402p.

FERREIRA, Vitor - Ser DJ não é só Soltar o Play: a pedagogização de uma nova profissão de sonho. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 42, n. 2, p. 473-494, abr./jun. 2017. Available at <<http://dx.doi.org/10.1590/2175-623664318>>

GORZ, André. O imaterial: Conhecimento, Valor e Capital. Tradução de Celso Azzan Junior. São Paulo: Annablume, 2005. 107 p.

HOPE, Sophie; RICHARDS, Jenny. Loving Work: Drawing attention to pleasure and pain in the body of the cultural worker. In: European Journal of Cultural Studies. vol. 18(2), 2015, p. 117-141.

LINDEN, Marcel van der. História do trabalho para além das fronteiras. In: Cadernos AEL, v. 17, n. 29, 2010.

LINHART, Danièle. A desmedida do capital. Tradução de Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2007. 248 p.

LOPES, João Teixeira. Capitalismo artístico: quando a arte e a cultura ocupam o centro. Simbiótica, v. único, nº. 3, June, 2013

MARIA. Entrevista para o autor. MP3, 64 min. 2018

MENGER, Pierre-Michel. Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Editora Roma, 2005.140p.

MENGER, Pierre-Michel. Artistic Labor Markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. In: GINSBURGH, Victor A.; THROSBY, David. (orgs.) Handbook of the Economic of Art And Culture. Volume 1. Elsevier, 2006.

PEREIRA, Rosângela Maria. De trabalhadoras precárias a empreendedoras de confecção? A complexa construção da identidade profissional das trabalhadoras a domicílio da indústria de confecção. 2011. 320p. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

RODRIGUES et al. O processo de empresarização em organizações culturais brasileiras. In: Revista Pensamento Contemporâneo em Administração, vol. 8, nº 1, jan/mar, Rio de Janeiro, 2014. p. 66-85.

SÁNCHEZ, Tatiana et al. Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil: os profissionais criativos no cenário de crise. In: VALIATI, Leandro e FIALHO, Ana Letícia do Nascimento (Org.). Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia II. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017.

SEGNINI, Liliana. Criação rima com precarização: Análise do Mercado de Trabalho artístico no Brasil. Paper apresentado ao GT 29 – Congresso Brasileiro de Sociologia, 2007.

Possible ways to professionalization in choro and samba: Ethnographic notes

Marina Bay Frydberg⁴

Ever since the beginning of the new century there has been a resumption of the samba and choro language as a possible way to professionalization. Music, specifically samba and choro, has become an option of professionalization for youth. The decision for professionalization in music represents an important moment in the life of Young people, of the conversion of pleasure into profession and of construction of an artistic Project. Guided by a speech on *gift/destiny*, of little intentionality and agency of the subject, to become a sambista and/or a chorão today is part of a process of building identities, of social nature (associated to the notions of generation and social class), cultural nature (ruled by the discussion on taste) and national nature (from the resumption of identity elements linked to the nation),

This article⁵ evolved from an ethnography alongside with young choro and samba musicians in the cities of Porto Alegre and Rio de Janeiro and proposes to unravel some of the ways chosen by these young people with the aim of arriving to professionalization. A few of these possible trajectories in choro/samba shall be presented and discussed here in our attempt to understand the multiple meanings for young people who, among so many paths, have chosen to follow choro/samba as a profession.

⁴ PhD from the Federal University of Rio Grande do Sul (anthropology). Professor at Fluminense Federal University, where she teaches in the Graduate Program in Cultura e Territorialidades (Culture and Territorialities). E-mail: marinafrydberg@gmail.com.

⁵ This article is an abridgement of my doctorate thesis (FRYDBERG, 2011) defended in the Post Graduation Program in Social Anthropology of Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Professionalization and gift in choro and samba

There are two possible occasions for youth professionalization in music to happen. A first one, that may be considered precocious and occurs still in childhood. And another one, that happens in the beginning of adult life, between twenty and thirty years. I am understanding, from the ethnography, the beginning of professionalization as the moment in which start public presentations in spaces socially recognized as professional. In samba and in choro professional spaces are, most of the times, bars dedicated to these specific musical genres, or spaces which give them some space within their musical programming.

Elias (1995) builds up, from the case of Mozart, the distinction between the artist's art, free during creation, and the artisan's art, tied not only to its time but, also, mainly to a determined place. The author is thinking on a whole discussion about producers and receivers of the work of art. Elias (1995) proposes that Mozart's option for being an autonomous artist, selling his art freely in the market, made him pass from the artisan status to that of an artist. The artisan's art would be that which is made having in mind the receiver, an art produced for someone. The artist's art, on the other hand, is made as an expression of the artist's own feelings, it has no defined receiver.

From the difference proposed by Elias (1995) between artisan and artist, I propose the thought that there is a first moment of professionalization, in which being a professional means to sing in an environment with a professional character, we are seeing the professionalization of young people in music, be it in samba or choro, from a notion of artisan, still much linked to the receivers of the musical work. We are able to visualize this from the willingness to sing a determined song requested by the audience in a bar, for example. But when young people start to build up a musical career symbolized by the recording of a CD, we may think that they have already become autonomous and, therefore, much more worried about the making of their music than by its reception.

Obviously the market reality and present capital have changed much in regard to those of Mozart's time. Even an artist in the

sense defined by Elias (1995), shows a great worry in regard to the reception of his authorial opus in the sense of the possibility of insertion in a global musical market of phonographic and cultural industry. However, when a young musician records his first CD, in order to have a material to sell in the music market, he endeavors to produce an authorial work that may identify himself as an artist. It is from this authorial identification that young musicians believe that this market product, the CD, may be sold. We may thus think about the professionalization of the artisan and in the building up of the career of artists.

I'm in a work of my own, I'm recording a CD. It is almost ready, an independent CD, made up of my musics only. It's 80% samba, there is a waltz and a bossa in the middle of it, but the focus is on samba.

Caio Martinez, musician/singer

This CD, most of the compositions are mine. In the styles which I'm working now, choro, samba, tango, everything with nearly the same language, Gaúcha music won't be that aggressive thing. Choro will be the language one plays here. Then, even with so many styles, there is only one language. My CD is called "De Tudo um Pouco"/"A Bit of Everything". I've just finished recording it, tonight. I must see now about releasing it. But before two months I'll have it out.

Samuel Costa, musician/accordionist

In samba and choro the beginning of professionalization does not happen as precociously in childhood as one observes in other musical genres. Professionalization may start to delineate in the teenage years, but it usually consolidates in what I am calling here of beginning of adult life. A first moment lies in getting together a group and start playing in some bar in the night. The second moment is the recording of a CD which represents the beginning of author career in the sense that it bears a certain identity of the artist, and the selling of a more elaborate in the musical market, far beyond the possibilities offered by the night circuit.

It was my first group. In 2002. I first met Luís Arnaldo in that guitar get together. Me, Luís and Cristiano Fischer. There was

Relóginho, the tambourine man. Then came in Davi Sosa, who played flute with us. In the beginning there was no soloist and we played at one bar, the São Jorge e o Dragão, it was there that we started to play, in this quartet format (...) Then I came up with the idea of Feijoada Completa, because of the Brazilian vibe, the spice of the music and all, And we began to rehearse a more worked out repertoire for presentation at the Casa de Cultura, we started to make some shows down there. Then we started to gather a repertoire, make arrangements and to do something more elaborate. In walked Pedrinho, who was beginning to play mandolin, I think he was about fourteen then. His first show was with us, he had never played on a stage before, was quite nervous. Things went along and then the group broke up, not everyone took the same course of facing music as some kind of an office. The group gone, each went his way. Then, in the Gafieira, it was not the same personnel. Me, Luís Arnaldo and Rafael Lima, who played sax and flutes in Feijoada. We three kept along. There was a big difference. Feijoada was something more of chamber music focused on theater. And Gafieira is more brightening up stuff, entertainment, for involving this dance thing, it is an universe slightly different. Gafieira was 2007, if I'm not wrong.

Caio Martinez, musician/singer

This kind of group formation based on relationships between friends so that a professionalization in music may occur, in the sense of constructing a work and starting playing somewhere, may be understood as a standard way among young sambistas and chorões. Many of my interlocutors have been part of this process, as is the case Luís Arnaldo and Rafael Lima, mentioned by Caio, and still Max dos Santos, who replaced Cristiano Fischer at the Feijoada Completa and remained in the Gafieira Ziriguidum. I followed this young musicians in this professionalization process from the very beginning, even before their first group, Feijoada Completa, had that name. This intense ethnography led me to live together with them this professionalization process that did not happen in an easy way in the life of these young musicians.

We have in this group of young gaúcho musicians two ways of approaching professionalization and which generate three distinctive kinds of professionals, but may also be identified in other groups of young sambistas and chorões. The first kind is characterized by guitarist Max dos Santos, who had a childhood socialization in these musical genres and a precocious professionalization, but established in the beginning of his adult life the landmark of his real professionalization. This landmark for Max happens through the possibility of earning a living from music, another emic category important for the understanding of the notion of professionalization for young musicians,

I'm already living from music, nicely, I don't give anymore expenses to my parents, now I am able to help them in a comfortable way. I can't complain. Max dos Santos, musician/guitarist

This first professional is that one who, for having started precociously a professional way, assumes his professionalization when it makes possible his financial independence. The second way of professionalization is when it happens at the beginning of adult life for young musicians and is not an easy decision to take. Most of the times these young people also have to tackle a university course, usually by social and familiar pressure in the sense of having a higher educational level, since music is not considered as such. In this double task of university course and music at some point these young people find themselves at crossroads and have to choose either leaving university or working hard to keep both ways.

Caio Martinez met this crossroads after having had socialization in music during childhood, starting by an informal practice on traditionalist music. It was in Porto Alegre, city to which he moved in order to study there, that he discovered choro and samba, got back to singing and formed his first musical group. At the same time he was in university, first doing mathematics, going through social sciences and then choosing biology. But the taste for making music got so strong that, after a time, biology made no more sense at all. Caio Martinez opted for living from

music and this meant that, besides singing, he built a recording studio at his home, to work professionally with it.

I had a feeling when I saw my colleagues in field excursions, in those immersions in the woods, completely fascinated by that. But my passion was not enough. I saw excellent biologists and I was just one more around there. When I started to sing I felt more useful, with my potential recognized. And then there came the moment when I could no longer hold the grip and the witch got me. I ended breaking up with prejudice and I started to believe that it was possible to live from music, like as with any other profession, if you took it seriously, like I always did. When my courage grew, I dropped everything. I was in the middle of a zoology class, watching a slide projection and the little notes passing by. I just shoved my handouts into the folder and told myself that I would never go back to the valley campus and that's exactly what I did. I believe that when I quit university that was the watershed for me. It had been very hard to prepare for and to pass exams, that's what kept me there. I used to think, so much hard work to enter a federal university and then to throw it all out because of an illusion, because of a passion. But there came a certain moment when I felt much more like making music than staying there and I ended up by changing sides. (...) Actually, I believe that everybody already knew. I was the last to realize that, I took longer to become aware of it. Deep inside, I was the only one bearing that burden of thinking that I should have a more serious profession. Because art has this weight of not being taken seriously. I worried a lot about that..

Caio Martinez, musician/singer

The crossroads lived by young people of choosing between a socially recognized profession and artistic work may lead them to opt for both ways. This option is very risky and may generate, in a certain moment of life, the possibility of not deepening one of them. But many young people end up by choosing the construction of this double professional identity, musician plus something else. This was the case of Luís Arnaldo, who decided not to give up any of his two professions, he considers it that way: musician (this occupation coming first) and adman (as second profession). Luís

Arnaldo chose this way even knowing that many times he would not be able to give the same attention to both professions, and, therefore, having a very clear notion of the limitations that it could cause. But it is this other professional identity, of *adman*, that allows this young man to choose the musical ways he wishes to follow.

Meanwhile, there was also the university, I started an advertising agency. I was divided, I didn't go neither here nor there, My relatives became worried, mostly with the idea of popular music in Porto Alegre. (...) I have another option, but it is a complicated option, because advertising is not, actually, an easy thing. It's funny, because I have already worked in an agency, I didn't want to opt for that because it's a crazy thing, you haven't got time for anything else. Then I chose to keep running from one side to the other, in order to balance my timetable and mainly to be able to play, because I feel that if I won't play I'll get sad. Thus, I've been working all the time on both occupations. (...) But it looks like I sort of keep on a tradition, all those great guys, like Jacob, had another profession. They couldn't support themselves solely by playing.

Luís Arnaldo Cabreira, musician/cavaquinho player and adman

Not always is music socially recognized as a serious and legitimate profession, but is seen more as some sort of hobby and pleasure. This opposition between profession and pleasure is many times brought up by young musicians with the argument that being a *sambista* or *chorão* is not always pleasure, there is a professional side that is often detached from the notion of taste and personal accomplishment. This notion of profession in music is built by Young musicians through the double notion of pleasure and obligation, taste and professionalism. The understanding of samba and choro sometimes as pleasure and sometimes as profession is being constructed from the notion that music is something *natural* in his life, a *gift* that he possesses. Thus, two fundamental elements for the understanding of samba and choro as profession are being built by young musicians, the notions of *natural* and *gift*.

Professionalization is seen by young musicians as something that has happened naturally in their lives, no matter how difficult has been for them the decision to become a musician. This construction of the emic concept of *natural* takes off the weight of professionalization decision and makes it seem something unintentional, force of destiny or manifestation of the *gift*. The concept of *natural*, that music has become a profession naturally, is used by sambistas and chorões and, even though exposing the anguish and the way the decision to become a musician was taken, they always end with the conclusion that it was *natural*. We may understand this notion of *natural* as the taking of decisions, not much rationalized by these young people, on the way to professionalization. However, we know that this way is far from being *natural*, even more so when, for that aim, there are recorded CDs. The notion for these young people of finding a profession in music is, starting from this principle of *natural* professionalization, a way of earning a living associated with pleasure, instead of the unintentionality of acts. Thus, the profession of musician acquires a mystical sense, associated with a *gift*,

Damo (2005), while studying soccer players, identifies around them two notions of gift. One first notion, called by the author *gift/talent*, is linked to the notion of *habitus*, can be polished. The other notion of *gift* is linked to the notion of maussine gift, it is something given, by something or by someone, which leads this soccer player to enter into a chain of reciprocity. According to Damo (2005), it is through this *gift* for soccer that many players from the periphery become rich in a way never imagined for the social class from which they originated. This wealth built through a given *gift* brings about the need for retribution, which happens, in the case of soccer players, through a chain of reciprocity and wealth distribution that goes from the family to the place of origin.

The gift is not substance, but representation. It is an important category precisely because it manages to preserve an intangible dimension. There is always the residual that cannot or does not wish to understand, but reverberates in the way how the agents get related inside the field. (DAMO, 2005, p.118)

The *gift* as representation of something received is also used by young sambistas and chorões. It is this gift that determines the taste for music, the professionalization, artistic career, all this in a *natural* way, without any direct agency from the subject. It is this *gift*, in its mystical sense, that traces the paths which these young people will follow in music. But this gift, in opposition to what was identified by Damo (2005) in the case of soccer players, does not generate a retribution through wealth distribution in the group of origin, although the possibility of living from music be triggered as an element of professionalization identification. This happens because the social origin of these young musicians is different from that of soccer players analyzed by Damo (2005), neither the money they earn gets close to the revenues of a soccer player, especially those with an international career. The form of reciprocity comes about through the acceptance of this *gift* and its better use, this is the way how he retributes the ability to play/sing given by something or someone, through music.

These two concepts, *gift* and *natural*, apparently endowed with little intentionality and agency on the part of young musicians, help, therefore, in the construction of the ways they will follow in music. And it is through the paths they choose to follow that the young sambistas and chorões build their artistic projects.

The artistic projects of young musicians in samba and choro

After professionalization, the next step for young musicians is the elaboration of an artistic project. This project is something mobile and alters in function of the trajectory they follow and of the social context in which they are inserted. According to Velho (1994) the notion of project is much more visible among societies with individualistic notions and this idea is linked to what the author calls field of possibilities, the existing options for these social actors. Starting from this notion, Velho (1994) sustains that projects are changeable, just as identities change through them. It is from the organization of memory of the past that it becomes possible to build the project as a notion of future (VELHO, 1994, p.103).

On the other hand, the *project* exists in the world of intersubjectivity. For more veiled or secret it may be, it is expressed through concepts, words categories which assume the existence of the Other. But, above all, the *project* is the basic instrument of *reality negotiation* with other actors, individuals or collectives. Thus it exists, fundamentally, as a means of communication, as a manner of expressing, articulating interests, objectives, feelings, aspirations *for the world*. (VELHO, 1994, p.103)

The concept of Project, built by Velho (1994) and consolidated from the idea of subjective subject that uses this notion as a form of communication is fundamental for understanding young musicians and for building their artistic careers. It is during the phase of professionalization in music that the first artistic projects are formulated by young people and – whichever may be the formulations and musical ambitions in it – there is always the notion of professional recognition. Contrary to the idea of success, which is, for these young people, associated to something empty, easy and of poor quality, the notion of professional recognition is built from the notion of quality and is founded on the pillar of the valorization of the gift.

Thus a project common to almost every young man at the beginning of his career is the conquest of professional recognition among his peers and the potential consumers of his musical product. The artistic project of young musicians, understood as a form of communication among themselves and their peers possesses, thus, some recurrent elements. The first one is an imaginary about the centrality of popular music being in Rio de Janeiro. Rio represents the only possibility of professionalization in samba and choro for the majority of young musicians who compose the universe of this research. More than the place where one may attain professional recognition on the national level, Rio de Janeiro is seen as the only option for those who really want to professionalize in samba and choro. A city like Porto Alegre is seen as a possible space for professionalization, but with a reduced potential if compared to Rio. Even if many groups and musicians have what I understand as a career in Porto Alegre – with frequent shows in bars, participation in events and having

their name recognized in the city – for the largest part of them this local experience is not considered a final artistic project.

Plans, I wanna go to Rio, I wanna go there. Because for me it is a magic place for my move. To know more people, also, and to get known. There I am going to breathe music, the sounds are rolling, it is music at every corner and I am going to go ahead in music there. Not much through study, but for all that vibe that goes on there. And all the guys are there, the big ones, everybody who stands out is there. Unfortunately the Market means São Paulo and Rio de Janeiro. And since I want to live from this, since this is my life, I'll simply have to go.

Max dos Santos, musician/guitarist

There is a mystique about the city of Rio de Janeiro and its professionalizing potentials. The carioca reality for samba and choro is not totally different from the reality in Porto Alegre. I am not affirming here that to make music in Porto Alegre is the same thing that making music in Rio de Janeiro. Surely, the carioca universe is much wider than the gaúcho universe, taking in consideration that the carioca universe of possibilities is also much larger. But I cannot deny that the main record companies have their headquarters in Rio de Janeiro, where we have a greater universe of bars dedicated to samba and choro. And the city of Rio de Janeiro has its identity linked to these musical genres, while Porto Alegre is not recognized as the cradle of this musical practice, although these musical genres have a great importance to a significant portion of the population.

However, complaints are the same in both cities. They focus on the lack of appreciation for samba and choro by the audience that does not honor both genres and by showplaces that do not open much space for this kind of music. Another frequent complaint is that whenever there is a space, the audience is so small that the musician ends up by paying in order to play. Even in Rio de Janeiro, which has more structured showplaces, if you do not fit in the logic of the phonographic market and of cultural industry, to live professionally from samba and choro is as difficult as in Porto Alegre.

This artistic project of search for professional consolidation and recognition in the mystical city of Rio de Janeiro is expressive of a large portion of young musicians who do not live in this urban and musical center. During the four years of research I saw many young musicians leave their families and some sort of local recognition in order to move to Rio de Janeiro looking for the consolidation of an artistic project. Many others are still trying to follow the same way and move to Rio de Janeiro. However, some young musicians who were part of the universe of this research chose to abandon the Rio de Janeiro artistic project and to remain in Porto Alegre, creating, by themselves, new spaces for samba and choro in the city.

The building of a samba and choro market in the city of Porto Alegre by young musicians

When leaving for Rio de Janeiro is not an artistic project present in the life of young musicians, their option is to remain in their place of origin and create locally a production and consumption Market for samba and choro. This samba and choro market that these musicians are building locally is turned to a specific niche, that of young people. It is the creation of a samba and choro market from and for young people.

For the moment it is nice around here. Because out there they already have too much of this. I think it would be more important if this succeeded here. There spaces already exist, e would be just another *gafieira*. Here we are the only one.
Caio Martinez, musician/singer

This was the option taken by many young *gaúcho* sambistas and chorões when they decided not to venture themselves in Rio de Janeiro and stay in Porto Alegre. It was not an easy decision for most of them and they have many motives for remaining and building locally their artistic projects. But, the moment to stay in Porto Alegre and Rio Grande do Sul is a decision, it is taken in a conscious way, as are also conscious the paths they will have to tread until the construction of a samba and choro local market.

The choice to create a samba and choro market by young musicians does not mean that, before them, there was not a local samba and choro scene. Presentations occurred in different places of the city and were produced/consumed by a portion of the population other than these young musicians. This already existing samba and choro Market is still active and characterizes itself by two segments, the universe of Carnival samba and the universe of samba/pagode. It is none of these two samba universes that young musicians are trying to create. Theirs is a market inspired by the rereading of sambas from the 1930, 1940, 1950 decades and from their readings of samba made in the 1970s and 1980s, with emphasis also in choro, not only in samba, which these young people are building through the creation of a producer/consumer market of contemporary samba, prepared, at the same time, for readings of samba from the past and authorial creations. These young musicians are ready to compose and to sell their own sambas and choros.

It is a total underground. It is still very difficult what we do in Porto Alegre, besides implementing. There are some old fashioned people who still make samba, but it is another thing and it is another audience. (...) I think there is space for everybody, but one has to dig for the right spaces. For some this comes more easily, for others it is more complicated. But I've only been going through "scams" for years.

Luís Arnaldo Cabreira, musician/cavaquinho-player and adman

Luís Arnaldo is one of the first young men of my project to work with samba and choro, this has meant in his artistic trajectory much effort for the creation of spaces where young men may play this musical genres having young people to listen to them, difficulties that he described as "scams". The construction of a samba and choro local market starts by the creation of presentation spaces for these specific musical genres.

These spaces keep occupying in the city locales traditionally Bohemian locales, present in the imaginary and linked to samba and to choro. Inserted today in another context of nightly leisure, the bars which remain in downtown and at the Cidade Baixa, did not have. Until the beginning of the years 2000, neither space nor public for these musical genres. To create new spaces for samba

and choro also meant to create a young consuming audience. The creation of a new audience for samba and choro represented the apprenticeship, among young consumers, of taste for these specific musical genres, in which most of them were not socialized.

This gimmick of having to play in Padre Chagas¹, it is a different audience, the public is another one, more bourgeois, then we had to change the repertoire. They know the A side of samba, not the B side, then we choose the better known tunes. This is not what we used to play in the Esquina Cultural², there it was a more dense samba. And then we started to play more for the bourgeoisie than for the true sambistas. When one speaks about Sambeaba the only people who know are those from Moinhos de Vento onwards. We decided then that we had to do something to get more well known, because samba is not for bourgeoisie only, neither for the crowd, Then we started to play there in the Saldanha³, because it is place that attracts many samba people, who are in the know. The audience is different and one must know how to play with the repertoire.

Max dos Santos, musician, guitarist

Theses places mentioned by Max go from the noble área of the city, the Moinhos de Vento quarter, through the places present in the Bohemian imaginary of the city like the “Esquina Cultural”, which happens in Porto Alegre’s downtown and ends at the “Banda da Saldanha”, popular and traditional spot of samba mixed to pagode. To explore these different places means to explore differentiated repertoires, something that makes explicit distinct levels of socialization with samba among the audience. For a local market of choro and samba it is necessary to have spaces in which to play, to create a consuming audience and to invest in the creation of a saleable product, be it a show or a CD.

¹ Name of a street in Moinho de Ventos quarter with a great concentration of bars and restaurants. This street has as target-audience the wealthier social layers. Together with other side streets, the leisure *spot* of Padre Chagas is popular known as the “Hall of Fame”.

² Corner where starts Rua Riachuelo, in downtown Porto Alegre, near the Usina do Gasômetro.

³ Tradicional place of samba/pagode in Porto Alegre, frequented by popular classes.

No, I had an illusion that necessarily I should have to leave here. But going to Rio de Janeiro and seeing the scene there, I felt more at ease to remain here. There is the space and the necessity of making authorial music here, that samba be made here. One good example is the Gafieira, that we managed to pull up, without any outside help, an independent project. And one hadn't heard of a band like this around here for decades. And we managed to launch this project and even to become an example for other people to get along too. Having a band, a greater musical structure, because the tendency due to lack of resources is to just voice and guitar, or to downsize the band, adapting to what little the bars offer, and we tried to go the opposite way,

Caio Martinez/musician/singer

Caio confirms his belief in the possibility of making an authorial work on samba in Rio Grande do Sul, even without public or private financial help. The construction of a samba and choro market is still for young people an individual search, without any public help or support from phonographic and demands from them a strong personal and financial endeavor. It is through a first individual effort, like the self-financed recording of a CD that young musicians believe it will be possible the creation and consolidation of a choro and samba that may be self-managed and create a return not only personal and professional, but financial as well.

In the endeavor to create a samba and choro market in Rio Grande do Sul one of ways of recognition they have found was through a rapprochement with the traditionalist musical universe. This rapprochement came through their participation in festivals of nativist and traditionalist music, which accept the inclusion of other musical genres, where they get find an important showcase for promoting their authorial works. This rapprochement with nativist music of Rio Grande do Sul may also happen through works, specifically oriented, which establish a dialogue with this musical universe.

I'm preparing a record, it is a work of gaúcha music, it is called Bandolim Campeiro (*Countryside Mandolin*), it has milonga, chacarera, chamamé, tango, samba, our gaúcho rhythms, Latin-American, porteño rhythms, our kind of thing, from

our nativist culture. And more: nobody has ever done a work like this.

Rafael Ferrari, musician/mandolin player

This rapprochement with the universe of traditionalist music helps to consolidate the career of these young musicians, due to the fact that they already hold faithful showplaces and audiences, which generates their recognition and that of their musical production, besides the widening of potential consumers for their music, even though they be sambas and choros. This rapprochement also represents the creation of a musical identity for young musicians, based on a local factor: they are not merely sambistas and chorões, but *gaúcho* sambistas and chorões.

[I'm composing] It's a milonga, not that kid stuff, but a milonga, after all I'm a *gaúcho*.

Rafael Ferrari, musician/mandolinist

To be a *gaúcho* sambista and chorão is more than a reference of one who was born in Rio Grande do Sul, it means the assignation of a distinctive characteristic that differentiates them from carioca sambistas and chorões cariocas and approximates them to a Latin-American identity. Thus, not only their artistic projects but their identities as well are being built based on the local, on the regional.

Samba and choro as a lifestyle

Samba and choro are for young musicians much more than a profession, these forms of musical expression. Are translated in identity which becomes visible in the form of how young people face life. We may say that samba and choro are much more than musical genres, they are lifestyles. But how are these popular music genres translated into lifestyles? How to be a sambista or chorão represents a form of being in life?

To understand the meaning of musical genres translated as lifestyles it is necessary to understand what they signify to young people. Samba and choro as lifestyles are transpositions that young people make from the imaginary they hold over these musical

genres and their social practices, but undergo current rereadings. These rereadings of the imaginaries of these musical genres are recreated for young musicians through current parameters, always resuming important and traditional elements in the history of these musical forms of expression.

You end up by incorporating in your lifestyle, it is a lifestyle. One thing stirs you, I think. It looks a bit corny, but it happens to come by. Something you don't know about and then you find you have been chosen. Like I told you, I didn't try hard to be a musician. I always liked this nostalgia kick, the poetry in the lyrics, it always touched me a lot. Then a few things happen that you are unable to explain. I think it's a lifestyle to be a sambista.

Luís Arnaldo Cabreira, musician, cavaquinho player and adman

From the speech of Luís Arnaldo one is able to understand a little more about the meaning of samba and choro as lifestyles. To this young musician, being a sambista and chorão is more than a profession in music, since it was not something chosen, but it happened in a *natural* way. This gives samba and choro a superior sense of predestination, translated not only in a professional action, but in a way of identifying yourself before the world. Thus, more than being a samba and choro professional, these Young musicians are really sambistas and chorões

I think that to be a sambista is to go beyond music. I think samba has some kind of religiousness. An atmosphere that is created whenever you play samba, when you listen to it, when you practice it, it is different from any other musical experience, I feel it that way. The Cuban plaving salsa must feel something like that. That thing about the ancestry, about the whole process that this music went through and all of its icons. Of singing Cartola's songs, of being composing a samba, you have all those lights guiding you. This is what motivates me, what touches my sensibility.

Caio Martinez, musician/singer

Caio translates in a complex way the notion of a lifestyle, pointing out in it a national character. More than being a sambista

or chorão, to choose these musical genres. A form of artistic expression, and of expressing yourself in the world means also that they are Brazilians and possess an identity and codes only possible of being shared with someone who is also a Brazilian. Thus, samba and choro are compared to a religion. This samba and choro religion is based on the valorization of its tradition and its historicity, which are reread by young musicians and transposed to current times. In order to have samba and choro as a form of being around in life you must feel this same samba/choro, and this feeling has a territory, it is Brazilian, but may also be gaúcho. To understand these popular musical genres as lifestyles is to understand them as the way how it is translated for everyday life the identity linked to the imaginary of samba and choro. To be sambista and chorão are forms of expressing yourself to the world within a musical and social tradition, they are visions of a specific form of professionalization, they are identities built and consolidated from music and its symbolical universe.

Final considerations

The ways that lead Young people to the choice of being a musician start from the first form of socialization in samba and in choro through, mainly, a familiar contact, passing on by the possibility of formal education in schools dedicated exclusively to these specific musical genres, then goes on with the insertion in the tradition of these popular forms of musical expression and to the relationship with references from other generations, coming at last to the choice of professionalization in music. This way not always happens under the same form and at the same time for young musicians. Some experiment a precocious beginning of career and choose other moments of their artistic trajectory as determinant of their professionalization, but affirm that it happened in a *natural* way. For others this decision of becoming a musician is a slow process, accompanied by the attempt, or even adoption of another profession that may be undertaken together with music, but that, at some point, may arrive at a crossroads and force the decision between these two universes. Thus, we may think about a later professionalization, if compared to the

first one, but still socially accepted moment at the beginning of adult life (here seen, in an ample form, between twenty and thirty years), but, once decided, whatever the decision may be, it will also be understood as something *natural*.

The *natural*, the emic concept, starts to be fundamental for the understanding of the professionalization process in popular music undergone by young musicians. And it unites itself to the natural, due to the eagerness young musicians show to justify the non existence of an explanation for it, the also emic concept of *gift*. The *gift* is understood as a determination external to this young man of his predisposition for music, specifically for samba and choro. The understanding of the emic concepts of *gift* and of *natural* professionalization are important to the comprehension of the real meaning of professionalization for young musicians.

The decision for professionalization in music, and more specifically in popular music, represents an important moment in the life of young people, of converting music for pleasure into a profession. Together with this conversion of music, a series of elements, charged with a great symbolical value, become part of the life of young musicians, such as the insertion in a consolidated Market – like Rio de Janeiro – or the creation, through themselves, of new spaces in regional markets – like Porto Alegre.

Starting from all this complex scenery of building up the idea of music as a profession and the consolidation of an artistic career, the decision for professionalization represents the transformation of these musical genres in a lifestyle. More than samba and choro professionals, young musicians are transforming these forms of popular musical expression in identities and building themselves as sambistas and chorões. Thus, to understand the possible ways of constructing the idea of music in a general way as a profession, - reflected upon, here in this article, from the possible choices of trajectory for young people in samba and choro, is also to understand that, more than a search for a craft or for insertion in the labor market, what is also being constructed are the subjectivities of these young professionals,

References

DAMO, Arlei Sander. *Do Dom à Profissão: Uma Etnografia do Futebol de Espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França*. Doctorate thesis in Social Anthropology. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FRYDBERG, Marina Bay. *“Eu canto samba” ou “Tudo isto é fado”: Uma Etnografia Multissituada sobre a Recriação do Choro, do Samba e do Fado por Jovens Músicos*. Doctorate thesis in Social Anthropology. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

Velho, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994

Interviews

Max dos Santos – June 1st, 2010 – Porto Alegre – RS

Luís Arnaldo Cabreira – June 8, 2010 – Porto Alegre – RS

Samuel Costa – June 15, 2010 – Porto Alegre – RS

Rafael Ferrari – June 22, 2010 – Porto Alegre – RS

The consolidation of a research agenda: expenditures of Brazilian families with cultural-digital goods and services

Elder Maia⁴

Introduction

During the last four years the Laboratório de Pesquisa Observatório da Economia Criativa e da Economia do Turismo do Estado de Alagoas (Research Laboratory Observatory of Creative Economics and Tourism Economics), with its headquarters at the Institute of Social Sciences of Universidade Federal de Alagoas (UFAL), has elected as one of its priorities to demonstrate the necessity of the methodological review of the calculation of expenditures with culture made by Brazilian families. By means of the gathering of data collected at the Comitê Gestor de Internet no Brasil, one tried to demonstrate that the methodology for measurement calculation of family expenditures was entirely obsolete, since all income strata altered their expenses due to the emergence of the cultural-digital services, specially the services os streaming and VoD (video on demand), offered by companies like Netflix, Amazon Prime Vídeo, Spotify, Deezer, among others.

Indeed, this work has as its objective a very specific phenomenon: the composition of Brazilian families expenditures with cultural goods and services. We hold the following assertive: the process of digitalization of the symbolic (ALVES, 2016),

⁴ PhD from the Universidade de Brasília (Federal University of Brasília - UNB) (Sociology). Professor at the Graduate Program in Sociology at the Universidade Federal de Alagoas (Federal University of Alagoas - UFAL). Current director of UFAL Press. Coordinator of the Observatório da Economia Criativa e da Economia do Turismo (Observatory of Creative and Tourism Economy - OBECT/ICS/UFAL). His research field includes themes such as economic sociology, cultural markets, creative economy, cultural economy, tourism economy and regional development. E-mail: epmaia@hotmail.com.

responsible for the creation of the business models of cultural-digital services, has wholly altered cultural consumption practices in the world, especially in Brazil. This phenomenon has come to demand a new methodology for the calculation of the composition of expenditures with culture by Brazilian families and, therefore, demands the alteration of metrics about the real value of Culture's PIB (Produto Interno Bruto da Cultura – Culture's Gross Domestic Product).

We have tried to prove this hypothesis by means of a series of researches about the expansion of the use of internet in Brazil, especially of cultural-digital services in the last four years, such as the services of streaming and VoD. We intend to demonstrate that the migration of cultural and artistic contents for digital mobile devices, the digital platforms and the subscription services impose new methodological and analytical challenges (ALVES, 2016, 2017, 2018, 2019), so we have reviewed the methodology of measurement calculation of expenditures of Brazilian families with culture, consequently the general measurement Brazilian families expenditures with culture and therefore the general calculation of the GDP of culture in Brazil.

Already in 2017, we have sustained, differently from IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) and Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), that culture has added to Brazilian economy, inflation deducted, the sum of R\$ 212 billion, being the families' consumption responsible for R\$ 176 billion (83% of the whole value added), what corresponded to approximately 8% of the total monthly expenditures of Brazilian families. Until 2019, IBGE inserted in expenditures with culture only those referring to fruition practices outdoors or to the consumption of cultural goods *in loco*, like attendance to movies, shows, theaters, galleries, museums, buying tickets or books, among others. According to this criterion, and consulting the Pesquisa de Orçamento Familiar Brasileira (POF) – Brazilian Family Budget Research – of 2008/2009, Brazilian families have destined 5% of their general budget to cultural activities. In this calculation, the culture classification was disaggregated and isolated from the classification of expenditures with telephony. Even with the substantive expansion of internet in Brazil and, above all, with the

ample and generalized use of the smartphone for consumption of art, culture and entertainment goods, demonstrated by the very IBGE (TICs IBGE 2018), calculation methodology was not altered in the last ten years.

Following UNESCO recommendations, in the researches that we have undertaken and published during the last four years, we have defined cultural goods as those produced, distributed and enjoyed without the mediation of mobile and non-mobile digital devices. That is, cultural goods are those that do without the use of internet, the web. The consumption of a theater play or a visit to a museum have to do with the enjoyment of a cultural good. Buying tickets for a movie and/or for a musical show also constitute the fruition of a cultural good. On the other hand, the consumption of music through a monthly subscription of a platform of streaming, like Spotify, constitutes a fruition of a cultural-digital service. Likewise, the consumption of audio-visual contents (series, movies, animation films, etc.) through subscription of VoD and streaming platforms also constitutes an access to a cultural-digital service. Although the ensemble of data furnished by CGI-BR, by IBGE and by Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), produced and disclosed along the last five years demonstrate the substantial expansion of the consumption of cultural-digital services in Brazil, especially by means of mobile digital devices, notably smartphones, the methodology of the measurement of Brazilian families expenditures with culture remained the same.

Finally, after a long while, IBGE has published the most complete data bank about Brazilian families contemporary cultural consumption in a general way. December 2019 saw the publication of the Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2018. This publication, among other relevant aspects, like the reduction in the number of cultural private companies, the rise of average monthly salary of cultural professions and a larger concentration of the production of cultural-digital goods and services by large economical groups has incorporated the expenditures with telephony and communication to cultural expenditures. Thus, as we have pointed out during the last five

years, the institute has incorporated cultural-digital services enjoyed by means of access to internet and by the possession of a mobile cell phone with access to internet (smartphone) to the scope of the culture rubric, expanding the cultural expenditures of Brazilian families. Consequently, two relevant economic-cultural indicators have undergone a substantial alteration: 1) monthly expenditures of Brazilian families with culture; 2) the total added up to Brazilian economy by cultural-digital activities, goods and services. As we have sustained since 2016, the first indicator came to answer for 7.5% of Brazilian families expenditures (what corresponded to the monthly average of R\$ 282,86), getting behind only of expenses with housing, food and transportation, standing out as the fourth largest expenditure of Brazilian family. In families with the largest income, this expenditure reaches 8.2%. There has occurred in ten years, as we had predicted, a growth of 50% in cultural expenditures of Brazilian families. The second indicator, the value added to Brazilian economy (the culture GDP) according to IBGE, reached R\$ 226 billion, R\$ 70 billion higher than the value disclosed by FIRJAN, R\$ 156 billion, that corresponded to 2.64% of the total of Brazilian Gross Domestic Product, the PIB. in 2015. With this new calculation methodology of IBGE, culture came to represent 3.4% of Brazilian GDP in values of 2017.

The cultural consumption of Brazilian families: expenditures with cultural goods and with cultural-digital services

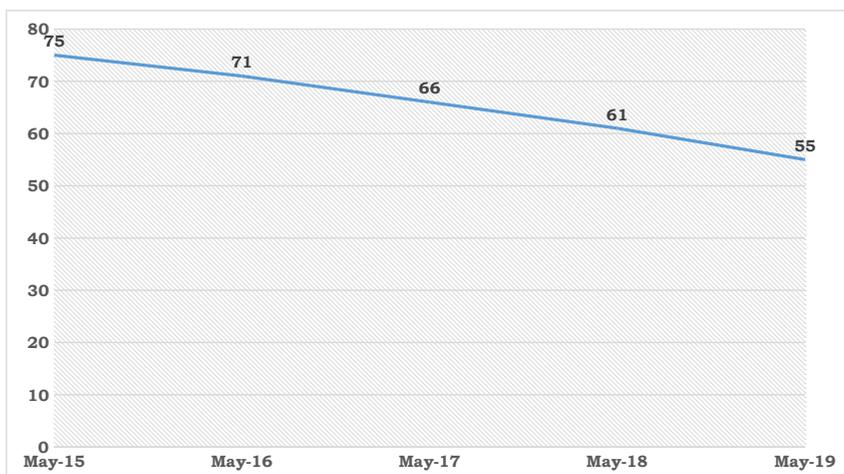
In 2014 Brazilian economy registered a sharp reduction in families' consumption. If cross-checked with the historical series of successive growths registered since 2004, the growth in 2014 was of 1.3%. The following year, 2015, families' consumption fell even more and did not show any growth, it showed instead a 4% reduction, the greatest in thirteen years. In 2016, families' consumption suffered a new reduction, even greater than the one that occurred in 2015. Even with the general families' consumption reduction that was, at the same time, cause and consequence of the severe recession that Brazil underwent between 2015 and

2017, cultural-digital consumption increased, notably in the lower income social levels. Even among families located below the poverty level, home access to internet is registered in 47.6% of Brazilian homes. Access of these families to internet by means of devices such as cell phone, tablet and TV has registered the perceptual of 46%. In 2017, according to IBGE's Síntese dos Indicadores Sociais, 54.8 million Brazilians lived below the poverty line. It means that; from this total, 25,2 million people had home access to the internet by means of smartphones and/or tablets. According to data and metrics from UNO, families below poverty line are those which have a daily household income of US\$ 5.5. To judge Exchange rate of December 2019, this value corresponded to a monthly household income per capita of R\$ 678.

Between 2013 and 2015, there was a generalized internet expansion at all levels of household income. Nevertheless, the largest growth was registered among the lowest income strata. For instance, among the strata which have between no income at all and $\frac{1}{4}$ of the minimum wage the growth was of almost 50% between 2013 and 2015, passing from 23.9% to 32.7%. Likewise, there was a very sharp increase among the strata which receive an income of between $\frac{1}{4}$ and $\frac{1}{2}$ of the minimum wage, raising from 33.8%, in 2013, to 45.0%, in 2015.

Even considering the sharp socioeconomic inequality in Brazil – the second largest in the world, in which 1% of the population retains 28% of national income – and also taking into account the decrease in families' consumption during the last years, there has been an increase in the use of postpaid smartphones, which allow the use of a larger volume of data, contributing for the consumption of artistic and cultural contents, such as music, series, movies, animation movies, etc. In July 2015, from the total of smartphones existing in Brazil, 75% of the lines were used in prepaid plans. Three years later, in July 2018, this percentage retreated to 60%. It means that there has occurred a significant increase in postpaid lines, jumping from 35% in July 2015 to 45% in May 2019.

Graph 1 - Percentage of prepaid cell phones



Source: Telebrasil, 2019.

In 2018, 4.3 billion of human beings had regular access to the internet (57% of mankind). From this total, 4 billion were linked to active digital social networks and still 52% of all mankind possessed smartphones. The flux of data (images, sounds, texts, music, videos etc.) is intense and uninterrupted, triggering off a deep change in the way of consuming art, culture and entertainment contents. In 2016, in just one minute, 69 thousand hours of contents were watched on Netflix, 2.7 million visualizations were made on YouTube; 38 thousand hours of music were listened to on Spotify, 701 thousand connections happened on Facebook; 2.4 million queries were made on Google, among many other activities.

The Brazil has gone through one of the greatest perceptual and absolute growth in the use of and access to internet. In 2008, 34% of Brazilian population above the age of ten have accessed the internet regularly. In 2018, 70% of Brazilian population above the age of ten have accessed the internet (the equivalent to 127 million persons), a growth of more than 100% in the ten-year interval. In 2018, among 40 countries researched, Brazil registered the second world average in daily use of internet – nine hours and twenty nine minutes. Among these same countries,

Brazil presented the third largest average in daily use of mobile internet– 4 hours and forty five minutes (UNESCO, 2019)

In Brazil, as well as in the world, in a general way, there are many practices in digital environments. From the total of users who have accessed internet in Brazil in 2018 (127 million people), 56% made it only and exclusively by means of smartphones – which represented 71.2 million people. This is a phenomenon with deep political, cultural and economic implications. 28% of internet users have paid to consume movies or series offered by companies like Netflix and Globoplay. This means that 35.5 million Brazilians have paid to watch series and movies. Considering that Netflix is the absolute leader in Brazilian market of streaming services, one may suppose that at least 80% of this quota subscribe and pay regularly (28.5 million consumers) the general total of users for the subscription services of the company, making Brazil the second largest contingent of Netflix subscribers, surpassed only by the United States. And also, from the general total of internet users in Brazil, 8% are for music services like Spotify and – what represented 10.2 million individuals.

The migration process of artistic, cultural and entertainment contents in Brazil, a phenomenon which has made na impact on the composition of Brazilian families' expenditures with culture, becomes even more evident in one of the methodological innovations produced by IBGE, especially in the Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2018. According to IBGE, in 2018, Brazilian families spent 7.5% of their monthly budget on culture, surpassed only by housing, transportation and food.

In the publication Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2018, IBGE has created, alculated and stratified the criou, calculou e estratificou o Índice de Preços da Cultura – IPCULT, the Index of Culture Prices The objective was to create a safe indicator for measuring and stratifying Brazilian families' expenditures with culture. The Index was divided in seven groups: IPCULT home articles; IPCULT personal expenditures with cultural goods; IPCULT newspapers and magazines subscriptions; IPCULT telephony services, cable TV and internet; IPCULT cultural accessories; IPCULT personal expenditures with

cultural services; IPCULT teaching goods and activities. 39% of IPCULT's composition in Brazil corresponds to telephony, cable TV and internet. This means that, in the composition of Brazilian families with culture, which corresponds to 7.5% of the monthly household income of these families, 39% of the resources are spent in telephony services, cable TV and internet, which represents, on the average, R\$ 162,39. From this total, R\$ 106,54 are assigned to telephony, access to internet and streaming services. That is, from the R\$ 282,86 assigned monthly to culture by Brazilian families, R\$ 106,54 (37%) are spent on telephony, access to internet and streaming services.

As we have pointed out, although IPCULT is a valuable methodological contribution, one of its cleavages is very questionable. The IPCULT telephony, cable TV and internet is divided into: 1) cable TV services; 2) bundles; 3) telephony; 4) access to internet and 5) streaming services. Considering that expenditures with telephony are, in fact, expenditures with culture, art and entertainment, and having in mind that cell phones are increasingly less used for phone calls, it becomes much easier to suppress the telephonic cleavage, integrating it to access to internet and streaming services, thus creating a new nomenclature: cultural-digital services.

The asymmetry between the poorer and richer strata of Brazilian families in regard to expenditures with culture are very accentuated. The higher the average monthly household income, the larger expenditures with culture. In the group with the smaller income (R\$ 1908), one sees that expenditures with culture have reached R\$ 82,15, remaining the main group of expenditures (cable TV services, bundles, access to internet and streaming services) R\$ 51.71, and the subgroup telephony, access to internet and streaming services with R\$ 40.78 (90%). That is, expenditures with telephony and access to internet (the cultural-digital services) occupy a weight much more relevant among the poorer strata. On the other hand, the richer Family strata, that earn above R\$ 23.850, expenditures with culture reach R\$ 662.32, standing out, once more, the subgroup telephony, access to internet and streaming services, reaching the value of R\$ 373.12. However, different from the poorer family strata, among the richer family strata, this

subgroup occupies 56.5% of the total with culture, revealing, thus, a larger diversity of cultural practices and expenditures.

Final considerations

There is no doubt that the process of digitalization of the symbolic (ALVES, 2018), accompanied by the artistic and cultural contents migration to the digital platforms and environments, has brought an impact on Brazilian families' expenditures with culture. This impact, analyzed here only on its economic and budgetary dimension, requires new reflections of sociopolitical order that may enable us to understand the content and the meanings of the gigantic volume of Brazilian families' cultural practices in contemporaneity. Although the research agenda around the economic dimensions of this process is advanced, one feel the lack of a properly political and symbolic legend about this striking sociological change, whose political and symbolic outspread remain yet to be pointed out and analyzed.

References

ALVES, Elder P. Maia. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil. *Sociedade e Estado*, v. 34, p. 129-157, 2019.

_____. A expansão do mercado de conteúdos audiovisuais brasileiros: a centralidade dos agentes estatais de mercado – o FSA, a Ancine e o BNDES. *Caderno CRH – Ufba P (impresso)*, v. 30, p. 477-494, 2016.

_____; COUTO, Bruno G. Economia criativa- como categoria nativa: a atuação dos economistas e as condições de legitimação de um novo recurso de poder. *POLÍTICA & SOCIEDADE (IMPRESSO)*, v. 18, p. 328-359, 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – Exercício 2016. Rio de Janeiro: Ancine, 2017.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL – CGI. Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros : TIC domicílios 2018 = Survey on the use of information and communication technologies in brazilian households : ICT households 2018 [livro eletrônico] / Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR, [editor]. São Paulo: CGI, 2019.

GRANOVETTER, Mark. *The sociology of economics life*. Montreal: Kobo Editions, 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Sistema

de informações e indicadores culturais : 2007-2018 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Rio de Janeiro, 2019.

JENKINS, Henry. Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTEL, Frederic. Smart: o que você não sabe sobre a Internet. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. MARTINHO, Luís Mauro Sá. Teoria das mídias digitais: linguagens, ambientes e redes. Petrópolis: Vozes, 2017.

What if the cultural economy paid more attention to work? Notes on the organization of labor interests in the cultural field¹

João Domingues²

Notes on the organization of cultural economy studies

Over the past few decades, we have seen a shift in focus towards the economic phenomenon of culture as a means of creating wealth and jobs in central and peripheral economies. Within cultural policies, the idea of a symbolic economy of production has gained significant importance, and has become one of its principal parameters.

Among the following themes we can see that the definition of intellectual property rights and patents, protective measures,

¹ The following article is a more comprehensive version of the article published under the same name in the book: *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento* (Cultural workers in Brazil: creation, practices and recognition), organized by Alexandre Barbalho, Elder Patrick Maia Alves and Mariella Pitombo Vieira and edited by EDUFBA in 2017. The article is derived from components of the study “*A articulação entre políticas urbanas e políticas culturais: o empreendedorismo urbano e o patrimônio cultural na zona portuária do Rio de Janeiro*” (The link between urban and cultural policies: urban entrepreneurship and cultural heritage in Rio de Janeiro’s Port Zone”), through *Programa Jovem Cientista do Nosso Estado* (Young Scientists of Our State Program). I dedicate this work to the undergraduate students of *Produção Cultural da UFF* (Cultural Production at UFF), who have helped me to see the potential in the world. I extend my thanks to student Matheus Saudino for assisting me with the data for unions and cultural associations, and to professor Marcelo Ribeiro of IPPUR/UFRJ, for his help with the data from PNAD.

² PhD from the Universidade Federal do Rio de Janeiro (Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ) (Urban and Regional Planning). Professor and Coordinator of the Graduate Program in *Cultura e Territorialidades* (Culture and Territorialities) from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF). His main research interest concerns the tensions between culture and neoliberalism, especially their effects on territory, politics and labor. E-mail: joaolpdomingues@gmail.com / joaodomingues@id.uff.br.

the ways in which the fixed costs of cultural production are amortized, distribution chains, and the creation of capital goods for esthetic operation have gained noted focus in the organization of cultural policies. In this way, the relationship between economic development and the cultural field has become correlated with the protection of cultural diversity (UNESCO, 2005).

In recent years we have repeatedly heard that the cultural economy represents around 6-7% of the world GDP, with a growth rate much higher than that of the general average. For our debate this implies a convocation for a greater presence of the Brazilian state in the stimulation of said production chains (ALMEIDA et al., 2013; UNESCO, 2010). Within the environment of Brazilian cultural policy, this idea consolidated a set of norms and criticisms surrounding the foundations and uses of public funds as one of the privileged functioning structures of the market of symbolic native goods.

Yet we can equally note the interest of this demarcation in literature which intends to specialize in cultural economy. That which appeared to be a less “noble” theme in the sciences that deal with economic development, will gain a reasonable amount of attention in terms of academic production. Within this theme, it is explicitly demonstrated that the economic dimensions of cultural manifestations have been accompanied by different intellectual currents, especially surrounding the dispute of meaning.

Without the intention to assemble an archeology of a history of science of this phenomenon, an effort is made here to present a synthesized version of a section of this literature. An initial group of authors aims to establish a geneological shift, where the epistemological break in the foundation of cultural economy is found (TOLILA, 2007; REIS, 2012), summoning the research of Baumol and Bowen (1969) which analyzed the performing arts sector – theaters and live performances of the New York Philharmonic Orchestra, the Drury Lane Theatre and the Royal Shakespeare Theatre (MARTOS et al., 2011). At the time, these authors perceived that nominal wages represented a bulk of the total cost in the performing arts, and that these wages increased much slower than those of the general economy.

According to these interpretations, this study observes a series of specific conditions in the production of the performing

arts, particularly the difficulty in reducing the fixed costs of production in relation to the use of its technologies. Due to the slow incorporation of technological innovations, productivity gains may be increased, impeding access to less costly prices for artistic expressions, lowering the average wage income of workers who are already laboring to the limit of human fatigue.

There seems to be a concern at the moment that the degree of professionalization of cultural activities should be accompanied by economic dynamics in a broader sense, by providing routine subsidies that would allow these activities to be implemented under their own conditions. Thus, the authors claim that the difficulties in reducing the fixed costs of production could be minimized with the introduction of a financial subsidy, referencing the increasingly complex relationship between productive activity and the capture of dispersed flows of investment (TOLILA, 2007).

A second group of authors seek to define the tensions between the cultural dimension of the economy and the economic dimension of culture through the concepts and diverse analytical methods of economic theory. Whether in the analysis of wage differentiations of workers engaged in activities in the cultural industry (FERREIRA NETO, FREGUGLIA, FAJARDO, 2012); in the behavior of the artists' agencies in the extraction of labor utility (THROSBY, 1994); the relations between self-employed artists and the economy of proximity (MARKUSEN, SCHROCK, 2006), the interest of these contributions comes from the individual and his relationship with the economic world, considered the most basic asset of cultural production. Other analytical conventions prefer the interpellation of the analysis model of expressive arrangements in their respective chains (BAHIA, 2012; LEMOS, ET AL, 2008; MELEIRO ET AL, 2012); in its distributive forms (FIGUEIREDO, 2013) and its financial methods (SILVA, 2007). This model of interpellation of the cultural economy demonstrates the composition of productive arrangements, emphasizing in a very substantive way the monetary impact of cultural activities.

Recently, new literature, which began in Australia and England and later spread due to the global interest in economic development, points to intellectual capital as an attribute to economic development. These experiences, which seek to increase

the composition of value in productive routines linked to the notion of creativity, have been moving the academic market, consolidating a number of publications, seminars and public agendas (FLORIDA, 2002; HOWKINS, 2001; LANDRY, 2010; UNESCO, 2010).

This unique relationship framework among creative agency, cultural expressions, and the immaterial production of value dialogues intensely with the dissemination of an entrepreneurial ideology in the post-Fordist stage of economic production. Shifting the focus from the company to other areas, including the maximum atomization of the individual, a large part of this literature seeks to illustrate an emphasis of real opportunities for the production of value and income in artistic languages and cultural expressions, the subjective incorporation of a managerial world being its means of interaction with the sphere of work and its way of consolidating a “possible state” of permanence – employability – of social agents in the market.

This is an important characteristic for understanding that both the universe of creative agencies apparently reunited around the idea-force creative economy and any symmetric operation involving a certain formal “nature” of expressive economic activities, operate from the social agents’ abilities to integrate into the organization of the contemporary world of work, even if the emphasis of this literature does not depict it in this way.

The picture described thus far demonstrates how the cultural economy has been strategically animated in the public debate as a possibility for the renovation of a routine and stagnant cycle of capitalist production, assuming real importance in the face of the post-Fordist employment crisis and the incorporation of many urban youths into the job market. This potential power of the cultural economy will not be negated here. In fact, the cultural field has seen an increase in the number of actors in its productive models and has elevated its position in the international market.

If the perception of a global cultural market organized by a high concentration and unequal participation among regions in import and export circuits has been widely portrayed (ARIZPE E ALONSO, 2005; CANCLINI, 2003), certain internal operational conditions of cultural production in the capital-work relationship appear as themes which have not been rendered problematic. In

this sense, it is necessary to point out that the cultural field is rather complex, and that its subjects experience different forms of insertion into the job market and engage with and organize their political struggles in diverse manners.

Therefore, this article aims to establish some points of dialogue with studies which problematize the morphology of cultural work within the current reproductive cycle of capitalism. In a sense we want to expose the debate at the center of the wage society crisis, where the social guarantees arising from the capital-labor pact are deterred for the sake of labor flexibility. Furthermore, we intend to think about the social agents' impacts, retractions, and possible strategies for organization of a demand agenda which exposes the precariousness of the work and offers subsidies to the cultural policy field to overcome the workers' *status* of invisibility.

For this purpose, we intend to bring to the debate two groups of strategies used to confront the issue of labor within the cultural field. The first group deals with the more classical types of worker organization, such as unions and trade associations. The second group aims to discuss how workers, whose bodies directly suffer from the precarious work conditions, are reviving the repertoire of collective action.

It is necessary to affirm that this debate does not propose a simple methodological option. To understand conditions of labor insertion in the cultural field – especially when they may point to unjust or precarious qualities for social agents in their relationship to the world of work – is to assert that the notion of cultural diversity itself comports a risk which is made invisible by optimistic or salvationist rhetoric. If we do not understand this, there is a real chance of endangering the lives which produce the differences. When we try to understand the organization of collective struggles, we are able to perceive the possible tension between the meanings given by workers to their work identity and the applied set of cultural policies.

Notes on formal and informal jobs in the cultural field

One contribution which describes formal work in the cultural industry comes from Silva and Araújo (2003) and Silva (2017), based on data from the *Relação Anual de Informações Sociais*

(Annual Social Information Report) (RAIS) and the *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios* (National Sample Survey of Households) (PNAD) of the *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (Brazilian Institute of Geography and Statistics) (IBGE), with its methodological limitations identified.

In the study done by Silva and Araújo (2003)¹, the authors confirm that within the cultural field, “around 40% of the jobs are informal and are not recorded by RAIS” (SILVA & ARAÚJO, 2003, p. 292), which leads us to affirm the necessity for macrodata based on more adequate principles related to the cultural field. In this study the authors identify that “a little less than half of the cultural workers (...) were, in 2000, involved in book editing” (SILVA & ARAÚJO, 2003, p. 298). From a methodological standpoint, there is an obvious problem.

In comparison with the growth of the formal job market in Brazil, the cultural sector presented numbers lower than the general average. In regards to the impact of the cultural field within the formal job market, “in 1995 the cultural sector represented 2% of formal employment in Brazil. In 1999 it constituted 2.02%, and 1.92% in 2000” (SILVA & ARAÚJO, 2003, p. 308). Each sector that was mapped showed erratic numbers of both growth and decline. Therefore, it was not possible to identify which were the weaknesses of the cultural field during times of economic crisis or stagnation, or changes in technological paradigms. Yet, it is probable that some of its subareas suffer more intensely in times of productive restructuring.

In another study, Silva (2017) identified, according to data from PNAD, an exponential growth in cultural sector jobs between 2002 and 2014, mainly occupied by young people. Just within the last year the cultural sector represented “3.7 million jobs or 3.96% of jobs overall”, and grew “34% in relationship to that observed in 2002, therefore it was more dynamic than the Brazilian labor market which grew 24% during this period” (SILVA, 2017).

The study points to a harsh decline in rates of informality, from 42.5% in 2002 to 30.89% in 2014. Between 2002 and 2009 there

¹ The authors identified the following cultural sectors in RAIS in 2001: 1) Book editing; 2) Recording; 3) Publishing; 4) Photographic activities; 5) Cinema and video activities; 6) Radio and television activities; 7) Theater, music and shows; 8) Conservation of cultural heritage; 9) Entertainment and other cultural activities.

were both decreases and increases in the rate of informality. Yet, between 2009 and 2011 the decrease was from 38.37% to 30.34% followed by a certain stability in subsequent years (SILVA, 2017).

It is important to question the motives of this change. In general, this may be due to the effect of policies aimed at increasing formal work in Brazil amplified by reasonable economic growth at the time, and the introduction of *Microempresariamento Individual* (Individual Micro-entrepreneurs) (MEIs), which are a new model of self-employment. If it is the case that this model reflects these characteristics, it is necessary to dig deeper into studies which problematize the proportion of MEIs which originate from informal work and those that replace formal employment.

Yet Silva also identifies that the “wage bill of culture was, in 2002, 7.05% of the total, which receded to 6.96% in 2014, totaling R\$ 10 billion²” (SILVA, 2017), which exposes a reasonable intensification of labor extraction. Furthermore, the author notes that in 2014 close to a third of the job market within the cultural industry was composed of informal work.

Other studies try to understand the relationship between formal employment and informality within the specific behavior of cultural subsectors. Segnini (2007) presents a discussion, through a comparative perspective, surrounding professional practice and the tensions between art, work, and occupation in the areas of dance and music in both France and Brazil.

For our debate, this study provides a significant contribution to the interpretation of the artistic labor market in times of job instability, with statistics from the *Répertoire opérationnel des métiers et des emplois* (Operational directory of jobs and careers) (ROME) and the *Classificação Brasileira de Ocupações* (Brazilian Classification of Occupations) (CBO). The study points to an exponential increase in the number of workers in the areas of dance and music in relation to the employed population in Brazil, but a “reduced rate of formal work and a predominance of intermittent work, often precarious” (SEGNINI, 2007, p. 12).

In relation to formal jobs recorded by the *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios* (National Household Sample Survey) (PNAD)

² In order to compare the data, the indicated amount was equivalent to roughly US\$ 5 billion in 2014.

in 2004, the Arts and Entertainment sector only registered 11.5% of its workforce, while the national average was 37.5%³ (SEGNINI, 2007, p. 13). The study points to the forcing of heterogenous routines in cultural work to forms of flexibility. Segnini recognizes that the regime of flexible work hours (part-time) and flexible forms of employment (free-lancing, self-employment, various jobs, various incomes etc.) are reproduced in the organization of work within the arts (SEGNINI, 2007, p. 20).

In this sense, we can assert that when considering the possibilities of insertion of its workers, employment relationships in the cultural field are extremely heterogeneous.

We also present data from 2014 from the PNAD regarding the relationship between employees with a formal contract, statutory civil servants, other employees without a formal contract, self-employed workers, and employers, which fall within the categories of *show producers; choreographers and dancers; actors, show directors and suchlike; composers, musicians, and singers*. At the moment we prefer to present only their occupation within the area in order to understand the level of formality or informality.

	Artists	Occupation Status Year: 2014					Total
		Employees with a formal contract	Statutory Civil Servant	Other employees without a formal contract	Self-Employed	Employer	
Total	Show producers	3.679	649	2.141	23.011	445	29.925
	Choreographers and Dancers	1.310	0	1.265	2.843	0	5.418
	Actors, Show Directors, and suchlike	7.784	0	2.205	11.649	2.150	23.788
	Composers, Musicians, and Singers	339	1.815	2.345	5.762	0	10.261
	Total	13.112	2.464	7.956	43.265	2.595	69.392

Source: based on PNAD – IBGE (2014)

³ The article evaluates a question of methodological disagreement among data productions. According to the author, the data from the *Relação Anual de Informações Sociais* (RAIS) shows an increase in the number of formal jobs in dance and a decrease in the area of music, with 2,103 dance professionals and 4,066 music professionals formally employed in 2004.

- Of the 29,925 *show producers* recorded by the PNAD, only 3,679 of them have a formal work contract and 649 are civil servants; 445 are employers. The large majority, 23,011, are self-employed; and 2,141 are still without a formal work contract.

- Of the 5,418 *choreographers and dancers*, 1,310 have a formal contract, 1,265 work without a formal contract and 2,843 are self-employed.

- In the case of *actors, theater directors and suchlike*, 7,784 are employed with a formal work contract, 2,150 are employers, 2,205 do not have a formal work contract, 11,649 are self-employed.

- Of *composers, musicians, and singers*; 339 are employed with a formal work contract, 1,815 are civil servants, 2,345 do not have a formal work contract and 5,762 are self-employed.

This small illustration demonstrates that in some occupations mapped by the PNAD, the number of agents who are self-employed or are working without a formal contract far exceeds those who are employers or are protected by labor laws.

This brief presentation shows that the conditions of cultural production are draped in nonprotective forms of work, which is not often perceived when the cultural economy is valued exclusively for the commercial and financial impact of its activities. When public discourse surrounding the material routines of culture do not consider the seasonal forms of individual income appropriation, the difficulties to afford the costs of professionalization, and the possible physical health risks, we can see that the naturalization or concealment of a world of frustrations and disconnections for its workers is being reproduced.

In this sense, it is worth pointing out that the space occupied by the symbolic economy in contemporary societal reproduction is intersected by some general interdependent social factors: i) insertion into the labor market, forms of hiring and very complex agency positions are made to interact within the internal morphologies of each productive subfield; in this case, the topology of these fields should be examined by observing forms of employability, formal, informal and seasonal jobs in the context of a post-salary society ii) different actors from different languages and expressions relate and suffer the consequences of their relationships with the world of work in a unique way, and

this last condition ultimately directly affects the organizational strategies of workers towards bettering their working conditions.

Notes on forms of worker engagement in the cultural field: do unions and associations produce labor mediation?

In order to provide continuity to this article, an effort has been made to gather a set of notes regarding the various ways workers in the cultural field organize themselves. In this section, the focus will fall on more classical representations, notably unions and associations.

The most common associative form of organization and defense of worker collective interests is widely represented in the cultural field. Despite the lack of academic attention given to labor organization in the area of arts and culture, these practices started in the early decades of the last century⁴, beginning in Rio de Janeiro (ESTEVES, 1996).

It is interesting to note that these union models reflect a period before the pact instituted by the modern form of typical Brazilian liberalism (VIANNA, 1976). Therefore, it flourished at a time when the ideas of anarchist, socialist, cooperative, and labor unionism disputed the hegemony of the organization of work at the federal capital (FAUSTO, 1977), long before single unionism appeared in the 1937 Constitution.

⁴ Some of them – especially the *Centro Musical do Rio de Janeiro* (Musical Center of Rio de Janeiro), founded in 1907, and the *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (Brazilian Society of Theatrical Writers), founded in 1917 – are directly linked to the decision-making center of the First Brazilian Republic, due to the enactment of Decree No. 1,637 in January of 1907 (BRASIL, 1907). According to the research of Eulícia Esteves (1996), the labor emphasis which influenced the direction of the *Centro Musical do Rio de Janeiro* alluded to the organization of the craft guild in an attempt to regulate the job market and the minimum wage values. It proved to be an immature labor field considering the possibilities of its workers for material survival. It even mentions the attempt to organize a “reserve fund for benefits (doctor, medicine, hospital, disability pension, and funeral costs)” (ESTEVES, 1996, p. 16), forms of advanced payment to partners, and the promotion of shows, developing financial, business and social security functions.

New forms of unions and associations were amassed throughout the following decades, expanding the scope of regional representations beyond the city of Rio de Janeiro and demonstrating a high plurality of craft guilds⁵. It is noticeable that the areas of music, performing arts, visual arts (fine art and handcraft), audiovisual, museology, publishing, cultural management among others, depend on this type of representation.

It is also noticeable that many of the unions and associations recorded illustrate the sphere of cultural production's high complexity, where various forms of labor insertion are combined. Workers are represented in formal employment, self-employment, self-entrepreneurship, and even in forms described as *employability* ("available" for seasonal wage which is common in the tertiary sector). This complex combination demonstrates that these labor organizations connect workers who experience different forms of labor relations.

⁵ It was possible to record a wide range of craft guilds directly linked to cultural work. Here a few which stood out: *Associação de Artesãos e Microempreendedores do Estado do Rio de Janeiro - Artes do Rio (ASSOC ARTESÃOS RJ)*; *Associação dos Produtores Culturais do Rio de Grande do Sul (APCERGS)*; *Federação Nacional de Cultura (FENAC)*; *Sindicato da Indústria Audiovisual (SICAV)*; *Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas no Estado de São Paulo (SEAFESP)*; *Sindicato das Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional no Estado do Rio de Janeiro (SECRASO - RJ)*; *Sindicato dos Artesãos do Estado de São Paulo (SINDIARTES)*; *Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ)*; *Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Paraná (SATED/PR)*; *Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo (SATED/SP)*; *Sindicato dos Bibliotecários no Estado de São Paulo (SINBIESP)*; *Sindicato dos Empregados em Editoras de Livros (SEEL)*; *Sindicato dos Empregados em Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional do Estado da Bahia (SENALBA/BA)*; *Sindicato dos Empregados em Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional no Estado de São Paulo (SENALBA/SP)*; *Sindicato dos Trabalhadores em Entidades Culturais e Recreativas do Estado de Minas Gerais (SINDEC/MG)*; *Sindicato Interestadual dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (STIC)*; *Sindicato Interestadual dos Trabalhadores, Empregados, Autônomos, Avulsos, Temporários em Feiras, Congressos e Eventos em geral e em atividades afins de Organização, Montagem e Promoção nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro (SINDIEVENTOS)*; *Sindicato Nacional dos Artistas Plásticos de São Paulo (SINAP-ESP)*; *Sindicato Nacional dos Produtores de Eventos Musicais (SINAPREM)*; *Sociedade Brasileira de Autores (SBAT)*; among others.

These craft guilds reunite agendas that reproduce this pattern. In terms of this mode of operation, the unions and associations encountered seek to offer a wide range of services and benefits, each one adjusting to the specifics of its respective activities. Nowadays it is common to have legal advice (including collecting royalties) and consulting services in the area of labor; agreements in the areas of education, leisure, and health; amortization of consumer materials specific to artistic creation. Some associations seek to promote professional visibility – apparently, in many cases, the fight for dignity is for the social recognition of the work – ; others organize measures “less” common in the history of union struggles, such as consultants for investments and competitive stocks.

In addition, many of these measures have signaled the construction of collective labor agreements, defined in the *Consolidação das Leis do Trabalho* (Consolidation of Labor Laws) (CLT), where the working conditions between employers and employees are agreed upon within the boundaries of individual labor rights in flexible capitalism. Thus, it is registered that the investigated unions which function for this purpose⁶ seek to facilitate the regulation of: i) salary levels, annual readjustment rates; ii) gratuity for length of service, definition of overtime payment, types of assistance (meal, funeral, childcare, among others); iii) integration of young people into the labor market; iv) retirement benefits; v) provisional payments to pregnant women, compensation for maternity leave, stability for parenthood; vi) protection of worker health and safety; among others.

⁶ *Confederação Nacional dos Trabalhadores em Estabelecimentos de Educação e Cultura (CNTEEC); Federação Interestadual dos Trabalhadores em Empresas de Difusão Cultural e Artística nos Estados de Minas Gerais e Bahia; Federação Interestadual dos Trabalhadores em Empresas de Difusão Cultural e Artística nos Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte; Sindicato das Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional no Estado de São Paulo (SINDELIVRE); Sindicato dos Empregados em Editoras de Livros (SEEL); Sindicato dos Empregados em Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional do Estado de São Paulo (SENALBA/SP); Sindicato dos Empregados em Empresas Editoras de Livros e Publicações Culturais do Município do Rio de Janeiro; Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL); among others.*

Although studies regarding the cultural economy and cultural policies have not offered a central place for the organization of work, unions within this area of work seem to be actively creating regulations in the sphere of mediation in the world of work. However, since there has not been much reflection on their actions, it cannot be confirmed that they build a sense of oneness among cultural workers. Thus, the extent of these actions by unions and associations may seem limited to basic instruments according to multiple market agents, and may affect the flexibility of certain labor rights.

This is just an initial point, but in the absence of more detailed studies on working conditions in the cultural field and the agendas and forms of organization of workers, it is appropriate to ask if these guilds further the struggle for legislation to ensure the safety of workers. Some international cases are constructed in this way, such as the *intermittent du spectacle* (casual entertainment worker) in France and Spain⁷, British legislation dealing with the Equity union, and the workers' struggles in Portugal to gain protective legislation for the constant interruption of their activities. This demonstrates the degree of universalization of protective labor conditions which do not retreat to labor rights, reducing the danger of negotiation for workers placed in unequal positions in relation to their employers.

We propose to continue the debate looking at labor precariousness and the possible inflections on the organization and political struggle of workers in the cultural field. We intend to briefly present a literary contribution which identifies certain risks which impede the idea of cooperation through dilution or corrosion of social solidarity systems in the post-Fordist era.

Part of this contribution includes the idea of precarious work conditions – externality of social capitals and production relations – in a centrality of social and political agencies – intimacy, subjectivity and mental health. These perspectives seek to action certain intersubjective obstacles shaped by the limitations of social security pacts, organizing the world of work in ways that reproduce competition, individual competitiveness and instability as forms of labor insertion.

⁷ For more, see CORSANI (2012).

Is the *precariat* debate relevant to the cultural field? Does precariousness provoke labor organization?

Already in the void of a society and a welfare state, Guy Standing aims to give materiality to a new class structure and a new extremely complex collective agent, which he refers to as the *precariat*. According to Standing, the term was first used by French sociologists in the 1980s “to describe temporary or seasonal workers” (STANDING, 2015, p. 26), but gained another meaning in the actual morphology of social relations.

The definition of *precariat* is determined by the deprivation of seven types of labor securities, envisioned in a general work support policy. For the author, not all individuals included in the *precariat* value these securities, but they score poorly in each of them. They are defined as:

Labour market security – Adequate income-earning opportunities; at the macro-level, this is epitomised by a government commitment to ‘full employment’.

Employment security – Protection against arbitrary dismissal, regulations on hiring and firing, imposition of costs on employers for failing to adhere to rules and so on.

Job security – Ability and opportunity to retain a niche in employment, plus barriers to skill dilution, and opportunities for ‘upward’ mobility in terms of status and income.

Work security – Protection against accidents and illness at work, through, for example, safety and health regulations, limits on working time, unsociable hours, night work for women, as well as compensation for mishaps.

Skill reproduction security – Opportunity to gain skills, through apprenticeships, employment training and so on, as well as opportunity to make use of competencies.

Income security – Assurance of an adequate stable income, protected through, for example, minimum wage machinery, wage indexation, comprehensive social security, progressive taxation to reduce inequality and to supplement low incomes.

Representation security – Possessing a collective voice in the labour market, through, for example, independent trade unions, with a right to strike.

(STANDING, 2011, p. 10).

Although the author reiterates that the criteria for a sociological definition for the notion of social class is not defined only by produced or received income, Standing proposes that one of the objective definitions of the *precarariat* derives from a precarious income and a *sui generis* income pattern. Using the idea of social income, the author suggests that part of the truncated *status* of these social actors is linked to the blocking of complexity of social income formation:

The composition of social income can be broken into six elements. The first is self-production, the food, goods and services produced directly, whether consumed, bartered or sold, including what one might grow in a garden or household plot. Second, there is the money wage or the money income received from labour. Third, there is the value of support provided by the family or local community, often by way of informal mutual insurance claims. Fourth, there are enterprise benefits that are provided to many groups of employees. Fifth, there are state benefits, including social insurance benefits, social assistance, discretionary transfers, subsidies paid directly or through employers, and subsidised social services. Finally, there are private benefits derived from savings and investments. (STANDING, 2011, p. 11).

Standing warns that this unvirtuous composition of the *precarious* social income is a remuneration composed mostly of nominal wages. Yet the author recalls that the share of national income which corresponds to wages has fallen dramatically with little prospect for growth (STANDING, 2014). With a global tendency to transfer wages to benefits, with the economies of advanced capitalist countries becoming increasingly rentier, the *precarariat* continues to suffer the transition from fixed to flexible payments which are highly subject to fluctuations.

Jobs in the tertiary sector of the economy tend to be increasingly reproduced in the form of projects, meaning they lose their continuity and nominal wages are burdened. For the majority of workers in precarious conditions, wages no longer “provide a dignified standard of living” (STANDING, 2014, p. 14). For some subjects positioned in the cultural subfields, the

seasonality of individual incomes and labor insertion “by project” is almost an imminent condition.

The number of social agents that are close to membership in this social class represents, according to Standing, about 20% of the global work force and is motivated by the breakdown of transformations of the post-Fordist cycle of capitalist production – and at the limit of removing social rights – to a type of “work and a life of instability” (STANDING, 2014, p. 13). The work performed by this group is highly fragile, as it is associated with “casualization, informalization, employment agencies, part-time regime, false self-employment” (STANDING, 2014, p. 12).

According to the author, this is a collective actor still in formation, dispersed, fragmented, but certainly available – for necessity or desire – to flexible conduct. Some see this atypical exclusion from work relations as a possibility to maximize individual interests and a “feeling of freedom” in relation to an apparently anachronistic labor. Yet by assuming the risks of unsafe forms of work and the organization of the world of work, many other labor identities are stuck in order to build a solid career perspective. There is a need for a collective organization of workers in this environment of insecurity reproduced by flexibilization, a sense of cooperation, mutual assistance, and belief in solidarity systems.

If the flexible jobs that are available do not include building trusting relationships, these truncated labor identities do not experience feelings of loyalty or commitments and perceptions of alterity embraced by Fordist forms of employment. The already unbalanced intergenerational ties may comprise even more frustrations, especially when young people do not show an interest in reproducing this form of employment or working in non-flexible, long-term or “monotonous” jobs – typical of their older relatives.

Likewise, these same young people – an expressive part of the cultural field’s workforce – may not be supported by their family and relatives, who may be ignorant of their interests and may not understand a job market that values and encourages flexibility. The *precariat*’s feelings of frustration and insecurity can take on another form when the generations compare the positions they

occupy within the world of work. In the world of art and culture, even with significant wealth generation contributing to national GDPs, their mode of insertion may not seem very functional when compared to older generations. Therefore, it is essential that the financial impact of these expressive activities be considered when questioning the role young people play in the job market, so that their insertion may include material autonomy and independence from familial support.

This form of insecurity, naturalized even in literature in the area of culture, exposes the agent of the *precarariat* to the belief that any hope of social ascension situationally depends on their capacity to undertake available jobs and internships. Exhaustive hours, unpaid overtime, additional costs that fall on the worker, uncomfortable environments, meaningless tasks; all of these “qualities” combined are a precarious self-exploration with the expectation of achieving some type of social mobility (STANDING, 2015, p. 98). Depending on one’s position in the cultural market, it is possible to accept some available jobs – sometimes more than one at a time – with the expectation of gaining resources and experiences to construct one’s own projects.

In a world where more jobs and tasks done outside of the conceptual workplace are a common form of job insertion for projects in the service sector (STANDING, 2015, p. 182), the turnover of workplaces and working hours can imply barriers to controlling the work process itself.

To some extent, we can see that a change in compartmentalized forms of production was an interesting value, when some disciplinary controls of the body may be explicitly discontinued. Yet from the perspective of workers contracted for “project season”, this tangible reterritorialization of labor also has its limits.

In general, it is up to them to fulfill their duties despite the operating environment, without major interventions or projections for the results of their activities. Although this ability to move “skillfully” from one job to another – and, of course, from one environment to another - seems exciting, many workers find it difficult to be directly involved in productions where the development of ideas takes time, limiting the

potential for creativity and operating functionally with other labor agencies.

In addition, the young *precarariat* is bombarded with appeals for self-help that seek to help them “win” in a world of flexible possibilities, under the guise of literature which embodies the naturalization of economic impacts and individual “windows of opportunity”. This literature contributes little to the organization of labor demands, especially when it highlights individual cases of success without mentioning their actual social positions. Apparent “failures” or disconnections suggest to the *precarariat* that the difficulties they encounter in the job market are the consequences of their “individual inabilities” rather than the effects of reproducing flexible work, reflected in repercussions on their physical and mental health and increasingly frayed social conditions.

The fear of losing what little one has – not only in the case of lowering nominal wages, but also in the networks that define the repertory of available social capital – causes a delicate relationship with contractors. Depending on a work life organized around the incessant capture of participating in small seasonal projects, it seems wise to behave with “appropriate” professionalism so that no evaluations fall short of the contractor’s expectations, including incorporating the managerial grammars as a tool in stressful job interviews or on social media profiles.

This rational calculation may produce a highly instrumental employment relationship, where satisfaction with job activities does not combine with disputes over resources and scarce job offers. On the other hand, the dispute for these resources and the strong competitiveness among workers may give labor insertion an even denser obstacle in terms of possibilities for intersubjective connection to social struggles. The answer to the low prospects for ascension may be the disengagement or friction of collective agendas, summarized in specific struggles which are not necessarily communal.

Although Standing places a strong emphasis on the conditions of work in Eurasia, being a byproduct of the crisis of the Fordist mode of development (BRAGA, 2012), some connections can be made to the Brazilian cultural field. Even

considering the incredible morphological heterogeneity of cultural work, since the beginning we have not lost many forms of institutionalization of social rights in Brazil, but conversely, we knew little about them.

In a universe where unemployment or unemployability are seen as individual concerns and the lack of employment security disables representation security, integrating the struggles of the subjects who interact with labor precariousness on a daily basis is seen as an interrogation. If lack of mobility and low career prospects may suggest a level of disengagement from political labor life, the struggle of this labor agency profile may be translated to the guarantee of minimum existence.

Yet it is possible that what is being witnessed is a much more complex path, specifically in the organization of young people working in the cultural field, in relation to the world of work.

Are there other forms of collective representation? Notes on cultural collectives

We believe it is feasible to think that some productive experiences may be renovating a sense of political engagement in the cultural policy field. A recent phenomenon seems to be emerging which explicitly exposes how cultural expression appears today among the confused relationship between “non-traditional” political struggle and the possibilities of insertion into the organization of cultural work in Brazil.

Briefly presented here are some notes which depict the new possibility of sharing producers’ agendas which define the cultural field as an important locus of work identity. These agents are especially young, urban, and build a heterogenous interlocution with the political world, making use of institutional spaces of participation and official grammars when viable to their rational calculation, but also building connections through “non-official” forms of engagement.

It is necessary to recognize that these experiences are primarily recorded and interpreted by young researchers, many of them directly linked to these new forms of cultural work (ALMEIDA, 2009; BARON, 2016; D’ANDREA, 2013; DAMIÃO,

2014; SENA, 2013). These studies define specific temporal demarcations, including the identification in the 1990s of an exponential increase in the organization of subjects, until then, little recognized by cultural policies produced by the State. They also identify that the participation of young people in public policies was renewed during this period.

Due to its heterogeneity it is not easy to define this movement, but it is intended to synthetically illustrate that these agents are connected by spatialities and close interests. They constantly demonstrate a “productive personality”, and are defined as “doers”, those who produce “in a hurry”. Sharing their own grammars in the organization of work, defining their own definition of a collective (TOMMASI, 2013).

These actors seem to have been produced during the crisis of representation that affected the political world we were familiar with up until now. Some studies refer to a certain exhaustion of the languages which characterize institutionalized struggles and recognize within these expressions an increase in engagement (D’ANDREA, 2013). Others point to the decentralized dynamics of the decision-making process as one of the conditions which makes these collective experiences organic, distancing themselves from the pragmatism of leadership. It is a consistent trend to normalize internal political relations and deny bureaucracy (SENA, 2013).

Many of these actors are very familiar with the contradictions of spatial segregation, the difficulty in accessing scarce goods prized in established culture (libraries, cultural centers, movie theaters, museums), and find themselves interacting with the heterogeneity of the State. Both of the niches which seek to establish normative principles to value and encourage cultural diversity (notably the secretariats and ministries of culture and human rights) as well as those which by derived “norm” control or retain it (public safety policies and police groups on the frontline).

It is also possible to identify borders with previous popular movements, producing connections with the urban world (in its most explicit form we find the reinterpretation of occupying urban spaces). What should be emphasized is that these actors experience relations with political institutions and organizations

in a very specific way, and this may define their propensity for labor struggles.

Their struggle for representation may be seen as a synthesis of their own spatialized collective identity. In face of the requirement for material existence unavailable in the world of work, territory is referred to as a constant link. They reveal, in the political sphere, another spatial and labor historicity by producing their own cartographies and “non-official” cultural maps, new paths and circuits (BARON, 2016; DAMIÃO, 2014).

In a way, it seems that the previous financial “inadequacy” of these subjects in cultural production sparked new engagements with popular forms and movements. In the microcosm of cultural public policies and some forms of private investment in social marketing, the organization of these groups did not go “unnoticed”. Nowadays there are many private programs which grant awards for grassroots initiatives and other public tenders dedicated to this type of production, in the most diverse spatial scales and directed by the most diverse institutional actors (BARON, 2016; D’ANDREA, 2013).

Many of these actors seek to improve ways of managing activities, by dominating and transmitting application techniques at the limit of their necessity. (SENA, 2013). They produce their “workarounds” and reconnect themselves with other supportive collectives, to avoid becoming trapped in a condition of lonely precariousness. Others renew their repertoire of the economy which is supported by practices linking the creation of social currencies as well as the solidarity economy to other local productive agents.

Considering the seasonality of project offers, the difficulties and delays in receiving funds for public tenders, and flexible payments, these agents structure their work life in a very complex way. Different roles are being operated in the construction of these collective networks. The management role is often assumed, sometimes leading workshops, while others accept any paying activity. While the collective networks reproduce themselves, the periods which characterize the time of creation may be misaligned with the forms of material survival. Remuneration for projects or public tenders in the cultural field may impede social income, especially for actors with low social and economic capital.

It is important to remember that these actors compete for extremely scarce resources. Although this is not a recurring theme, the risk of competition for these inputs can lower the remuneration rates – radically increasing the precariousness of productive agents – or condemn these actors to certain “adjustments” to meet the interests and objective perceptions of their financiers.

These new engagements may be challenged by objective and subjective implications of the organization of the world of work. This very special framework of relationships between agency, cultural expressions, and immaterial production may subtly dialogue with the dissemination of an entrepreneurial ideology in economic production.

Shifting the focus from the company to other areas, including the maximum atomization of the individual, many of these ideologies seek to emphasize real opportunities for value and income production in artistic languages and cultural expressions, with the subjective incorporation of a managerial world as its means of interaction with the sphere of work and its way of consolidating a “possible state” of permanence – employability – for social agents in the market.

This diversity of political-labor engagements is constructed in an extremely conflicting manner. Actors in the cultural field seem to be constructing their lives amidst the contemporary world of work’s rejection of agencies which search for security and benefits typically provided by the welfare state, at the same time they are highly valued for their power to discover and their autonomous experimentation. If we remember the demands of the cultural field’s union model and compare them with a brief description of collective actions, we may question if they are from the same world and the reasons for their asynchronicity.

It is possible that we are witnessing the mechanisms of the social and institutional realization of the ambiguity of precariousness in the cultural field. While these actors may be freed from many of the constraints imposed by the routine organization of the world of work, they are being exposed to the adversities of self-entrepreneurship. In regards to the periphery of value and income production – which is the correct term to refer to Brazil’s cultural economy - of the periphery of capitalist

production, self-employment as the only alternative for individual income production may be a great risk.

What is the limit for struggles in the organization of cultural policies in the Brazilian State? Is it possible to imagine a common agenda?

In the case of cultural policies consolidated within the power of the State, the central agenda since 2003⁸ was directed into a managerial systematization which intended to unite some synthesized axes: patterns of citizenship and the symbolic sphere linked to political recognition, and the productive emphasis of culture. This systematization sought to activate the perspective of a dialogical model of political production between conflicting social forces, developing a “locus” of arbitration within the State.

If there is a sign of weakness within the more organized cultural policy processes controlled by the State of Brazil – in a way, the creator of relations which materialize institutional operating systems, acclaimed by national, state and municipal cultural plans and discussions, the normative construction and operational attempt of the *Sistema Nacional de Cultura* (National System of Culture)⁹ – it is the little attention given to the right to dignified work in the cultural field¹⁰.

It is necessary to highlight that the *Plano Nacional da*

⁸Academic research often deems that a turning point for the formulation of cultural policies in Brazil took place in 2003. This period corresponds to a political cycle which began with the election of President Luiz Inácio Lula da Silva and the leadership of Gilberto Gil within the Ministry of Culture.

⁹The “Sistema Nacional de Cultura” (National System of Culture) standardizes the management and development of cultural policies by integrating all the federal agents (Federal, State and Municipal powers). It constitutes one of the purposes of the National Culture Plan, approved in 2010.

¹⁰An example of this process is the supplementary pension scheme, which is associated with pension funds known as CulturPrev. It is intended for registered workers in a few unions, cooperatives, and associations, and is administered by the *Fundação Petrobras de Seguridade Social (Petros)*. Its character is essentially subject to the private regime of law, and financial profitability may be available. When urged in partial or intermittent income-salary regimes, professionals of the cultural field will have immense difficulty adhering. This was the only action dedicated to the retirement of workers in the cultural field recorded during this period.

Cultura (National Culture Plan)¹¹ includes a few bases to reduce informality in the job market¹². It would be impossible today to produce a methodological archeology which would show the sources of these demands, but it is noteworthy that the 10-year plan mentions adjustments to labor legislations, and incentives to recognize occupations and the organization of worker associations (although the latter exposes limits to later autonomy). No concrete example was found of actions referencing the materialization of these strategies.

In this context, the process of renewing a sense of participation and organized collective conduct reproduces state limits. Therefore, it is not a question of aligning the sense of class fractions in the cultural field with the interpretation of struggles between capital and work, but rather exploring that the limits of worker organization appear publicly as the fate given to the ownership of cultural management and the distribution of public funds.

Part of the limits of the workers struggle is verticalized in the increase of available public funds – which demonstrates a serious precarization of activity, in which the worker demands do

¹¹The “Plano Nacional de Cultura” (National Culture Plan) is a set of principles, purposes, guidelines, strategies and initiatives which guide the process of formulation and implementation of cultural policies. Created by the Law n. 12.343, on December 2nd, 2010, after being approved in a constitutional amendment, the Plan lasts for 10 years.

¹² I am referring to some highlights from Chapter IV of the *Plano Nacional da Cultura*:

“4.2 Contribute to the formalization of the labor market, in order to value the worker and strengthen the economic cycle of the cultural sectors.

4.2.1 Carry out, in partnership with the competent bodies and powers, proposals for adapting labor legislation, aimed at reducing the informality of artistic work, technicians, producers, and other cultural agents, stimulating the recognition of professions and the formal registration of these workers and increasing the access to social benefits and social security.

4.2.2 Disseminate, among employers and contractors in the public and private sectors, information regarding legal rights and obligations which exist in formal employment relations in cultural work.

4.2.3 Stimulate the formal organization of cultural sectors into unions, associations, federations and other representative entities, which support the structuring of pension plans and property insurance for agents involved in artistic and cultural activities.

4.2.4 Stimulate the adhesion of artists, authors, technicians, producers, and other cultural workers to programs which offer public and complementary pension plans specific to this segment” (BRASIL, 2010).

not even ask for better social income management, but “only” financial inputs which provide material survival for workers – , and may centralize the state locus as its purpose. This struggle contracted in the “existence” of an adequate location in the State for the care of cultural activities inputs, is not particularly creative in its search for cultural diversity materials.

Part of this limit is also reproduced by the recent literature of cultural policies. Apparently, we are used to “denouncing” a neoliberal standard in the routines exposed by the tax waiver laws. Apparently, it would be viable to resolve the neoliberal condition by renewing the use of public funds. Yet even in the bill of law submitted by the Cultural Ministry, whose proposal is to replace Law nº 8.313¹³ (BRASIL, 1991) and create the *Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura* (National Program of Cultural Promotion and Incentive) – *Procultura*¹⁴ (BRASIL, 2010) –, the obstruction of job centrality is rather explicit.

Although looking for another way of making national funds regionally available, the public capital/corporate profit standard is established as the main option. From the point of view of work, it would be more viable to create a legislative standard which distributes capital income, linked to changes surrounding incentivized resources.

It is worth noting that this proposal does not mention the values of profit distribution of participating companies that will be made available for the funds designated for seasonal workers’ income compensation. In this case, the process for job insertion “by project” is even more predictable. Those whose income insecurity is due to seasonal occupation are more susceptible to market fluctuations and the way companies allocate production resources. This way, the labor-capital relationship in the cultural field, when centralized around the availability of public funds, may

¹³ Created in 1991, the Law n. 8.313 established the National Program to Support Culture, the main source of public investment in the field of cultural production in Brazil.

¹⁴ This is the proposal to amend the Law n. 8.313, which has not yet been approved by the legislators. The proposal foresees changes in the amount of funding, a more balanced distribution of public resources around the country, the regulation of investment funds, and an increase in direct public funding for cultural activities which are not “attractive” to the market.

continue to benefit the extraction of immaterial profits by large companies, maintaining obstacles to social income composition which could allow worker material autonomy.

It is necessary to point out that protective legislation for cultural work may also include specific support against physical health risks (especially for practices which involve the body), and include leave for accidents as well as special forms of public protection in the case of retirement linked to bodily fatigue. When we speak of self-employed, informal or self-entrepreneurial workers, these conditions are even more urgent.

If we do not reimagine this scenario of projections, the profile of work in cultural policies may appear exhausted. This became even more serious for workers when profound changes in social security and labor laws took place in 2017.

Therefore, we can see that the agendas of struggle and organization of craft guilds and workers who suffer radical precarious conditions are, in fact, very diverse but may have many points in common. It is possible that this meeting of agendas and accumulation of experiences, organization, defeats, victories, and struggles is promising for the systematization of cultural policies and cultural economy studies.

References

- ALMEIDA, Armando; ALBERNAZ, Maria Beatriz; SIQUEIRA, Mauricio (Org.). *Cultura pela palavra: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010*/Gilberto Gil & Juca Ferreira. Rio de Janeiro: Versal, 2013.
- ALMEIDA, Renato Souza de. Juventude e participação. Novas formas de atuação juvenil na cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado), Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.
- ARIZPE, Lourdes; ALONSO, Guiomar. Cultura, Comercio y Globalización. In: MATO, Daniel (Org.) *Cultura, Política y Sociedad*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLASCO, 2005.
- BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2012.
- BARON, Lia. A territorialização das políticas públicas de cultura no Rio de Janeiro. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, maio de 2016. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-territorializacao-das-politicas-publicas-de-cultura-no-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 20 fev. 2017.
- BAUMOL, William; BOWEN, William. *Performing arts: the economic dilemma*.

Massachusetts: Yale University Press, 1969.

BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

BRASIL. Decreto nº 1.637, de 5 de janeiro de 1907. Crea sindicatos profissionais e sociedades cooperativas. Poder Executivo, 1907.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Poder Executivo, 1991.

BRASIL. Lei nº 12.343, de dezembro de 2010. Plano Nacional de Cultura. Brasília. Poder Executivo, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CORSANI, di Antonella. Dalla precarietà contrattuale alla precarizzazione esistenziale. L'esperienza dei lavoratori dello spettacolo in Francia. In: ARMANO, Emiliana; MURGIA, Annalisa (Org.). *Mappe della precarietà*. Knowledge workers, creatività, saperi e dispositivi di soggettivazione. Bolonha: Casa editrice Emil di Odoia, vol. 2, 2012.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado), Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, 2013.

DAMIÃO, Pedro Luiz. A ressignificação do espaço: produção e circulação de cultura contra-hegemônica nas periferias da cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado), Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo, 2014.

ESTEVES, Eulícia. *Acordes e acordos*. A história do Sindicato dos Músicos do RJ. Rio de Janeiro: Multimais Editorial, 1996.

FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social*. São Paulo: Difel, 1977.

FERREIRA NETO, A. B.; FREGUGLIA, R. S.; FAJARDO, B. A. G. Diferenciais salariais para o setor cultural e ocupações artísticas no Brasil. *Economia Aplicada*, v. 16, n. 1, p. 49-76, 2012.

FIGUEIREDO, João Luiz de. A importância da produção cinematográfica do Rio de Janeiro no mercado do cinema nacional. *Recine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, v. 10, p. 168-175, 2013.

FLORIDA, R. *The rise of the creative class*. New York: Basic Books, 2002.

HOWKINS, J. *The creative economy: how people make money from ideas*. London: Penguin Press, 2001.

LANDRY, C. *The creative city: a toolkit for urban innovators*. London: Earthscan, 2003.

LEMOES, Ronaldo et al. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MARKUSEN, Ann; SCHROCK, Greg. The artistic dividend: urban artistic specialization and economic development implications. *Urban Studies*, Glasgow, v. 43, n. 10, p. 1661-1686, set. 2006.

MARTOS, Luis Antonio Palma; QUINTERO, Luis Fernando Aguado. ¿Debe el

Estado financiero las artes y la cultura? Revisión de literatura. In: *Econ. soc.* vol. 20 n. 1, Campinas, 2011.

MELEIRO, A.; SILVA, L. S. E.; OLIVEIRA, L. M. B.; VALIATI, Leandro; PEREIRA, R. N. Economia e cultura da moda no Brasil: um estudo para políticas públicas. In: Lia Calabre. (Org.). *Políticas culturais: pesquisa e formação*. 1. ed., São Paulo e Rio de Janeiro: Itaú Cultural e Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012, v. 01, p. 265-284.

REIS, Ana Carla Fonseca, et al. *Economia criativa: um conjunto de visões*. São Paulo: Fundação Telefônica, 2012.

SEGNINI, Liliana Rolfen Petrilli. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. *Anais*, Recife, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000165&pid=S0102-7182201000010001900028&lng=pt>. Acesso em: 10 de jan. 2017.

SENA, Eduardo Augusto. Políticas culturais, tecnologias de informação e democracia cultural. O programa VAI e a constituição da Agência Popular Solano Trindade. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

SILVA, Frederico Barbosa da; ARAUJO, Hertton. O mercado formal de cultura: características e evolução. In: ÁLVARES, Gabriel (Org.). *Indústrias culturais no Mercosul*. Brasília, Instituto Brasileiro de Relações Internacionais, 2003, p. 291-342.

SILVA, Frederico Barbosa da. Análise do mercado de trabalho cultural. 2017. In: BARBALHO, Alexandre; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo (Orgs.). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: EDUFBA, 2017. (Coleção Cult).

SILVA, Frederico A. B. da. *Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento*. Coleção Cadernos de Política Cultural, v. 3. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

STANDING, Guy. O precariado e a luta de classes. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Lisboa, 2014. Disponível em <<https://rccs.revues.org/5521>>. Acesso em: 22 de fev. 2017.

STANDING, Guy. *O precariado: a nova classe perigosa*. Traduzido por Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

THROSBY, David. A work preference model of artists' behaviour", In: PEACOCK A.; RIZZO, I. (Org.). *Cultural Economics and Cultural Policies*. Kluwer Academic: Dordrecht, 1994, p. 69-80.

TOLILA, Paul. *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras Itaú Cultural, 2007.

TOMMASI, Livia. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. In: *Revista Política & Sociedade*, Florianópolis, vol. 12, n. 23, jan./abr., 2013. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2013v12n23p11>>. Acesso em: 22 de fev. 2017.

UNESCO. Convenção da UNESCO sobre a Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais. UNESCO: Paris, 2005.

UNESCO. *Creative economy*: report 2010. Nova York: United Nation, 2010.

VIANNA, Luiz Werneck. *Liberalismo e sindicato no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Between a battle and a war: a few notes on cultural work

João Domingues¹⁵ e Leandro de Paula¹⁶

We aim to revise and make a small contribution to a chapter¹⁷ from the book “*Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*” (Cultural Workers in Brazil: creation, practices and recognition), published in 2017 and organized by our dear colleagues Alexandre Barbalho, Elder Maia and Mariella Pitombo. Despite the paper having been written rather recently, it would be impractical to assume that the historical context we were living in at the time of writing could be equally comparable to that of today.

In fact, the social and political changes that have taken place during this period have proven to be more impactful than that article could have ever predicted. Over the past few years, we have witnessed the creation of a new and challenging framework for workers in Brazil, especially those who partake in activities which may be understood as cultural production/arts management.

¹⁵ PhD from the Universidade Federal do Rio de Janeiro (Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ) (Urban and Regional Planning). Professor and Coordinator of the Graduate Program in Cultura e Territorialidades (Culture and Territorialities) from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF). His main research interest concerns the tensions between culture and neoliberalism, especially their effects on territory, politics and labor. E-mail: joaolpdomingues@gmail.com / joaodomingues@id.uff.br.

¹⁶ PhD from the Universidade Federal do Rio de Janeiro (Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ) (Media Studies). Professor at the Universidade Federal da Bahia (Federal University of Bahia), where he teaches at the Graduate Program in Cultura e Sociedade (Culture and Society). His main research interest regards the relationship between discursive practices and historical meaning landscapes, especially on the topics of religion, politics and democratic pluralism. E-mail: psleandro@gmail.com.

¹⁷ DOMINGUES, João. What if the cultural economy paid more attention to work? Notes on the organization of labor interests in the cultural field. In: BARBALHO, Alexandre; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo (orgs). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: EDUFBA, 2017. (Coleção Cult). 276p.

Certain points which were made throughout that text are, in our opinion, still rather pertinent. Yet many others, which we did not realize until now, are rather contradictory and need to be dealt with carefully. Therefore, we would like to provide some additional commentary on the contents of this work in order to contribute to the study of professionals who work within the cultural field.

In 2017, during Michel Temer's presidency, the government approved the *Reforma Trabalhista* (Labor Reform) (BRASIL, 2017). This significantly affected professionals within the cultural field. The following paragraphs aim to depict three of those effects.

Some loopholes were created in this Reform which allowed for greater exploitation of workers. For example, the 12x36 work schedule (a 12-hour work day followed by 36 hours of rest, a shift from the typical 8-hour work day), which for obvious reasons, makes it difficult for workers who partake in seasonal employment to accumulate various jobs at the same time. This change also grants employers more control as they are able to reduce the fixed costs of production and isolate workers into smaller teams.

The Reform also includes an abrupt change in hiring for intermittent employment. Previously, an employee could not be rehired by their former employer through a new intermittent employment contract until 18 months had passed since the conclusion of the previous contract. The new law allows for an employee to be laid off and rehired immediately due to a new model of hiring which does not require this period of time between contracts. Considering the precarious conditions which have historically dominated labor relations in Brazil's cultural field, we suspect that this type of intermittent employment will become the norm rather than the exception, in terms of work contracts.

Collective labor agreements have also been impacted by the Reform. Negotiations can now be made directly between the worker and the employer, even through "tacit agreement" (BRASIL, 2017). Considering the *cultural precariat*, including their collective action and possibilities for integration into the world of work, this Reform seems to encourage a disconnection between

labor practices within the cultural sector and dignified work. It also presents a situation which maximizes the distrust in relation to the workers' forms of collective action, since their influence and effectiveness in standardizing labor relations will decrease considerably.

In addition to these radical changes, 2019 also brought us a Social Security (as well as Pension) Reform. The proposal for a constitutional amendment is being reviewed by the *Senado Federal* (Federal Senate) at the moment. It is worth pointing out that increasing the minimum retirement age to 65 for men and 62 for women, a measure that determines when individuals can begin to receive retirement benefits, is not far from the average life expectancy of Brazilians in at least 10 states¹, which is 70 to 72 years of age.

We would like to focus on a few points which we believe may also contribute to the unpromising situation of ensuring the rights of those involved in the cultural sector. Some of these ideas have been discussed in recent research focused on analyzing how cultural policy, and its most explicit branch, cultural economics, have transformed into areas of interest for groups aligned with the political right (DOMINGUES, PAULA & SILVA, 2018; DOMINGUES & PAULA, 2019).

The political agenda of these actors suggest that the challenges which cultural workers will face in the next few years – which may occur at the same time with mutual implications – include the increased precarization of work and moral depreciation. We believe that this situation became more apparent in 2016 at the beginning of Temer's presidency, specifically the time between the closing and restructuring of the Ministry of Culture. This exceptional political moment in Brazil, following the impeachment of Dilma Rousseuf, led to abrupt changes in cultural policy procedures. The management of cultural policy in the executive branch, normally understood as a locus identified with progressive versions of public policy, was quickly reinterpreted by important agents of the Temer administration. Considered a stronghold of the former political group in Power (the Workers

¹ Cf.: <<https://exame.abril.com.br/brasil/a-expectativa-de-vida-da-populacao-em-cada-estado-do-brasil/>>. Acesso em: 05 set. 2019.

Party), the Ministry of Culture hosted a specific process in the post-impeachment era, focused on the purge of these political legacies. (DOMINGUES, PAULA & SILVA, 2018).

It also seems evident to us that the disputes over the direction of public policies for the cultural area were not consolidated to the executive branch, but were carried over into other spheres. Among these, we tried to construe some of the many alterations made, especially in the legislative branch and the electoral disputes during the 2018 presidential race.

In another text (DOMINGUES & PAULA, 2019) we stressed a movement that was organized between the closure and reopening of the Ministry of Culture: the discussions that took place before and during the Parliamentary Commission of Inquiry of the Rouanet Law (2016-2017), articulated by the parliamentarians from Temer's group, most notably the congressmen Magno Malta, Alberto Fraga and Sóstenes Cavalcante. Considered crucial to the dynamics of the Brazilian cultural economy, the cultural incentive laws and their management were considered by these three parliamentarians as the only reason for the very existence of *MinC* (Ministry of Culture), which led them to take a stance against the reconstruction of the Ministry's portfolio. Just as they discursively reduced the functions of the ministry, the parliamentarians also strived to depict the artistic class as supporters of a state that provides bogus benefits.

Other actors, such as supporters and social media influencers, circulated a specific narrative concerning the executive function of the federal law to incentivize culture. Its recipients understand that, according to the terms of the law, there are certain limitations in terms of payments, whether it be in the form of artist fees, expenditures, consumer products, etc. Yet, among these other voices arose another narrative: the value attributed to the cultural project would be completely available to the leading agent of the project, confusing the salary paid to the artist with the total amount allocated to the project. It is important to point out that, for this particular *doxa*, the whole productive chain in the cultural sector is not only precarious; it is fundamentally nonexistent.

Understood in these discourses as being unable to sustain themselves in the job market, artists in this context have come

to be depicted as a special caste. In times of severe economic crisis, when the majority of the population finds itself in a delicate situation of trying to procure some type of income, the public perception of an elite wrongfully collecting large sums of public funds is not easy to undo. Thus, the Rouanet Law was seen as a synonym for theft and swindling by privileged artists.

We understand that the establishment of the Parliamentary Commission of Inquiry of the Rouanet Law, having been tainted by anti-Workers Party sentiments, emerged from the desire of actors historically uninvolved in this area of debate to dispute the purpose of cultural policies. This situation highlighted the desire to reshape the public problem of tax waiver laws – one of the financial connection points of Brazil’s cultural economy.

The text from 2017 (DOMINGUES, 2017) called attention to the fact that, among the agents involved in cultural production, demands to increase the distribution ratio and volume of public funds are common, but labor conditions within the sector are much less emphasized as a political demand. In the time since this idea was presented, we believe that few actors within the cultural sector have paid appropriate attention to the emergence of political perspectives which portray the allocation of public funds towards cultural production as immoral.

We now look back at the protests which unfolded during the art exhibition *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, displayed at the Santander Cultural Center in Porto Alegre in 2017². We understand that the argument most visibly displayed by the protesters was their dislike of the themes of gender and sexual diversity, while those who supported the exhibition fought against the potential censorship of art.

However, not often mentioned were the discourses of certain groups which questioned, at the same time, the social legitimacy of artistic practice and, up until now, the “untouchable” social solidarity system made up of public funds – acquired through taxes – for the cultural field. At the time, digital influencers could often be heard saying things like, “Am I the one who should be paying for this thing they call art?”.

² Cf.: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em: 09 set. 2019.

The cultural field was also treated as *sui generis* in the context of election debates. Unfortunately, it is common during debates for candidates to omit their interpretations and plans for public policies regarding culture in Brazil. The presidential race of 2018 was no exception. Yet, when we look at the governmental plan³ of the elected candidate, Jair Bolsonaro, we notice an interesting point.

The plan makes no mention of cultural policies, except for the use of the expression “cultural Marxism”. On page eight, it is written in the table of contents, “Our flag is green and yellow”, the plan mentions that “in the last 30 years, cultural Marxism and its derivations such as Gramscianism (sic), have united with corrupt oligarchies to undermine the values of the Nation and the Brazilian family”. Below, in green and yellow boxes, is written “WE NEED TO FREE OURSELVES!” “LET US FREE OURSELVES!”.

Throughout his candidacy he maintained the idea that cultural activity was “contaminated” by the left’s domination. In order to combat this supposed fact, the high-ranking officials of Bolsonaro’s government, notably the Ministers of Foreign Affairs and Education, became the go to spokesmen. Understood as the source of “globalism” during the the Workers Party government⁴, it seems to us that cultural Marxism is both a privileged grammar used to integrate a part of Brazilian conservatives with their peers on a global scale, and a broader manner of applying anti-Workers Party sentiments to any actor treated as *persona non grata*. Therefore, it was expected that the current government would approach the cultural field with this kind of attention.

Up until now, this is exactly what has taken place. In just a few months, we have seen the changes made by Bolsonaro and the negative narratives that surround the cultural field. From the beginning, the reorganization of the federal government resulted in the demotion of the Minister of Culture to the Special Secretariat of Culture, which was first linked to the Ministry of Citizenship, and then to the Ministry of Tourism. In February of

³ Cf.: <http://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/BR/2022802018/280000614517/proposta_1534284632231.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

⁴ Cf.: <<https://newcriterion.com/issues/2019/1/agora-falamos>>. Acesso em: 06 set. 2019.

2019, Bolsonaro criticized Petrobras' role in financing cultural production. On his personal Twitter account, the president wrote that he recognized “the value of culture and the necessity to encourage it”, but that it should not be “the responsibility of a federal oil company”⁵. Months later, the company cut funding to thirteen significant projects⁶.

In April, the government announced the new normative ruling of the Rouanet Law, which lowered the cap of funding for projects from R\$ 60 million to R\$1 million, making an exception only for the maintenance of institutions such as museums and orchestras, the protection of designated historical sites, and the construction of cultural facilities. The government presented this new restriction of funds as a means of preventing celebrities from receiving payments and redirecting funds to the projects of rising artists, but the limits on funding ultimately ended up hurting theater productions as they commonly exceed the newly proposed allotted maximum. In contrast, projects which intend to finance annual plans – which is particularly attractive to certain financial institutions which maintain their own cultural spaces or centers – are exempt from this new limit on funds⁷.

During his first year in office, the President provoked the artistic class. For example, during the 2019 Carnival, Bolsonaro used his social media accounts to revolt against singers Caetano Veloso and Daniela Mercury who had launched a song with lyrics suggesting a climate of censoring civil liberties within the country. The president's response was carried by another music which alluded to the supposed benefits that artists obtained through previous governments, saying rather explicitly, “there are people going crazy without the Rouanet Law”⁸.

⁵. Tweet published on Bolsonaro's official profile on March 5th, 2019. Disponível em: <<https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1102906488677371904>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

⁶ Cf.: <<https://economia.ig.com.br/empresas/2019-04-15/por-decisao-do-governo-petrobras-corta-patrocinio-de-13-projetos-culturais.html>>. Acesso em: 12 set. 2019.

⁷ Cf.: <<http://institudea.com/artigo/as-mudancas-na-rouanet-parte-1-comparacao-de-artigo-por-artigo/?fbclid=IwAR2z1x0XIx5xjqR3Dqnlp5ZBggj8Tj9Hl-BCCYbgDQCGaBhwOHl5uKtlif4zo>>. Acesso em: 12 set. 2019.

⁸ Tweet published on the official profile of Jair Bolsonaro on March 5th, 2019. Disponível em: <<https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1102906488677371904>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

Considering the recurrence of this confrontational behavior, we note the current head of State's intent to exacerbate his campaign rhetoric. These actions seem capable of instilling, amongst the President's most loyal audience, the idea of a connection between artists and intellectuals, undue favors from the state, and a general sense of moral degradation, whose mending is a primary task of the new government.

This perspective became evident in July 2019 when by decree, Bolsonaro transferred the Superior Council of Cinema, which is the agency responsible for creating national policy for the audiovisual sector, from the Ministry of Citizenship to the Civil House. The move was announced during the ceremony to commemorate 200 days of the current government, following the President's criticism of films which he considered to be "activism"⁹. "Out of respect for families", Bolsonaro promised to change policies promoting audiovisual productions, since he considered to be inadmissible the public promotion of films such as the 2011 film *Bruna Surfistinha* (Bruna the Little Surfer), about the life of a prostitute.

This visible dispute within the audiovisual industry was supported by the President's proposal to transfer the headquarters of the National Agency of Cinema (Ancine), from Rio de Janeiro to Brasilia, in order to facilitate the Executive branch's influence over the agency's decisions. In face of criticism from directors, producers, and journalists surrounding this move, Bolsonaro threatened to eliminate the agency. At the time of writing this text, the fate of the agency is still uncertain, especially considering a statement from the president's spokesperson stating the necessity for an alignment between the "productions of *Ancine*" and "the feeling of the majority of our society, a feeling of duty, of adequate culture, a Christian sentiment"¹⁰.

⁹ "I cannot allow them to make films like *Bruna Surfistinha*, says Bolsonaro", material from *Folha de São Paulo* published July 18th, 2019. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/nao-posso-admitir-que-facam-filmes-como-o-da-bruna-surfistinha-diz-bolsonaro.shtml>>. Acesso em: 09 ago. 2019.

¹⁰ "Ancine should be aligned with the majority's Christian sentiment", says Bolsonaro's spokesperson", material from *O Globo*, published August 6th, 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/ancine->

Another significant move made by the executive branch over these months was the nomination of theater director Roberto Alvim to the National Art Foundation's Theater Arts Center (Funarte). Upon his arrival to the organization, the director, who claims he is persecuted within the Brazilian cultural field for being an opponent of left-wing politics, used his social media accounts to send a message to “actors, directors, playwrights, performing arts professors, set designers, costume designers, and light and sound engineers who align with conservative values within the theater arts”¹¹. Alvim called upon the group of professionals to create a “cultural war machine” in order to create a front against a certain ideological hegemony within the theater arts sector. Echoing the premises of the opposition to “cultural Marxism”, the director defended that “the art of the left is indoctrinated”, while “the art of the right is poetic emancipation”¹².

These facts represent a sample of the conflicts which guide the federal handling of cultural activities since the publication of that article in 2017. With the objective of reflecting on this conjuncture and the possible effects on workers in the cultural sector, it is tempting to restrict the critical analysis to an “archive of dismantling”, a systemic collection of obstacles or interruptions which give an objective shape to the current *anti-cultural policy* position – an institutional repulsion of the actors and activities which shape the cultural field – at the moment. This conclusion would make sense if we were to evaluate the President's positioning or some specific situations which have taken place during his presidency, such as those already mentioned.

However, we believe that this analytical inclination limits some of the most fundamental elements of this historical moment which we are experiencing. Embracing the presumption that there

deve-estar-alinhada-com-sentimento-cristao-da-maioria-diz-porta-voz-de-bolsonaro-23859378>. Acesso em: 09 ago. 2019.

¹¹Cf.: <<https://www.facebook.com/roberto.alvim.9/posts/3325752010784402>>. Acesso em: 09 set. 2019.

¹²“Theater director wants to create a data bank for conservative artists, material from Folha de São Paulo published July 18th, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/diretor-de-teatro-quer-criar-banco-de-dado-de-artistas-conservadores.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=twfolha>. Acesso em: 10 ago. 2019.

is a generalized crisis concerning the political administration of culture seems to be an insufficient methodological framework insofar as it causes us to lose sight of the cultural war we are living through at the moment. In other words, the institutional development following the era of the Workers Party, cannot be characterized as a void in relation to cultural policies. Rather, it can be seen as an effort - which at first seemed rhetorical but is proving to be more programmatic - to construct a new way of interpreting our social reality, both politically and aesthetically, since it highly depends on the production and control of a certain set of sensibilities.

Therefore, it appears that the cultural field was immersed in a modulation of permanent tension between political spheres, with some degree of paranoiac affects unconnected to alterity. If the methodological options prefer to wait for the possibility of a transition from a “conservative” to a “progressive” political administration of culture – as if that were the obvious sociopolitical future of Brazil – there is a risk of losing some key discussion elements. Among them, we believe that the most important to unveil is how a particular economy of desire, which creates an impediment of difference, is being socially produced. Cultural policies and the cultural economy are key areas in this regard.

Through our research findings we have derived the idea that, as chaotic as it may seem at first, the recent organization of cultural administration makes some sense in that it has created an *aisthesis*, that is, a proposal for the management of social affects. The political positions of high-wing bureaucrats should not be seen as random and isolated, but rather a reflection of the expectations of a given quota of the Brazilian population, capable of celebrating the closure of an entity such as *Ancine* as a symbolic gain¹³. The cognitive and moral rules which govern these social

¹³“On Saturday, president Jair Bolsonaro asked his followers whether he should close *Ancine* (*Agência Nacional do Cinema*). He asked this to the people waiting for him at the entrance of the *Palácio do Alvorada* while he was giving an interview to the press. ‘Should we close *Ancine* or not?’, he asked, receiving cries of ‘let’s do it’ in response”. Material from *Folha de São Paulo* published July 20th, 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/vamos-fechar-a-ancine-ou-nao-pergunta-bolsonaro-a-simpatizantes.shtml>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

segments may gain a form of political translation through the institutional effects of the current current war.

In the midst of cuts and contingencies affecting various areas of government investment, including education and the environment, public expenditure on the Special Secretariat of Culture is uncertain. However, it seems that before a potential “blackout” in the cultural industry, the “war machine” in operation is planning an “*administration of the sensible*”, through a permanent production of the perceptions about the reality lived in the country.

The recent surge of cultural projects deliberately dedicated to constructing right-wing narratives strengthens this hypothesis. From film producers to professional YouTube channels, we are witnessing the proliferation of works¹⁴ and cultural production platforms¹⁵ which are aligned with revisionist perspectives of Brazilian history and the systemic fight against “cultural Marxism”. These initiatives have been developed by engaging young people from different social strata (whose strength as political players has grown in the last few years) in the historic process which intensified between the protests of June 2013 and the election of Bolsonaro, including the Operation Car Wash and the impeachment of Dilma Rousseff. This group of young people seems to be spontaneously and enthusiastically accepting the call to join the fight, made by gurus of the new right such as Steve Bannon, artifice of Donald Trump’s victory in the US, who claims: “the way to fight a culture war is to fight a culture war. To do this, you create. I’m tired of hearing that the left controls everything. It’s time for conservatives to stop whining. Start a new website, start a YouTube channel, make a movie. Be creative”¹⁶.

Although it may be justified, observing the current moment through the exclusive lens of “takedown” may cause us to neglect the existence of a persistent struggle for creativity and for modes of sensible production. Within this framework, our analysis is

¹⁴See, for example, films such as *Jardim das Aflições* by Josias Teófilo; *Não vai ter golpe* by Alexandre Santos and Fred Rauh; *1964: o Brasil entre armas e livros* by Lucas Ferrugem.

¹⁵See, for example, producers such as *MBL Filmes* and *Brasil Paralelo*.

¹⁶ Cf.: <<https://www.youtube.com/watch?v=2EBudwySglw>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

that until now, it is possible to notice statements which sustain desires and signs of authoritarianism (adherence to the “adequate culture”, to the “society’s majority Christian sentiment”), whose transformation into instituting acts may be leading to imminent realization. Thus, as institutional articulators are well aware, controversial political positions are part of the dynamic of this war, as they serve to embolden passions at the edges of an intensely polarized public sphere in order to gain political support.

It is important to remember that the validity of the National Culture Plan (PNC) ends in December of 2020 (BRASIL, 2010). Although we cannot count on the Ministry of Culture to exist after the reform, according to article 215 § 3º of the Constitution, it is up to the Brazilian state to establish the Plan. Curiously, the administrative reform promoted by the executive branch under Bolsonaro’s direction has only mentioned the “national cultural policy” under the jurisdiction of the Ministry of Citizenship, without mentioning the PNC (BRASIL, 2019). It will be important in the next year to follow how its neglect or revision, how its reading and upkeep will be used as a relevant instrument (or not) for this debate.

On the one hand, the labor and social security reforms reinforce the precarization of working conditions in the cultural industry, and on the other hand the agenda deployed in Brazil in the last few years places the activity and the agents of this field under new political scrutiny. As far as we can see, this agenda is not strictly limited to political authorities, but extends as well to initiatives led by civil society. Considering the *Queermuseu* exhibition or the *Bruna Surfistinha* film, what appears to be a source of tension, for some authorities and vast segments of the population, is artistic practice and the idea of culture itself. Or at least the artistic practice and culture which intends to receive public funding.

In our opinion, the rationale that arises from these historical facts tends to place new strict rules on work in the cultural field. Using the reading grid proposed by Alex Honneth (2003) regarding the social dynamics of recognition, we can expect to see a phenomenon of generalized interruption of the way workers identify with that which they produce, which would deny the

possibilities of social fulfillment of their self-respect. Therefore, lack of recognition for labor combined with an activation of conflict surrounding the social order seems to be creating new challenges which complexifies the economic, but also ethical impasses of work in the cultural sector.

References

BRASIL. Lei nº 13.844, de 18 de junho de 2019. Estabelece a organização básica dos órgãos da Presidência da República e dos Ministérios; altera as Leis nºs. 13.334, de 13 de setembro de 2016, 9.069, de 29 de junho de 1995, 11.457, de 16 de março de 2007, 9.984, de 17 de julho de 2000, 9.433, de 8 de janeiro de 1997, 8.001, de 13 de março de 1990, 11.952, de 25 de junho de 2009, 10.559, de 13 de novembro de 2002, 11.440, de 29 de dezembro de 2006, 9.613, de 3 de março de 1998, 11.473, de 10 de maio de 2007, e 13.346, de 10 de outubro de 2016; e revoga dispositivos das Leis nºs. 10.233, de 5 de junho de 2001 e 11.284, de 2 de março de 2006, e a Lei nº. 13.502, de 1º de novembro de 2017. *Poder Executivo*, 2019.

BRASIL. Lei nº 13.467, de 13 de julho de 2017. Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e as Leis nºs 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. *Poder Executivo*, 2017.

DOMINGUES, João; PAULA, Leandro de; SILVA, Mariana. Do ato fóbico ao ato mágico pós-político: o novo mercado discursivo do Ministério da Cultura. In: *Eptic On-Line* (UFS), v. 20, 2018, p.178-195.

DOMINGUES, João; PAULA, Leandro de. “Esse tipo de ‘artista’ não mais se locupletará da Lei Rouanet”: políticas culturais e sentidos em disputa no Brasil pós-*impeachment*. In: *Anais do XV ENECULT*, Salvador, 2019.

HONNETH, Axel. Redistribution as Recognition: A response to Nancy Fraser. In: FRASER, Nancy & HONNETH, Axel (Orgs.). *Redistribution or Recognition?* London: Verso, 2003.

On authors

Elder Maia - PhD from the Universidade de Brasília (Federal University of Brasília - UNB) (Sociology). Professor at the Graduate Program in Sociology at the Universidade Federal de Alagoas (Federal University of Alagoas - UFAL). Current director of UFAL Press. Coordinator of the Observatório da Economia Criativa e da Economia do Turismo (Observatory of Creative and Tourism Economy - OBECT/ICS/UFAL). His research field includes themes such as economic sociology, cultural markets, creative economy, cultural economy, tourism economy and regional development.

Gustavo Portella Machado - M.A. degree from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF) (Culture and Territorialities) and B.A. degree from the same university (Cultural Production). His research interests focus on job insecurity and forms of precariousness among workers involved in cultural activities.

João Domingues - PhD from the Universidade Federal do Rio de Janeiro (Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ) (Urban and Regional Planning). Professor and Coordinator of the Graduate Program in Cultura e Territorialidades (Culture and Territorialities) from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF). His main research interest concerns the tensions between culture and neoliberalism, especially their effects on territory, politics and labor.

Leandro de Paula - PhD from the Universidade Federal do Rio de Janeiro (Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ) (Media Studies). Professor at the Universidade Federal da Bahia (Federal University of Bahia), where he teaches at

the Graduate Program in Cultura e Sociedade (Culture and Society). His main research interest regards the relationship between discursive practices and historical meaning landscapes, especially on the topics of religion, politics and democratic pluralism.

Luciana Requião - PhD from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF) (Education). Professor at the Graduate Program in Cultura e Territorialidades (Culture and Territorialities) (PPCULT) from the Universidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF), and at the Graduate Program in Music from the Federal University of Rio de Janeiro State (UNIRIO). Coordinator of the Culture, Work and Education lab group. Director of the Rio de Janeiro State Musicians Union.

Marina Frydberg - PhD from the Federal University of Rio GrUniversidade Federal Fluminense (Federal University of Rio de Janeiro State - UFF), where she teaches in the Graduate Program in Cultura e Territorialidades (Culture and Territorialities).



LETRCAPITAL

ISBN 978-65-87594-37-8



9 786587 159437 8