



Trabalho, Cultura e produção cultural: notas para uma sociologia do trabalho com arte e cultura no Brasil

Work, Culture and cultural production: Notes towards a sociology of
work with art and culture in Brazil

André Grillo¹
grillo_andre@hotmail.com

Resumo

Os estudos sobre cultura e arte e os sobre o "mundo do trabalho" em geral se encontram em campos separados, apesar de algumas obras de referência sobre profissões e cadeia produtiva da arte e o mercado de trabalho dos artistas, como as de Howard Becker e Pierre-Michel Menger. Para analisar a produção cultural no chamado "novo mundo do trabalho", e a categoria de produtor cultural no Brasil contemporâneo, busco desenvolver uma sociologia do trabalho com arte e cultura, fazendo recurso ao arcabouço teórico da sociologia do trabalho a partir das análises de André Gorz e de Boltanski e Chiapello acerca das mudanças contemporâneas no mundo do trabalho (e da influência da contracultura nesse processo), complementando-as com a sociologia do trabalho com arte e cultura de Menger e Becker. Para tal, começo então com a discussão sobre o chamado "novo mundo do trabalho" das perspectivas da evolução do pensamento de Gorz e do clássico de Boltanski e Chiapello O novo espírito do capitalismo. Em seguida, apresento a abordagem de Menger sobre os mercados de trabalho com cultura e arte, aproximando sua análise das expostas anteriormente, e complementando-a com o estudo sobre os Mundos da Arte, de Becker. A partir daí, por fim, busco pensar sobre o trabalho com cultura e arte no Brasil contemporâneo da perspectiva dos "produtores culturais".

Palavras-chave: *sociologia do trabalho com arte e cultura, produção cultural, mundo do trabalho, sociologia do trabalho, sociologia da cultura, sociologia da arte.*

Abstract

*Studies on culture and art and on the "world of work" are often found in separate fields, although some reference works on the art professions, art production chain and the labor market of artists such as those from Howard Becker and Pierre-Michel Menger. In order to analyze cultural production in the so-called "new world of work", and the category of cultural producer in contemporary Brazil, I seek to develop a sociology of work with art and culture, making use of the theoretical framework of the sociology of work based on the analysis of André Gorz's and Boltanski and Chiapello on contemporary changes in the world of work (and the influence of the counterculture in this process), complementing them with the sociology of work with art and culture of Menger and Becker. For that reason, I begin with the discussion about the so-called "new world of work" from the perspectives of the evolution of Gorz's thought and Boltanski and Chiapello's classic *The New Spirit of Capitalism*. Next, I present Menger's approach to labor markets with culture and art, bringing his analysis closer to those discussed earlier, and complementing it with Becker's study *Worlds of Art*. From then on, I try to think about the work with culture and art in contemporary Brazil from the perspective of "cultural producers".*

Keywords: *sociology of work with art and culture, cultural production, world of work, sociology of work, sociology of culture, sociology of art.*

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor Colaborador na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, campus Toledo. Rua da Faculdade, 645, Jardim La Salle, 85903-000, Toledo, PR, Brasil.

Os estudos sociológicos sobre cultura e arte e os sobre o "mundo do trabalho" em geral se encontram em campos separados, apesar de algumas obras de referência sobre profissões e cadeia produtiva da arte e o mercado de trabalho dos artistas, como as de Howard Becker e Pierre-Michel Menger. Para analisar a produção cultural no chamado "novo mundo do trabalho", e a categoria de produtor cultural no Brasil contemporâneo, busco desenvolver uma sociologia do trabalho com arte e cultura, fazendo recurso ao arcabouço teórico da sociologia do trabalho a partir das análises de André Gorz e de Boltanski e Chiapello acerca das mudanças contemporâneas no mundo do trabalho (e da influência da Contracultura neste processo), complementando-as com a sociologia do trabalho com arte e cultura de Menger e Becker. Para tal começo então com a discussão sobre o chamado "novo mundo do trabalho" das perspectivas do pensamento de Gorz e do clássico de Boltanski e Chiapello *O novo espírito do capitalismo* (2009). Em seguida, apresento a abordagem de Menger sobre os mercados de trabalho com cultura e arte, aproximando sua análise das expostas anteriormente, e complementando-a com o estudo sobre os *Mundos da Arte* de Becker (2010). A partir daí, por fim, busco pensar sobre o trabalho com cultura e arte no Brasil contemporâneo da perspectiva dos "produtores culturais".

O "produtor cultural" passou a se profissionalizar e ser reconhecido como categoria no Brasil a partir das novas leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal. Essa guinada fundamental nas políticas públicas para a cultura, através da qual, apesar de sua muito questionada tendência liberalizante (ao transferir o poder de decisão sobre alocação de recursos públicos para a iniciativa privada), temos um forte impulso à produção cultural no país, o que nos permite, sem generalização abusiva, falar em "produção cultural no Brasil contemporâneo", e no produtor cultural como uma categoria, apesar das especificidades de cada ramo, e de cada indústria cultural específica. É um termo, o de "produtor cultural", que se tornou de uso comum, observando-se mesmo "o predomínio da terminologia produtor cultural em relação às atividades da organização da cultura" (Costa *et al.*, 2010, p. 69), nesse contexto da chamada "era dos editais"².

Este trabalho decorre de pesquisa de doutorado que, para o estudo da produção cultural no Brasil contemporâneo, desenvolve uma abordagem de sociologia fenomenológico/compreensiva, inspirada em Max Weber e André Gorz, voltada para a compreensão do sentido subjetivo da atividade de produção cultural para o produtor, e do sentido das relações que este estabelece e nas quais se enreda. Para tanto, e partindo do pressuposto de que há uma mudança fundamental no mundo do trabalho contemporâneo, em grande medida pela influência da incorporação parcial dos ideais e demandas da Contracultura

dos anos 1960 na formação da ideologia do "novo espírito do capitalismo" (Boltanski e Chiapello, 2009), início no nível mais macro do "imaginário social" ocidental (parafraseando Charles Taylor), ao analisar os novos sentidos para a vida e para o trabalho e as novas demandas que esta ampla agitação mundial trouxe para o repertório da "civilização ocidental", e vou gradativamente afunilando, passando do imaginário para o mundo do trabalho como um todo, e deste para o mundo do trabalho com arte e cultura, para, a partir deste *framework*, analisar primeiramente a produção cultural no Brasil contemporâneo em sua generalidade (com a discussão sobre políticas públicas para a cultura), e em seguida a produção cultural na indústria cultural da música, no nicho da chamada "música independente", a partir, mas não só, de estudo empírico da rede "Circuito Fora do Eixo", a qual, como objeto, ultrapassa o âmbito da produção cultural e dos circuitos alternativos de arte e cultura. Alcanço, aqui, o sentido subjetivo da atividade de produção cultural para o produtor, tendo como hipótese que os produtores do Fora do Eixo (FdE), que começa como uma rede de produtores e coletivos de produtores de festivais de música independente, tornando-se predominantemente um movimento social com o passar dos anos, radicalizam algumas tendências contemporâneas possíveis do mundo do trabalho e da política, e que a produção cultural, cotejada com outros casos fora do FdE, tornaria possível a realização da demanda da Contracultura de realização em um trabalho gratificante que possuísse valor em si mesmo, independente de ser realizado também por desejo ou necessidade de retornos pecuniários (demanda incorporada ao "novo espírito do capitalismo" e generalizada, como ideologia, ao conjunto da população como forma de legitimação da precarização do trabalho, e como realidade apenas para uma pequena parcela que possui os atributos para alcançar o "estado de grandeza na cidade por projetos", ou que, na lógica já muito antes predominante nos mundos da arte, adquirem um nível de reputação que leva a que se seja sempre requisitado para novos projetos).

A partir da perspectiva de uma sociologia fenomenológica, então, no trabalho empírico da pesquisa, que se inicia em outubro de 2010 no terceiro Congresso Nacional do FdE (em Uberlândia), realizei observação participante em três encontros nacionais do FdE (2010, 2011, 2013), em imersões regionais e locais, em festivais realizados em Minas Gerais, entre eles 6 dos 18 festivais do Circuito Mineiro de Festivais Independentes de 2012 (participando da cobertura colaborativa em alguns), colaborando em festival de artes integradas e produzindo um festival de cinema e artes integradas na cidade de Três Rios (RJ), e participando de listas de discussão por e-mail. Também realizei entrevistas com roteiro semi-estruturado com membros de coletivos e bandas no final de 2010, com as principais responsáveis

² "Passando da Lei Sarney para a Lei Rouanet, em 1995, temos uma novidade na legislação que é o reconhecimento legal da existência do trabalho de intermediação de projetos culturais, inclusive com o ganho financeiro. Oficializou-se, de certo modo, a produção cultural no Brasil, como uma função organizadora da cultura, através da elaboração de projetos, captação de recursos, administração de eventos culturais, entre outras atividades correlatas" (Costa *et al.*, 2010, p. 69, grifos do autor).

nacionais pelas frentes gestoras do FdE (Universidade FdE, Partido FdE, Banco FdE) em 2012, e, em 2015, realizei 9 entrevistas com membros do FdE na Casa Coletiva, sede do Rio de Janeiro, e mais 5 com produtores não vinculados ao FdE, 3 de Juiz de Fora (MG), um de João Pessoa (PB), e um de Natal (RN) (sendo essas 14 entrevistas realizadas com o mesmo roteiro). Também participei de curso sobre Lei Rouanet no Rio de Janeiro, e de audiências públicas sobre leis de incentivo à cultura em Juiz de Fora, além de reuniões do conselho de música nesta mesma cidade.

Nos encontros nacionais do FdE, tive contato com produtores de todo o país, e a dinâmica desses encontros, especialmente o de 2010, consistia principalmente nos produtores dos diferentes coletivos apresentando sua experiência e descrevendo a "cena" de sua cidade, o que me permitiu ter acesso e registrar vasto material sobre o contexto e a atuação de produtores de todo o país. Tendo em mente que esses são um tipo específico de produtores, geralmente mais militantes (embora tenha tido contato com tipos muito diferentes, mesmo no âmbito dos encontros do FdE), e da impossibilidade de estabelecimento de uma amostra que permitisse uma generalização nacional, ou mesmo estadual ou local, e em função da abordagem fenomenológico/compreensiva adotada e os fins da mesma, minha pesquisa teve um foco qualitativo, não voltado para a confirmação das hipóteses para a categoria de "produtor cultural" no Brasil em sua generalidade, mas de alguns perfis e tendências possíveis de sentido vividos pelos produtores. Assim, o tema geral é o trabalho com arte e cultura no Brasil, o objeto mais geral é a produção cultural no Brasil contemporâneo, o mais específico a produção cultural no nicho da chamada "música independente", o problema de pesquisa a busca da compreensão do sentido da atividade de produção cultural para o produtor, ou seja, o sentido subjetivo da atividade, observando como processos estruturais e conjunturais econômicos, políticos e culturais se manifestam em algumas dessas possíveis atribuições de sentido, tendo com hipótese principal que algumas tendências de sentido da atividade tem sua origem no momento de inflexão do imaginário ocidental realizado pelo movimento que se convencionou chamar de Contracultura, mediado pela incorporação desse sentido pelo "novo espírito do capitalismo", embora podendo ser vivido por meio de práticas "não-capitalistas" (na medida em que não se visa acumulação de capital, ao menos econômico, o que pode levar à discussão sobre as diferentes forma de capital e sua dinâmica no mundo contemporâneo), em um ambiente que se constitui em uma espécie de "cidade por projetos", a partir do impacto e ingerência da lógica das leis de incentivo (especialmente via renúncia fiscal desde a Lei Sarney, se consolidando em seguida a Lei Rouanet) e da reconfiguração das indústrias culturais específicas, em sua reestruturação produtiva "pós-fordista" e em parte descentralizadora a partir da década de 1990.

Neste artigo, então, irei expor sucintamente alguns dos pontos mais relevantes desta pesquisa. Na primeira parte, exponho a discussão sobre o novo mundo do trabalho, a partir dos autores já mencionados, em sua generalidade. Na segunda, exponho o que estou chamando aqui de sociologia do trabalho com arte e cultura como desenvolvida por Menger e, na terceira, por Becker. Por fim, espero demonstrar a importância dos estudos sobre o trabalho para os estudos sobre arte e cultura, e da importância da confluência de ambos para o estudo da produção cultural.

Trabalho imaterial e o "novo espírito do capitalismo"

Boltanski e Chiapello (2009) defendem a tese de que o capitalismo se desenvolve a partir da incorporação parcial da crítica em seus momentos culminantes. Assim, o que chamam de "Novo Espírito do Capitalismo", associado à reestruturação produtiva e ideológica do mesmo desde início dos anos 1970, expressa a assimilação de uma série de demandas forjadas no bojo do movimento de Contracultura, moldando a nova ideologia (no sentido de conjunto de valores e crenças, ancorados em instituições), que estimula o engajamento e dedicação apaixonada dos agentes econômicos mais dinâmicos, e se dissemina no conjunto da sociedade como forma de legitimar a precarização do trabalho (Sennet, 2008).

A partir do conceito de "trabalho imaterial" (Lazzarato e Negri, 2001; Camargo, 2011; Gorz, 2005) é possível identificar três dimensões da reestruturação do mundo do trabalho contemporâneo: uma conceitual, outra organizacional, e uma terceira da perspectiva do sentido da ação do indivíduo.

O primeiro nível, conceitual, se refere ao questionamento da validade, ou pertinência, do uso da teoria econômica do valor-trabalho, especialmente a versão crítica de Marx. No caso, essa negação não seria da aplicação desta teoria ao capitalismo (inegável a qualquer autor com alguma relação mínima que seja com o marxismo ou vertentes intelectuais de esquerda [comum aos "teóricos do imaterial"]), mas à incapacidade da mesma dar conta da produção de valor no "novo capitalismo", "cognitivo", "informacional", "em rede", "pós-fordista". A tese³ é de que o valor das mercadorias se realiza predominantemente em seus atributos imateriais, tornando o tempo de trabalho que cria o valor imensurável. Isso não exclui a materialidade da produção de bens, duráveis ou não, apenas afirma que o que há de imaterial, simbólico, de branding, são preponderantes ao valor em relação à sua utilidade, sendo cruciais aqui os gastos com propaganda e marketing, o trabalho criativo de designer e etc. O tempo gasto para se conseguir uma "sacada" em propaganda é imensurável, assim como para a qualificação dos trabalhadores pós-fordistas,

³ Em geral os autores que trabalham com o conceito fazem referência ao próprio Marx, afirmando que o mesmo já teria antecipado estes desdobramentos do mundo do trabalho nos "Grundrisse" (Marx, 2011; Camargo, 2011; Antunes, 2011; Alves, 2011).

o "capital humano" das empresas (Gorz, 2005), na medida em que esse capital é formado pelos conhecimentos e experiências adquiridos em grande parte no "mundo da vida", do lazer e da sociabilidade "lúdica".

O segundo nível, organizacional, trata do que Boltanski e Chiapello (2009) denominam passagem da predominância da lógica industrial para a lógica de rede na organização das empresas e do mundo do trabalho, caracterizando a ascensão do "novo espírito do capitalismo", a nova ideologia que leva ao engajamento (no sentido de dedicação apaixonada) dos trabalhadores à produção pós-fordista, ancorada em instituições que orientam a prática, referendadas por provas, sanções e recompensas. Segundo os autores, como visto, o capitalismo muda de "espírito" a partir da incorporação parcial das demandas dos movimentos de crítica, no caso os movimentos de contestação (em especial da juventude) dos anos 1960 do século passado no ocidente, que alcançou, em diferentes matizes, nível global, e ficou conhecido como "Contracultura". Em meio a uma crítica mais ampla, voltada contra a sociedade consumista e tecnocrática, sobressaem as demandas por relações não-alienantes de trabalho⁴, pela valorização da subjetividade e do envolvimento do trabalhador em sua atividade produtiva, em oposição à lógica da "linha de montagem" do fordismo, além da crítica às formas sociais hierárquicas.

Essas demandas são incorporadas às relações trabalhistas, chegando ao discurso do patronato em convergência com a ascensão do toyotismo. Em termos organizacionais temos, então, flexibilidade e polivalência em grupos de trabalho, hierarquias menos rígidas e fluxos de comunicação mais horizontais (facilitados pelas Novas Tecnologias de Informação e Comunicação – NTIC), incentivo ao envolvimento do trabalhador e a contribuição do mesmo criativamente, relativizando, em teoria, a separação estrita entre concepção e execução. Ressaltando que essa apropriação e reestruturação do capitalismo foi a forma de legitimar a expansão generalizada do processo de precarização do trabalho, e que essa subjetividade, agora valorizada, não é livre, mas moldada e "capturada" pelo e para os fins heterônomos do Capital. A expansão do setor de serviços e a informatização (via automação) mesmo das atividades industriais "clássicas", como a produção automotiva, também fazem parte deste processo.

Por fim, o terceiro nível expressa os outros dois da perspectiva do indivíduo, ou seja, o perfil esperado (e melhor recompensado) do trabalhador no pós-fordismo. Flexibilidade,

mobilidade, adaptabilidade, capacidade de decisão e improviso, de cooperação, de trabalho em equipe, habilidade de comunicação, sociabilidade, desapego (a lugares e pessoas), envolvimento da personalidade e da subjetividade no trabalho, criatividade, habilidade em fazer contatos e expandir redes, são algumas das características que ensejam a conquista do patamar de "grandeza" no contexto normativo da "cidade por projetos" (Boltanski e Chiapello, 2009; Gorz, 2005). São características que, em princípio, aumentariam a liberdade e a autonomia, na vida e no trabalho, refletindo a incorporação das demandas contraculturais e a superação parcial da tecnocracia⁵:

Assim, por exemplo, as qualidades que, nesse novo espírito, são penhores de sucesso – autonomia, espontaneidade, mobilidade, capacidade rizomática, polivalência (em oposição à especialização restrita da antiga divisão do trabalho), comunicabilidade, abertura para os outros e para as novidades, disponibilidade, criatividade, intuição visionária, sensibilidade para as diferenças, capacidade de dar atenção à vivência alheia, aceitação de múltiplas experiências, atração pelo informal e busca de contatos interpessoais – são diretamente extraídos do repertório do maio de 68 (Boltanski e Chiapello, 2009, p. 130).

Os autores enfatizam que o espírito do capitalismo busca motivar e engajar os agentes mais dinâmicos da economia, impulsionando assim a mesma. No caso do novo espírito, estes agentes seriam basicamente executivos e engenheiros, por sua posição e poder na divisão do trabalho, e por seu papel decisivo na mesma. Porém, como afirma também Sennet (2008) ao falar do "Novo Capitalismo", este estilo de vida que propicia uma maior liberdade e autonomia a esses agentes mais dinâmicos, que possuem os pré-requisitos para se tornarem notáveis, adquirir grandeza – e que lhes permite não almejar a segurança de um emprego formal com carteira assinada, já que sua notabilidade lhes garante serem sempre requisitados em novos projetos – dissemina-se na sociedade como um todo como ideal que, de fato, não pode ser vivido e realizado por todos, que em sua maioria estaria bem melhor em um emprego formal e seguro, e serve assim para justificar (legitimar normativamente) a precarização do trabalho e a perda dos direitos trabalhistas.

E onde entre a produção cultural neste contexto? No caso brasileiro, tenho por hipótese que as políticas culturais, a partir dos anos 1990, estimulam a criação e a profissionalização de um ambiente que é, literalmente, uma cidade por

⁴ Defendo que Marcuse, que julgo a principal influência teórica da Contracultura, articula já em 1955, em seu *Eros e Civilização* (Marcuse, 1999), a melhor e mais acabada defesa, no bojo da apropriação deste ideal no movimento de Contracultura, de uma nova forma de trabalho, não-alienado, tornado jogo e ancorando um novo princípio de realidade que superasse o "princípio de desempenho" baseado na "mais repressão", na medida em que o potencial tecnológico para a superação da escassez tornaria possível uma mais pacificada "luta pela existência", na qual relações libidinais de trabalho possibilitariam a superação da alienação e a plena realização das potencialidades humanas. Um ideal que podemos remeter a Marx, e até a Thomas Morus e sua Utopia, mas que aqui ganha nova configuração e ancoragem em uma discussão mais concreta, baseada nos vislumbres do desenvolvimento real dos processos de automação, presente em especial nos centros hegemônicos do capitalismo desde os anos 50, sendo fundamental para as reflexões, por exemplo, daquele que é considerado o pai da sociologia do trabalho, George Friedmann (Festi, 2016).

⁵ O que já frustra o princípio da "Grande Recusa", como defendida por Marcuse, ideal que se torna uma bandeira dos agitadores do movimento que se convencionou chamar em seu conjunto de Contracultura.

projetos, possibilitando, institucionalmente, a realização desta dinâmica, embora dificilmente (para a maioria) garanta que se possa viver da realização de projetos culturais financiados por editais. Assim, uma questão geral que norteia meu trabalho é se a produção cultural no Brasil, a partir dos anos 1990, incorpora esta lógica em rede, esse contexto normativo da cidade por projetos, com seus atributos específicos que são recompensados e que levam à grandeza e sucesso. Veremos, na sequência, a defesa de algo similar, e mais radical, por Menger, que defende que uma lógica similar a esta já impera desde muito antes nos mundos da arte, que antecipariam assim, com sua lógica do trabalho por projetos e relações baseadas na construção de redes de reputação, os desdobramentos recentes do mundo do trabalho como um todo.

Outra questão, interligada a essa, se refere à possibilidade de pleno envolvimento no trabalho, característica central ao "novo espírito do capitalismo", e que decorre diretamente da crítica, no âmbito da Contracultura, à sociedade tecnocrática. A partir da pergunta de Gorz (2005) sobre como se ter pleno envolvimento em uma atividade cujos fins são em si indiferentes ao indivíduo (como o lucro do banco para o bancário), ao menos para o engajamento, a dedicação apaixonada (Boltanski e Chiapelo, 2009), desenvolvo a hipótese de que a produção cultural talvez possa, em princípio, atender efetivamente às demandas por envolvimento da subjetividade e por uma vida laboral mais plena e realizada, na medida em que se tem a Produção Cultural como trabalho significativo, ou gratificante em si mesmo.

No intuito de utilizar a teoria de Gorz para a compreensão da produção cultural no Brasil contemporâneo, faço recurso ao autor também pela sua abordagem fenomenológica do trabalho. Em *Metamorfoses do Trabalho* (2007), Gorz desenvolve uma minuciosa diferenciação dos distintos tipos de trabalho a partir do sentido que estes têm para quem os realiza e dos tipos de relação que engendram. A partir desta classificação, identifico a atividade de produção cultural como uma atividade que possui "valor em si mesma" a quem a realiza, ou seja, uma atividade que não se realiza, ou não só, como um meio para se conseguir dinheiro (embora se possa almejar ou necessitar, mais ou menos intensamente, de dinheiro, eventualmente apenas). Inclusive, a observação cotidiana⁶ e empírica da atividade demonstra que a mesma frequentemente não proporciona retorno financeiro, podendo ser enquadrada, pelo seu sentido, no que Gorz chama de "atividades autônomas" (ao menos para boa parte dos que a realizam), embora possa ser a fonte principal (ou única) de rendimentos, mas, com frequência (em especial entre os pequenos produtores), tendo que ser conciliada com outra atividade que garanta a renda, permitindo assim que a produção possa se realizar independentemente do retorno financeiro, além de poder ser mais regular ou esporádica (como no caso, por ex., dos que realizam um festival qualquer anual-

mente). Mais precisamente, pode apresentar características de "atividade autônoma" pelo sentido, e de atividade mercantil, por se inserir em um mercado de bens culturais/artísticos, sendo mercantil na medida em que vise lucro, estando, assim, sob a influência da racionalidade econômica (como definida em *Metamorfoses do Trabalho*, Gorz, 2007). Esta atividade também permite discutir a questão da centralidade do "trabalho", no sentido restrito dado por Gorz (significando basicamente emprego assalariado). Além disso, a teoria mais tardia de Gorz permite a compreensão mais acurada do aprofundamento de algumas tendências contemporâneas da atividade, principalmente certa tendência a, no limite, desfazer-se a distinção entre tempo de trabalho e tempo livre.

Na sequência, trago a discussão para o âmbito mais específico do trabalho com arte e cultura, a partir da análise de Menger sobre o mercado de trabalho com arte, análise que, como visto, defende que a lógica de rede e do trabalho por projetos já há muito impera nos mundos da arte.

A sociologia do trabalho com arte e cultura de Pierre-Michel Menger

A partir de amplo levantamento de estudos sobre o mercado de trabalho dos artistas, dos artistas enquanto trabalhadores e do trabalho com arte e cultura, de diversas áreas como economia, sociologia e história (além de pesquisas dele próprio), Menger (2005, 2006, 1999, 2001, 2012a, 2012b, 2013) elenca algumas proposições e características gerais, algumas das quais irei expor sucintamente, destacando as menções de passagem feitas aos produtores e empreendedores do campo da arte e cultura. Lembrando que suas considerações são feitas em relação aos países "desenvolvidos".

Primeiramente, identifica um recente crescimento desequilibrado do mercado de trabalho das artes. Embora este tenha crescido, a quantidade de artistas cresceu em proporção muito maior, levando a um excesso de oferta de mão de obra (*oversupply of artists*). Neste mercado são comuns certas características que, como visto, vem se impondo ao mundo do trabalho em geral, como o aumento da flexibilidade, dos contratos por tempo curto e determinado, da produção baseada em projetos, da multiatividade, da grande quantidade de trabalho contingente, intermitente e de subempregos (uma das principais teses de Menger (2005) é exatamente a de que as mudanças no mundo do trabalho em geral vão no sentido de o tornar cada vez mais parecido com as características já típicas do mundo do trabalho com arte).

A questão então é: por que um número cada vez maior de pessoas se dedica a uma atividade cada vez mais disputada e com menos chance de sucesso, ou mesmo de uma vida mínima-

⁶ Além da pesquisa empírica propriamente dita, pude me valer da minha experiência como músico amador na compreensão do mundo da música (no caso, do rock), de forma similar a Becker (2008, 2010), embora, ao contrário deste, nunca tenha atuado profissionalmente como músico.

mente digna? Como contornam a incerteza, marca do trabalho com arte segundo Menger?

Para respondê-las, é preciso apresentar o perfil, traçado pelo autor, do artista enquanto trabalhador:

Artists as an occupational group are on average younger than the general work force, are better educated, tend to be more concentrated in a few metropolitan areas, show higher rates of self-employment, higher rates of unemployment and of several forms of constrained underemployment (non-voluntary part-time work, intermittent work, fewer hours of work), and are more often multiple jobholders. Not surprisingly, artists earn less than workers in their reference occupational category (professional, technical and kindred workers), whose members have comparable human capital characteristics (education, training and age). And they experience larger income variability, and greater wage dispersion. Taken together, these features portray oversupply disequilibrium. Moreover, they have been documented for so long that excess supply of artistic labor appears to be permanent and may act as a true structural condition of the arts unbalanced growth (Menger, 2006, p. 5).

Tratando mais especificamente deste perfil em relação à renda, afirma que os artistas

[...] actually appear to suffer from significant income penalties, to have more variable income both across time for an individual artist and across artists at a given point in time, and to get lower returns from their educational investments than is the case in other comparable occupations. Although data based on similar sources and similar methodological design may be difficult to obtain for a careful comparison of each category of artists incomes over time, the distributional evidence remains the same: the skewed distribution of artists income is strongly biased towards the lower end of the range and artists as a group experience huge income inequalities. Nevertheless artists are not deterred from entering such an occupation in growing numbers, nor is there as much withdrawal from artistic careers as would be expected (Menger, 2006, p. 12).

Por que isso acontece? Menger apresenta uma série de argumentos, que buscam dar conta destas questões ao analisar o "status do emprego" e os "padrões de carreira" (*career patterns*), a "racionalidade das escolhas ocupacionais", a "diversificação ocupacional do risco", e o "excesso de oferta de artistas". Coloca a questão de se os artistas são irresistivelmente comprometidos a um "trabalho por amor" (*labor of love*), se são "verdadeiros amantes do risco" (*true risk-lovers*), ou talvez "tolos de razão" (*rational fools*).

O argumento do *labor of love* afirma que as conquistas no campo da arte não se mostram no retorno financeiro, mas na sustentação de atividades de habilidade que realizam uma transferência de valor, e que são mantidas pelo "ganha pão" em atividades "hospedeiras" como lecionar, ancoradas em uma noção de vocação (*calling*), de impulso interno, podendo a ideologia da "arte pela arte" inverter a relação entre sucesso e fracasso, importando apenas o reconhecimento pelos pares.

O argumento dos "amantes do risco" (*risk-lovers*) trata da "escolha ocupacional sob incerteza": os artistas podem ser amantes do risco (pelo motivo que for), ou podem ser induzidos a tomar riscos por "erros de cálculo probabilísticos" (*probabilistic miscalculation*), por uma espécie de lógica de loteria, na medida em que os jogadores superestimam suas chances de sucesso em um mercado no qual uma pequena parcela consegue retornos econômicos (e simbólicos) gigantescos e a grande maioria apenas poucos retornos. Porém, a analogia com a loteria não é totalmente apropriada na medida em que não se trata aqui de pura aleatoriedade, mas também das habilidades dos participantes.

Um terceiro argumento, segundo o autor menos determinístico para as escolhas ocupacionais e que não desconsidera as características específicas tanto do trabalho quanto dos trabalhadores, trata do "retorno psíquico" (*psychic income*). Há dois tipos de recompensas nos trabalhos artísticos: monetárias e não monetárias, sendo estas últimas ondas de *psychic income* consideradas por muito tempo como uma dimensão essencial do trabalho.

Artistic work can be considered as highly attractive along a set of measurable dimensions of job satisfaction that include the variety of the work, a high level of personal autonomy in using one's own initiative, the opportunities to use a wide range of abilities and to feel self-actualized at work, an idiosyncratic way of life, a strong sense of community, a low level of routine, and a high degree of social recognition for successful artists. All these benefits have a shadow price, which may be compensated for by a lower income than would be expected from less amenable jobs. [...] The benefits derived from non-monetary income are, however, not of a uniform magnitude; an analysis in terms of equalizing differences requires that we adjust the total amount of these benefits according to the job, the level of professional achievement, and the conditions which prevail for those in the profession who, still waiting for success, are forced to take on secondary jobs (Menger, 2006, p. 13).

Comparações entre artistas assalariados e artistas independentes revelam que, se os últimos possuem níveis mais altos de satisfação não financeira, possuem uma média de retornos financeiros menor, maiores níveis de insegurança no emprego, índices mais altos de desemprego e maiores variações na renda. Alguns estudos, por outro lado, rejeitam a tese dos retornos psíquicos, apontando o caso dos músicos de orquestra como representantes de uma "contra-ideologia" de trabalho com alto constrangimento, organização e especialização.

Um conceito chave na abordagem de Menger (assim como na de Becker) é o de "reputação" (embora a abordagem de Becker seja distinta, enfatizando o aspecto da "reputação" como uma construção coletiva), considerada um processo social no qual atuam diversas dimensões de apreciação, através das quais o artista pode acumular um "capital de reconhecimento" (Bourdieu) que pode aumentar a demanda pelo seu trabalho e aumentos de renda. Por meio desse processo é possível diminuir e lidar com a incerteza e o risco, embora não eliminá-los, já que, segundo o autor, estes são inerentes às

atividades artísticas e aos trabalhos "criativos" em geral, sendo que mesmo a maior reputação neste meio pode se esvaír mais ou menos rapidamente, embora dificilmente se perca por completo quando atinge certo patamar.

Segundo Menger (2006, p. 28), quanto mais não-rotineira a atividade, maior a incerteza de sucesso, e, proporcional a esta, maior o volume de gratificação psíquica e social ("O risco do fracasso é uma característica fundante das empreitadas artísticas").

The two kinds of incentives in occupational choice that have been mentioned up to this point can be related as follows: Non-routine work, the most celebrated examples of which are artistic, scientific, and entrepreneurial work, provides psychic and social gratification proportional to the degree of uncertainty of success. The more the work is nonroutine, the less one can be certain about the immediate or long-term chances of individual achievement. It should, however, not be overlooked that artistic work also entails routine aspects, both in relative terms—the various artistic occupations and the various individual achievements in each of them may also, of course, be ranked according to how routine or nonroutine the work is—and in absolute terms—no artist could every time reconstruct afresh his own frame of activity, and no collective work could be achieved if conventions didn't exist as stabilizing forces (Becker 1982). The fact remains that the nonroutine dimension of artistic creative work is the most demanding, the most rewarding, and the most acclaimed one, and that which gives it such a great social value (Menger, 1999, p. 558).

Estas características aproximam as atividades artísticas do trabalho criativo predominante na economia do trabalho imaterial, na medida em que esta incorpora os elementos das atividades não rotineiras, e em que torna-se central o saber prático, a aprendizagem no trabalho, o processo de *learn-by-doing*. A compreensão deste processo, e de sua importância, é fundamental, na medida em que permite a compreensão tanto das atividades não rotineiras quanto do comportamento de aposta numa carreira incerta, na medida em que, nas carreiras artísticas, não há um momento de entrada e confirmação da vocação instituído, mas um aprimoramento no fazer constante e incerto que, se não garante, também não exclui a possibilidade de sucesso, o que pode servir como incentivo a sacrifícios no começo da carreira, a aceitação de rendas baixas e o estímulo a se submeter a trabalhos menos gratificantes, no campo das artes ou não, enquanto se aprimora no processo de aprendizado na prática.

This also means that performance in nonroutine activities hardly depends on skills that could be easily objectified, transmitted, and certified in the training system. Indeed, the impact of schooling on earnings is typically smaller for artists than

it is either for all workers or for managers, professionals, and technical workers (Filer, 1990). Insofar as nonroutine activity refers to a wide range of changing and challenging work situations, it therefore implies that abilities may be revealed and skills acquired only progressively, in the course of action, through a process of learning-by-doing, which is highly informative and which cannot be perfectly anticipated ab initio. Even if one were to assume that innate abilities command success much more than formal training, talent could express itself only by coping with work situations that reveal the multiple characteristics of what artistic achievement really is. It should be added that if talent could be detected more rapidly, then quit rates in artistic professions would be much higher (Menger, 1999, p. 559).

Menger destaca, a partir do trabalho pioneiro de Baumol e Bowen, três maneiras principais de administrar o risco, que podem ser combinadas (Menger, 2006, p. 30; 1999, p. 562): artistas podem ter apoio de fontes privadas ou públicas, podem trabalhar de forma cooperativa (*cooperative-like associations*) ao juntar e compartilhar sua renda e organizando uma espécie de sistema de seguro mútuo⁷, e, por fim, podem ter múltiplos empregos. Os artistas aqui lembram empreendedores (financeiros), pois, assim como estes espalham frações de sua propriedade em diferentes tipos de investimento, possuidores de empregos múltiplos (*multiple jobholding*) empregam partes de seu esforço em diferentes empregos⁸. Os trabalhadores artísticos em muitos países estão entre os que possuem o mais alto percentual entre os trabalhadores que possuem empregos secundários e, além disso, ocupações artísticas estão entre as atividades mais realizadas como empregos secundários. Para entender melhor o *multiple jobholding* e outro mecanismo que lhe é complementar, o *role versatility scheme*, é preciso diferenciar os diferentes tipos de atividades exercidas por artistas: o trabalho criativo propriamente dito, os trabalhos que possuem relação com a arte, e os trabalhos não artísticos. "Para capturar todo o espectro de relações entre a oferta de trabalho e os rendimentos recebidos pelos artistas, uma divisão tripla do tempo de trabalho e dos rendimentos é essencial entre" (Menger, 2006, p. 30):

- *the creative activity itself, which corresponds to the primary creative labor and the tasks associated to the preparation of the artistic product (thinking, dreaming, searching for materials, rehearsing, practicing);*
- *arts-related work, which includes the various activities within the particular artworld that do not contribute directly to producing the artistic product, but still rely on the skills and qualifications possessed by the professional artist – common examples of such work are teaching activities and management tasks in artistic organizations; and*

⁷ Algo similar ao que era feito no Fora do Eixo.

⁸ Gorz (2005) defende que, dadas estas tendências do mundo do trabalho como, segundo ele, inexoráveis, o melhor seria tornar a multiatividade algo escolhido (através da garantia de uma renda básica), e não algo imposto pela precariedade, tornando as consequências dos processos de automação em benefício do livre desenvolvimento das potencialidades humanas (próximo assim do ideal comunista de Marx: "caçar de manhã, fazer crítica literária após as refeições...").

• *non-arts work, which may differ considerably among individuals, among artforms and over the individual life-cycle in an artistic career; for example, recent US Census and survey data report that while a majority of authors (as primary occupation) hold secondary jobs in other professional occupations and especially in educational fields, actors and singers secondary jobs are mainly in sales, clerical or service jobs, i.e. jobs with a history of low pay and poor benefits (Alper et al., 1996 in Menger, 2006, p. 31, grifos do autor).*

O amplo espectro de atividades é similar a um portfólio, como o dos *freelancers*, tornando-se uma forma de lidar com a incerteza e risco mantendo a centralidade da escolha de uma carreira. O *portfolio model of occupational risk management* permite superar o "pensamento estático em torno do velho dilema – liberdade ou alienação" (e a consideração de que empregos secundários fornecem apenas renda), em especial se acrescentarmos a relação entre o trabalho criativo e os trabalhos relacionados com a arte (*related artistic work*), como descrito no "esquema de versatilidade de papel" (*role versatility scheme*). Além de poder reduzir o risco financeiro, a versatilidade de papel pode estender o controle sobre o trabalho criativo. Neste sentido, este conceito também ajuda a entender, o que me interessa mais diretamente, a atuação dos "artistas empreendedores"⁹.

In certain art worlds such as that of "serious" music, high technical skill requirements act as a selective barrier to entry as well as an integrating device among the professionals employed in the various occupational roles (composer, performer, conductor, publisher and so forth) whose differentiation has increased with the professionalization process. Through role versatility, the composer may reduce the financial risk in his creative activity but also extend his control over the distribution process of his music, facilitate his interaction and communication with the other roles, and increase his prestige among his peers. Roles simultaneously or successively played are thought of in terms of positions in various spheres, [...]. More generally, organizational or aesthetic innovations induce role combinations and hybridizations and transform both the content of cooperative activities and the extent of control over new market resources (Menger, 2006, p. 32).

O papel de professor é tradicionalmente o centro da constelação de atividades artísticas e relacionadas com a arte, a mais frequente *host occupation for creative artists* sempre que a prática exige um treinamento específico, de forma similar à vida acadêmica, na qual o emprego como professor possibilita a estabilidade para o exercício de atividades de pesquisa.

Menger trata pouco, e apenas de passagem, sobre o produtor cultural, já que seu foco está no artista como trabalhador e no mercado de trabalho em que este atua. Mas um trecho em especial (Menger, 2005, p. 108) traz uma descrição do exato perfil

de produtor que mais me interessa, o pequeno produtor independente, que muitas vezes também é artista. Neste trecho, Menger trata ainda da questão da multiplicação de aspirantes a artistas e da concorrência inter-individual como decorrente de mais um fator: o custo reduzido do trabalho por projeto, que leva também a um intenso e rápido aumento do número de empregadores em um sistema de emprego hiperflexível em crescimento¹⁰.

[...] uma proporção importante desses empregadores trabalha muito ocasionalmente, a dispersão dos níveis de atividade e da antiguidade no setor é muito elevada e a demografia das empresas têm características de turn-over que a aproximam daquela dos profissionais empregados. Uma população de empregadores muito heterogênea e com forte taxa de renovação, relações muito fracas entre empregadores e assalariados: tais fatores contribuem para aumentar o reservatório disponível de mão-de-obra mais rapidamente que o volume de trabalho atribuído (Menger, 2005, p. 108, grifos do autor).

Ainda nessa linha, Menger constata que a organização do trabalho nas artes tem como formas dominantes o auto emprego, o *freelancing* e as formas diversas de trabalho atípico, tendo esse campo desenvolvido todas as formas flexíveis e todas as combinações possíveis de atividade ("da pluri-atividade escolhida pelo criador de sucesso à pluri-atividade forçada do criador que financia o seu trabalho de vocação através de atividades de subsistência" (Menger, 2005, p. 108)). Pluri-atividade, também, comum a muitos pequenos e médios produtores culturais, muitas vezes também artistas, sendo a produção, nesse caso, uma das muitas pluri, ou multi-atividades.

Quer a ironia que as artes que, desde há dois séculos, têm cultivado uma oposição radical em relação a um mercado todo-poderoso apareçam como precursoras na experimentação da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade. Ora, tanto nos Estados Unidos como na Europa, o emprego sob a forma de missão ou de contratação de curta duração desenvolve-se, também, conforme esse modelo, nos serviços muito qualificados – a gestão de recursos humanos, a educação e a formação, o direito, a medicina (Menger, 2005, p. 109).

Completando a descrição de Menger sobre os mercados de trabalho com arte, é importante, por fim, destacar os três componentes da produção artística, o que me aproxima da discussão da seção seguinte, ao ressaltar o caráter coletivo de toda atividade artística.

The distinction between short contractual arrangements (at firm level) and employment processes (at industry level) is blurred by the multi-sided activities of each worker as well as by the dense formal or informal relations between employers. Indeed, artistic production is based on three components:

- *a nexus of ties between firms involved in the different parts*

⁹ Como eram muitos dos produtores do Fora do Eixo.

¹⁰ A dinâmica da produção cultural na área da música "independente" expressa bem essa tendência, sendo comum a atuação esporádica dos produtores de eventos.

of the production process and between the many employers who draw from the artistic labor pool;

- *an original way of processing information through this network in order to minimize the costs and length of sorting and hiring operations; and*
- *conventional industry-wide negotiations and arrangements regarding wage and reward schemes as well as the mitigation of risky employment prospects (Menger, 2006, p. 21).*

A sociologia do trabalho com arte e cultura de Howard Becker

Em *Mundos da Arte* (Becker, 2010), Howard Becker desenvolve uma abordagem sociológica que define a arte como uma atividade coletiva, seja em (e em função dos diferentes âmbitos que implicam em) sua concepção, execução, produção, distribuição ou circulação. *Mundos da Arte* são constituídos pelos "padrões de ação coletiva" que surgem a partir das formas e cadeias de cooperação engendradas pelas "redes cooperativas que geram a arte". Nestas redes temos as atividades consideradas "nucleares", propriamente artísticas, e as de apoio, mais técnicas e/ou braçais (como a limpeza de um cenário), embora a fronteira entre estas atividades possa se alterar ao longo do tempo (como no caso do engenheiro de som dos discos de rock). A divisão do trabalho e o caráter coletivo da produção artística é mais patente no cinema, como bem ilustram seus créditos finais, mas está presente em toda atividade artística, mesmo, no outro extremo, no caso do poeta, que, no mínimo, dialoga, mesmo que para negar, com uma tradição.

Quando centramos a nossa análise sobre uma dada obra, o mundo de organização social que nos ocupa é o de uma rede de pessoas que cooperam para produzir essa obra. Reparamos que são as mesmas pessoas que cooperam de forma repetida, e até rotineira, para produzirem obras parecidas e de modo parecido. Elas organizam a sua cooperação por referência às convenções em vigor no mundo onde tais obras são produzidas e consumidas. Senão forem verdadeiramente os mesmos participantes a agirem conjuntamente cada vez, aqueles que os substituírem conhecem suficientemente essas convenções para que a cooperação prossiga sem sobressaltos. As convenções facilitam a ação coletiva e permitem economizar tempo, esforços e recursos. Contudo, não é impossível trabalhar à margem das convenções. É apenas mais difícil e oneroso. Podem acontecer mudanças, nomeadamente quando alguém imagina uma nova maneira de obter os recursos mais importantes. Os modos de cooperação convencionais não são forçosamente perpétuos, pois existem sempre pessoas que inventam novos modos de ação coletiva e descobrem maneiras de acederem aos recursos necessários à sua consecução (Becker, 2010, p. 299-300).

A compreensão da arte passa assim pela observação de como se dá sua circulação, legitimação e divulgação, que engendram e condicionam os processos de fruição. A difusão das obras depende, dessa forma, em geral, de intermediários, e da constituição de circuitos oficiais de circulação. Mas "sempre que estes intermediários não estão disponíveis, seja por motivos políticos ou econômicos, descobrem-se outras maneiras de pôr as obras a circular" (Becker, 2010, p. 24). Pode-se enquadrar aqui a chamada "música independente", e os circuitos alternativos de circulação e distribuição formados por esta. "Independente", aqui, tendo-se em vista a abordagem de Becker, não é algo literal, mas relacional, ou seja, refere-se a uma oposição, ou complementariedade, em relação aos circuitos oficiais e corporativos, com seus veículos de massa e seus grandes intermediários, as grandes gravadoras (*majors*) e grandes festivais (como *Rock in Rio*). A música independente brasileira, a partir dos anos 1990, consolida um circuito alternativo neste sentido, em especial através da plataforma dos pequenos e médios festivais, em um momento em que estes ganham preponderância na divulgação e circulação de música, junto com a decadência na vendagem de discos e a consequente perda da centralidade que estes sempre tiveram na indústria da música, mundial e brasileira (Herschmann, 2010, 2011, 2012; De Marchi, 2011, 2006).

Fazendo então recurso a Becker, percebe-se que um novo circuito, o da "música independente brasileira contemporânea", constitui-se amparado em uma nova ideologia, que se opõe a do gênio criador¹¹ (com suas atribuições "místicas" e privilégios), fenômeno que se observa em especial (mas não só) em uma rede de produtores culturais de festivais e shows de música que se forma a partir de meados dos anos 2000, a rede "Circuito Fora do Eixo".

O mito romântico do gênio criador é característico das sociedades ocidentais desde o Renascimento. Supõe que a arte exige dons raros, e, segundo Becker, é importante distinguir quem possui esses dons, porque a esses seriam atribuídos direitos especiais e privilégios: "temos de as autorizar a violar as regras da convivência, do decoro e do senso comum que todos os outros indivíduos são obrigados a respeitar sob pena de sanções" (Becker, 2010, p. 32). A partir daí temos a mencionada divisão entre as atividades nucleares e as atividades de apoio, sendo que "a ideologia em vigor postula uma correlação perfeita entre exercer a atividade nuclear e ser um artista" (Becker, 2010, p. 36). A prática artística engendra, aqui, uma confusão, do ponto de vista do senso comum ou da tradição artística, causada pela ideia de que o dom ou o talento implica espontaneidade e inspiração sublime, confusão decorrente do fato de que a atividade artística profissional se caracteriza por condutas metódicas e disciplina.

¹¹ Algo que também já estava no repertório da Contracultura, em especial nos anos 1970 no Brasil, como se depreende da análise de Monteiro (2012): "Grande parte da sensibilidade poética contracultural dos anos 70 esteve empenhada em criticar e dessacralizar o 'caráter elevado' do artista e do próprio poema".

O artista trabalha em meio a uma rede de cooperação na qual todos os participantes executam uma atividade indispensável à realização da obra. Pode haver conflitos, inclusive estéticos, entre os artistas e o pessoal de apoio, principalmente quando estes fazem parte de grupos profissionais especializados, com suas próprias preocupações estéticas, financeiras e profissionais, "grupos especializados de apoio" que são regidos "por normas e preocupações que lhe são próprias". A inserção em uma cadeia cooperativa impõe escolhas que o artista tem que enfrentar, e "os laços do artista com a cadeia de cooperação de que depende têm um grande peso sobre o tipo de obra que ele pode efetivamente produzir" (Becker, 2010, p. 48). Os artistas, embora frequentemente criem obras que não se adaptam às estruturas de produção ou apresentação existentes, são constrangidos, de forma mais ou menos intensa, por elas, embora possam, também, o que acontece frequentemente, investir em "circuitos paralelos de distribuição públicos e empresários receptivos a novas experiências" (Becker, 2010, p. 48), os primeiros procurando "meios alternativos de difusão", e os outros apostando sobretudo nos resultados (instituições de ensino muitas vezes propiciam esses circuitos paralelos). Os que se adaptam às instituições existentes são a maioria, e, "ao ajustarem os seus projetos às condições existentes, aceitam os constrangimentos específicos dessa rede de cooperação" (Becker, 2010, p. 48).

Uma rede de relações é constituída por um certo número de pessoas que conhece outras suficientemente bem para lhes entregar em mãos uma parte do projeto. O elemento chave dessa rede se assenta na confiança. [...] Os trabalhadores independentes elaboram cadeias estáveis que lhes asseguram mais ou menos trabalho regular, apoiando-se na confiança e nas recomendações mútuas¹² (Becker, 2010, p. 94).

Ao tratar dos "produtores", Becker descreve assim sua atuação:

Os produtores encarregam-se de tudo que é necessário para cativar um público e juntá-lo num local apropriado ao espetáculo. Alugam o espaço onde será apresentado o espetáculo, fazem publicidade, vendem bilhetes, gerem o orçamento e asseguram a presença dos auxiliares indispensáveis (técnicos, porteiros, etc.). Na maioria dos casos, garantem uma remuneração fixa aos artistas em vez de lhes proporem uma per-

centagem, e é aí que reside o risco: se o espetáculo não atrair público suficiente, o produtor terá de pagar do bolso a diferença entre a receita efetiva e os custos, à qual acresce ainda a remuneração aos artistas¹³ (Becker, 2010, p. 119).

Os produtores irão proporcionar a apresentação de um espetáculo a um público conhecedor, "apto a aceitar as convenções e a proposta pessoal inscritas na obra do artista". Em "situações de menor envergadura", é frequente que os artistas assumam a responsabilidade de produzir os espetáculos¹⁴. Um dos problemas que surgem é a apresentação de obras mais experimentais, que refletem tendências recentes para as quais o público ainda não está plenamente cativado. Agrupamentos pequenos, que implicam menos gastos, podem "especializar-se na apresentação de obras inovadoras e atrair um público mais restrito e mais assíduo" (Becker, 2010, p. 119).

Assim como para Menger, para Becker os mecanismos de seleção podem não funcionar muito bem em muitos mundos da arte¹⁵, por exemplo, por excesso de oferta (o que Menger chama de *oversupply of artists*). Um problema que se observa é quando os mundos da arte se fecham muito a inovações, não estando atentos às obras que não sejam dos integrados (como a dos inovadores "Mavericks"), excluindo assim obras que outros modos de seleção poderiam eleger. Para Becker, e este é o fundamento de sua abordagem sociológica em oposição às abordagens estéticas, o conteúdo da categoria "arte" é contingente, os critérios dessas seleções mudam, e reavaliações de outras épocas podem consagrar obras antes relegadas.

Conclusão

Foram expostos neste artigo elementos úteis tanto para a o estudo da produção cultural em geral (e da produção no âmbito da música independente brasileira contemporânea), quanto para o entendimento da especificidade do FdE neste campo.

A produção cultural pode se constituir em uma "atividade autônoma" ou em uma atividade mercantil do primeiro tipo descrito por Gorz em *Metamorfoses do Trabalho*, de acordo com o sentido que a mesma possui para quem a realiza, ou seja, se o retorno financeiro é irrelevante e/ou secundário (ou mesmo descartado, quando se estabelece de antemão que não há fins lucrativos), ou se é esperado, necessário, ou mesmo o objetivo primário ou único. As leis de incentivo à cultura via renún-

¹² A importância da reputação, e da conseqüente confiança, para a participação em uma rede de produtores e artistas é destacada por inúmeros entrevistados de todos os matizes, tanto os envolvidos com o FdE ou com militância cultural, quanto os de perfil mais "empresarial", quanto a maioria que é um misto desses extremos, cujo volume desses dois aspectos – militância cultural e mentalidade empresarial – varia em cada caso. Com efeito, a própria busca de profissionalização, ou a defesa desta na área da cultura, costuma ser pauta de um tipo de engajamento militante.

¹³ Essa descrição se encaixa na feita pelos produtores entrevistados de sua atividade, com nuance pelo tipo de atuação.

¹⁴ Como são muitos dos casos analisados em minha pesquisa. Os produtores entrevistados que são músicos sempre afirmam que começaram a produzir eventos para poderem tocar com suas bandas.

¹⁵ Como admite um dos entrevistados ser o caso em sua cidade, na qual ele é uma referência como produtor de rock, afirmando que acredita que nem sempre se consegue "filtrar" as melhores bandas, e que provavelmente acaba-se dando mais espaço para as que os procurem e insistem mais em participar, que não são necessariamente as melhores.

cia fiscal engendraram todo um novo campo de conhecimento voltado à gestão empresarial da cultura, no qual a produção é vista como puro *business*. No outro extremo (e supondo todo tipo de gradação entre eles), há os que tomam sua atividade de produção como uma atividade militante, de valorização das manifestações culturais mais marginalizadas, de promoção da diversidade cultural e da cidadania pela cultura, engajando-se em manifestações neste sentido, envolvendo-se em conselhos de cultura (embora esse envolvimento se dê também pela necessidade de resolução de problemas práticos¹⁶ e pragmáticos¹⁷), e etc, não pautados nesta atividade pela razão econômica, vivendo-a então como uma atividade autônoma em seu tempo livre, estando assim sua identidade marcada por suas atividades exercidas neste tempo livre, e não em seu emprego (embora possam se tornar um emprego, em especial de tipo público. Muitos que eram membros do FdE, inclusive, acabaram ocupando cargos em secretarias de cultura ou afins).

Pude observar como as leis de incentivo, a partir da Lei Sarney e com a consolidação da Lei Rouanet (que se constitui em modelo para leis similares, estaduais e municipais), formam uma "cidade por projetos" (apesar de ser raro os que conseguem se manter apenas com os recursos obtidos via editais), não pela construção de dados quantitativos (algo impossível nesse caso, principalmente em âmbito nacional), mas pela observação de como são recorrentes (entre os produtores de todo o país observados) as características que levam ao "estado de grandeza na cidade por projetos", a saber, como exposto, a flexibilidade, mobilidade, capacidade rizomática de construção de redes, habilidades comunicativas, e etc, as habilidades que são melhor recompensadas dentro da lógica do trabalho imaterial. Pude observar, inclusive, como o FdE funcionava como uma espécie de filtro, e também como ambiente de formação, dos que tinham ou conseguiam desenvolver essas habilidades.

No âmbito da "música independente" (em seu uso mais esclarecido, que obviamente não pode se constituir em uma independência literal, e que em geral significa independência em relação à lógica de mercado de massa, *mainstream*, embora, na prática, este nicho se constitua de forma complementar, ou mesmo como via de acesso, ao *maistream*), temos a consoli-

dação de um novo circuito de festivais, desde meados da década de 1990, possibilitado pelo afluxo de recursos das leis de incentivo, pela reconfiguração da indústria da música e pelas novas tecnologias digitais (que abrem novas possibilidades tanto de articulação, quanto de produção de discos), e que parte da literatura considera um substituto das rádios como forma das bandas construir notoriedade e desenvolver uma carreira (De Marchi, 2006, 2011; Herschmann, 2010, 2011, 2012)

Os produtores de alguns dos principais festivais deste circuito fundam uma associação, a Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN), em dezembro de 2005. Neste mesmo encontro, os produtores do Festival Calango, que faziam parte de um inovador coletivo de produção e militância no campo da cultura, o Espaço Cubo, de Cuiabá (que será o modelo de coletivo, adotado mais ou menos plenamente ou parcialmente, para os demais coletivos que irão formar o FdE), se articulam, segundo os mesmos, com os produtores ali presentes que tinham um cunho mais militante e menos empresarial. Dessa articulação será fundado o Fora do Eixo, formado de início pelo coletivo Espaço Cubo de Cuiabá, e por produtores das cidades de Rio Branco (AC), Uberlândia (MG), e Londrina (PR).

O FdE realizará então um primeiro encontro nacional em 2008, em Cuiabá, durante o Festival Calango, com algo em torno de 40 pessoas, e o segundo em 2009, em Rio Branco, com aproximadamente o dobro de pessoas. Neste segundo são formulados coletivamente o regimento interno e a carta de princípios do FdE, para os quais será fundamental a influência do professor da UFSCAR, especialista em economia solidária, Ioshiaqui Shimbo, na medida em que os integrantes do FdE, segundo os mesmos, não se pautavam em referência teórica alguma, embora afirmem que, desde o começo, se identificassem e atuassem como um movimento social no âmbito da cultura. É Shimbo que irá, então, dizer para eles que o que faziam era economia solidária (na medida em que praticavam ampla troca de serviços sem mediação financeira e utilizavam moedas sociais, como o Cubo Card), e teria proposto a elaboração da carta e do regimento. A carta se baseia em princípios coletivistas e reflete muito da lógica do movimento hacker, reverberando debates e movimento nesse sentido de âmbito mundial, trazendo lemas altermundistas

¹⁶ Alguns produtores, com experiência em conselho ou não, me disseram que a motivação para o engajamento era a de pressionar pela resolução de problemas práticos, de interesse do setor. Em Juiz de Fora, por exemplo, uma questão que mobilizou a classe dos músicos, embora sem tanta adesão, foi a proibição da música ao vivo em uma série de bares e casas de shows. O ocupante da cadeira de conselheiro de música no conselho de cultura da cidade, em 2016, tentou mobilizar não só os músicos, mas todos os envolvidos, como os donos de bares e casas de shows e os produtores. Em uma primeira convocação, houve uma mobilização razoável, cerca de 40 pessoas, das mais diferentes categorias, entretanto, a mobilização não foi muito mais a frente.

¹⁷ Além disso, não se pode descartar a possibilidade de que o envolvimento nesses conselhos, assim como a militância no campo da cultura em geral (ou em qualquer campo), não seja também motivada pelo o que Mancur Olson chama de "incentivos seletivos". Como bem conhecido, Olson formula essa ideia como uma forma de superar as dificuldades de se entender o engajamento na militância da sociedade civil, tendo-se em conta a lógica do *free rider*. Levando-se em conta que qualquer avanço, em termos de diretos e ganhos coletivos, conquistado por movimentos sociais, beneficia toda a população (ou a categoria), mesmo os que não lutaram por esses ganhos, o mais racional, desta perspectiva, seria adotar a postura do "carona". Assim, para entender porque as pessoas, mesmo assim, se engajam nessas lutas, Olson desenvolve seu conceito de "incentivos seletivos", segundo o qual outros ganhos, além dos da causa em si, podem motivar os agentes a se engajar, ganhos pessoais, como o vislumbre de uma carreira política, por exemplo. Entretanto, mesmo esse caminho se observando, no caso da categoria pesquisada, ele se mostra muito incerto, sendo difícil, dessa forma, considerar que essa seria de fato a motivação do engajamento na militância no campo da cultura.

e anticapitalistas para coletivos de cidades pequenas e médias do interior, no chamado "Brasil profundo". Com todas as polêmicas de que foram alvo, e que vão além do escopo deste artigo, é difícil negar a importância e/ou o estímulo do FdE no processo recente de descentralização e capilarização da cena independente pelo país, levando para muitas cidades que só possuíam opções de cultura de massa a chamada "cultura alternativa". Esse processo, porém, decorre não de uma ação centralizada, e mais da articulação de iniciativas existentes, embora, também, tenha sido influenciado pela circulação de lideranças do FdE pelo país, nas chamadas "colunas", nas quais agentes culturais das cidades do interior eram mobilizados e apresentados à iniciativa da rede (algo que ainda ocorre).

Desde que comecei a acompanhar, o FdE mudou muito. A princípio era mais um circuito cultural, formado por coletivos em uma rede que chegou a abarcar todos os estados do país, em meados de 2011. Foi, a partir de então, dando gradativamente mais prioridade à sua atuação como movimento social e sua faceta "mediativista", um engajamento militante na divulgação, cobertura e articulação de manifestações e protestos, processo que culminou na formação da "Mídia Ninja", que ganhou notoriedade na cobertura das Jornadas de Junho de 2013. Nesse desenrolar, a estrutura elaborada no regimento, com frentes gestoras (Banco (gestão financeira), Universidade (atividades de formação "livre"), Partido (articulação política) e Mídia FdE) e frentes temáticas (Música, Audiovisual, Literatura, Teatro e etc), se dissolve em basicamente dois núcleos, o voltado para produção e eventos, e o de midiativismo. Deixou também de ser uma rede de coletivos, passando a ser formado por algumas casas coletivas espalhadas pelo país, em cidades mais centrais como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, e também em outras regiões. Assim, embora seja um objeto fundamental para a compreensão da produção cultural no Brasil contemporâneo, especialmente no nicho da música independente, o FdE vai além do âmbito da produção cultural, na medida em que radicaliza seu cunho militante e acentua, ao longo dos anos, sua faceta de movimento social, radicalizando, dessa forma, tendências possíveis do mundo do trabalho (o engajamento militante e o sentido político da atividade). Em termos de relação entre global e local, também se destaca a sua atuação, especialmente a partir de sua guinada mais forte como movimento, na articulação de redes de comunicação e cultura pela América Latina, participando da articulação de encontros de midiativismo, mulheres e "gestão cultural"¹⁸ em diversos países do continente.

No FdE, a radicalização de certas tendências possíveis à produção se mostra então pela indistinção entre a militância e o trabalho, sendo uma rede na qual se vive da militância e da produção, também tornadas indistintas, por meio de caixas coletivos, em relações não-capitalistas, na medida em que não há trabalho assalariado e acumulação (privada ou coletiva) de ca-

pital (definem-se, aliás, como uma organização sem fins lucrativos), ao menos de capital econômico. O que permite a solução dos dilemas da militância na sociedade civil, como expostos por Hirschman (2002) e Putnam (2000), em especial em relação aos constrangimentos de tempo para se dedicar a militância. Seu discurso é permeado pelos lemas altermundistas, pela busca de um "outro mundo possível"¹⁹, e sua prática é baseada na experiência com novos tipos de relação, em casas nas quais prevalece uma lógica coletivista, a recusa do individualismo e do consumismo, formando um laboratório para um modo de vida (e de trabalho) alternativo, com todos os conflitos e descompassos que tal empreitada tende a proporcionar. Baseiam-se em ampla troca de serviços sem mediação monetária, embora com parâmetros ainda pautados no tempo de trabalho como equivalência, algo como um banco de horas, e em atividades *freelancers* para garantir caixa. É uma organização em muitos aspectos próxima da lógica do capitalismo imaterial, mas que, em princípio, confere o sentido emancipatório que essa lógica pode ter, ao inseri-la em relações não capitalistas, e não pautadas na racionalidade econômica (embora não abrindo mão de indicadores quantitativos e, em certo momento, da busca de expansão). Possuem um nítido sentido e identidade de vanguarda, de realização do potencial libertador possível ao precariado. O FdE, assim, radicaliza, ou ao menos dá esse sentido à sua atividade, algumas tendências contemporâneas do trabalho e da política, sendo um caso particular e peculiar, talvez vanguardista de suas tendências mais radicais, no espectro do campo da produção cultural, uma atividade em que, na medida em que o sentido subjetivo para o produtor esteja pautado pelo valor que o bem produzido tenha em si mesmo, permite, em meio a toda precariedade, realizar o ideal de satisfação e autonomia trazidos ao repertório do "imaginário ocidental" pela Contracultura (e tão banalizados cotidianamente em toda espécie de *coaching* e discurso de auto-ajuda), talvez, talvez, em seu sentido mais pleno e autêntico.

Referências

- ALVES, G. 2011. *Trabalho e subjetividade: o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório*. São Paulo, Boitempo, 168 p.
- ANTUNES, R. 2011. *Adeus ao Trabalho? Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho*. São Paulo, Cortez, 200 p.
- BECKER, H. 2008. *Outsiders*. Rio de Janeiro, Zahar, 231 p.
- BECKER, H. 2010. *Mundos da Arte*. Lisboa, Livros Horizonte, 328 p.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. 2009. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo, Martins Fontes, 701 p.
- CAMARGO, S. 2011. *Trabalho Imaterial e produção cultural: a dialética do capitalismo tardio*. São Paulo, Annablume, 162 p.
- COSTA et al. 2010. Avaliação da área de formação em organização da cultura: apenas ações ou uma política estruturada? In: A. RUBIM (org.), *Políticas Culturais no governo Lula*. Salvador, EDUFBA, 312 p.

¹⁸ O equivalente ao que se consagrou referir-se como "produção cultural" no Brasil, nos demais países da América Latina é chamado de "gestão cultural".

¹⁹ Em sintonia com muitas formulações desenvolvidas por Gorz ao longo de sua trajetória, como a própria noção de "outro mundo possível".

- DE MARCHI, L. 2006. Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica no Brasil. *Revista Eco-pós*, 9(1):121-140. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1063/1003. Acesso em: 15/10/2016.
- DE MARCHI, L. 2011. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: M. HERSCHMANN (org.), *Nas Bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo, Estação das Letras, p. 145-163.
- FESTI, R. 2016. Georges Friedmann: uma crítica ao pai da sociologia do trabalho. In: Seminário do Trabalho, 10, Marília, 2016, *Anais...* ST/RET, p. 1919-1930.
- GORZ, A. 2004. *O Imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo, Annablume, 107 p.
- GORZ, A. 2005. *Misérias do Presente, Riquezas do Possível*. São Paulo, Annablume, 162 p.
- GORZ, A. 2007. *Metamorfoses do Trabalho*. São Paulo, Annablume, 247 p.
- HERSCHMANN, M. (org.). 2011. *Nas bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo, Estação das Letras, 426 p.
- HERSCHMANN, M. 2009. Emergência de uma nova indústria da música: crescimento da importância dos concertos (e festivais), retorno do vinil, popularização dos tags e dos videogames musicais. In: Congresso da ANPOCS, 33, Caxambú, 2009. *Anais...* Caxambú, ANPOCS, p. 1-19.
- HERSCHMANN, M. 2010. *Indústria da música em transição*. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 121 p.
- HIRSCHMAN, A. 2002. *Shifting Involvements: private interest and public action*. Princeton University Press, 160 p.
<https://doi.org/10.1515/9781400828265>
- LAZZARATO, M.; NEGRI, A. 2001. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro, DP&A, 112 p.
- MARCUSE, H. 1999. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro, ETC, 232 p.
- MARX, K. 2011. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica à economia política*. São Paulo, Boitempo, 792 p.
- MENGER, P.-M. 1999. Artistic Labour Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25:541-554.
<https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.541>
- MENGER, P.-M. 2001. Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28(1): 241-154.
[https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(01\)80002-4](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(01)80002-4)
- MENGER, P.-M. 2005. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa, Roma Editora, 140 p.
- MENGER, P.-M. 2006. Artistic Labour Markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. In: V. GINSBURG; D. THROSBY (orgs.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*. New York, Elsevier, p. 854-908.
- MENGER, P.-M. 2012a. Job growth and unemployment increase in the performing arts: French flexible labour market and insurance shelter. *Economia della Cultura*, 1:17-34.
- MENGER, P.-M. 2012b. Reply to Laurent Jeanpierre. *Revue française de sociologie*, 53(1):116-125. <https://doi.org/10.3917/rfs.531.0117>
- MENGER, P.-M. 2013. European culture policies and the "creative industry" turn. In: K. THOMAS; J. CHAN (eds.), *Handbook of research on creativity*. Cheltenham, Edward Elgar, p. 910-930.
- MONTEIRO, A. 2012. Tropicália, marginalia e a erosão das fronteiras culturais. *IHU online*, 411. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4817&sec=411. Acesso em: 20/11/2017.
- PUTNAN, R. 2000. *Bowing Alone: The collapse and revival of American Community*. New York, Simon & Schuster Paperbacks, 541 p.
- SENNET, R. 2008. *A Cultura do Novo Capitalismo*. Rio de Janeiro, Record, 192 p.
- WEBER, M. 1991. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília, Editora UNB, 586 p.

Submetido: 30/06/2017
Aceito: 06/09/2017