

pragMATIZES

Revista Latino Americana de Estudos em Cultura



DOSSIÊ / DOSSIER

Trabalho cultural e precarização

Editores:

Livia de Tommasi e João Domingues

ISSN 2237-1508

Niterói / RJ, Ano 11, n. 21, set. 2021

www.periodicos.uff.br/pragmatizes

“Glória a quem trabalha o ano inteiro?”: notas sobre os “barracões” do carnaval carioca

“Glory to those who work all year long?": notes about the "barracões" of the carioca carnival

LEONARDO AUGUSTO BORA

O transbordamento da atividade musical para as ruas e atualização do trabalho cultural precário: uma análise sobre os instrumentistas nômades cariocas

The displacement of musical activity to the streets and updating of precarious cultural work: an analysis of nomadic instrumentalists in Rio de Janeiro

KYOMA SILVA OLIVEIRA

ARTIGOS / ARTICLES

Educador de exposições: um trabalhador sem profissão?

Exhibitions' educator: a worker without a profession?

CÍNTIA MARIA DA SILVA

ADRIANA SANTIAGO ROSA DANTAS

Cultura e Pandemia: precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense

Culture and Pandemic: precarization of cultural labor in the Baixada Fluminense

JOÃO GUERREIRO

BRUNO BORJA

LUISE VILLARES

UTANAAN REIS BARBOSA FILHO

BRUNO DUARTE

A enunciação de um sujeito competitivo-pacificado: uma análise das competências profissionais sugeridas a produtoras/es culturais na Classificação Brasileira de Ocupações

The enunciation of a competitive-pacified subject: an analysis of the professional skills suggested to cultural producers in the Brazilian Classification of Occupations

JOÃO DOMINGUES

GUSTAVO PORTELLA MACHADO

Cooperação virtual e ODS nas universidades do espaço ibero-americano - ferramentas de inovação no ensino do ciberjornalismo.

Virtual cooperation and SDG in the universities of the Ibero-American space - innovation tools in the teaching of online journalism.

AINARA LARRONDO-URETA

FERNANDO ZAMITH

KOLDOBIKA MESO-AYERDI

SIMÓN PEÑA-FERNÁNDEZ

Identidad Marron e o Labirinto do Minotauro.

Luta e resistência do coletivo dos povos originários de Buenos Aires

Identidad Marron and the Minotaur Labyrinth.

Struggle and resistance of the collective of peoples from Buenos Aires

ROBERTA FILGUEIRAS MATHIAS

MICHELE PUCARELLI

A crescente precariedade do trabalho na cultura na cidade do Rio de Janeiro

The growing precarity of work in culture in Rio de Janeiro city

ANA LÚCIA PARDO

A dimensão econômica na política nacional de cultura: uma aproximação com a economia solidária

Economic dimension in national culture policy: an approach to the solidary economy

CAROLINA GONÇALVES DE FREITAS

VALMOR SCHIOCHET

RESENHA / REVIEW

Resenha: COUTINHO, Amanda. *Trabalhadores da Cultura*. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.

RENAN DO NASCIMENTO SANTOS

PragMATIZES

Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura

Ano 11 nº 21 - setembro/2021

EDITORES EXECUTIVOS

Luiz Augusto F. Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Adair Rocha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Adriana Facina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Ahtziri Molina Roldán, Universidad Veracruzana, México

Alberto Fesser, Socio Director de La Fabrica em Ingenieria Cultural / Director de La Fundación Contemporánea, Espanha

Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Allan Rocha de Souza, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

Ana Enne, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Angel Mestres Vila, Universitat de Barcelona, Espanha

Antônio Albino Canela Rubin, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Carlos Henrique Marcondes, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Christina Vital, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniel Mato, Universidade Nacional Tres de Febrero, Argentina

Danielle Brasiense, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Deborah Rebello Lima, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Durval Muniz de Albuquerque Jr., Universidade Estadual da Paraíba, Brasil

Eduardo Paiva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Edwin Juno-Delgado, Université de Bourgogne / ESC Dijon, campus de Paris, França

Eloisa Porto C. Allevato Braem, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Fonseca de Castro, Universidade Federal do Pará, Brasil

Fernando Arias, Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Brasil

George Yúdice, Universidad de Miami, Estados Unidos da América

Gizlene Neder, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Guilherme Werlang, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Hugo Achugar, Universidad de la Republica, Uruguay

Idemburgo Pereira Frazão, Unigranrio, Brasil

Isabel Babo, Universidade Lusófona do Porto, Portugal

João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Brasil

José Luís Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, México

José Márcio Barros, Universidade Estadual de Minas Gerais / PUC Minas, Brasil

Julio Seoane Pinilla, Universidad de Alcalá, Espanha

Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil

Lilian Fessler Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lívia de Tommasi, Universidade Federal do ABC, Brasil

Lívia Reis, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Edmundo de Souza Moraes, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

Luiz Augusto Fernandes Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Manoel Marcondes Machado Neto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcela A. Pais Andrade, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Márcia Ferran, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maria Adelaide Jaramillo Gonzalez, Universidad de Antioquia, Colômbia

Maria Manoel Baptista, Universidade de Aveiro, Portugal

Marialva Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Marildo Nercolini, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Marina Bay Frydberg, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Mário Pragmácio Telles, Faculdades Integradas Hélio Alonso, Brasil

Marisa Schincariol de Mello, Universidade Cândido Mendes, Brasil

Marta Elena Bravo, Universidad Nacional de Colombia – sede Medellín, Colombia

Martín A. Becerra, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

Mónica Bernabé, Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Orlando Alves dos Santos Jr., Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Pâmella Passos, Instituto Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Patricio Rivas, Universidad de Chile, Chile

Paulo Carrano, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Paulo César Silva de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Paulo Miguez, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Priscilla Oliveira Xavier, Centro Universitário Carioca, Brasil

Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Ricardo Gomes Lima, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rossi Alves Gonçalves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Simonne Teixeira, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Stefano Cristante, Università del Salento, Italia

Tamara Quirico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Teresa Muñoz Gutiérrez, Universidad de La Habana, Cuba

Tunico Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Valmor Rhoden, Universidade Federal do Pampa, Brasil

Vladimir Sibylla Pires, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Victor Miguel Vich Flórez, Pontifícia Universidad Católica del Perú, Peru

Zandra Pedraza Gomez, Universidad de Los Andes, Colômbia

CONSELHO DE ÉTICA

Luiz Augusto F. Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Marina Bay Frydberg, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rossi Alves Gonçalves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

EQUIPE DE SUPORTE:

Ubirajara Leal, suporte técnico - IACS/UFF

Dulce Maria Terra Guimarães, Revisão - IACS/UFF

REALIZAÇÃO:



PragMATIZES participa do compromisso de São Francisco (Pacto de DORA)

Signatory of



DORA

PARCEIROS e INDEXADORES:



PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura.
Ano XI nº 21, (SET/2021). – Niterói, RJ: [s. N.], 2021. (Universidade
Federal Fluminense / Laboratório de Ações Culturais - LABAC e
Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades -
PPCULT)

Semestral
ISSN 2237-1508 (versão online)

1. Estudos culturais. 2. Planejamento e gestão cultural.
3. Teorias da Arte e da Cultura. 4. Linguagens e
expressões artísticas. I. Título.

CDD 306

Sumário / Summary

p. 9 – 16

COLABORADORES DA EDIÇÃO / ISSUE'S CONTRIBUTORS

p. 17 - 20

EDITORIAL / EDITORIAL

DOSSIÊ / DOSSIER

TRABALHO CULTURAL E PRECARIZAÇÃO

p. 21 – 23

Apresentação do dossiê, por seus editores Livia de Tommasi e João Domingues

p. 24 - 47

“Glória a quem trabalha o ano inteiro?”: notas sobre os “barracões” do carnaval carioca

“Glory to those who work all year long?”: notes about the “barracões” of the carioca carnival

LEONARDO AUGUSTO BORA

p. 48 - 66

O transbordamento da atividade musical para as ruas e atualização do trabalho cultural precário: uma análise sobre os instrumentistas nômades cariocas

The displacement of musical activity to the streets and updating of precarious cultural work: an analysis of nomadic instrumentalists in Rio de Janeiro

KYOMA SILVA OLIVEIRA

p. 67 - 94

Educador de exposições: um trabalhador sem profissão?

Exhibitions' educator: a worker without a profession?

CÍNTIA MARIA DA SILVA

ADRIANA SANTIAGO ROSA DANTAS

p. 95 - 124

Cultura e Pandemia: precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense

Culture and Pandemic: precarization of cultural labor in the Baixada Fluminense

JOÃO GUERREIRO

BRUNO BORJA

LUISE VILLARES

UTANAAN REIS BARBOSA FILHO

BRUNO DUARTE

p. 125 - 145

A enunciação de um sujeito competitivo-pacificado: uma análise das competências profissionais sugeridas a produtoras/HT culturais na Classificação Brasileira de Ocupações

The enunciation of a competitive-pacified subject: an analysis of the professional skills suggested to cultural producers in the Brazilian Classification of Occupations

JOÃO DOMINGUES

GUSTAVO PORTELLA MACHADO

RESENHA / REVIEW

p. 146 - 149

Resenha: COUTINHO, Amanda. *Trabalhadores da Cultura*. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.

RENAN DO NASCIMENTO SANTOS

ARTIGOS / ARTICLES

p. 150 - 164

Cooperação virtual e ODS nas universidades do espaço ibero-americano – ferramentas de inovação no ensino do ciberjornalismo.

Virtual cooperation and SDG in the universities of the Ibero-American space – innovation tools in the teaching of online journalism.

AINARA LARRONDO-URETA

FERNANDO ZAMITH

KOLDOBIKA MESO-AYERDI

SIMÓN PEÑA-FERNÁNDEZ

p. 165 - 187

***Identidad Marron* e o Labirinto do Minotauro. Luta e resistência do coletivo dos povos originários de Buenos Aires**

Identidad Marron and the Minotaur Labyrinth. Struggle and resistance of the collective of peoples from Buenos Aires

ROBERTA FILGUEIRAS MATHIAS

MICHELE PUCARELLI

p. 188 - 228

A crescente precariedade do trabalho na cultura na cidade do Rio de Janeiro

The growing precarity of work in culture in Rio de Janeiro city

ANA LÚCIA PARDO

p. 229 - 255

A dimensão econômica na política nacional de cultura: uma aproximação com a economia solidária

Economic dimension in national culture policy: an approach to the solidary economy

CAROLINA GONÇALVES DE FREITAS

VALMOR SCHIOCHET

p. 256 – 270

Índice geral das edições de 2011 a 2021

Colaboradores da edição Issue's contributors

Adriana Santiago Rosa Dantas. Pós-doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP-FAPESP. Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo, USP. Possui Bacharelado em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL – Unicamp). É Doutora em Educação, área Sociologia da Educação, pela Universidade de São Paulo (FEUSP). Fez estágio sanduíche no doutorado na Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Fez mestrado em Filosofia, área Estudos Culturais, na linha Cultura e Educação na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH – USP). Pesquisadora da área de Sociologia da Educação, com interface na Sociologia Urbana, na Geografia e História, investigou a expansão de escolas privadas na periferia, interessando-se por temas como migração interna e formação da periferia de São Paulo. No doutorado, buscou compreender a educação privada na estrutura social brasileira priorizando o recorte racial, tendo como referencial teórico a colonialidade do poder. No pós-doutorado, tem se interessado em estudar o processo de racialização no Brasil. Atualmente, participa do grupo de pesquisa FOCUS – Grupo de Pesquisa sobre Educação, Instituições e Desigualdade, da Universidade Estadual de Campinas. É colaboradora no Projeto de Extensão “Centro de Estudos Periféricos” no Instituto das Cidades da Universidade Federal de São Paulo (IC-Unifesp).

E-mail: novadrica@gmail.com – <http://orcid.org/0000-0003-1066-7063>

Ainara Larrondo-Ureta. Virtual cooperation and SDG in the universities of the Ibero-American space – innovation tools in the teaching of online journalism. PhD. In Journalism, Master in Contemporary History. Senior Lecturer at the University of the Basque Country. Teaching and Research subjects: Newswriting and Reporting, Online Journalism, Innovation in Communication, Organisational Communication, Political Communication, Genre, Media and Communication.

[HTTPS://www.ehu.es/es/web/bcplaura](https://www.ehu.es/es/web/bcplaura)

https://www.researchgate.net/profile/Ainara_Ureta/2

E-mail: ainara.larrondo@ehu.eus – <https://orcid.org/0000-0003-3303-4330>

Ana Lúcia Ribeiro Pardo. Pós-doutoranda, professora e bolsista da CAPES no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense – PPCULT-UFF (2019). Doutora no Programa de Políticas Públicas e Formação Humana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2018), Mestre em Políticas Públicas e Formação Humana – UERJ (2010). Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Amazonas (1990). Formada na Escola de Teatro Martins Pena – Rio de Janeiro (1993). Tem formação complementar e experiência comprovada nas áreas de Teatro, Artes, Comunicação, Cultura, Gestão e Políticas Públicas. É integrante da coordenação da Associação Brasileira de Gestão Cultural – ABGC. Professora de Artes Cênicas no Programa de

Estudos Sociais e Culturais na Pós-Graduação em Produção Cultural na Universidade Cândido Mendes (2012/2017). Foi professora substituta do Departamento de Artes e Estudos Culturais no Curso de Produção Cultural da UFF Campus de Rio das Ostras (2013/2014). Assumiu as funções de Ouvidora e de Chefe da Divisão de Políticas Culturais do Ministério da Cultura na Representação Regional RJ/ES; Assessora da Divisão de Estudos e Pesquisas da Funarte; Coordenadora de Feiras Nacionais de Livros da Fundação Biblioteca Nacional; Assessora da Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa do Estado do Rio; Assessora Especial da Fundação Nacional do Índio; Assessora da Secretaria Municipal do Meio Ambiente – Manaus-AM; Consultora do Ministério da Cultura, FAPEX e Universidade Federal da Bahia na elaboração do Plano Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Curadora e coordenadora de painéis internacionais: “A Teatralidade do Humano” (2006/2007); “A Teatralidade do Humano II – Subjetividades e Políticas da Cena e do Mundo (2010); “Inter-Agir – Na Rua, Na Rede, Na Cena Contemporânea” (2012); “Espaços de Reencantamento, Afetos e Utopias de um novo Mundo” (2013/2014); Ato Criador” (2015) e “Ato Criador – Outros Possíveis” (2016). Curadora e produtora dos Ciclos Temáticos “Olhares sobre as famílias contemporâneas” (2013), “Metamorfoses do Amor” (2014), “Pecados e Virtudes” (2015), “Brasilidades” (2016), “In Fluência Papéis Sociais Fluídos” (2017) realizados com o Desenvolvimento e Acompanhamento Artístico da Rede Globo. Organizadora das publicações: “A Teatralidade do Humano” (Edições Sesc SP, 2011) e “Ato Criador (Editora Azougue, 2015). Formação e experiência comprovada em Teatro (cursos, oficinas, seminários, encenações de peças e leituras dramáticas); em Comunicação Social (âncora, produtora e apresentadora de jornal e programas de HT; repórter de jornal impresso e rádio, locutora, revisora, articulista e editora de revista); em Políticas Públicas (formulação, articulação, coordenação e experiência na área de Cultura, Artes, Produção e Gestão Cultural.
E-mail: anapardo.teatralidade@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0002-7671-438X>

Bruno Borja. Professor do Departamento de Ciências Econômicas da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Instituto Multidisciplinar (campus Nova Iguaçu). Pesquisador do Coletivo Marxista da Rural (MAR/UFRRJ), com pesquisa nas áreas de Economia Política da Cultura e Pensamento Econômico e Social Latino-Americano. Doutor em Economia Política Internacional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Poeta.
E-mail: borja.bruno@gmail.com – <http://orcid.org/0000-0002-4813-7001>

Bruno Duarte (Bruno Souza Duarte Lima). Mestrando em Economia Política pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (ObaC). Graduado em Ciências Econômicas pelo Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ/IM). Pesquisador do Coletivo Marxista da Rural (MAR/UFRRJ) e do Observatório de Carnaval (OBCAR/UFRJ). Possui experiência na área de economia brasileira, atuando como monitor no Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ/IM). Possui interesse nas áreas relacionadas a economia brasileira, economia política da cultura e história econômica.
E-mail: lima.bsd@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2753-434X>

Carolina Gonçalves de Freitas. Mestre em Desenvolvimento Regional pela Universidade Regional de Blumenau – FURB (2020). Integra o Grupo de Pesquisa em Economia Solidária/FURB. Graduação em Pedagogia pela Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALI (2002). Servidora pública do Governo do Estado de Santa Catarina, atua como técnica pedagógica na Fundação Catarinense de Cultura/Diretoria de Arte e Cultura. Tem interesse nos temas: Economia Solidária, Economia da Cultura e Gestão Cultural.
E-mail: carolfreitas@fcc.sc.gov.br, <https://orcid.org/0000-0001-7888-3518>

Cíntia Maria da Silva. Mestre em Artes, na linha de pesquisa “Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural”, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo Julio de Mesquita Filho (2017). Possui graduação em Artes Visuais, Pintura, Gravura e Escultura, com ênfase em Linguagem Performática, pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2010). Atua como educadora social desde 1999, possui ampla experiência na área de Educação não-formal. Dedicar-se à mediação cultural e educação em exposições de arte em diversos equipamentos culturais desde 2008, desenvolvendo ações e atendimentos com diversos públicos, concebendo e planejando programas educativos e cursos de formação de educadores, elaborando materiais educativos. Fundadora e integrante do coletivo mov.er (Movimento Educadores em Resistência) que pesquisa e divulga reflexões sobre profissionalização, relações e condições de trabalho de educadores em exposições coletivamente com outros profissionais da área.
E-mail: cintiamasil@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0001-9049-6051>

Fernando Zamith. Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Universidade do Porto. Licenciado em Comunicação Social e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho, e doutorado em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais pela Universidade do Porto. Professor do Departamento de Ciências da Comunicação e da Informação da Universidade do Porto.
E-mail: fzamith@letras.up.pt – <https://orcid.org/0000-0002-9118-2289>

Gustavo Portella Machado. Mestre em Cultura e Territorialidades pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bacharel em Produção Cultural também pela UFF. Tem investigado as relações entre trabalho, economia e cultura, pensando temas como: informalidade, precarização, microempreendedor individual e financiamento à cultura. No mestrado, foi bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e na iniciação científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e pelo Observatório de Economia Criativa do Rio de Janeiro (OBEC-RJ). Também possui experiência em produção executiva e em gestão cultural pública e privada.
Email: m.gustavoportella@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0002-6495-4490>

João Domingues (João Luiz Pereira Domingues). Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (2004), Mestre em Políticas Públicas e Formação Humana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2008), Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013). Atualmente é 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). Bolsista FAPERJ Edital Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE) (2017-2019). Membro da Rede Brasileira de Economia da Cultura. Membro de corpo editorial da Revista PragMATIZES- Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e da Editora Letra Capital. Franklin Membership do London Journals Press (Membership ID#QE91609). Membro da Red Latinoamericana de posgrados em HTTPS12io sobre la cultura. 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.

Email: joaodomingues@id.uff.br – <https://orcid.org/0000-0001-8971-6213>

João Guerreiro (João Luiz Guerreiro Mendes). Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (ObaC). Doutor em Políticas Socioculturais (UFRJ). Formado em Ciências Econômicas pela Universidade Federal Fluminense (UFF – 1992), mestre em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ – 1998), doutor em Serviço Social pela UFRJ (2013) e pós-doutor em Políticas Culturais pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA – 2021). É professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), campus Nilópolis (RJ), atuando no curso de graduação em Produção Cultural e no curso de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (LACE). É líder do Grupo de Pesquisa OiCult (Observatório Indisciplinar de Fazeres Culturais e Letramentos) e vice-líder do Grupo de Pesquisa JICs (Juventudes, Infâncias e Cotidianos) ambos vinculado ao CNPq. Coordena o Grupo de Trabalho “Culturas e Juventudes” no ENECULT/UFBA (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura). Também é Conselheiro Estadual de Políticas Culturais do Rio de Janeiro (biênio 2021/2022) representando o IFRJ. Desenvolve pesquisas sobre culturas, políticas culturais, periferias e juventudes. E-mail: joao.mendes@ifrj.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1788-4132>

Koldobika Meso-Ayerdi. Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Doutor Professor titular da Faculdade de Ciências Sociais e da Comunicação da Universidade do País Basco, onde leciona as disciplinas Escrita Ciberjornalística e Bases teóricas e HTTPS12ional de pesquisa em ciberjornalismo, no Mestrado em Pesquisa Social da UPV.

E-mail: koldo.meso@ehu.eus – <https://orcid.org/0000-0002-0400-133X>

Kyoma Silva Oliveira. Possui graduação em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (2012) e mestrado em Cultura e Territorialidades pela mesma Universidade (2015). É doutor em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ) e é produtor cultural do Museu Nacional/UFRJ. É membro do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED) e do grupo de pesquisa Cultura, Política e Território. Tem experiência nas áreas dos Estudos Culturais, da Sociologia da Cultura e da Teoria Urbana Crítica trabalhando principalmente nos seguintes temas: música, produção cultural, espaço e direito à cidade.

E-mail: kyomaoliveira@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0001-6313-2260>

Leonardo Augusto Bora. Doutor em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Bolsista CNPq), com período de mobilidade acadêmica (Doutorado Sanduíche) na Université Nice Sophia Antipolis (Bolsista Erasmus +), em Nice, França. Defendeu, em maio de 2018, a tese “Brasil, Brasil, Breazil: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães”. Atualmente, é pesquisador visitante do Programa de Pós-Doutorado em Estudos Culturais do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com projeto intitulado “Travessias e diásporas na poética contemporânea de Rosa Magalhães”. Desenvolve pesquisas sobre narrativas de desfiles de escolas de samba (com ênfase na obra de Rosa Magalhães); representações de indígenas nas manifestações carnavalescas e nas literaturas brasileiras; e conceitos desdobráveis de utopia (eutopia, distopia, heterotopia), diáspora e antropofagia cultural. Mestre em Teoria Literária (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ (Bolsista CNPq), tendo defendido, em fevereiro de 2014, a dissertação “A Antropofagia de Rosa Magalhães”. Licenciado em Letras Português – Inglês (2009) pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (com bolsa de estudos integral concedida pela própria instituição) e Bacharel em Direito (2011) pela Universidade Federal do Paraná, onde foi bolsista de Iniciação Científica (bolsas Tesouro Nacional e CNPq) na linha de pesquisa “Direito e Literatura: narrativas emancipatórias” e defendeu monografia intitulada “O Direito Pego Pelo Rabo: Aliceando Themis”. Foi Professor Substituto (2015-2016) do Departamento de Arte – GAT da Universidade Federal Fluminense (UFF), ministrando aulas para o curso de Produção Cultural (Procult – IACS); e Professor Substituto (2019-2021) do Departamento de Artes Teatrais – BAT da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), ministrando aulas para o curso de Artes Cênicas (habilitações em Cenografia e Indumentária). É membro da Society for Utopian Studies desde 2014. Participa dos grupos de pesquisa Laboratório da Arte Carnavalesca (LAC – UERJ), Núcleo Interdisciplinar de Estudos Carnavalescos (NIEC – UFRJ) e Observatório de Carnaval (LABEDIS – Museu Nacional/UFRJ). Desenhista e escritor, elabora narrativas, ilustrações e projetos visuais para publicações variadas e agremiações carnavalescas.

Email: leonardobora@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0002-9397-1417>

Livia de Tommasi (Maria Livia de Tommasi). Professora associada do curso de graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do ABC, e do Programa de Pós Graduação em Ciências Humanas e Sociais da mesma Universidade. Possui graduação em Pedagogia – Università di Roma (1987), mestrado em “Etude HTT Sociétés Latinoamericaines” – Université de Paris III (1988) e doutorado em Sociologia – Université de Paris I (1997). Atua na área de sociologia, com ênfase em sociologia urbana e sociologia da juventude. Realiza pesquisas sobre os seguintes temas: periferias, juventudes, culturas urbanas, ação coletiva, práticas políticas e de governo, empreendedorismo e trabalho HTTPS14io.

E-mail: HTTPS.detommasi@gmail.com – [HTTPS://orcid.org/0000-0003-1263-8354](https://orcid.org/0000-0003-1263-8354)

Luise Gonçalves Villares. Professora do Governo do Distrito Federal. Pesquisadora do Observatório Baixada Cultural (ObaC). Mestra em Patrimônio, Cultura e Sociedade pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2019). Licenciada em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2018). Bacharela em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2016). Graduanda em Ciências Econômicas pela Universidade Católica de Brasília. Integra o Observatório Baixada Cultural (ObaC), o Laboratório de Estudos Marxistas (LEMA) e o Coletivo Marxistas da Rural (MAR). Atualmente é coordenadora da Associação Brasileira de Economistas pela Democracia (ABED) no Distrito Federal. E-mail: villares.luise@gmail.com – [HTTPS://orcid.org/0000-0002-8130-5134](https://orcid.org/0000-0002-8130-5134)

Michele Pucarelli. Doutorado em Artes Visuais – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro PPGAV-UFRJ; Mestrado em Comunicação e Cultura – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGCOM-UFRJ. Professor Departamento de Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense – GCO-IACS-UFF. Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano PPGMC/UFF. Coordenador do Projeto de Extensão Universitário LIEIX – Laboratório de Imagens Expandidas: fotografia, artes, redes e tecnologia (linktr.ee/liex.uff). Participa do Grupo de Pesquisa Tempos: Temporalidade dos Meios Comunicacionais, Linguagem e Cotidiano, do PPGMC-UFF. Organizador do I Simpósio Latino-Americano de Fotografia do Rio de Janeiro, 2020, GCO/UFF-IART/UERJ. [HTTPS://linktr.ee/simposiolatinodefotografia](https://linktr.ee/simposiolatinodefotografia). Áreas de interesse: Cultura visual contemporânea, linguagens e temporalidades das imagens na construção de identidade e memória social no discurso midiático-visual contemporâneo; História das mídias, da fotografia e fotojornalismo em diálogos com as artes, comunicação, literatura, sociologia e antropologia urbana; Práticas e processos da comunicação visual fotográfica brasileira e latino-americana contemporânea; História e Filosofia da Arte – questão da técnica e da tecnologia na produção de sentidos das imagens nas redes digitais. Trabalhou como coordenador acadêmico do Curso de Especialização em Fotografia e Imagem da Pós-Graduação Lato Sensu IUPERJ, Universidade Candido Mendes (2014 a 2019) e professor substituto na área de Linguagens em Fotografia e Cinema, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (2014, 2007-2008). Trabalhou e colaborou como repórter-fotográfico

para os veículos de comunicação: O Globo, O Estado de São Paulo, Jornal da Tarde e Vejinha-Rio.

E-mail: michelepucarelli@id.uff.br – <https://orcid.org/0000-0001-9345-4463>

Renan do Nascimento Santos. Doutorando em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio. Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF) com a pesquisa “Ocupação musical do espaço público no Rio de Janeiro: a cidade, o trabalho e a independência a partir dos músicos de rua e transporte”. Graduação em Produção Cultural pela mesma instituição, concluída em 2016. Foi tutor no Programa de Tutoria da Universidade Federal Fluminense em 2018 ministrando as oficinas: Leitura e Escrita Acadêmicas, Preenchimento do Currículo Lattes, Normas da ABNT, Pesquisa em Bases Bibliográficas e Rodas de Conversa sobre Formação e Profissão, todas oferecidas para alunos da graduação em Produção Cultural. Estagiário Docente na graduação em Produção Cultural, ministrando a disciplina Economia da Cultura, sob a supervisão da Professora Doutora Marina Bay Frydberg. Foi bolsista de pesquisa do Observatório de Economia Criativa do Rio de Janeiro (OBEC-RJ) entre 2015 e 2016. Foi pesquisador HTTSP15 no Mercado Rio Criativo (SEBRAE/Instituto Alvorada Brasil) entre 2016 e 2017. Tem experiência na área de Estudos Culturais, com estudos em torno da música independente, produção cultural, ocupação do espaço público, direito à cidade, economia da cultura e economia criativa.

E-mail: rnazzos@gmail.com – [HTTPS://orcid.org/0000-0001-8949-9917](https://orcid.org/0000-0001-8949-9917)

Roberta Filgueiras Mathias. Doutoranda de Cinema – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual – PPGCine da Universidade Federal Fluminense –UFF e Doutoranda em Ciências Sociais pelo PPCIS- Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro- UERJ. Cientista Social graduada pela PUC-Rio, Especializada em Arte e Filosofia pela PUC-Rio e Mestre em Filosofia pela PUC-SP na área de Estética – Filosofia do Cinema. Desde 2014, é pesquisadora na área de Antropologia Urbana estudando periferias latino-americanas. Iniciou o Doutorado em Antropologia Social pela Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires) e continua os estudos no Departamento de Ciências Sociais da UERJ(PPCIS) onde faz parte do grupo de pesquisa Cidades-. Núcleo de Pesquisa Urbana. Professora convidada no Curso de Especialização em Fotografia e Imagem – Pós-graduação do IUPERJ – Universidade Cândido Mendes RJ de 2016 a 2019. Associada ABA e SOCINE. Áreas de interesse: Pesquisa, Antropologia Urbana, Cinema, Antropologia da Imagem, Análise Fílmica.

Email: robertamathias@id.uff.br – <https://orcid.org/0000-0002-8715-4998>

Simón Peña-Fernández. Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Professor at UPV / EHU since 1999, he has taught mainly subjects related to journalistic writing and design. He developed his HTTSP15ional activity in Euskaldunon Egunkaria and Berria. Since 2004 he has published fifty articles in academic journals, and has presented seventy papers and communications in national and international

conferences. All these publications have always been associated with continued participation in a score of research projects funded in competitive public calls, including seven European projects (Horizon 2020 and Erasmus +), three projects of the National Plan, in addition to those made for the UPV / EHU and the Society of Basque Studies – Eusko Ikaskuntza, among others. He has also led six relevant research contracts with public entities (Basque Parliament and Basque Women's Institute – Emakunde) and has participated in four educational innovation projects. He is currently the Main Researcher, together with Dr. Ainara Larrondo, of the research group of the Basque university system Gureiker (www.gureiker.info) and belongs to the educational innovation group Kzberri. In the field of university management, since 2013 he is the dean of the Faculty of Social and Communication Sciences of the UPV / EHU.

E-mail: simon.pena@ehu.eus – <https://orcid.org/0000-0003-2080-3241>

Utanaan Reis Barbosa Filho. Mestrando em Geografia pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (ObaC). Mestrando em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPPUR/UFRRJ). Graduado em Ciências Econômicas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ); pesquisador do Coletivo Marxista da Rural (MAR-UFRRJ); e do Observatório Baixada Cultural (ObaC). Tem interesse em Economia Política, Economia Política da Cultura, Crise Estrutural do Capital e Violência Urbana e Milícias.

E-mail: utanaan.reis@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0002-9690-8296>

Valmor Schiochet. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (1998). Possui graduação em Estudos Sociais pela Fundação Educacional de Brusque (1984), mestrado em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (1988). Professor da Fundação Universidade Regional de Blumenau desde 1987 no Departamento de Ciências Sociais e Filosofia e no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional. Foi Secretário Municipal (Blumenau/SC) de Trabalho, Renda e Desenvolvimento Econômico (1997-98) e Diretor de Estudos e Divulgação da Secretaria Nacional de Economia Solidária, Ministério do Trabalho e Emprego (2003-2007 e 2011 – 2015). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Economia Solidária, Trabalho e Desenvolvimento Regional. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia Política, atuando principalmente nos seguintes temas: políticas públicas, economia solidaria, movimentos sociais, democracia e crise capitalista.

E-mail: valmor@furb.br, [HTTPS://orcid.org/0000-0002-1749-2617](https://orcid.org/0000-0002-1749-2617)

EDITORIAL

A presente edição é composta por cinco artigos e uma resenha que compõem o dossiê *Trabalho cultural e precarização* (como será detalhado ao final deste Editorial). Na seção de artigos em Fluxo contínuo apresentamos outros quatro trabalhos. São eles:

. *Cooperação virtual e ODS nas universidades do espaço ibero-americano - ferramentas de inovação no ensino do ciberjornalismo*, de autoria dos pesquisadores espanhóis ligados à Universidad del País Vasco Ainara Larrondo-Ureta, Fernando Zamith, Koldobika Meso-Ayerdi, e Simón Peña-Fernández. Este artigo tem como objetivo descrever três projetos de inovação educativa no campo do ciberjornalismo, úteis para avaliar o valor da inovação pedagógica para além da introdução e exploração didática das tecnologias de informação e comunicação (TICs).

. *Identidad Marron e o mito do labirinto. Luta e resistência do coletivo dos povos originários de Buenos Aires*, no qual Roberta Filgueiras Mathias e Michele Pucarelli apresentam um estudo de caso e uma reflexão sobre a atuação do *Colectivo Identidad Marron* em meio ao contexto da precarização na Argentina. Formado em 2018 na cidade de Buenos Aires, o *Colectivo* é composto principalmente por indígenas, periféricxs, mulheres e gays em luta por uma inserção dos povos originários em melhores postos de trabalhos e espaços de destaque artístico, em um momento no qual tanto a pauta identitária quanto a interseccionalidade são debatidos por vários espaços.

. *A crescente precariedade do trabalho na cultura na cidade do Rio de Janeiro*, artigo no qual Ana Lúcia Pardo discute em que condições sobrevivem as trabalhadoras e os trabalhadores da Cultura. A autora realizou uma série de entrevistas em profundidade com representantes de diversos segmentos artístico-culturais na cidade do Rio de Janeiro.

. *A dimensão econômica na política nacional de cultura: uma aproximação com a economia solidária*, no qual Carolina Gonçalves de Freitas e Valmor Schiochet apresentam uma análise da política nacional de cultura, com ênfase na articulação com a temática da Economia da Cultura e do desenvolvimento. O texto procura demonstrar que a agenda da cultura nas políticas governamentais obteve

centralidade quando passou a ser reconhecida como *commodity*, isto é, na sua relação com o mercado, como um produto a ser comercializado. Nessa condição, a política de cultura se legitima como um importante instrumento econômico e industrial para o desenvolvimento nacional.

Tivemos ao todo 21 autores publicando nesta edição da PragMATIZES, sendo quatro oriundos da Espanha, 15 do Sudeste brasileiro e mais dois que são da região Sul do país. Em seguida, apresentamos o mapeamento dos autores que vêm, desde 2011, procurando e publicando junto à nossa revista, segundo suas inserções internacionais e nacionais.

Ao todo já foram 219 artigos, que envolveram 359 autores, como podemos observar na tabela a seguir:

Alguns percentuais em relação à origem dos autores (até edição 2021/2):

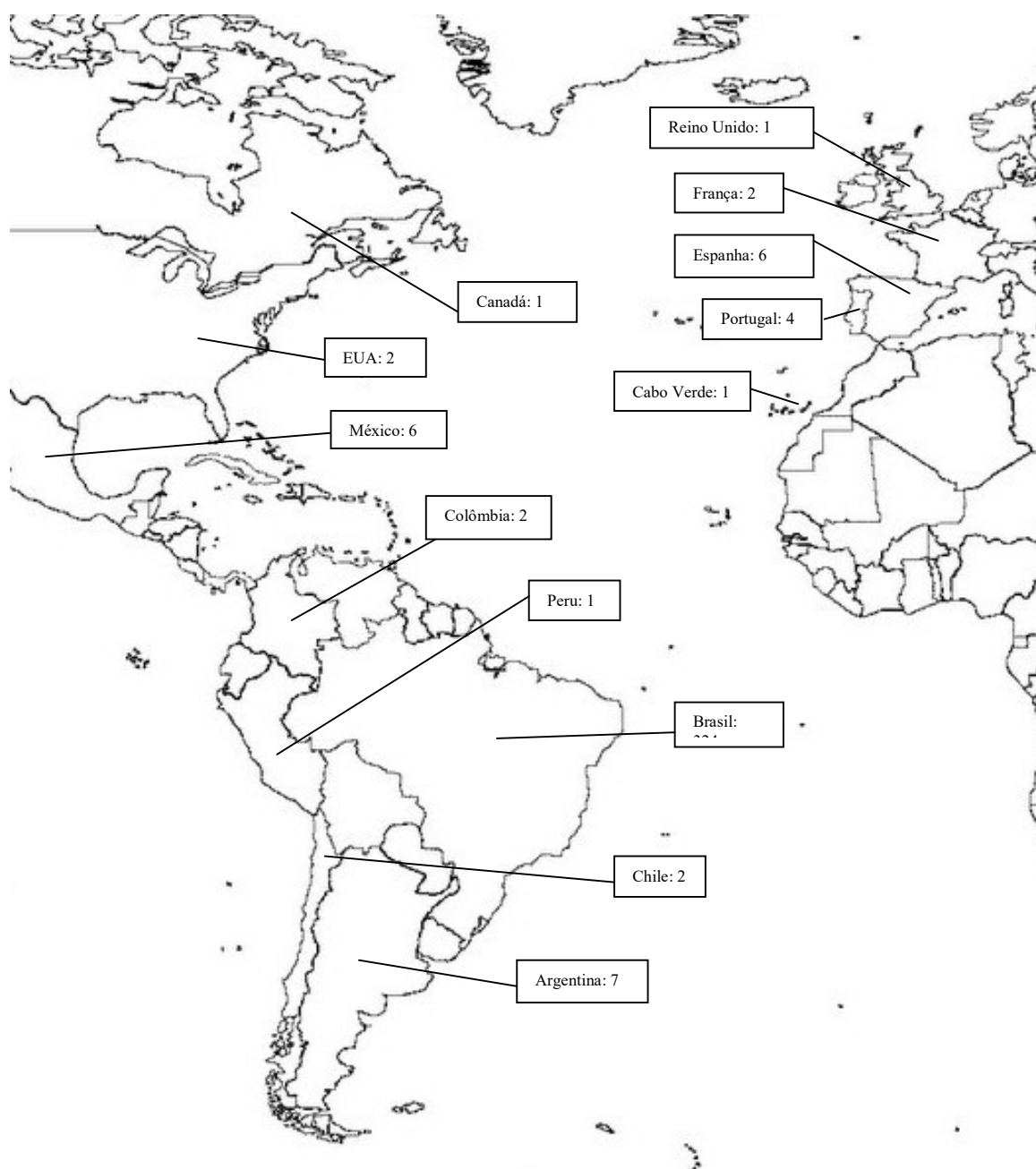
		Quantidade	Percentual	Subtotais
Internacionalização	América Latina	18	51,5 %	35 = 100 %
	Europa	13	37,0 %	
	Demais continentes	4	11,5 %	
Regiões brasileiras	Norte	7	33,7 %	323 = 100 %
	Nordeste	55		
	Centro-Oeste	12		
	Sul	35		
	Sudeste	215	66,3 %	
Total geral				359

Considerando que 43 autores publicaram mais de uma vez junto à PragMATIZES, atingimos com a presente edição 316 diferentes autores, entendemos que bem distribuídos nacional e regionalmente.

Em seguida aos mapeamentos, este Editorial nos apresenta o dossiê TRABALHO CULTURAL E PRECARIZAÇÃO, que teve editoria de Lívia de Tommasi, da Universidade Federal do ABC, e de João Domingues, da UFF, a quem muito agradecemos.



Agradecemos aos autores que até 2021 publicaram conosco, representantes dos seguintes países:





Agradecemos aos autores que até 2021 publicaram conosco, representantes dos seguintes estados brasileiros:



Apresentação do dossiê *Trabalho cultural e precarização*

Livia de Tommasi e João Domingues

Na contemporaneidade, a produção cultural, as novas tecnologias, o trabalho imaterial, os bens culturais se tornaram economicamente e politicamente relevantes. Neste esteio o setor cultural assumiu papel ainda mais preponderante, sendo considerado como um protagonista na propulsão do desenvolvimento econômico. Esta nova conformação da economia dos bens simbólicos deve também ser perspectivada em relação às alterações das relações entre capital e trabalho, notadamente no contexto da “crise” do Estado de Bem-Estar Social. Do ponto de vista do trabalho, a crise estrutural deste ciclo do capital articulou dialeticamente novas exigências e profundas mudanças no cotidiano – produtivo e subjetivo – de trabalhadoras e trabalhadores.

O “novo espírito do capitalismo” requer um trabalhador que coloque em jogo suas capacidades criativas, suas competências sempre renovadas e atualizadas, que invista permanentemente no crescimento de seu “capital humano”, no seu “saber-ser”, que seja autônomo e capaz de colher as oportunidades que o mercado e sua “rede” de contatos lhe oferecem, que assuma os riscos de suas empreitadas sem esperar que o Estado garanta seus direitos.

Entre o risco, a incerteza, a produção de si e o futuro desejoso, um número cada vez maior de trabalhadoras e trabalhadores tem enfrentado – de forma cada vez mais densa – relações laborais inseguras e desprovidas de garantias. Estas situações limites no/do trabalho podem ser enxergadas das mais diversas maneiras: seja na intermitência dos postos de trabalho, na insegurança da renda-salário, na desproteção em casos de risco à saúde, na diluição dos vínculos políticos das classes profissionais e em muitas outras condições.

Por óbvio, o trabalho cultural não escaparia a estas condições. De fato, as condições de trabalho no campo cultural, desde sempre “flexíveis”, intermitentes, precárias, parecem ser paradigmáticas para compreender as características, contradições, impasses e desafios gerados pelas novas configurações do trabalho no mundo contemporâneo.

Este dossiê intenta contribuir para a ampliação do debate sobre o trabalho cultural – curiosamente subsumido – na economia dos bens simbólicos, reunindo artigos que se propõem refletir criticamente sobre a condição de trabalho no âmbito da cultura, utilizando a chave interpretativa da precarização para revelar práticas e táticas, interpretações e desejos, novas formas de militância e organização coletiva, outras políticas de subjetivação e alternativas de futuros.

Estas condições laborais precárias parecem ter se acentuado durante os anos de 2020 e 2021. A pandemia da COVID-19 afetou severamente o mundo da cultura, implicando no cancelamento ou suspensão de apresentações e projetos, na ampliação brutal do desemprego no setor cultural, no impacto direto sobre as rendas nominais e na pauperização dos trabalhadores e trabalhadoras.

Refletir sobre as relações entre o trabalho cultural e a precarização laboral neste momento parece-nos ainda mais relevante. Cientes que os que labutam na área já enfrentam uma crise aguda no setor, procuramos contribuir para que o debate possa apresentar opções para a diminuição, e não ampliação, de condições empregatícias adversas. Assim, apresentamos aqui os cinco artigos que compõem o dossiê.

No primeiro deles, “Glória a quem trabalha o ano inteiro?: notas sobre os “barracões” do carnaval carioca”, Leonardo Bora descreve as condições de trabalho dos fazedores do Carnaval, desde sempre submetidos a situações de extrema precariedade, insalubridade, risco. As luzes e a aura deslumbrante dos desfiles, emblema da “cidade maravilhosa”, contrastam com as circunstâncias sombrias das atividades de produção de figurinos e cenografias. Apesar das incertezas e até dos riscos de vida que implica trabalhar nesses contextos, os depoimentos recolhidos pelo autor mostram que os trabalhadores do setor fazem de sua habilidade de produção no improviso um motivo de orgulho, driblando inclusive interdições judiciárias, consequências de acidentes mortais. Mesmo com algumas tentativas de reformas nos espaços, as condições de trabalho não mudam. Ao final, a cadeia produtiva do “maior espetáculo do mundo” não pode parar.

O segundo artigo, “O transbordamento da atividade musical para as ruas e atualização do trabalho cultural precário: uma análise sobre os instrumentistas nômades cariocas”, de Kyoma Oliveira, procura consolidar uma perspectiva analítica

construindo um diálogo entre a urbanização neoliberal e o trabalho precário dos músicos de rua da cidade do Rio de Janeiro. A partir dos conceitos de trabalho, espaço e valor, o artigo realça as condições instáveis de trabalho e vida e as particularidades desta instabilidade inscritas na reprodução urbana.

O terceiro texto, “Educador de exposições: um trabalhador sem profissão?”, de Cíntia Maria da Silva e Adriana Santiago Rosa Dantas, aborda um tema pouco explorado na literatura: as relações de trabalho dos educadores de exposição no contexto das grandes mostras de arte na cidade de São Paulo. As autoras reforçam como a ausência de reconhecimento profissional e de legislações reguladoras provocam a extrema precarização das condições laborais nessa tipologia de trabalho.

O quarto trabalho, “Cultura e Pandemia: precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense”, de João Guerreiro, Bruno Borja, Luise Villares, Utanaan Reis Barbosa Filho e Bruno Duarte, busca analisar as consequências da pandemia da COVID-19 no mercado de trabalho cultural da Baixada Fluminense, Região Metropolitana do Rio de Janeiro. As informações trazidas mostram a ampliação brutal da precarização laboral na vida dos trabalhadores da cultura da região.

O quinto artigo, de Gustavo Portella Machado e João Domingues, intitula-se “A enunciação de um sujeito competitivo-pacificado: uma análise das competências profissionais sugeridas a produtoras/es culturais na Classificação Brasileira de Ocupações”. Apontando a lente da análise sobre a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), os autores procuram compreender como esse sistema de categorização de ocupações descreve a expectativa de competências para algumas profissões ligadas ao circuito artístico e cultural. Sob esta dimensão normativa, os autores percebem como está em voga, no próprio circuito de reconhecimento profissional, a naturalização de condições precárias de trabalho enquanto qualidades idealizadas aos trabalhadores.

Compõe ainda o dossiê a resenha do livro “Trabalhadores da Cultura”, de Amanda Coutinho, produzida por Renan dos Santos.

"Glória a quem trabalha o ano inteiro?": notas sobre os "barracões" do carnaval carioca

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.49499>

Leonardo Augusto Bora¹

Resumo: Sem a pretensão de encerrar conclusões, o trabalho lança um olhar panorâmico para a cadeia produtiva dos desfiles das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, tomando a precariedade como chave interpretativa, a fim de questionar os limites da ideia de "profissionalização" atrelada ao complexo fabril da Cidade do Samba (CdS), inaugurado em 2006. Pretende-se, de um modo geral, observar até que ponto o discurso da "romantização do precário" serve para validar uma série de riscos e abusos atrelados às relações trabalhistas que alicerçam a feitura do "maior show da Terra". De início, em diálogo com os cadernos de campo do antropólogo Ricardo José Barbieri e de outros autores que transitam pelo "mundo do samba", são apresentadas reflexões sobre a categoria "barracão", desvelando-se um histórico quadro de precarização espacial (e de graves acidentes, o que tem gerado sucessivas interdições) que costura diferentes espaços da geografia carioca e que desnuda relações de poder ligadas a múltiplos atores sociais, do poder público à contravenção. Depois, são enfocadas as relações trabalhistas que se entrecrocaram no interior desses espaços, com base em relatos de trabalhadores das "fábricas do samba" (Marina Vergara, escultora, e Rafael Vieira, pintor de arte) cotejados com os estudos etnográficos de Maria Laura Cavalcanti, anteriores à inauguração da CdS. Nesse ponto, são brevemente debatidos aspectos como a existência ou não de contratos formais, a avalanche de dívidas trabalhistas, o machismo e a insalubridade reinantes. Por fim, diante do contexto pandêmico de Covid-19 e do cancelamento do carnaval de 2021, algo inédito em quase 100 anos de evento festivo, o artigo observa ações idealizadas para dar assistência aos trabalhadores da folia, milhares de profissionais que se viram à deriva, mergulhados na instabilidade.

Palavras-Chave: escolas de samba; Cidade do Samba; barracão; precariedade; Rio de Janeiro.

"¿Gloria a los que trabajan todo el año?": apuntes sobre los "barracões" del carnaval carioca

Resumen: Sin intención de conclusiones encerradas, el trabajo hace una mirada panorámica a la cadena productiva de los desfiles de las escuelas de samba de la ciudad de Río de Janeiro, tomando la precariedad como clave interpretativa, con el fin de cuestionar los límites de la idea de "profesionalización" vinculada al complejo industrial de la "Cidade do Samba" (CdS), inaugurado en 2006. Se pretende, en general, observar hasta qué punto el discurso de la "romantización de lo precario" sirve para validar una serie de riesgos y abusos vinculados a las relaciones laborales que apuntalan la realización del "mayor espectáculo del mundo". Inicialmente, en diálogo con los cuadernos de campo del antropólogo Ricardo José Barbieri y otros autores que caminan por el "mundo do samba", se presentan reflexiones sobre la categoría "barracão", desvelando un marco

¹ Leonardo Augusto Bora. Doutor em Ciência da Literatura – Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Pesquisador visitante do Programa de Pós-Doutorado em Estudos Culturais do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da Faculdade de Letras da UFRJ, Brasil. Email: leonardobora@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-9397-1417>

Recebido em 31/03/2021, aceito para publicação em 03/06/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

histórico de precariedad espacial (y de accidentes graves, que han dado lugar a sucesivas interdicciones) que cosen diferentes espacios de la geografía de Río de Janeiro y que exponen las relaciones de poder vinculadas a múltiples actores sociales, desde las autoridades públicas hasta los poderes paralelos. Luego, se enfocan las relaciones laborales que chocan dentro de estos espacios, a partir de relatos de trabajadores de las "fábricas do samba" (Marina Vergara, escultora, y Rafael Vieira, pintor de arte) comparados con los estudios etnográficos de María Laura Cavalcanti, previos a la inauguración de la CdS. En este punto, se debaten brevemente aspectos como la existencia o no de contratos formales, la avalancha de deudas laborales, el machismo y las condiciones insalubres. Finalmente, ante el contexto pandémico del Covid-19 y la cancelación del carnaval de 2021, algo inédito en casi 100 años de evento festivo, el trabajo observa acciones idealizadas para asistir a los trabajadores de las escuelas, miles de profesionales que han encontrado ellos mismos a la deriva, sumidos em la inestabilidad.

Palabras clave: escuelas de samba; "Cidade do Samba"; "barracão"; precariedad; Rio de Janeiro.

"Glory to those who work all year long?": notes about the "barracões" of the carioca carnival

Abstract: Without the intention of concluding questions, the work takes a panoramic look at the productive chain of the parades of the samba schools in the city of Rio de Janeiro, taking precariousness as an interpretive key, in order to question the limits of the idea of "professionalization" linked to the industrial complex of "Cidade do Samba" (CdS), opened in 2006. It is intended, in general, to observe the extent to which the discourse of the "romanticization of the precarious" serves to validate a series of risks and abuses linked to labor relations that underpin the making of the "greatest show on Earth". Initially, in dialogue with the field notebooks of anthropologist Ricardo José Barbieri and other authors who walk through the "world of samba", reflections on the "barracão" category are presented, unveiling a historic framework of spatial precariousness (and of serious accidents, which have resulted in successive interdictions) that sew different spaces in Rio de Janeiro's geography and that expose power relations linked to multiple social actors, from public authorities to misdemeanors. Then, the labor relations that clash within these spaces are focused, based on reports by workers from the "samba factories" (Marina Vergara, sculptor, and Rafael Vieira, art painter) compared with the ethnographic studies of Maria Laura Cavalcanti, prior to the inauguration of the CdS. At this point, aspects such as the existence or not of formal contracts, the avalanche of labor debts, gender issues and unhealthy conditions are briefly debated. Finally, in view of the pandemic context of Covid-19 and the cancellation of the carnival of 2021, something unprecedented in almost 100 years of festive event, the paper observes actions idealized to assist the workers of the revelry, thousands of professionals who have found themselves adrift, plunged into instability.

Keywords: samba schools; "Cidade do Samba"; "barracão"; precariousness; Rio de Janeiro.

"Glória a quem trabalha o ano inteiro?": notas sobre os "barracões" do carnaval carioca

Introdução

São Sebastião do Rio de Janeiro, verão. No início da manhã de 7 de fevereiro de 2011, segunda-feira, muitos sambistas brigavam com

os despertadores, cansados que estavam da sequência de "ensaios técnicos" ocorridos na noite anterior, no Sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí. Império Serrano, Império

da Tijuca e Acadêmicos do Salgueiro haviam ensaiado perante arquibancadas lotadas de foliões dispostos a cantar os sambas que embalariam os desfiles oficiais, na primeira semana de março, durante o carnaval. Mas o sol forte daquela manhã se viu encoberto por uma nuvem: por volta das seis horas, os telejornais e os programas de rádio começaram a noticiar um incêndio de grandes proporções em algum edifício da região portuária. Em poucos minutos, a nuvem passou a ser vista de bairros distantes, causando espanto e temor. Foi quando a notícia ganhou um nome e um endereço concreto: Cidade do Samba (CdS), na rua Arlindo Rodrigues². Faltando menos de um mês para os desfiles, o fogaréu descontrolado consumia um

² Arlindo Rodrigues foi um carnavalesco (artista responsável pelos quesitos plásticos de um desfile e, geralmente, pelo desenvolvimento do enredo), campeão em escolas como Salgueiro, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense. Ele participou da comissão de artistas que deu início à "Revolução Salgueirense", em 1960 – movimento de transformações e reconfigurações estéticas e narrativas conectado à chegada vultuosa de profissionais ligados ao Theatro Municipal e à Escola de Belas Artes (representantes da intelectualidade acadêmica e das classes média e alta), nos barracões das agremiações sambistas. Sobre o assunto, ver BRUNO, 2013.

setor inteiro do complexo fabril inaugurado em 4 de fevereiro de 2006 para albergar a produção de fantasias e carros alegóricos das escolas do Grupo Especial.

As chamas foram impiedosas com a arte ali produzida e devoraram milhares de peças que ocupavam os quatro andares dos "barracões" (forma como os galpões são chamados, no meio carnavalesco) das escolas União da Ilha do Governador, Portela e Acadêmicos do Grande Rio. O barracão da última foi o mais afetado: houve o desabamento de paredes e do teto, o que fez com que a agremiação de Duque de Caxias perdesse todas as fantasias e todos os carros alegóricos, que estavam em fase de finalização. Além desses três galpões, o fogo destruiu os andares superiores do galpão de número 1, então reservado pela Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa) para a feitura de eventos turísticos e programas educacionais. Felizmente, não houve vítimas – o que, diante do tamanho da destruição material, ganha ares miraculosos. Tanto mais por um dado naturalizado no meio, mas que deve ter causado estranheza nos telespectadores que se depararam

com algumas entrevistas gravadas enquanto as labaredas ainda desafiavam os jatos d'água: dezenas, quiçá centenas de trabalhadores estavam dormindo nos barracões quando o incêndio (definido no laudo do Instituto de Criminalística como "acidental"³, produto de "ação humana involuntária"⁴) aconteceu.

O cenário descrito acima fez com que as câmeras e os microfones buscassem os rostos e as vozes de pessoas invisibilizadas, à sombra dos dirigentes, inseridas em teias trabalhistas bastante específicas – e complexas. Cada "fábrica de sonhos" de uma escola de samba do Grupo Especial reúne, nos meses que antecedem os desfiles, mais de 300 trabalhadores e incontáveis problemas e tensões sociais (de gênero, religiosas, étnico-raciais etc.) que são potencializadas em um contexto de gambiarras e

precarizações. O objetivo deste trabalho é lançar provocações sobre tal conjuntura, a fim de sedimentar algumas percepções anotadas graças ao meu trânsito como carnavalesco que já assinou trabalhos em todos os grupos do carnaval carioca (da série D ao Especial), numa permanente fricção com a pesquisa acadêmica – os ecos etnográficos e o desejo de ler a contrapelo a bibliografia que trata do assunto.

Para isso, num primeiro momento, serão enfocados os "barracões", lugares que concentram a cadeia produtiva da visualidade (os "quesitos visuais": fantasias e carros alegóricos) das escolas de samba. Depois, serão tecidos apontamentos acerca da precariedade, da instabilidade financeira e de alguns conflitos recorrentes no que diz respeito à rotina de trabalho nesses espaços. Tais centelhas críticas serão extraídas de relatos de dois trabalhadores do carnaval: o pintor Rafael Vieira e a escultora Marina Vergara. Por fim, serão observadas ações realizadas ao longo de 2020, durante a pandemia de Covid-19, quando o ciclo de produção dos desfiles se viu interrompido. O

³A causa inicial do fogo ainda é alvo de especulações, nos bastidores do carnaval. Uma das histórias mais ouvidas é aquela segundo a qual uma cafeteira elétrica foi esquecida ligada, em uma das salas do barracão de número 1, o que gerou um curto-circuito.

⁴Informações presentes em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/03/laudo-diz-que-incendio-na-cidade-do-samba-foi-acidental.html>. Acesso em: 02 mar. 2021.

cancelamento do carnaval de 2021, algo inédito em quase 100 anos de evento, tirou de vez o véu de "profissionalismo" do "maior show da Terra" - fato que deu alguma visibilidade aos dramas de milhares de trabalhadores que se viram desempregados e desassistidos, em busca de novas atuações, militâncias e organizações coletivas.

1. Um lugar chamado "barracão"

O incêndio de 2011 jogou na lona a ideia de "segurança" apregoada quando da inauguração do complexo fabril da CdS, depois de obras que custaram mais de 80 milhões de reais aos cofres da Prefeitura (BARBIERI, 2009, p. 129). Não que os destroços fossem uma novidade: desde o começo do século XX, são incontáveis as notícias de incêndios, inundações e desabamentos que afetaram ou destruíram a produção carnavalesca de ranchos, grandes sociedades e escolas de samba. Antes de 2011, um dos casos mais comentados era o do incêndio que atingiu, em 2001, os barracões de Imperatriz Leopoldinense e Unidos do Viradouro, escolas do Grupo Especial que, na época,

produziam fantasias e alegorias em armazéns do Cais do Porto, espaços marcados pela "parca infraestrutura" e por "histórias de ocupações irregulares" (BARBIERI, 2009, p. 126). Num destes cenários insalubres, o carnavalesco Chico Spinosa preparava o desfile de 2002 da Viradouro. O artista descreveu o ocorrido:

Luizinho Drumond, patrono da Imperatriz, e eu assistimos do meio-fio à destruição dos dois barracões, obra de um cigarro aceso lançado do viaduto da Perimetral no meio dos isopores e tambores de resina. O fogo se alastrou até o barracão da Beija-Flor, mas os bombeiros conseguiram salvar a escola de Nilópolis (SPINOSA, 2014, p. 209).

A construção da CdS foi anunciada enquanto importante iniciativa para a profissionalização da cadeia produtiva do carnaval, representando um primeiro grande passo em direção ao fim das ocupações ilegais. Segundo o antropólogo Ricardo Barbieri, "em 2005, nenhuma escola do Grupo Especial tinha a efetiva posse desses galpões" (BARBIERI, 2009, p. 126). Os barracões novos em folha eram o futuro que já começava. Mas o pesquisador destaca que não é

possível compreender as dimensões simbólicas da CdS, no contexto da cena cultural carioca, sem observar minimamente o histórico da categoria "barracão". Segundo ele, "um dos primeiros espaços ocupados com a preparação das alegorias para a festa foi o antigo Pavilhão de São Cristóvão" (BARBIERI, 2009, p. 127). A carnavalesca Rosa Magalhães trabalhou no Pavilhão⁵, nas décadas de 1970 e 1980. É da artista um interessante relato sobre o processo de transição para os armazéns portuários:

Como o antigo Pavilhão de São Cristóvão desabou e não foi reconstruído, as escolas ficaram sem ter um local onde trabalhar. A saída foi invadir espaços ociosos, numa postura contemporânea. Assim, pouco a pouco um galpão foi adquirindo ares de local de trabalho, ou seja, se humanizando. Reformas foram feitas, como por exemplo a instalação de luz elétrica, o que tornou o local mais habitável e acolhedor. [...]

Houve um tempo em que se trabalhava em condições

precaríssimas, sobretudo no que diz respeito às instalações. Certa vez, trabalhei com Lícia Lacerda, carnavalesca também, em dois galpões que não tinham banheiro. O jeito era almoçar em botequins e ficar amiga do dono, para poder ir ao toalete, em geral muito sujo. [...]

Em meados dos anos 80, algumas escolas conseguiram voltar a abrigar-se no velho galpão de exposições e feiras, o antigo Pavilhão de São Cristóvão. [...] O lugar não tinha a menor manutenção; o telhado de zinco tinha furos e nós então marcávamos com tinta, no chão, o local das goteiras; a luz caía pelo excesso de consumo e nunca era suficiente para as necessidades; além do mais, não havia nenhuma segurança para o caso de incêndio, o que de fato acabou acontecendo, depois de um carnaval, destruindo tudo o que estava lá dentro; das máquinas de solda e de costura e estruturas dos carros a serras, mesas, bancadas, tudo foi perdido (MAGALHÃES, 1997, p. 19-20).

O depoimento de Magalhães reforça o entendimento de que, em termos históricos, a ideia de "barracão" está ligada a um flagrante quadro de precarização estrutural – o que, conforme será visto adiante, serve de moldura para precárias relações trabalhistas. Salta aos olhos a crença de que os galpões, aos poucos, foram "se humanizando". É sabido que paira sobre o fazer carnavalesco certa "romantização do precário" (RUFINO;

⁵Uma configuração análoga à do antigo Pavilhão de São Cristóvão pode ser encontrada, hoje, no "Barracão do Samba", o galpão onde mais de 30 escolas de samba que desfilam na Estrada Intendente Magalhães produzem, sem divisórias, as suas alegorias. Localizado no bairro de Madureira, tal espaço ainda é chamado de "Barracão do Falcon", uma vez que era administrado pelo ex-policial e dirigente da Portela Marcos Falcon, assassinado em 2016. Sobre o lugar, ver MOTTA, 2016.

SIMAS, 2019, p. 77) igualmente observável em outras esferas da produção cultural brasileira. Não é incomum, nos dias que antecedem os desfiles, a veiculação de reportagens que destacam o suor dos rostos, os machucados nas mãos, as olheiras provenientes das “noites viradas”. Alguns enredos metalinguísticos geraram belos sambas que exaltam a “superação” e a “força de vontade” encontradas nos barracões, caso de *Barracão, pregos, panos e paetês*, composto por Capelo, Marcus do Cavaco e Edimar para o desfile de 1991 do GRES Arranco. Os versos celebram o trabalho em “mutirão” outrora poetizado por Martinho da Vila, na composição que embalou o desfile da Unidos de Vila Isabel de 1984, *Pra tudo se acabar na quarta-feira* – donde se extrai o título deste trabalho. O samba do Arranco, na mesma linha “gloriosa” do poema de Martinho, enxerga costureiras e bordadeiras como “verdadeiras operárias da folia”. O problema, daí o teor provocativo observado na releitura do título (o uso da interrogação), é que nem sempre tais operárias levam um salário para casa – sem falar na insalubridade.

Se o aspecto “mambembe” de um desfile na avenida, segundo o entendimento de alguns artistas, é digno de valorização, também há quem valorize (algo perceptível em qualquer conversa informal, nas salas diretivas) a visão de que no trabalho voltado para o carnaval devem reinar as máximas do “aqui se dá jeito pra tudo” / “é preciso ter muito amor” / “carnaval é assim mesmo e não adianta tentar mudar”. Variações podem ser sublinhadas nos cadernos de campo do pesquisador Nilton Santos, que desenhou a visão de um assistente do carnavalesco Alexandre Louzada, de nome André, para com os trabalhos no barracão da Portela, às vésperas do carnaval de 2003, na “bastante deteriorada e decadente” (SANTOS, 2009, p. 23) zona portuária:

A admiração de André pelo trabalho do “pessoal de Parintins”, que aprendeu “na prática” a realizar carros alegóricos com efeitos de impacto, se coaduna com sua impressão de que “só se aprende a fazer carnaval aqui (no barracão).” (...) “Aqui no trabalho de carnaval você não tem horário fixo, deu cinco horas você vira as costas, bate o cartão e vai embora. Se tiver que virar a noite trabalhando, não voltar para casa e dormir no barracão, você acaba fazendo.” (SANTOS, 2009, p. 27-28).

Tal ideário agregador e falsamente inclusivo exerce, sem dúvidas, um grande fascínio. É fácil se sentir seduzido pelas intensas trocas de saberes observáveis no interior de um barracão. Conforme o narrado pelo antropólogo Vinícius Natal, "se alguém pisa em um barracão apenas para visitar e oferece ajuda, quando se dá conta está com um amontoado de placas de acetato no colo [...]. Já estará reclamando de fome, cansaço, rindo e bebendo café ou cerveja, ou fofocando sobre o que as escolas concorrentes irão apresentar" (NATAL, 2019, p. 178). Maria Laura Cavalcanti observou tais aspectos durante a sua etnografia no barracão da Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1992:

No final, já em fevereiro, Renato (Lage, um dos carnavalescos, juntamente com Lilian Rabello) cada vez mais ansioso e vários quilos mais magro, reclamava do stress enorme; até então, a escola segurara o dinheiro, e apenas naquele momento, a menos de um mês do carnaval, o material chegava. Ao que tudo indica, tratava-se de um padrão, pois o mesmo Renato já tinha dito anteriormente que o carnaval de 1991 "aconteceria em 28 dias": "A Mocidade ficou um tempão pro trabalho começar a pegar embalo. Em cima da hora é que vai resolver tudo". Nessa ocasião, mais tranquilo, ele resignava-se: "Acho

que carnaval tem essa coisa de improvisado. Motivação mesmo. Barracão é motivação." [...] "As pessoas começam a ter amor por aquilo, se você puder, você mora lá dentro." (CAVALCANTI, 1994, p. 134-135).

Tanto Barbieri quanto Cavalcanti tentam compreender as teias sociais que enredam (ou é melhor dizer aprisionam?) os trabalhadores do carnaval, em momentos históricos distintos: o olhar de Barbieri, no final da década de 2000, enfoca o verniz de profissionalismo que transformou a CdS, logo após a inauguração, em um potencial polo turístico, artístico e educacional; o olhar de Cavalcanti, mais de 15 anos antes, procurava entender o carnaval do Rio de Janeiro enquanto "arena de enfrentamento" (CAVALCANTI, 1994, p. 71). Natal oferece ingredientes adicionais, nas pesquisas que vem desenvolvendo: ao mostrar que a categoria "barracão" já aparecia em publicações jornalísticas da virada dos séculos XIX e XX, revela que se pode estar diante de algo prenhe de histórias ocultas - daí o apreço pelos estudos biográficos.

Fato é que mesmo antes do incêndio de 2011, a CdS gerava

debates sobre a real dimensão do selo "profissional". Sem dúvidas, os galpões apresentam "grandioso porte" e "sofisticada infraestrutura, que possibilita uma clara visualização da divisão do trabalho em seu interior, como nas fábricas em geral" (BARBIERI, 2009, p. 129/130). Tomando por base um "modelo" de barracão como aquele descrito por Rosa Magalhães, o simples fato de as fábricas possuírem banheiros e refeitórios soa surpreendentemente excelente – mas, e aqui começa a problematização mais aguda, não se pode tomar por modelo um cenário desolador como aquele exposto no documentário *30 Dias – um carnaval entre a Alegria e a desilusão*, de Valmir Moratelli, lançado em setembro de 2020. O filme acompanha o processo de construção do carnaval de 2019 da Alegria da Zona Sul, escola que, despejada do barracão que ocupava até o ano anterior, se viu obrigada a produzir os carros alegóricos em um terreno a céu aberto, na Avenida Brasil, em meio às ruínas de uma fábrica de sabão.

Barbieri aborda a Alegria da Zona Sul no estudo de 2009. Sagaz, notou que a inauguração da CdS

afetou dezenas de outras escolas - não apenas aquelas que então compunham o Grupo Especial. A transferência das "grandes escolas" para o "condomínio de luxo" esvaziou os antigos armazéns e desnudou relações de apadrinhamento conectadas à atuação dos "patronos" (banqueiros do jogo do bicho). Em 2006, a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, do bairro da Tijuca, era vista como "madrinha" da Alegria da Zona Sul, do bairro de Copacabana. O motivo nos leva aos mapas da contravenção: os bicheiros Miro e Maninho Garcia apadrinhavam o Salgueiro, devido a um rearranjo ocorrido em 1985 (JUPIARA; OTAVIO, 2015, p. 169-170). Num segundo plano, auxiliavam a Alegria da Zona Sul, uma vez que eram donos de "bancas de bicho" de Copacabana. Por conta dessas relações nem tão implícitas, a escola do grupo de acesso ocupou o galpão abandonado pela "prima rica" – e lá ficou até ser desalojada, em 2018. Escolas que não gozavam de apadrinhamentos, porém, não puderam ocupar os galpões, em 2006, uma vez que a Companhia Docas retomou a posse dos espaços. Essas agremiações permaneceram "à

deriva", disputando "baías" no "Carandiru", um "terreno da antiga Rede Ferroviária Federal, no bairro do Santo Cristo, próximo à Rodoviária Novo Rio" (BARBIERI, 2009, p. 141). Barbieri visitou o local e o descreveu assim: "muito lixo, muita sujeira, fios emaranhados expostos tornam o trânsito no interior dos barracões do Carandiru não recomendável em dias de chuva. O teto é cheio de buracos; isso nos espaços onde ainda existe cobertura" (BARBIERI, 2009, p. 141). Em outro momento de sua análise, enfatiza a indignação dos trabalhadores, que se viam obrigados a "conviver com mau cheiro, acúmulo de lixo, condições de trabalho insalubres, insegurança e constante risco de incêndio" (BARBIERI, 2009, p. 141).

O olhar crítico de Barbieri nos ajuda a mapear um cenário conflitivo e desigual. O autor percebeu que o "processo de ocupação e desocupação de barracões" movimentou "uma imensa rede de relações sociais" (BARBIERI, 2009, p. 140). O caso da Alegria da Zona Sul, uma história de ascensão (a ocupação do antigo barracão do Salgueiro) e queda (a expulsão, mais de uma

década mais tarde), também está relacionado ao que podemos chamar de "fim da era de ouro" da CdS. O incêndio de 2011⁶ mostrou que as "fábricas de sonhos" podiam ruir em cinzas com uma rapidez absurda, numa triste fogueira televisionada. Um combo de erros estruturais brotou dos escombros: o sistema de contenção de incêndios não funcionou, os barracões não contavam com brigadistas de plantão, as chamas facilmente se alastraram de uma fábrica para a outra e não consumiram o complexo inteiro porque o último galpão afetado, o da Grande Rio, não possuía conexão direta com o módulo seguinte (composto pelos barracões 5, 6 e 7).

Mudanças ocorreram, a partir de então. Além de um controle mais rigoroso das medidas de segurança (o que vem gerando sucessivas interdições), a utilização do espaço como "complexo voltado para a visitação turística" (BARBIERI, 2009, p. 31) definiu. Trata-se de um descompasso, afinal, a CdS está

⁶ Em outubro de 2012, um incêndio consumiu chassis e esculturas no antigo barracão do Salgueiro, ocupado pela Alegria da Zona Sul. A estrutura do galpão ficou seriamente danificada, ameaçando desabar – o que não impediu a escola de permanecer ali, produzindo outros desfiles.

localizada em uma encruzilhada de circuitos culturais, região que vem atraindo a cobiça de muitos empreendedores – e gerado acalorados debates ancorados nas tensões entre arte, cultura, especulação imobiliária, espaço público e iniciativa privada, memória. A gentrificação do “Boulevard Olímpico”, as inaugurações do *AquaRio*, em 2016, e da roda gigante *Rio Star*, em 2019, o Circuito Histórico e Arqueológico de Herança Africana, do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), o Circuito Interno da Fábrica Bhering, nada disso parece ter contribuído para o fomento de atividades turísticas, artísticas, culturais e educativas no espaço da CdS – um instigante caso de subaproveitamento, isolamento e desconexão. Os shows com alegorias, passistas, ritmistas e grupos de fantasiados, comuns até 2011, deixaram de acontecer. As passarelas panorâmicas, que permitiam que os turistas vissem o interior dos galpões e a construção das alegorias, não mais foram abertas. Os programas de visitação restam descentralizados: algumas escolas oferecem opções e

se “abrem” aos visitantes; a imensa maioria não gosta da ideia.

2. A visão do quarto andar

São Sebastião do Rio de Janeiro, inverno. Na tarde do dia 30 de agosto de 2017, quarta-feira, o jovem Igor Sérgio da Silva de Farias, de 21 anos, faleceu dentro do barracão de número 9 da CdS, ocupado pela São Clemente. O rapaz integrava uma das equipes de escultura da escola de Botafogo e não resistiu a um choque elétrico. A tragédia não teve o mesmo alcance midiático do incêndio, que, apesar de não ter feito vítimas fatais, foi noticiado em todo o mundo, dada a projeção global do evento. Mas causou revolta entre os trabalhadores da CdS, que logo tomaram conhecimento da notícia e interromperam os trabalhos – é sabido que uma mesma equipe pode prestar serviços para diferentes escolas, de modo que as informações circulam com velocidade. Aderecistas, escultores, ferreiros e pintores se posicionaram em defesa de maior segurança. Assim como as origens do fogo de 2011 permanecem obscuras, os detalhes do acidente que vitimou o escultor são desconhecidos. Conta-se que ele utilizava um cortador de isopor

caseiro, feito com resistência de chuveiro e arame, em um local parcialmente alagado, no quarto andar do barracão.

As investigações da morte de Igor levaram fiscais do Ministério do Trabalho aos 14 galpões do complexo fabril. No dia 20 de outubro de 2017, pouco menos de dois meses depois da tragédia, o jornal *O Globo* noticiou a interdição:

RIO - Faltando cerca de quatro meses para os desfiles do Grupo Especial do carnaval do Rio, os barracões da Cidade do Samba estão interditados por problemas com instalações elétricas e falta de condições de trabalho. A informação foi confirmada pelo presidente da Liesa, Jorge Castanheira, que afirmou que a ação partiu de fiscais do Ministério do Trabalho. (...)

Um técnico de Segurança do Trabalho que presta serviços para uma das agremiações da Cidade do Samba, e preferiu não se identificar, disse que os fiscais fizeram duas visitas às instalações nesta semana. (...)

- Nesta sexta-feira, algumas escolas já começaram a correr contra o tempo para providenciar os ajustes determinados pelo Ministério do Trabalho. Não tem jeito, normas são normas e estamos lidando com centenas de trabalhadores - comentou o funcionário (RIGEL, 2017).

Ainda que de forma não unificada, os barracões, aos poucos,

voltaram a funcionar. Não era a primeira vez que a CdS aparecia, nos jornais de 2017, associada a demandas judiciais. Os desfiles do Grupo Especial daquele ano, ocorridos nos dias 26 e 27 de fevereiro, foram marcados por acidentes. O último carro alegórico da Paraíso do Tuiuti, escola que abriu as apresentações de domingo, atropelou e prensou pessoas nas grades da arquibancada do Setor 1, deixando mais de 20 feridos. A jornalista Elizabeth Ferreira Jofre, depois de cirurgias e internações, não sobreviveu. Muito se especulou sobre as causas do acidente. Um inquérito foi aberto e 4 pessoas foram indiciadas por imperícia, imprudência e negligência: o motorista do carro, o engenheiro responsável por assinar o projeto, o diretor de carnaval e o diretor de alegorias da agremiação. O motorista ainda foi indiciado por "praticar lesão corporal culposa na direção de veículo automotor"⁷. O outro acidente ocorreu no início do desfile da Unidos da Tijuca, na madrugada de terça-feira: a parte

⁷ Informações presentes em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2017/noticia/policia-conclui-inquerito-que-indicia-4-pessoas-por-acidente-com-carro-da-tuiuti.ghtml>. Acesso em: 03 mar.2021.

superior do segundo carro desabou, ferindo dezenas de foliões. O laudo pericial apontou a empresa de equipamentos hidráulicos utilizados para a elevação de um platô retangular como a culpada pelo ocorrido (BALTAR, 2018), o que não livrou a escola de processos movidos por vítimas que precisaram do auxílio de médicos e fisioterapeutas.

O jornalista Anderson Baltar levantou uma série de mudanças acarretadas pelos acidentes. Algumas, ligadas ao desfile na pista, como "a realização do teste de bafômetro em todos os motoristas das escolas, além da exigência de habilitação para dirigir veículos deste porte" (BALTAR, 2018); outras, dentro dos barracões: "o Crea-RJ (Conselho Regional de Engenharia e Agronomia do Rio de Janeiro) realizou, ao longo dos preparativos para os desfiles, um intenso trabalho de fiscalização nos barracões das 13 escolas do Grupo Especial" (BALTAR, 2018). A matéria assinada para o portal *UOL Rio* explica:

De acordo com o conselheiro do Crea Marco Antonio Barbosa, a entidade visitou os barracões das escolas para entender como os carros alegóricos eram confeccionados. E encontraram um

quadro que não era o desejado, com poucos engenheiros sendo responsáveis por mais de 60 carros alegóricos. "Precisamos entender que as escolas de samba têm uma forma artesanal de construção nas alegorias. Fomos levar um pouco mais de técnica."(...) Segundo Barbosa, o número de engenheiros responsáveis pelas alegorias subiu de 6 para 18, o que é considerado aceitável pelo Conselho. (...)

Também avançam as discussões para a criação de normas técnicas para carros alegóricos. A ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) criou uma comissão para debater o assunto. O grupo, que contará com integrantes das ligas das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo, além de membros do Crea e outros órgãos, deverá iniciar seus trabalhos logo após o Carnaval (BALTAR, 2018).

Algumas regras foram implementadas, após 2017: a obrigatoriedade do uso de EPIs (equipamentos de proteção individual, como capacetes, óculos, luvas e máscaras), o estabelecimento de pontos de apoio nas alegorias (para que se tenha maior equilíbrio - os cintos de segurança para escalada possuem fechos do tipo mosquetão, daí a necessidade de que os carros tenham argolas de ferro soldadas em diferentes pontos, a cada 2 metros, para que os aderecistas possam ficar dependurados, em caso de queda), a

separação rigorosa de setores de trabalho (escultura, pintura, fibra, vime etc.) por meio de divisórias de madeira ou plástico⁸, a transferência do trabalho em fibra de vidro para algum lugar ventilado (em vários barracões, a "sala da fibra" era fechada, sem janelas ou ventilação, o que poderia gerar sérios danos ao aparelho respiratório dos trabalhadores).

Para além das questões estruturais gravíssimas, é fato que a cadeia produtiva dos desfiles também se vê atada a crônicos problemas contratuais, o que se desdobra na "cultura do calote". É impressionante o número de interlocutores que compartilham de uma mesma história: o não pagamento integral dos valores negociados, o que faz com que um trabalhador se sinta impelido a continuar prestando serviços para uma

⁸ Fala-se em "separação rigorosa" porque divisões de espaços de trabalho sempre existiram, mesmo em barracões improvisados. Maria Laura Cavalcanti observou, em 1992, que o barracão da Mocidade era "desdobrável": "A organização do espaço de um barracão se transforma o tempo todo, adequando-se às necessidades do desenrolar do seu ciclo anual. No barracão da Mocidade, construíam-se, destruíam-se ou modificavam-se salas, improvisava-se um segundo andar, mudava-se a cozinha de lugar, erguiam-se tapumes, e assim por diante" (CAVALCANTI, 1994, p. 129). As regras impostas, a partir de 2017, serviram para que tal "lógica do improvisado" fosse revista, com limites mais sólidos.

determinada escola, no próximo ciclo carnavalesco, sob a promessa de receber a quantia devida do ciclo anterior (daí o porquê da utilização da palavra "aprisionamento", momentos atrás – o valor devido é incluído no montante negociado para o ano seguinte, o que vira uma bola de neve). Na prática, os endividamentos tendem a aumentar, donde se desdobra a dificuldade, aliada ao pavor, de pleitear as cifras mediante processos judiciais. É compreensível o medo que muitos sentem, uma vez que, a depender da escola, simbolicamente não se estaria processando uma empresa, mas dirigentes com vasta ficha criminal. A pesquisa de Cavalcanti já havia atentado para tal aspecto, em 1992. Segundo a autora, a negociação dos contratos era incômoda mesmo entre os profissionais que gozavam de maior status. Depreende-se do caderno de campo que os carnavalescos Renato Lage e Lilian Rabello expressavam desconforto quando a pauta eram os contratos, que, por vezes, se limitavam aos acordos "de boca": palavra falada e aperto de mão. O seguinte trecho lança luzes sobre a problemática, destacando a irritação da carnavalesca

para com a estrutura "superpaternalista" (CAVALCANTI, 1994, p. 65) observada na escola para a qual ela e o companheiro prestavam serviço, a Mocidade de Castor de Andrade:

A veemência das opiniões de Lilian deve ser entendida também no contexto de sua militância à frente da Associação dos Carnavalescos. Na visão da Associação, as escolas recusavam-se a reconhecer a existência de um mercado profissional que permitisse estabelecer critérios para fixar preços para os contratos. [...] Renato, por sua vez, concordava com a necessidade do carnavalesco se profissionalizar, mas assinalava também a dificuldade de unir as pessoas: "o carnaval é um show, então é uma competição muito grande, um quer engolir o outro. [...] Sempre brigamos por um bom contrato. Só não consegue melhor porque os outros não fazem. Aí eles falam em mercado, ora, o mercado não existe."

A situação era, em suma, a seguinte: o contrato se fechava abaixo de suas expectativas, entretanto, no decorrer do ano, ganhavam no final mais do que o negociado. [...] A negociação subjacente é a da realidade acerca da qual patronos e carnavalescos tinham, no caso, definições conflitantes. Negociar o contrato por baixo, mesmo que pagando, ou recebendo, depois mais do que o inicialmente estabelecido, é manter a relação no domínio da patronagem, da personalidade e do favor (CAVALCANTI, 1994, p. 64/65).

Cavalcanti acessava uma estrutura de relações trabalhistas fincada no instável terreno do compadrio, da ausência de garantias legais, de uma lógica de "confiança" redigida nas entrelinhas. Menos CLT e mais fio do bigode. E observava, ainda, que havia uma hierarquia simbólica entre os profissionais, muito em face da perpetuação de ideias rasas de "arte" e "cultura": alguns trabalhadores, como os carnavalescos e os escultores, eram vistos como "artistas" e, por conta disso, gozavam de privilégios; outros, a exemplo de ferreiros, marceneiros, modelistas e vidraceiros, não passavam de "trabalhadores comuns". A costura, setor trabalhista majoritariamente feminino, ainda costuma ser vista como algo "menor", em relação à adereçaria – ecos do secular machismo. A pintura é um caso híbrido: no interior de uma mesma equipe de pintores, são feitas diferenciações entre "pintores de arte" e "pintores de base", algo explicado pelo profissional Rafael Vieira.

Segundo Vieira, em conversa (por mensagens escritas) para a feitura deste trabalho, os "pintores de

base (liso)" são aqueles "que pintam as peças geralmente de uma cor só. Já o pintor de arte tem uma responsabilidade maior, por isso os valores da mão-de-obra são diferentes." Depreende-se que um "pintor de arte" é o responsável pelo "acabamento" artístico da obra, utilizando variadas técnicas sobre a base lisa. Vieira conta que chegou aos barracões no final da década de 2000, graças à indicação de um amigo chamado Cássio, que o conhecia de trabalhos realizados fora do universo das escolas de samba: "na época, estavam precisando de pintores de aerografia, no barracão da Vila Isabel. Então aprendi a fazer as pinturas de alegorias e fantasias." Ainda de acordo com ele, que foi entrevistado pela revista *O Prelo*, em fevereiro de 2021, o carnaval, com o passar do tempo, se tornou a principal fonte de renda, ocupando ao menos 6 meses do ano (GRANADO *et al.*, 2021).

Sobre os acordos financeiros, Vieira explicou que as equipes "fecham o trabalho" por empreitada, calculando o valor a partir de uma ideia aproximada do que será feito e tentando antecipar as possíveis mudanças. Cavalcanti observara isso,

em 1992, ao acompanhar o trabalho do pintor Itamar, no barracão da Mocidade: "trabalhava por empreitada, via o conjunto do trabalho e propunha um orçamento por escrito. O encarregado geral do barracão intermediava a negociação com a direção da escola" (CAVALCANTI, 1994, p. 145). O discurso de Itamar era marcado pela cautela: na visão dele, um barracão era um espaço de "mistura", sendo necessário "tomar cuidado" com pessoas e situações de risco (CAVALCANTI, 1994, p. 145). Também é observável um teor de preocupação na fala de Vieira, para quem "sem dúvidas, a parte da segurança está mais visível nos últimos anos. Presenciei um acidente e não pretendo ver outro. Um dos maiores problemas é ter que se virar com cortes de verbas. Isso se reflete em todo mundo da equipe."

O acidente a que Vieira se refere foi aquele que vitimou o escultor Igor Sérgio de Farias, fato que o abalou profundamente. Cavalcanti percebia, no interior de um barracão "pré-CdS", que o risco de acidentes fatais era uma constante, o que nem sempre era encarado com a devida seriedade:

como acontecia com frequência sobretudo entre os mais jovens, eles falavam do perigo e da ameaça à saúde em tom de brincadeira. Comentavam o caso, ocorrido no ano anterior (1991), de um ajudante que entrara dentro de um leão de fibra de vidro, para fazer o acabamento da peça, e saíra desmaiado: "se demorasse morria" (CAVALCANTI, 1994, p. 144).

O caso narrado pela pesquisadora foi coletado durante conversas com a equipe de fibra de vidro, formada por "operários" (termo que, segundo ela, era o utilizado por Seu Reginaldo, trabalhador do setor) que chamavam a atenção para a insalubridade do "processo de moldagem", marcado pela utilização de um combinado de produtos químicos (CAVALCANTI, 1994, p. 143). A autora percebeu que havia uma inflamada rivalidade entre as equipes da fibra e os profissionais da escultura, a começar pelo fato de que os escultores eram vistos como "artistas":

As funções de concepção e coordenação da execução conferem ao carnavalesco o lugar de artista-mor do barracão. Há porém uma outra unanimidade no que diz respeito à qualificação de uma atividade como arte: a escultura. No barracão, e no

carnaval de modo geral, todos consideram o escultor "um artista" (CAVALCANTI, 1994, p. 139).

A rivalidade se dava porque o mesmo status não era conferido aos profissionais da fibra – daí a presença de uma certa ironia, no discurso de Seu Reginaldo, ao se autodeclarar um "operário". De acordo com Cavalcanti, o escultor Elson se recusava a conferir o caráter artístico à moldagem: "a moldagem não era arte porque não criava nada de novo" (CAVALCANTI, 1994, p. 139). Entre os "operários", no entanto, o entendimento era outro: "artistas eram eles que faziam dez peças, enquanto o escultor fazia apenas uma" (CAVALCANTI, 1994, p. 143). É interessante perceber o quanto essa disputa permanece viva, na CdS - o que nos leva ao caso de Marina Vergara.

Vergara é uma das poucas "escultoras-chefe" do carnaval carioca, caso raro em um mercado dominado por homens e por relações descentralizadas de trabalho. Segundo os relatos dela própria, contribuiu para isso o diploma de Graduação em Artes Visuais – Escultura pela Escola de Belas Artes da UFRJ: "a EBA ajudou, sim, nesse processo de entrar e ser

aceita no carnaval. Comecei batendo na porta do Pavilhão de São Cristóvão. Eu queria fazer, mas era embarreirada. Sofri muitos tipos de preconceitos. Falavam que você não tinha força, que era muito delicada, que estava ali por outra coisa, então foi preciso me vestir de Joana d'Arc e ir pra guerra. Na época não parecia tão difícil, mas hoje percebo o quanto foi difícil."

Escrever sobre os processos criativos, as relações de trabalho e as técnicas desenvolvidas nos barracões fez com que Vergara refletisse acerca (nos termos dela, "se desse conta") da gravidade dos preconceitos de que fora vítima – um quadro de assédio moral. Hoje, ela é vista como profissional que possui uma "sólida carreira artística" (FEIJÓ; NAZARETH, 2011) para além dos círculos carnavalescos: em 2019, por exemplo, expôs 9 peças na mostra *Corrupções na Alma*, no Centro Cultural Correios. O prestígio conquistado enquanto artista que possui uma "produção autoral" e o trânsito pela vida acadêmica (no mesmo ano de 2019, ingressou no Mestrado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, na UFRJ) permitiram

que ela optasse por se dedicar apenas ao trabalho no GRES Acadêmicos do Grande Rio, ou seja, um caso ainda mais raro de exclusividade contratual entre "empreiteiros".

Em *live* do dia 18 de fevereiro de 2021, ocorrida na plataforma *Mais Carnaval* para divulgar a exposição *SEMBA/SAMBA - corpos e atravessamentos*, aberta no Museu do Samba, em dezembro de 2020⁹, Vergara relatou que vê a criação da CdS como um divisor de águas: "as coisas melhoraram pra gente (mulheres), por causa das condições de barracão. É mais limpo, você consegue ter um ambiente iluminado, um tempo de trabalho diferente. Porque eu vim de uma época em que você não tinha nem banheiro. Então é muito difícil pra uma mulher ficar. Eu tive uma certa proteção dos carnavalescos. Por ser mulher nesse mundo masculino, de diretores e outros escultores, sempre precisei entrar nos espaços ouvindo muitas coisas. Eu chegava em casa e

⁹A conversa integral pode ser conferida no seguinte sítio: https://www.youtube.com/watch?v=5-5MF1cpfcQ&t=1s&ab_channel=MaisCarnaval. Acesso em: 07 mar. 2021.

chorava. Aos poucos, conquistei espaço.”

A referência aos banheiros nos leva ao depoimento de Rosa Magalhães, em *Fazendo Carnaval*(a necessidade de ir a estabelecimentos comerciais dos arredores, objetivando o acesso a um vaso sanitário). A inexistência de banheiros, observável até hoje em alguns barracões mais precarizados, desvela o fato de que tais espaços são majoritariamente masculinos. “O homem se vira por ali mesmo” – constatação que traz no bojo, ainda, a certeza de sujeira e mau cheiro (o narrado por Barbieri, ao visitar o “Carandiru”). Outro ponto de contato com Magalhães é a relação de Vergara com a EBA: “quando eu fazia a Belas Artes, na época do Fernando Pamplona, o lance pra ganhar dinheiro era o carnaval. Eu tinha só 19 anos e vislumbrava fazer coisas grandes no carnaval. O carnaval era o lugar onde um escultor ganhava potencial pra continuar como artista acadêmico. Eu já era uma artista que gostava do barroco: olhos profundos, bocas abertas, quanto mais profundidade, mais aparece na avenida. Porque uma peça passa por várias etapas: vai ter a

empastelação, a fibra, os adereços, e aí o talhe se perde.”

O que Vergara explicita é que o trabalho executado em um barracão possui logísticas próprias, etapas a serem seguidas, o que exige uma coordenação (que, ao menos no plano teórico, fica a cargo do “diretor de barracão” ou “diretor de alegorias”, profissional responsável pela gerência da fábrica). Uma escultura em isopor, depois de talhada, passa por diferentes etapas: empastelação com cola e papel, feitura de formas em gesso, fibra ou resina (nos casos de peças em série), pintura, adereçaria, às vezes vidraçaria, movimentos e iluminação. Não bastasse, há o “detalhe” mais importante: a colocação das peças nos carros, por meio das equipes de ferragem – o que pode adquirir cores dramáticas, uma vez que qualquer erro estrutural gera problemas irreversíveis. A “logística” interna às vezes falha por motivos simples, como a competição por espaços físicos e a ausência de diálogo – ruídos da “rivalidade” abordada por Cavalcanti. Vergara narrou que a produção do desfile de 2018 da Grande Rio, que homenageou o comunicador Chacrinha, foi difícil: “a

técnica usada pra fazer uma escultura é criada junto com o carnavalesco. O carnavalesco é um mediador e você é uma ferramenta que cria junto. Pode existir uma dificuldade de entrosamento de equipes, na hora de encaixar as esculturas no carro. No ano do Chacrinha, ninguém conversava: o ferreiro, o empastelador, a fibra. Quando não há essa integração, dificulta muito o trabalho."

Que o trabalho em um barracão, mesmo depois da construção da CdS, é marcado por dificuldades de toda sorte, isso não se discute. E é curioso notar como mesmo no discurso de uma profissional oriunda da EBA a ideia de "saber do barracão" se impõe: "o saber é totalmente do barracão, uma técnica que só existe no barracão e que é resgatada através da memória, uma tradição oral. Você vê um escultor mais antigo fazendo e aprimora a técnica. A gente vai se copiando e criando ferramentas: tem uma faca específica pra uma coisa, uma máquina de corte pra outra. É uma técnica oral, não existe na Academia, somente nos ateliês de quem trabalha com o carnaval. Eu costumo dizer que a escola de samba é o doutorado da escultura: fazer

rápido, aprendendo técnicas novas em questão de minutos." O relógio, afinal, pode ser implacável. Para além da "técnica" no singular apregoada pelo conselheiro do Crea Marco Antonio Barbosa, conforme o narrado na reportagem de Baltar, o chão de um barracão é um convite às pluralidades.

Conclusão

Eu me lembro com clareza de uma afirmação compartilhada por torcedores, nas arquibancadas da Sapucaí ou nos fóruns de discussão da Internet, no período de 2006 a 2010: "depois da CdS, a qualidade artística do espetáculo caiu." Tal afirmação nunca me pareceu sensata: por que melhores estruturas de trabalho prejudicariam o visual dos desfiles? Qual correlação haveria entre uma coisa e outra? Hoje, depois de anos trabalhando como carnavalesco, ousou afirmar que tal ideia pode ter sido um dos últimos suspiros da visão (tão romântica quanto perigosa) segundo a qual "quanto mais dificuldade, melhor." No caso, quanto mais precariedade. Os tantos acidentes ocorridos de 2010 para cá dissolveram alguns pré-conceitos, de modo que a defesa do "mambembe" parece restrita a jogos

discursivos cujo objetivo é evocar certa poeticidade, no plano do visual. No dia a dia dos barracões, não mais há espaço para o imprevisto: vidas foram perdidas e todo mundo sente fome.

Ainda nos seus primeiros meses, a pandemia de Covid-19 afetou a cadeia produtiva do carnaval, uma vez que pairava sobre a CdS uma outra nuvem: de incertezas. A nuvem desabou em tempestade no segundo semestre de 2020: a desastrosa condução da crise sanitária jogou para longe a esperança de ziriguidum em fevereiro. No dia 24 de setembro de 2020, a Liesa e a Riotur anunciaram o adiamento dos desfiles das escolas de samba para julho do ano seguinte. A decisão, tomada em um momento em que os números da pandemia indicavam uma tímida queda, permitiu que algumas escolas estudassem possibilidades seguras de trabalho. Em 21 de janeiro de 2021, diante da iminência de um agravamento da crise (o que se confirmou pouco tempo depois), o prefeito Eduardo Paes anunciou o cancelamento do "carnaval de meio de ano." A forma como a decisão foi publicizada causou desconforto: via redes sociais do prefeito, não foi acompanhada de um

plano de contingência que contemplasse os trabalhadores.

Tão logo a pandemia mostrou o seu potencial destrutivo, redes de solidariedade foram tecidas ao redor das agremiações carnavalescas, o que foi observado pelos pesquisadores Lucas Bártolo e João Gustavo Melo de Sousa. Os autores acompanharam as ações de mapeamento social e posterior arrecadação e distribuição de cestas básicas pelo GRES Acadêmicos do Grande Rio, enxergando no Mestre de Bateria, Fabrício Machado – Fafá, uma figura de mediação. Nos termos dos autores, "o agravamento da desigualdade social se faz sensível e provoca sofrimento, tanto pela doença, quanto pela insegurança alimentar" (BÁRTOLO; SOUSA, 2020, p. 199). A opção por encarar a crise a partir da ótica da bateria expande as discussões acerca da ideia de "trabalho" no universo das escolas de samba, uma vez que músicos, passistas, ritmistas, mestres-salas e porta-bandeiras nem sempre são vistos como "trabalhadores do carnaval" – o que evidencia outros quadros de precarização, com a recorrência de cachês baixíssimos,

quando muito. Os autores também observaram a atuação do Museu do Samba, cuja publicação *Samba em Revista* convocou "sambistas, pesquisadores e gestores culturais para debater 'aspectos políticos, econômicos, sociais e religiosos do Carnaval em tempos de crise', abrangendo os desafios institucionais e financeiros enfrentados pelas escolas nos últimos anos [...]" (BÁRTOLO; SOUSA, 2020, p. 200).

Sem dúvidas, uma das ações que mais mobilizou agentes ao redor do drama vivenciado pelos trabalhadores da folia foi o "Barracão Solidário", idealizado pelo carnavalesco Wagner Gonçalves. A campanha de arrecadação virtual conseguiu oferecer assistência alimentar a mais de 350 famílias cuja fonte de renda primária é o trabalho nos barracões. Um cadastramento foi realizado às pressas, esbarrando em problemas como o fato de que inúmeros trabalhadores não possuem acesso à Internet. O barracão da Estácio de Sá, na CdS, serviu como centro de distribuição. Já o portal *Carnavalize*, em fevereiro de 2021, ocupou os dias do não-carnaval com ações virtuais cujo objetivo era dar voz

a dezenas de trabalhadores em situação de vulnerabilidade, caso de Nete Cândido e Alessandra Reis, chefes de ateliês de costura que narraram as dificuldades enfrentadas ao longo da pandemia. A ação, intitulada *#VaziodeCarnaval*, reforçou o entendimento de que os desfiles são produzidos ao longo de um ano inteiro, movimentando uma grande cadeia produtiva. Afinal, alegorias e fantasias não "brotam" espontaneamente do asfalto da Presidente Vargas.

Se em tempos não-pandêmicos a estabilidade financeira, o cumprimento de acordos e o respeito às leis trabalhistas são itens raros, no universo investigado, é óbvio que um quadro de crises tão agudas (financeira, política, sanitária, sem falar no avanço das pautas morais do "novo conservadorismo brasileiro" (LACERDA, 2019), que tendem a demonizar e a combater o carnaval) escancarou um emaranhado de problemas que muito dizem de nossas desigualdades históricas. O cenário, hoje, é imprevisível. A CdS voltou a ser interdita: primeiro, em fevereiro de 2019, numa ação que, aos olhos dos dirigentes das escolas, parecia "sensacionalista", posto que às portas

de Momo. O Promotor de Justiça Salvador Bemerguy alegou, em Ação Civil Pública de 11/02/2019, que "até a presente data a CdS não possui plano de prevenção e controle de incêndios aprovado."¹⁰ Um imbricado jogo de poder se avolumou nos tribunais: o espaço foi liberado para a finalização do carnaval de 2019 e viveu um conturbado pré-carnaval de 2020, com sucessivos fechamentos derivados de inspeções da Vigilância Sanitária. Certa vez, ouvi de um aderecista: "a gente nunca sabe se isso aqui está ou não interditado. Eu acho que sempre estive interditado."

No dia 11 de janeiro de 2021, os portais de notícia informavam que o Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro (MPRJ) havia obtido, através da 1ª Promotoria de Justiça de Tutela Coletiva de Cidadania da Capital, uma decisão que determinava a interdição em definitivo da CdS. Em março de

¹⁰O texto afirma: "O inquérito que deu origem à ação foi iniciado em 2011, após a ocorrência de um incêndio de grande proporção no espaço. O MPRJ destaca que a insegurança do local é uma velha conhecida dos réus e que a ocorrência de sinistro ali é costumeira em virtude dos materiais manuseados na confecção de alegorias e do maquinário utilizado para tal serviço, como maçaricos, isopores e resinas inflamáveis." Disponível em: http://www.mprj.mp.br/home/-/detalhe-noticia/visualizar/69813?p_p_state=maximized. Acesso em: 08/03/2021.

2021, o espaço ainda se encontrava fechado, sem perspectiva de reabertura. Se muito discutimos sobre a precarização das relações trabalhistas em face da globalização, é chocante perceber que no cenário das escolas de samba ainda nos deparamos com uma estrutura colonial e arcaica, repleta de incongruências, violências e fragilidades. O verniz de profissionalismo está mais do que arranhado. Restam a fuligem e a pergunta de um outro samba: "Como será o amanhã? Responda quem puder."

Referências bibliográficas:

BALTAR, Anderson. Por uma festa mais segura. *UOL Rio*, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.uol/carnaval/especiais/acid-ente-na-sapuca.html#por-uma-festa-mais-segura>. Acesso em: 05 mar. 2021.

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. Cidade do Samba: do barracão de escolas às fábricas de carnaval. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata (orgs.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

BÁRTOLO, Lucas; SOUSA, João Gustavo Melo de. Notas sobre as escolas de samba e a pandemia do novo coronavírus. *Cadernos de Campo*, São Paulo, 29 (supl), 2020, p. 194-203. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosd>

ecampo/article/view/170236. Acesso em: 08 mar. 2021.

BRUNO, Leonardo. *Explode, coração*. Histórias do Salgueiro. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca*. Dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC Funarte, 1994.

FEIJÓ, Carlos; NAZARETH, André. *Artesãos da Sapucaí*. São Paulo: Olhares Editora, 2011.

GRANADO, Luis Felipe; LEITE, Bruna; VASCONCELLOS, Ana Luiza. Não é só folia, também é trabalho. *O Prelo*, Rio de Janeiro, fevereiro de 2021. Disponível em: https://oprelo.ioerj.com.br/2021/02/16/nao-e-so-fofia-tambem-e-trabalho/?doing_wp_cron=1615282904.2304708957672119140625. Acesso em: 09 mar. 2021.

<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/03/laudo-diz-que-incendio-na-cidade-do-samba-foi-acidental.html>. Acesso: 02 mar. 2021.

http://www.mprj.mp.br/home/-/detalhe-noticia/visualizar/69813?p_p_state=maximized. Acesso em: 08 mar. 2021.

<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2017/noticia/policia-conclui-inquerito-que-indicia-4-pessoas-por-acidente-com-carro-da-tuiuti.ghtml>. Acesso em: 03 mar. 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=5-5MF1cpfcQ&t=1s&ab_channel=MaisCarnaval. Acesso em: 07 mar. 2021.

JUPIARA, Aloy; OTAVIO, Chico. *Os porões da contravenção*. Jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2015.

LACERDA, Marina. *O novo conservadorismo brasileiro*. Porto Alegre: Zouk, 2019.

MOTTA, Aydano André. Olha a desigualdade aí, gente! A um Brasil de distância da rica Sapucaí, o carnaval das escolas que desfilam na Intendente Magalhães. *#Colabora*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 2016. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods1/olha-a-a-desigualdade-ai-gente/>. Acesso em: 03 mar. 2021.

NATAL, Vinícius Ferreira. Enredo, "Em rede": trajetórias e cruzamentos de narrativas na escrita de um texto carnavalesco. *Arquivos do CMD*, Brasília, v. 8, n. 2, agosto/dezembro 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/31663/27515>. Acesso em: 02 mar. 2021.

RIGEL, Ricardo. Barracões da Cidade do Samba são interditados pelo Ministério do Trabalho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20/10/2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/barracoes-da-cidade-do-samba-sao-interditados-pelo-ministerio-do-trabalho-21973534>.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Flecha no Tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTOS, Nilton. *A arte do efêmero*. Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SPINOSA, Chico. Posfácio. In: CAMÕES, Marcelo; FABATO, Fábio; FARIAS, Júlio César; SIMAS, Luiz Antonio; NATAL, Vinícius. *As Titias da Folia*. O brilho maduro de escolas de samba de alta idade. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2014.

O transbordamento da atividade musical para as ruas e a precarização do trabalho: uma análise sobre os instrumentistas nômades cariocas

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.49503>

Kyoma Silva Oliveira¹

Resumo: Este artigo enseja investigar as condições de trabalho dos músicos instrumentistas que passam a se apresentar nas ruas da cidade do Rio de Janeiro ao longo da última década (2011-2020). Para isso, a partir da retórica sobre a concepção do artista como trabalhador, são analisadas as condições instáveis de trabalho que levam os músicos a tocarem na rua, bem como as particularidades desta instabilidade quando estes passam a desenvolver a atividade musical na cidade. A partir da tríade de conceitos trabalho, espaço e valor, identificamos que a prática musical nômade analisada é estruturada pela lógica da pluriatividade e da instabilidade da força de trabalho, ambos desdobramentos do processo de urbanização neoliberal, que assola a capital carioca nas últimas três décadas.

Palavras-chave: músicos, trabalho cultural, precarização, neoliberalização

El desbordamiento de la actividad musical en las calles y la precariedad del trabajo: un análisis de instrumentistas nómadas de Río de Janeiro

Resumen

Este artículo tiene como objetivo investigar las condiciones laborales de los músicos instrumentistas que vienen a actuar en las calles de la ciudad de Río de Janeiro durante la última década (2011-2020). Para ello, a partir de la retórica sobre la concepción del artista como trabajador, se analizan las inestables condiciones laborales que llevan a los músicos a tocar en la calle, así como las particularidades de esta inestabilidad cuando empiezan a desarrollar la actividad musical en la ciudad. A partir de la tríada de conceptos de trabajo, espacio y valor, identificamos que la práctica musical nómada analizada está estructurada por la lógica de la pluriactividad e inestabilidad de la fuerza laboral, ambos desarrollos del proceso de urbanización neoliberal, que ha plagado a la capital carioca durante las últimas tres décadas.

Palabras clave: músicos, trabajo cultural, precariedad, neoliberalización.

The displacement of musical activity on the streets and the precariousness of work: an analysis of nomadic instrumentalists from Rio de Janeiro

Abstract: This article aims to investigate the working conditions of instrumentalist musicians who come to perform in the streets of the city of Rio de Janeiro over the last decade (2011-2020). For this,

¹ Kyoma Silva Oliveira. Doutor em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. E-mail: kyomaoliveira@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-6313-2260>

Recebido em 31/03/2021, aceito para publicação em 03/06/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

from the rhetoric about the artist's conception as a worker, the unstable working conditions that lead musicians to play on the street are analyzed, as well as the particularities of this instability when they start to develop musical activity in the city. From the triad of concepts of work, space and value, we identified that the nomadic musical practice analyzed is structured by the logic of pluriactivity and instability of the workforce, both developments of the neoliberal urbanization process, which has plagued the capital of Rio de Janeiro over the past three decades.

Keywords: musicians, cultural work, precariousness, neoliberalization.

O transbordamento da atividade musical para as ruas e a precarização do trabalho: uma análise sobre os instrumentistas nômades cariocas

Introdução

Grita-se ao poeta:
"Quería te ver numa fábrica!
O quê? versos? Pura bobagem!
Para trabalhar não tens coragem".
Talvez ninguém como nós
ponha tanto coração no trabalho.
Eu sou numa fábrica.
E se chaminés me faltam
talvez sem chaminés
seja preciso ainda mais coragem [...]
(*Maiakóvski*)

A partir de pesquisa realizada entre os anos de 2017 e 2021 sobre os músicos instrumentistas que passam a se apresentar nas ruas da cidade do Rio de Janeiro desde 2012², identificamos que as reivindicações por direitos e reconhecimento ganham contornos particulares em função de uma forma de

socialização própria do capitalismo, onde o trabalho assalariado subsumido ao capital, é a forma social mediadora das demais relações.

Isto posto, o objetivo deste artigo é investigar a atuação das bandas cariocas Astro Venga e Rocha, nas ruas da cidade do Rio de Janeiro e compreender de maneira mais detida as condições de trabalho encontradas por esses sujeitos e seus pares no que chamamos de espaços consagrados (espaços dedicados realização de apresentações musicais) e não consagrados (entendido aqui como o espaço público utilizados pelos instrumentistas para se apresentarem ao longo da última década).

De maneira sintética, este estudo define o trabalho precário como a relação salarial instável e insegura, onde todo ônus proveniente das incertezas é despejado sobre trabalhadores e trabalhadoras, a partir do momento de reestruturação do padrão de acumulação

2 Como resultado desta pesquisa foi gerada a tese intitulada "Sons, contratemplos e síncope: instrumentistas na rua e a formação de circuitos musicais não consagrados na cidade do Rio de Janeiro", defendida em 2021, no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ).

do capital e das políticas neoliberalizantes conjugadas como resposta a sua crise estrutural. Isto posto, expositivamente optamos por apresentar primeiramente as falas dos instrumentistas que possuem algum tipo de experiência com as apresentações nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, para posteriormente, a partir de suas contribuições, analisar as pistas deixadas por eles sobre suas condições laborais.

Para este fim, o presente artigo encontra-se dividido em três partes, além da introdução e da conclusão. A primeira diz respeito ao que estamos chamando de transbordamento da atividade musical para as ruas da capital carioca. Nesse sentido, destacamos que a ida destes instrumentistas para as ruas da capital carioca se configura como tentativa limite de dar sequência ao trabalho artístico que alcança situações insustentáveis no interior dos circuitos consagrados.

Na segunda parte investigamos algumas das características identificadas nas condições do trabalho exercido nas ruas à luz dos circuitos consagrados. O espaço público como última fronteira de atuação torna-se uma possibilidade em função das relações precárias de trabalho com as quais esses agentes lidam mesmo no circuito musical consagrado (pequenas e médias casas de shows, festivais etc.). De todo modo, identificamos não haver um rompimento entre os instrumentistas

que se apresentam nas ruas e aqueles que se apresentam em casas de shows de pequeno e médio porte, bem como em festivais especializados. A compreensão relacional destes dois circuitos estrutura as reflexões sobre as diversas atividades laborais desempenhadas por esses instrumentistas.

Por fim, na terceira seção identificamos pistas que nos permitem afirmar a atualização da situação precária da atividade, que por um breve momento foi rentável, mas que com a crise econômica que assola os países da periferia do capitalismo, atualiza a situação de instabilidade e pluriatividade já vivenciadas de outra maneira por estes músicos.

Sendo assim, neste artigo, a partir da retórica sobre o "músico trabalhador" percebida na fala de um dos instrumentistas entrevistados, passamos a analisar as condições instáveis de trabalho que levam os músicos a tocarem na rua, bem como as particularidades desta instabilidade quando estes passam a desenvolver a atividade musical nos espaços públicos da cidade.

O transbordamento da atividade musical para as ruas da cidade do Rio de Janeiro

Ao longo do processo de ocupação das ruas por parte das

bandas nômades eletrificadas iniciado em 2012, é possível identificar um novo entendimento do papel deste espaço no desempenho da atividade. Em uma série de entrevistas realizadas por Christian Dias (2016, p. 74) – bacharel em música pela UniRio e guitarrista da banda Astro Venga –, entre outubro de 2014 e outubro de 2016, a ideia de subsistência a partir destas apresentações nas ruas da cidade do Rio de Janeiro foi algo recorrente.

Glauber Airola: [...] fiquei trabalhando um tempo com estúdio, como técnico de som, em cima das bandas, passando som, fazendo agendamento e saí do trampo. Fabiola que é camarada que toca comigo [n'Os Camelos"] também tava trabalhando no mesmo lugar e a gente resolveu ir pra rua mesmo. Ver no que que ia dar.

Christian Dias: Abandonaram o lugar?

G. A. - Sim, abandonamos, [risos]. "Vamos pra rua!" [...] E hoje em dia eu acho que a música é grata; é lógico que você tem que ter uma porrada de formas de fazer isso dar certo, mas é um lugar que eu vou e pô, eu consigo pagar meu aluguel, consigo fazer compras, consigo viajar, consigo guardar uma graninha, sabe? E consigo estar mostrando o trabalho ao mesmo tempo! E é encarar como um trabalho mesmo.

A sobrevivência através da música está colocada na afirmação de quem encara a mesma como um trabalho, onde a remuneração é suficiente para pagar custos básicos de vida e ainda economizar uma parte da quantia para outras finalidades. O processo relatado por Fábio Hirsh, saxofonista do trio Os Camelos e da banda Tree, no momento da entrevista concedida a Dias (2016, p. 83-4), também envolve o abandono do emprego anterior, especificamente neste caso, a atividade desempenhada não tinha relação direta com a música:

E em algum momento eu decidi que eu não queria mais ficar trabalhando, chegar 8:00 e sair 20:00, 12 horas de trabalho, e depois ir pra faculdade. Além disso os trajetos que eu fazia eram sempre longos, que eu morava em São Gonçalo, fazia faculdade e trabalhava aqui [no centro do Rio de Janeiro]. Chegou um momento que eu meio que [...] cansou, e aí eu parei de trabalhar, larguei meu emprego e comecei a enxergar a rua como um emprego também, como um trabalho. Se eu me dedicasse a fazer um trabalho sério, eu achava que aquilo ali podia render frutos.

Neste trecho de Hirsh, destacam-se as condições de superexploração do emprego anterior, ilustrada pela carga

horária excessiva que impacta, inclusive, no que deveria ser seu período de tempo livre, utilizado naquele momento em longos deslocamentos para conseguir estudar e trabalhar.

Observa-se em ambos os casos que o ingresso dos instrumentistas na rua, em momento algum, fez com que atividades paralelas fossem extintas do cotidiano. Nesse sentido, a rua se apresenta, inicialmente, como uma possibilidade de trabalhar com música de maneira relativamente autônoma. Nela, os instrumentistas enxergaram a possibilidade de tocar sem dependerem da intermediação de proprietários de casas de show. Esta superação permitiu que, na rua, as bandas tocassem com maior frequência e maior autonomia com relação a escolha de repertório, uma vez que não dependiam de negociação com os bares e casas de show da cidade.

Na tentativa de compreender historicamente esse movimento de ida para as ruas realizado por instrumentistas, lançamos mão aqui dos conceitos relacionais de espaços consagrados e não consagrados (OLIVEIRA, 2021). Ressaltamos que as casas de médio e pequeno porte, bem como os bares, quando relacionados às casas de grande porte e festivais promovidos pela indústria cultural, são espaços que compõem o circuito não consagrado. Ao mesmo tempo que, se comparados às ruas,

espaço onde os músicos analisados se apresentam, estes pequenos estabelecimentos passam a ser compreendidos como espaços de consagração. Isto posto, percebe-se que as bandas que vão para as ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro buscam reconhecimento para um possível retorno aos circuitos consagrados em melhores condições. Por fim, deixamos clara a existência de bandas que surgem inicialmente com a finalidade de tocar nas ruas, mas, a depender das condições, também ingressam nestas casas de pequeno e médio porte.

Luciana Requião (2008), investigando as relações de trabalhos de músicos que se apresentam em casas de show no bairro da Lapa, região central da cidade do Rio de Janeiro, analisou o processo de exploração dos músicos por parte dos empresários donos dessas casas. A autora identifica o processo de extração de mais-valor da força de trabalho dos músicos condensado no preço cobrado pelos ingressos em casas como o Rio Scenarium³. O proprietário do

3 Na *fan page* da casa de show encontrada no *Facebook* está disponível a seguinte definição a respeito do espaço: "Ícone do processo de revitalização cultural da Rua do Lavradio, o Rio Scenarium, no Centro Histórico do Rio Antigo, funciona como casa de shows com música ao vivo, bar e restaurante. A casa reúne um grande acervo de móveis e objetos antigos, colecionados ao longo dos anos, com mais de dez mil peças. Com uma programação musical autenticamente brasileira, com samba,

espaço posiciona-se como intermediário entre o público e os músicos, de forma que o trabalho dos últimos passa a ser tratado como produtivo frente ao capital uma vez que sua remuneração é fixa e o excedente é apropriado pelo capitalista. Destacamos os avanços da autora na compreensão do que se refere às relações de trabalho estabelecidas entre as casas de shows e os músicos contratados.

Através da aplicação de questionários junto aos músicos que se apresentavam em casas de shows na Lapa, naquela ocasião, Requião identificou o trabalho informal como relação comum entre contratantes e contratados. Em tempos de desregulação das leis trabalhistas⁴, a justificativa de que “os tempos mudaram” são recorrentes ainda hoje, não só por parte das casas de shows, mas também pelos patrões e contratantes de maneira geral. Em entrevista sobre este fato realizada pela

choro, MPB e forró, o Rio Scenarium apresenta, no palco principal, dois shows ao vivo em dias de semana e três shows às sextas e sábados. Outra opção é o Salão Anexo que oferece ambiente reservado com DJ's. Ali também há grupos de chorinho, roda de samba e até mesmo rock, em uma programação variada.” Disponível em: https://www.facebook.com/pg/scenariumrio/about/?ref=page_internal. Acesso em: 27 fev. 2020.

4 Para mais informações sobre a Lei nº 13.467, de 13 de julho de 2017 ver <https://www.normaslegais.com.br/legislacao/Lei-13467-2017.htm>. Acesso em: 27 fev. 2020.

autora com Henrique Cazes, um ex-diretor da casa de show Rio Scenarium, ele é taxativo com relação à posição dos músicos, ao afirmar que: “Ou ele aceita um cachet mais baixo ou vai perder o trabalho” (REQUIÃO, 2008, p. 204). A autora destaca ainda o argumento da existência de uma “parceria” entre contratantes e músicos como justificativa para a informalidade. Tal argumento, aliás, torna-se cada vez mais comum, uma vez que ultrapassa a fronteira do trabalho improdutivo e, sob o imperativo da flexibilização do trabalho, atinge atividades diversas⁵.

A necessidade de flexibilidade do trabalho no dia a dia dos músicos também é identificada no questionário aplicado por Requião. Jornadas duplas ou triplas são comuns devido às apresentações sazonais nas casas de shows. Percebe-se aqui um ponto de contato entre as atividades dos músicos analisadas pela autora e o relato dos músicos que encontraram na rua a possibilidade de exibição de trabalho e sustento a partir

5 Como exemplo, na seção “Políticas e Regras” existente no site da Uber, a empresa intitula o motorista precarizado de Motorista Parceiro. A alcunha serve sobretudo para encobrir a informalidade do trabalho exercido pelos motoristas, uma vez que esses não teriam vínculo empregatício com a empresa que gere o aplicativo por não serem empregados dela, mas sim parceiros. Ver mais em: <https://www.uber.com/pt-BR/drive/resources/regras/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

dele. Os instrumentistas entrevistados por Requião apontaram a docência musical como atividade complementar às apresentações ao vivo. Tal alternativa também aparece para alguns músicos que se apresentam nas ruas do Rio de Janeiro, mesmo que com menor frequência. Conforme colocado, a lógica de desempenhar múltiplas atividades é recorrente na trajetória de músicos e instrumentistas que não acessaram por algum motivo o circuito consagrado pela indústria cultural. Desta maneira, a pluriatividade é compreendida como um desdobramento da informalidade que assola o cotidiano de trabalho destes instrumentistas, seja apresentando-se em casas de shows ou na rua.

Ainda que o trabalho empírico de Luciana Requião dê conta de músicos que se apresentam especificamente em uma casa “com uma programação musical autenticamente brasileira, com samba, choro, MPB e forró [...]”⁶, percebemos alguma aproximação com o relato de Thiago Scarlata, contrabaixista da banda de rock “O Velho Se Foi”, entrevistado por Christian Dias (2016, p. 68): “Geralmente as casas do cenário *underground*, ainda mais pra banda que tá começando e tal, é

uma coisa assim, muito desleal; você tem que levar tudo, bateria, amplificação e o cara não te dá nem uma água”. As condições relatadas pelo músico, neste nicho específico, evidenciam primeiramente a superexploração das relações de trabalho entre os músicos do circuito e os proprietários das casas de shows, uma vez que além da ausência de estabilidade das relações de trabalho estabelecidas, não existe nem um cachê fixo como o que é pago pela casa analisada por Requião. Episódios em que os músicos precisam vender ingressos para o evento que irão se apresentar, bem como produtos conexos à sua atividade principal (camisetas, bonés, cds, botons, pins, pôsteres) custeados por eles próprios, a fim de que tenham acesso a algum tipo de renda, não são incomuns. A superexploração identificada coloca em evidência a radicalização de uma das características do trabalho informal já identificada por Requião na casa localizada na Lapa. No contexto analisado pela autora, foi identificada uma parcela de trabalho realizado e não pago aos artistas-trabalhadores. Esta parcela se integraliza especificamente no cenário *underground*, uma vez que o capital variável em sua integralidade passa a não ser arcado pelos proprietários.

Isto posto, compreende-se que o fenômeno da ida para a rua e a subsequente formação de um circuito não

6 Sobre Rio Scenarium Pavilhão da Cultura no Facebook:
https://www.facebook.com/pg/scenariumrio/about/?ref=page_internal. Acesso em: 20 fev. 2020.

consagrado encontra-se diretamente ligado ao questionamento, mesmo indireto, das precárias relações de trabalho estabelecidas entre os instrumentistas e as casas especializadas. Através da reivindicação por autonomia da prática musical, identifica-se o transbordamento desta última para o espaço público. Tal fenômeno, no entanto, ao mesmo tempo que traz consigo novos elementos para a prática – estéticos, por exemplo –, atualiza também antigas relações já identificadas no circuito tradicional. Mediante isso, neste momento centramos a análise nas condições precárias de trabalho que levaram estes músicos para a rua à procura de maior autonomia e liberdade para a prática, bem como em busca de encontrar um meio de subsistir a partir da música.

O cotidiano, a rua e a pluriatividade

Em entrevistas realizadas ao longo da pesquisa, as múltiplas atividades desempenhadas pelos músicos emergem como uma pista para o entendimento do que estamos chamando de trabalho precário. Neste artigo analisamos tal fato como uma das dimensões das relações incertas de trabalho das quais estes instrumentistas fazem parte. Identificamos que a pluriatividade percebida nos relatos dos músicos pode ser compreendida em duas dimensões – uma relacionada à

atividade musical e outra descolada desta –, sendo a primeira a mais comum.

Tal fenômeno é investigado majoritariamente através de entrevistas e observações de campo com dois trios instrumentais que se apresentam ou se apresentaram em algum momento nas ruas da região central da cidade do Rio de Janeiro: as bandas Rocha e Astro Venga. A primeira iniciou suas apresentações em 2019, mesmo ano em que teve também suas atividades encerradas. A banda era composta por Luis Henrique Queiroz, o saxofonista, Mindu, o contrabaixista e Emanuel de Souza, o baterista. Na época da pesquisa, os três tinham entre 30 e 40 anos, eram moradores de Duque de Caxias, cidade localizada na baixada fluminense e possuíam experiências anteriores com apresentações nas ruas.

A Astro Venga, que surgiu em 2013 e segue existindo até o encerramento desta investigação, é composta por Antônio Paoli, o contrabaixista, Christian Dias, o guitarrista e Jonas Cáffaro, o baterista. Os integrantes tinham idades próximas aos membros da banda anterior e eram moradores da cidade do Rio de Janeiro. Destacamos ainda que as falas de outros instrumentistas utilizadas na seção anterior seguem sendo analisadas aqui a partir do trabalho de conclusão de curso realizado por Christian Dias (2016).

Luis Queiroz, o saxofonista da banda Rocha, assim como Antônio Paoli, contrabaixista da Astro Venga trabalhavam como técnicos de som de diferentes estúdios de gravação respectivamente em Duque de Caxias e no Rio de Janeiro. Queiroz trabalhava também com operação de áudio em espetáculos ao vivo, enquanto Paoli produzia trilhas sonoras para produtos audiovisuais⁷.

Destaca-se também a necessidade destes músicos realizarem trabalhos de produção e divulgação de suas próprias bandas. Glauber Airola, percussionista do trio Os Camelos, afirma que para além de tocar, os músicos da banda dividem as atividades de produção executiva (DIAS, 2016, p. 78):

Cada um da gente está aberto, por exemplo, pra fechar um show. A gente acaba sendo meio que produtor de nós mesmos... E essas coisas assim. Mas acaba que a gente faz, cara, ter uma banda ocupa um tempo sabe, a gente acaba fazendo muita coisa mesmo; é ensaio, aí reúne não sei aonde pra tentar fechar alguma coisa, a gente que tem que aprender a correr atrás de edital de não sei quê, coisas que a gente nunca fez, sabe? Mas é isso.

7 Em entrevistas concedidas ao autor por Luis Queiroz e Antônio Paoli respectivamente nos dias 22 e 27 de fevereiro de 2019.

Neste trecho, a pluriatividade é potencializada a partir do momento que o instrumentista e sua banda passam a tocar nas ruas. A marcação da agenda de shows e ensaios, além da busca por editais de patrocínio, gera uma demanda grande de atividades, que extrapola a realização dos shows propriamente ditos. Tal fato reitera aquilo que o contrabaixista da Astro Venga classificou como o dia a dia do músico trabalhador⁸. No entanto, conclui-se também que ao trabalho braçal destacado por Paoli como uma dimensão fundamental do cotidiano destes instrumentistas que estão nas ruas, são adicionadas atividades de produção e comunicação que incrementam a lógica da pluriatividade.

Já a segunda dimensão da pluriatividade, conforme citada, diz respeito aos trabalhos não relacionados à prática musical. Estes podem tanto complementar a renda, uma vez que o trabalho com a música não seja suficiente, como podem tratar-se do rendimento central, fazendo da música atividade secundária. Sendo assim, as

8 Cf. (OLIVEIRA, 2021).

apresentações na rua podem ser identificadas como uma das possibilidades que os instrumentistas têm para tentar viver a partir do trabalho artístico.

No Brasil, de maneira esquemática, os instrumentistas podem assalariar-se de duas maneiras: no serviço público em suas diferentes esferas e funções ou na iniciativa privada. Todavia, entendendo que a primeira opção está aberta mais diretamente aos instrumentistas com formação clássica, nos ateremos à segunda possibilidade. Neste contexto, os instrumentistas podem também estabelecer relações estáveis como no caso de orquestras privadas, mas a depender de suas formações, estes se deparam mais comumente com o trabalho autônomo formal e informal.

Nestas condições a docência emerge como possibilidade através de contratos de longa duração, intermitentes ou mesmo em sua ausência. A formalidade e informalidade estão presentes também em trabalhos de gravação em estúdios e de apresentações ao vivo. Vale lembrar que tais possibilidades dão forma à instabilidade da vida profissional dos instrumentistas, por

isso, levamos em consideração que, para além desses diferentes tipos de vínculo passíveis de serem estabelecidos, existe também a possibilidade de nenhum destes sustentar o instrumentista.

Uma vez que a pluriatividade pode se expandir para atividades paralelas à música, a ruptura total com o campo esta prática é sempre uma possibilidade no horizonte destes agentes. Nesse sentido destacamos que os instrumentistas aqui analisados entenderam a rua como possibilidade limite para dar continuidade à atividade artística. As relações precárias de trabalho constitutivas da organização do campo musical encontradas pelos músicos entrevistados obtêm como resposta o deslocamento das apresentações musicais para determinados espaços públicos da capital carioca. Esta aposta traz consigo algumas particularidades que investigaremos na sequência.

A precarização do trabalho musical e as crises sobrepostas

Três autores nos ajudam a definir o que entendemos por condições precárias de trabalho. Ricardo Antunes, Robert Castel e Guy

Standing, em diferentes momentos e a partir de distintas abordagens, tentaram compreender o fenômeno da precarização bem como suas sobredeterminações. Tais relações são dinâmicas e relacionais, de forma que as condições precárias de trabalho, em diferentes momentos da modernidade, se deslocam entre zonas de estabilidade empregatícia, de um lado, e de desintegração social por outro. Aquilo que na França, Castel (2008) identificou ser a crise da sociedade salarial e, no Brasil, Antunes (2011) entendeu como a vigência da sociedade do desemprego estrutural, em função das determinações conjunturais conformadoras das realidades europeia e latino-americana, está ligada à ampliação da zona de instabilidade social proveniente do padrão flexível de acumulação do capital. Tais abordagens confluem tanto a respeito do processo de desestabilização e promoção de incertezas na vida dos trabalhadores, como com o imperativo destrutivo do capital frente ao trabalho.

Para Guy Standing (2017), aquilo que ele intitula de “nova classe perigosa” ou de “precarizado” também é

caracterizado pelo autor por suas relações de trabalho estabelecidas de maneira flexível, sazonal e incerta⁹. Não nos interessa aqui afirmar o artista-trabalhador como membro ou não do precariado, mas perceber a riqueza daquilo que Standing define como “sete formas de garantia e segurança de trabalho nos termos da cidadania industrial” (STANDING, 2017, p. 28), de modo que a partir de alguma mediação, possamos compreender as condições de trabalho vivenciadas pelos músicos em diferentes circuitos. Senão vejamos:

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 contratação 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

9 Em contraposição ao autor britânico, entende-se o precariado como um estrato da classe trabalhadora que entra e sai do mercado de trabalho de modo frequente e em um curto espaço de tempo, portanto, pelo menos em termos marxianos, não se trata de uma nova classe social. Para mais informações ver BRAGA, 2012 e 2017.

de habilidade, e oportunidades 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, trabalho noturno para as mulheres, bem como compensação de contratemplos.

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. (*grifo do autor*)

Buscadas no período pós-Segunda Guerra Mundial, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, interpretamos tais garantias em termos polanyianos, isto é, como uma dimensão da dinâmica de "duplo movimento" que regeu a sociedade moderna e teve seu ápice no início do século XX (POLANYI, 2000, p. 161). Neste caso, em resposta à devastação do tecido social promovida pelo livre mercado, o Estado buscou

desmercantilizar o trabalho como medida de proteção social, conclusão aliás à qual Castel se aproxima tempos depois em sua análise sobre o declínio da sociedade salarial na França, iniciada na década de 1970. Tratando-se de uma agenda política determinada historicamente, Standing destaca que nem todos os trabalhadores pertencentes ao precariado necessariamente dão valor a todas estas garantias, mas que objetivamente possuem, em alguma medida, problemas em acessar cada uma delas. Entende-se, portanto, que a informalidade que assola as relações de trabalho dos músicos mesmo antes do início das apresentações realizadas nas ruas, traz consigo a dificuldade de acesso, ou mesmo a impossibilidade de alcance de todas as garantias elencadas.

São raras as exceções de músicos e instrumentistas que possuem, por exemplo, garantia de vínculo empregatício, segurança no emprego e garantia de reprodução de habilidade. Como já colocado, tais características são identificadas no caso de músicos de determinadas orquestras – assalariados –, muitas vezes servidores públicos. Em se tratando de instrumentistas autônomos, como no caso desta pesquisa, determinadas reivindicações parecem, por vezes, nem mesmo fazer sentido para os músicos entrevistados. A carência de "identidade baseada no trabalho", por

exemplo, é outra característica atribuída por Standing (2017, p. 31) ao precariado, diretamente ligada à garantia de representação. Esta é identificada por Requião (2008, p. 211), já no circuito formal das casas de shows:

Apesar de todos os músicos que responderam ao questionário estarem filiados à Ordem dos Músicos do Brasil e a algum Sindicato, não se sentem como pertencentes a nenhum grupo ou classe específica. Sua identidade profissional fica diluída frente à instabilidade da profissão e às inúmeras atividades profissionais que exercem.

Com o novo fenômeno das apresentações nos espaços públicos, os músicos filiados à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) são poucos e o pertencimento a sindicatos, ao menos dentre os instrumentistas entrevistados, não foi identificado. Reitera-se, portanto, que o fato de alguns instrumentistas irem para as ruas está diretamente ligado à descrença da possibilidade de “mobilidade ascendente no campo”, através do circuito tradicional. Ao mesmo tempo, a rua surge no horizonte desses instrumentistas como um novo espaço de trabalho, sobretudo para aqueles que não tinham nada a perder no campo da música. A instabilidade presente nas relações de trabalho e seu desdobramento para as demais dimensões da vida são

escancaradas quando os instrumentistas se lançam na cidade. Assim, a “cultura do aleatório” identificada por Castel (2008, p. 529) se materializa de maneira bem específica na nova forma que a atividade musical toma nas ruas do Rio de Janeiro, e devido a isso os músicos passam de uma vez por todas a viver o presente, garantindo a sobrevivência um dia de cada vez. Quanto ao futuro deste sujeitos, este se configura, na maioria das vezes, como um projeto incontrollável baseado no virtual reconhecimento e incorporação ao circuito consagrado da música. Neste meio tempo, a incerteza da rua traz consigo, pelo menos idealmente, a iminência de relações de trabalho intermitentes em casas de shows e festivais menores.

Vejamos uma das maneiras pelas quais a cultura do aleatório se realiza nas ruas, através da própria mudança na percepção dos instrumentistas que vivenciam o processo de formação dos circuitos não consagrados, da cidade do Rio de Janeiro. Em 2016, também em entrevista concedida ao guitarrista da Astro Venga, Paoli afirmou que a rua era a sua principal fonte de renda. No entanto, cerca de dois anos depois, em fevereiro de 2019, o instrumentista reavaliou as condições da atividade:

Atualmente a rua não tá maneira pra isso [para a prática musical].

A gente quando começou na rua, pensamos que viveríamos disso, mas ficou claro que depende do país estar bem, das pessoas terem dinheiro no bolso para poderem perder com cultura. [...] No começo o país tava maneiro. Era isso, 150 conto no bolso de cada um de tarde, isso o mínimo, três vezes na semana.¹⁰

Esta relação entre as doações e a crise também foi relatada por Luiz Queiroz, saxofonista das bandas Rocha e Kosmo Coletivo Urbano. De acordo com o músico, cada membro da Kosmo chegara a embolsar algo em torno de 100 reais por dia, algo que não acontecia com a então recém-criada Rocha, uma vez que as pessoas andavam sem dinheiro em função da crise, fato esse que refletia nas ruas¹¹. Levando em consideração que o “começo” relatado por Paoli trata-se de 2013, ano em que a Astro Venga começou a tocar nas ruas, e os tempos áureos relatados por Queiroz diz respeito ao ano de 2014, torna-se fundamental uma breve análise conjuntural do processo de rebatimento das atuais crises política e econômica nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Para isso retomemos o contexto político anterior à crise

10 Entrevista de Antônio Paoli da banda Astro Venga concedida ao autor em 27 de fevereiro de 2019.

11 Informações acessadas através de uma conversa realizada no dia primeiro de fevereiro de 2019 após apresentação da banda Rocha na Avenida Rio Branco, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

econômica que atingiu o Brasil diretamente na virada de 2014 para 2015, na tentativa de compreender o início daquilo que chamamos de primeira virada “aleatória” no cotidiano dos artistas que vinham tocando nas ruas da cidade carioca até então.

O heterogêneo movimento que toma as ruas de diferentes cidades brasileiras no primeiro semestre de 2013, ainda hoje está longe de ser interpretado de maneira consensual, quer seja entre os movimentos sociais participantes à época, quer seja entre os cientistas sociais que se debruçam sobre o fenômeno há quase uma década. Destaca-se aqui, em um primeiro momento, a articulação de diferentes agendas de diversos movimentos sociais em capitais como Porto Alegre, Recife, São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, que tinham em comum as reivindicações por direitos sociais, que há muito vêm sendo tratados pelo Estado sob a ótica de serviços mercantilizados.

Hoje, porém, entendemos estas manifestações como início do processo que desembocaria na retirada de apoio ao governo federal por parte de diferentes frações do capital, tendo em vista o cenário de recessão avistado no horizonte em função da transferência da crise econômica global para a periferia do sistema (ANTUNES, 2018). A partir disto, buscamos compreender esse período de

crises política e econômica combinadas a partir de seus desdobramentos para a cidade do Rio de Janeiro e para fruição desta por parte dos artistas-trabalhadores.

Em diálogo com Braga (2017), entendemos a articulação entre a precarização do trabalho e a mercantilização do espaço urbano como pistas da atualização da reprodução do capitalismo contemporâneo. Uma vez que o processo de valorização do valor não é mais sustentável por meio da expansão geográfica pelo globo (LUXEMBURGO, 1970; HARVEY, 2005), a expansão através da mercadorização de outras dimensões da vida coaduna-se com a extração de mais-valor no momento de reavivamento da crise estrutural do capital. Tal fenômeno trata de uma das dimensões estruturantes do processo de neoliberalização, uma vez que, nestes termos, o processo de precarização do trabalho identificado há algum tempo no cotidiano dos músicos é incrementado quando parte destes sujeitos vão para as ruas se apresentar e passam a lidar com a cidade por meio de novas mediações (OLIVEIRA, 2021).

Uma vez que a economia brasileira ainda não havia sido impactada diretamente pela a crise internacional de 2008, quando os instrumentistas se arriscam em trabalhar na rua, estes contam com a disponibilidade dos cidadãos em contribuir economicamente

com a sua atividade artística. Os trabalhos dos artistas nas ruas no Rio de Janeiro naquele momento se mostraram viáveis mesmo a partir da lógica de contribuição voluntária. Percebe-se em contraposição, que quando a crise econômica avança, a reprodução a partir desta mesma lógica torna-se mais limitada, o que deixa a rua "não tão maneira" para a prática musical, nos termos de Paoli que confluem com a percepção de Queiroz. Nesse sentido, o período de retração econômica afeta diretamente a renda dos trabalhadores e trabalhadoras, o que obviamente impacta na prática artística, conforme foi identificado pelos próprios músicos a partir da prática.

Por mais que a lógica mercantil e as políticas de caráter neoliberal queiram atribuir caráter empreendedor aos trabalhadores informais, ganhar a vida por meio do autoempresariamento ressoa no campo artístico de maneira bastante específica. Os artistas-trabalhadores submetem a prática artística à lógica produtiva e quando passam a sobreviver na rua, encontram-se sem qualquer tipo de proteção social.

A fim de analisar as particularidades do trabalho dos instrumentistas nômades cariocas, resgatemos o último relato do contra baixista da Astro Venga aqui exposto e nos atentemos para a questão levantada sobre a "perda de dinheiro" com

cultura. Coli (2008, p. 96) em sua análise sobre as condições precárias de trabalho das cantoras e cantores líricos no Brasil e na Itália, constata uma particularidade do trabalho musical que gera dificuldade para a sociologia das profissões: a função social da atividade musical é interpelada na contemporaneidade a partir do critério da produtividade em detrimento do critério da criatividade, este último estruturante da prática historicamente. A autora afirma a partir desta reflexão que “por isso, diversamente de outros ambientes de trabalho, as artes criam suas próprias estruturas de sustento em complexo social restrito e detentor dos critérios de avaliação do valor artístico”.

A partir de Bourdieu (2001) compreendemos que estes critérios se imbricam e trazem ainda mais dificuldade para a compreensão da prática artística e a produção de valor. Por ora, no entanto, o argumento de Coli nos ajuda compreender a armadilha que aguarda os instrumentistas que se apresentam nas ruas a partir do discurso em defesa da concepção do artista-trabalhador. Caso esta reivindicação seja norteadada pela subsunção do trabalho criativo ao trabalho norteadado pela produtividade, a sensação de “perda de dinheiro” com cultura será uma constante enquanto vivermos em uma sociedade voltada para produtividade e valorização do capital.

Longe de ter suas bases ancoradas na produtividade, “a ocupação musical pertence ao universo de valores artesanais que perderam a sua validade na sociedade atual” (COLI, 2008, p. 96). Tal processo de artesanaria remete, por exemplo, ao processo de formação musical, onde a incorporação de certas habilidades permeia toda a vida do músico, tem grande dimensão empírica, gastos fixos perenes, além de levar algum tempo até que o desempenho da atividade traga algum retorno financeiro ao instrumentista. Neste sentido, desdobramentos como a instabilidade e a pluriatividade aparecem também como característica deste choque de distintas formas de produção, uma vez que para Coli (2008, p. 97), a atividade musical “se revela ainda artesanal em plena sociedade capitalista pós-industrial”.

Ainda que na modernidade tenha se tornado possível a produção de mercadorias descoladas da produção direta dos músicos, a realização da prática ainda hoje é dependente destes sujeitos. Deste modo, a subsunção do trabalho musical ao capital se dá de maneira formal, isto é, a partir da separação entre os meios de produção e os músicos (SCHNEIDER, 2006). Tal separação, no entanto, mostra-se complexa. Isto significa dizer que tal mecanismo aparece coadunado com o monopólio de distribuição, como responsável material

pelo surgimento dos circuitos consagrados – que, ao mesmo tempo que fazem dos músicos que acessam tais circuitos parte do circuito produtivo, produzem, a exclusão dos demais. Por outro lado, esta mesma exclusão conjugada com o processo de relativa simplificação da produção musical permite com que os instrumentistas componham, gravem e passem a constituir nas ruas, um circuito não consagrado ou passível de outro tipo de consagração. Conclui-se, com isto, que sempre que incorporado ao ciclo de valorização do capital e sua temporalidade, ainda que de modo formal, o trabalho musical será sobredeterminado pela forma mercadoria e a lógica de superexploração será majoritária.

Em contrapartida, pensado em outras possibilidade de consagração do circuito musical, ao desempenharem sua atividade, os músicos disponibilizam seu trabalho aos transeuntes. Produzido diretamente pelos músicos, os produtos ficam à disposição para troca, mas também para simples usufruto. Uma vez que as apresentações nestes circuitos não são precificadas, as trocas podem ser realizadas à luz de outros parâmetros, como por exemplo, o das relações de solidariedade entre músicos e transeuntes. Tal lógica pode configurar a luta política a ser travada pelos instrumentistas contra a lógica produtiva e mesmo ajudar a reconfigurar a

composição do que viemos chamando de produção cultural do urbano.

Tal luta, direta ou indiretamente passará pela relação dos instrumentistas com o Estado (OLIVEIRA, 2021). Por ora destacamos apenas o fato de que, mesmo que em alguns relatos os músicos reivindiquem o reconhecimento do Estado frente às atividades desenvolvidas no circuito informal, suas demandas estão direcionadas menos para as garantias sociais diversas, e mais para o fomento direto da atividade estrita. Desta maneira, a discussão sobre o trabalho cultural realizado por estes sujeitos atravessa não somente o debate sobre o direito ao trabalho, mas, em um horizonte mais amplo, ela compõe o debate sobre uma nova concepção de cidade sob a perspectiva da produção cultural urbana.

Entende-se aqui que a primeira luta, embora fundamental, tem um limite quando o projeto objetivado é a emancipação humana, uma vez que, por si só, a reivindicação por trabalho não questiona necessariamente a centralidade deste na sociedade contemporânea. Com isso, o avanço da incorporação da atividade musical à lógica produtiva contribui não necessariamente com garantias empregatícias e direitos sociais, mas o contrário, contribui com a radicalização da exploração, característica central na era da acumulação flexível em países periféricos.

Deste modo, compreende-se a necessidade da luta por garantias sociais através do emprego como uma etapa e uma dimensão da luta emancipatória. Do ponto de vista dos instrumentistas nômades, tal luta pode vir a conjugar-se com a luta pelo direito à cidade na tentativa de romper com a lógica capitalista de produção do espaço. No âmago de uma sociedade mediada pelo valor, a superação do estranhamento do trabalho permitida pelo trabalho musical é um dos caminhos em busca da prática revolucionária, isto é, de uma razão não mais determinada pelo produção de valor.

Considerações finais

Frente à análise das relações de trabalho que estruturam as práticas dos músicos realizadas até o momento, pode-se perceber que esses instrumentistas ingressam na rua já regidos pela lógica da aleatoriedade (CASTEL, 2008). A instabilidade dos vínculos empregatícios, bem como a inexistência de cachês, são naturalizadas pelos proprietários das casas de shows e justificadas pela insustentabilidade do trabalho artístico frente aos efeitos da crise econômica no país. Nestes termos, percebe-se que a própria maneira de organização dos agentes no interior do campo artístico, devido a forma como este é estruturado na modernidade, gera a instabilidade para grande parte dos instrumentistas.

Deste modo, vimos de maneira breve, o modo com que o rearranjo do padrão de acumulação capitalista conjugado com as políticas de caráter neoliberal impactam sobre o trabalho assalariado de modo geral. O desemprego e o trabalho precário proveniente desta resposta do capital à sua crise estrutural impactam de maneira particular na atividade musical, fazendo com que uma fração deste grupo enxergue a ida às ruas como um modo de dar continuidade às atividades. Tal tática, em nome de uma tentativa de sobrevivência por meio da atividade musical, traz consigo a instabilidade como característica estrutural da prática.

Assim sendo, na tentativa de avançar na discussão acerca do papel desses instrumentistas nas novas configurações do campo social, faz-se necessário a conjugação da análise do trabalho sem garantias realizado por esses sujeitos conforme visto até aqui, com o processo de produção do espaço. Tal articulação é proposta por entendermos que o processo de rearranjo produtivo utilizado como resposta à crise estrutural do capitalismo possui como uma de suas dimensões as políticas neoliberalizantes e tal processo impacta não somente nas relações de trabalho conforme analisado, mas também na lógica de produção espacial da cidade. É na intersecção entre trabalho e espaço

que entendemos estar o caminho para análise mais aprofundada não só do fenômeno dos instrumentistas nômades urbanos na cidade do Rio de Janeiro, mas das mais diversas produções culturais que possuem o fenômeno urbano como um de seus eixos estruturantes.

Referências bibliográficas:

- ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao Trabalho?:* ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2003
- ANTUNES, Ricardo. *O Continente do Labor*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ANTUNES, Ricardo. *O Privilégio da Servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018
- BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2001.
- BRAGA, Ruy. *A Rebeldia do Precariado: trabalho e neoliberalismo no sul global*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- CASTEL, Robert. *As Metamorfoses da Questão Social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- COLI, Juliana. Descendência tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 89-102, jul-dez, 2008.
- DIAS, Christian. *A Música de Rua dos anos 2010 no Rio De Janeiro: motivações, trajetórias e o lugar social do músico*. (Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- HARVEY, David. *O Novo Imperialismo*. São Paulo: Loyola, 2005.
- LUXEMBURGO, Rosa. *A Acumulação do Capital*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MEDEIROS, João Leonardo; CARCANHOLO, Marcelo Dias. Trabalho no Capitalismo Contemporâneo: pelo fim das teorias do fim do trabalho. In: NEVES, Renake Bertholdo David. *Trabalho, Estranhamento e Emancipação: volume 1*. Rio de Janeiro: Consequência, 2015.
- OLIVEIRA, Kyoma. *Sons, contratemplos e síncope*s: instrumentistas na rua e a formação de circuitos musicais não consagrados na cidade do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- POLANYI, Karl. *A Grande Transformação: as origens de nossa época*. Rio de Janeiro: Compus, 2000.
- POSTONE, Moishe. *Tempo, Trabalho e Dominação Social*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. *"Eis Aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da lapa*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.
- SCHNEIDER, Marco. A Teoria do Valor de Marx e a Educação do Gosto. *Comunicação & Educação*, Ano XI, número 2, maio/ago, 2006.
- STANDING, Guy. *O Precariado: a nova classe perigosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Educador de exposições: um trabalhador sem profissão?

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.49481>

Cíntia Maria da Silva¹

Adriana Santiago Rosa Dantas²

Resumo: Com o aumento das grandes exposições na segunda metade do século XX, o trabalho feito por educadores em equipamentos culturais cresceu como atividade que realiza a mediação entre os bens culturais e seus públicos. Estudos recentes têm se debruçado sobre essa práxis educativa, contudo poucos têm discutido as relações de trabalho do educador de exposições. Esse artigo apresenta resultados de uma pesquisa que analisou as relações de trabalho oferecidas pelos equipamentos culturais da cidade de São Paulo. Como metodologia, foram entrevistados coordenadores de três tipos de contratantes: Instituições Privadas (IPs), Instituições Estatais geridas por Organizações Sociais (OSs) e Empresas de Terceirização (ETs) para examinar as formas de contratação oferecidas. Como resultado, verificou-se que, para além da precarização do trabalho, o educador de exposições se caracteriza como um trabalhador sem profissão, devido à ausência de reconhecimento profissional e às relações de trabalho disfarçadas.

Palavras-chave: educador de exposições; mediação cultural; relações de trabalho; precarização; profissionalização.

Educador de museos: ¿un trabajador sin profesión?

Resumen: Con el incremento de las grandes exposiciones en la segunda mitad del siglo XX, ha crecido la labor que desarrollan los educadores en los centros de arte como la actividad que realiza la mediación cultural entre los bienes culturales y sus públicos. Estudios recientes han analizado esta práctica educativa, sin embargo, pocos han discutido las relaciones laborales del educador de museos. Este artículo presenta los resultados de una investigación que ha analizado las relaciones laborales que ofrecen los centros de arte de la ciudad de São Paulo. La metodología consistió en entrevistas a coordinadores de tres tipos de empleadores: Instituciones Privadas (PI), Instituciones del Estado gestionadas por Organizaciones Sociales (OS) y Empresas de Outsourcing (ET) con el fin de examinar los modelos de contratación ofrecidos. Como resultado, se ha constatado que, más allá de la precariedad laboral, el educador de museo se caracteriza por ser un trabajador sin profesión, por la ausencia de reconocimiento profesional y por las relaciones laborales disfrazadas.

Palabras clave: educador de museo; mediación cultural; relaciones laborales; precariedad; profesionalización.

¹ Cíntia Maria da Silva. Mestre em Artes pela Universidade Estadual de São Paulo Julio de Mesquita Filho, UNESP, Brasil. E-mail: cintiamasil@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0001-9049-6051>

² Adriana Santiago Rosa Dantas. Pós-doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP-FAPESP. Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil. E-mail: novadrica@gmail.com - <http://orcid.org/0000-0003-1066-7063>

Recebido em 30/03/2021, aceito para publicação em 03/06/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

Exhibitions' educator: a worker without a profession?

Abstract: With the increase of exhibitions in the second half of the 20th century, the work carried out by educators in cultural centers has grown as the activity that performs cultural mediation between cultural goods and their audiences. Recent studies have elaborated on this educational practice; however, few have discussed the work relations of the exhibitions' educator. This article presents the results of a research which has analyzed the work relations offered by cultural centers of the city of São Paulo. The methodology consisted of interviews with coordinators of three types of employers: Private Institutions (IPs), State Institutions managed by Social Organizations (OSs) and Outsourcing Companies (ETs), in order to examine the offered contracting models. As a result of this process, it has been verified that, beyond labor precariousness, the exhibitions' educator is characterized as a worker without a profession, due to the absence of professional recognition and to disguised work relations.

Keywords: exhibitions' educator; cultural mediation; work relations; precariousness; professionalization.

Educador de exposições: um trabalhador sem profissão?

Introdução

A maioria dos equipamentos culturais da cidade de São Paulo, que tem como objetivo a circulação simbólica de objetos artísticos em exposições de arte, oferece aos seus públicos o atendimento educativo por meio do/a profissional de educação não-formal - denominado/a pelas nomenclaturas mediador/a cultural, educador/a, monitor/a. Grosso modo, o trabalho deste profissional é potencializar o estabelecimento das relações entre contextos e interpretações referentes aos bens culturais mediados (sejam as legitimadas por curadores e críticos de arte, sejam as propostas pelos participantes), intervindo, assim,

cognitiva e criticamente na fruição dos mais diversos visitantes. Sua atuação pode se dar diretamente com os públicos (nas visitas educativas); por meio de proposições de automediação (com material educativo, textos, jogos, etc.); ou mediante o oferecimento de oficinas e cursos de formação.

No Brasil, o trabalho de mediação entre o público e a obra de arte está inserido no que comumente é conhecido como "setor educativo" de museus ou espaços expositivos (SETTON; OLIVEIRA, 2017). Podemos destacar dois períodos marcantes desta atuação. Primeiramente, sua criação no início da redemocratização no Brasil, pós-Estado Novo com a inauguração do

Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, o Museu de Arte Moderna (MAM) em 1948 e a Bienal de Arte de São Paulo em 1951. Aquele contexto fez surgir o desejo e a necessidade de educar a população para as questões formais da arte (MINERINI NETO, 2014). O segundo momento pode ser considerado o início da “profissionalização” com propostas de formação dos futuros arte/educadores de museus³, com aulas de museologia, museografia, curadoria, história da arte e estética (BARBOSA, 1989, p.125) no período pós-ditadura militar.

A discussão proposta neste artigo se dá a partir do segundo período, momento da redemocratização no Brasil após a ditadura militar. Na esfera mundial, é possível destacar, pelo menos, dois processos que influenciaram a organização dessa atuação educativa nos espaços culturais.

³ Destacam-se os nomes de Ana Mae Barbosa e Elza Ajzenberg que organizaram o primeiro curso de especialização em 1986. Como diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1987-93), Ana Mae Barbosa fomentou pesquisas acadêmicas sobre o ensino da arte, as quais foram colocadas em prática no museu.

O primeiro processo é a mudança paradigmática sobre a concepção de alta cultura, incluindo os acervos museais e as pessoas legitimadas para acessá-los. Estudos franceses da segunda metade do século XX contribuíram para a modificação desse entendimento. A obra *A distinção* de Pierre Bourdieu (2007), por exemplo, publicada em 1979, desvelou que a hierarquização entre bens simbólicos legítimos e não legítimos se valia de capitais culturais e sociais que permitiam a classificação do “gosto” como privilégio dos mais abastados. Dito de outro modo, os bens culturais legitimados tinham mecanismos ocultos de hierarquização parecidos com os mecanismos dos capitais econômicos, dificultando os grupos populares de acessá-los (BOURDIEU, 2004).

Não por acaso, o ideário de democratização da cultura, especialmente liderado pela concepção francesa, instituiu modelos de políticas públicas que tinham como objetivo divulgar os bens culturais legitimados para toda a população francesa, independente da classe social (RUBIM, 2009; ZASK, 2016). Os modelos de políticas culturais

instituídas por André Malraux na década de 1970 tinham como intuito aumentar o número de pessoas que frequentavam os espaços culturais legitimados, como os museus (DONNAT, 2002).

O segundo processo, em escala global, do período de formalização dos educadores de exposição no Brasil, consiste na expansão do neoliberalismo. Compreendendo o processo de neoliberalização como resposta à crise da acumulação ativa do capital no final dos anos de 1960, podemos considerá-lo com um *projeto político* (HARVEY, 2014). Depois de muitos anos de política de bem-estar social, com sindicatos fortes e conquistas fortalecidas de direitos trabalhistas, a burguesia se mobilizou em prol de uma mudança na modalidade do pensamento hegemônico. Em outras palavras, a elite econômica exerceu grande influência sobre o campo da educação, dos meios de comunicação, dos conselhos de administração de corporações e de instituições financeiras, determinando e perpetuando as diretrizes dos modos de vida, dos pensamentos e das práticas sociais.

Uma vez criadas as condições para os novos mercados culturais, em pouco tempo podemos notar a expansão das *megaexposições* no final dos anos de 1990 e início de 2000 no Brasil. O mundo da arte e da cultura brasileira passou por momentos de grande euforia e destaque, demandando a ampliação do setor educativo dessas exposições.

A atuação do educador de exposição, no domínio das Artes e da Educação, tem sido estudada pelo viés da prática educativa (ALENCAR, 2008; BARBOSA, 1989, 1998, 2010; BARBOSA; COUTINHO, 2009; BARBOSA; CUNHA, 2010; MARANDINO, 2008; MARANDINO et al, 2016; MARTINS, 2003, 2018; RIZZI, 2000; TEIXEIRA, 2019). Contudo, estudos que questionam a profissionalização desse trabalhador são raros. Este artigo busca apresentar resultados de uma pesquisa de mestrado (SILVA, 2017)⁴ que investigou as relações e condições de trabalho desse educador, problematizando se essa

⁴ Dissertação defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, sob orientação da Prof^a Dra. Rejano Coutinho em 2017.

prática laboral consiste em uma profissão. Para tanto, buscou compreender sua consolidação no contexto do neoliberalismo e das mudanças na prática educativa no bojo da democratização do acesso.

A pergunta de pesquisa que norteou o trabalho foi: quais as relações e condições de trabalho do educador de exposições oferecidas pelos equipamentos culturais da cidade de São Paulo? Como procedimento metodológico foram elaborados roteiros temáticos e específicos para o perfil dos contratantes e, posteriormente, realizadas entrevistas na tentativa de construir aproximações e distanciamentos entre os diferentes gestores, o que possibilitou melhores condições de análise e equiparação entre discursos e práticas educativas. Os dados colhidos foram analisados qualitativamente como estudo de caso coletivo (ANDRÉ, 2008), dando conta da dimensão única e específica de cada instituição pesquisada. Foram realizadas nove (9) entrevistas semiestruturadas (SZYMANSKI *et al.*, 2011)⁵ com três tipos de contratantes,

⁵ As entrevistas respeitaram as normas éticas de pesquisa e o sigilo foi preservado.

a saber, Instituições Privadas (IPs); Instituições Estatais geridas por Organizações Sociais (OSs); Empresas de Terceirização (ETs)⁶. Como resultado, identificamos que, para além da precariedade do trabalho do educador de exposição, a ocupação exercida por esse trabalhador não pode ser considerada como uma profissão visto que as relações trabalhistas, desde sua gênese, a coloca como uma categoria que nunca esteve inserida no processo histórico de conquistas e perdas trabalhistas, portanto, não passou pelo processo de precarização pela própria condição de trabalho desta atuação.

Este artigo está dividido em três partes, além desta introdução e das considerações finais. A primeira seção apresenta o contexto de crescimento do campo de trabalho do educador de exposições na segunda metade do século XX. Em seguida, discute-se a

⁶ É importante considerar que as análises aqui realizadas foram privilegiadas pela experiência profissional das autoras. Cíntia da Silva atua no campo da mediação cultural desde 2008, prestando serviços para diversos equipamentos culturais e celebrando contratos em todas as modalidades de contratação aqui mencionadas, com exceção da CLT por prazo indeterminado. Adriana Dantas teve uma experiência em mediação cultural em Instituição Privada, com contrato temporário em CLT por prazo determinado.

prática laboral desse trabalhador e a ausência de reconhecimento como profissão. A terceira seção demonstra as relações de trabalho às quais está submetido o educador de exposição, conforme o tipo de empresa contratante.

1. O trabalhador das megaexposições

Ainda que o debate sobre a função educativa dos museus seja anterior ao caráter educacional do atendimento ao público, é possível dizer que o trabalho educativo em exposições surgiu com a demanda de "educar" o grande público não iniciado nas artes. De acordo com Minerini Neto (2014, p.92), na cidade de São Paulo, tivemos as primeiras experiências educativas com as chamadas "exposições didáticas", em museus como MAM e MASP, que organizaram exposições com uma extensa variedade de obras e documentação sobre um movimento ou escola artística para instruir o grande público sobre arte moderna. O primeiro curso de formação para monitores aconteceu em 1952, teve um total de 449 inscritos (estudantes e artistas jovens) e selecionou 15

monitores, "explicadores da arte moderna", para realizarem os "passeios educativos" na II Bienal de 1953 (MINERINI NETO, 2014). Nos anos seguintes, a ação educativa em exposições de arte manteve essa perspectiva: esclarecer, ensinar a alfabetização visual, educar o olhar do grande público a ver e reconhecer corretamente o que é arte (MÖRSCH; SEEFRAZ, 2018).

A partir da segunda metade da década de 1980 - no processo de redemocratização no Brasil - algumas mudanças ocorridas nos contextos político e econômico causaram grandes impactos na área da cultura (CASTELLO, 2002; RUBIM, 2007). Entre o final das décadas de 1980 e de 1990, destacamos: as leis de incentivo fiscal (Lei Sarney, nº 7.505, de 1986 e Lei Rouanet, nº 8.313, de 1991); o Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado (BRASIL, 1997) e os processos de privatização - incluindo a privatização da cultura (WU, 2006) por meio da criação das Organizações Sociais (Lei Federal nº 9.637, de 1998).

O projeto político do neoliberalismo que se aprofunda na segunda metade do século XX no

mundo (HARVEY, 2014) e, especialmente, após a abertura política no Brasil, abriu caminho para a mercantilização da cultura nos anos de 1990⁷ (PILÃO, 2017; RUBIM, 2007; SEGNINI, 2008). Naquele contexto, foi inaugurado o período das exposições *blockbuster* ou megaexposições, as quais apresentavam mostras de artistas e/ou curadores de museus internacionais famosos e consagrados e que foram patrocinadas por grandes empresas como recurso de *marketing cultural* (SANTOS, 2002). As megaexposições movimentaram cifras exorbitantes que impressionaram tanto nos valores de investimento quanto nos números de visitação⁸, criando um círculo vicioso: quanto maior fosse o apelo de uma exposição, maior seria o interesse no *marketing cultural*, mais investimento e maior possibilidade de bater recordes de visitação.

⁷ Em 1995, o Ministério da Cultura lançou uma cartilha intitulada "Cultura é um bom negócio". Disponível em http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/1049484/RESPOSTA_PEDIDO_cultura%20um%20bom%20negocio.pdf. Acesso em: 16 mar. 2021.

⁸ Segundo Carmen Mörsch e Catrin Seefranz (2018, p. 52), o caso da Bienal é um bom exemplo: em 1975 alcançaram a marca de 20 mil estudantes, enquanto em 1998, esse número subiu para 130 mil estudantes (110 mil de escolas públicas, 20 mil de escolas privadas).

Com o incremento financeiro nestas exposições monumentais, um número cada vez maior de pessoas passou a visitar as exposições - ainda que tivesse de esperar horas em uma extensa fila para entrar -, aumentando, assim, a difusão e a circulação simbólica dos bens culturais. Com um público cada vez maior, os patrocinadores se interessavam em investir não apenas nas exposições, mas, sobretudo, nos serviços educacionais, fomentando o crescimento das ações educativas dentro dos projetos expositivos e, com o tempo, dentro das instituições, consolidando a criação de departamentos e setores educativos.

Assim, além das filas inacreditáveis, da assustadora quantidade de visitantes e das novas propostas de abordagem artística, o *boom* das megaexposições provocou uma mudança significativa na oferta de vagas para o educador de exposições. Era necessário formar um grande número de trabalhadores que desse conta da demanda, que não se limitava mais a ensinar "a ver" ou explicar sobre arte, mas a criar coletiva e colaborativamente estas explicações (GONÇALVES, 2014, p.93). Na esteira

da democratização cultural (ZASK, 2016), surge um fenômeno europeu conhecido como *educational turn*, ou *virada educacional* (GONÇALVES, 2014; O'NEILL; WILSON, 2010), evidenciado pela apropriação das práxis pedagógicas pelo universo da arte, apresentando novas abordagens artísticas que passaram a propor práticas mais coletivas e colaborativas.

É nesse cenário que os setores educativos e o trabalho do educador de exposições começam a se modificar gradativamente: os monitores passaram a ser chamados de educadores; os "passeios explicativos" se tornaram visitas guiadas/monitoradas e, posteriormente, visitas educativas; as explicações e palestras sobre uma obra, artista ou movimento artístico foi se transformando em encontros dialógicos que provoquem uma experiência estética (BARBOSA, 1989, 1998, 2010; CERVETTO; LÓPEZ, 2018; DEWEY, 2010; MARTINS, 2003, 2018).

Nas origens dessa ocupação, os monitores eram jovens artistas ou estudantes de Artes interessados em aprofundar os conhecimentos teóricos que pudessem contribuir com suas

práticas artísticas e/ou curatoriais. Depois, a mudança acompanhou as transformações que ocorreram no mundo do trabalho para os universitários no final do século XX. Conforme Ruth Cardoso e Helena Sampaio (1994), a nova clientela de estudantes do ensino superior, principalmente dos cursos de humanas e sociais, precisava estar no mercado de trabalho para ter condições de arcar com seu próprio sustento⁹. Para além dos estudantes de Artes, o leque de contratação dos educadores de exposições se abre para outras carreiras como História, Pedagogia, Letras, Geografia, Ciências Sociais entre outras. Esse trabalho oferecido, muitas vezes como estágio em tempo parcial, possibilitava aos estudantes conciliar os estudos com uma ocupação que rendia remuneração.

A virada nos processos educativos nos museus deve, como alerta Honorato (2007), ser acompanhada de criticidade e politização. Essas pequenas e lentas

⁹ Muitas vezes, esses estudantes são provenientes de grupos médios e populares, cujas famílias têm um poder aquisitivo menor dos estudantes de curso prestigiados como Medicina, que podem ser mantidos pelos progenitores durante o curso integral.

modificações no perfil do educador de exposições e no conteúdo de seu trabalho estão inseridas em uma ampla reflexão sobre o mundo do trabalho contemporâneo. Desde a década de 1970, acompanhamos um intenso debate sobre a crise estrutural do capital e a construção de uma nova configuração econômica (HARVEY, 2014). Nos anos dourados da era fordista-keynesiana, o “estado de bem-estar social” garantia aos seus trabalhadores estabilidade profissional e vínculos empregatícios permanentes ou prolongados, bons salários, proteção dos direitos trabalhistas e previdenciários (SENNETT, 2019). Como resposta à crise, vimos o processo de transnacionalização da economia (ANTUNES, ALVES, 2004) modificar e ampliar as fronteiras e os territórios do mundo do trabalho, acentuando a fragmentação, heterogeneização e complexificação da classe trabalhadora.

O mundo do trabalho contemporâneo está baseado na flexibilidade da produção (*just in time*) e das relações de trabalho (subcontratações temporárias, parciais, terceirizadas e/ou intermitentes). Essas mudanças

apresentam algumas tendências (ANTUNES, ALVES, 2004): diminuição do proletariado industrial e aumento dos contratados no setor de serviços; expansão da feminização do trabalho; exclusão dos jovens e “idosos” acima dos 40 anos do mercado de trabalho; expansão do “terceiro setor” e do trabalho voluntário; ampliação do trabalho produtivo doméstico (recentemente aprofundado devido à pandemia da Covid-19); mundialização produtiva, confundindo as dimensões locais com a esfera internacional. Com esse novo contorno da morfologia do trabalho contemporâneo (ANTUNES, 2005, 2009), os estudos sobre a precarização do trabalho se intensificaram na década de 1990, principalmente como resposta às teorias que decretavam o fim da classe trabalhadora.

Um importante destaque se faz necessário: a diferença entre precarização e precariedade do trabalho. A precarização do trabalho é compreendida como um processo de supressão dos direitos trabalhistas acumulados e garantidos pelo trabalho assalariado (ALVES, 2007). Já a precariedade do trabalho designa a sensação de risco, de vulnerabilidade

ou de desagrado que acomete o trabalhador por conta da atividade que exerce (VARGAS, 2016). Essa precariedade pode ser avaliada a partir de duas dimensões: do emprego/ocupação econômica - objetiva (proteções e garantias trabalhistas e previdenciárias) e subjetivamente (insatisfação, sofrimento, desânimo, medo) -; e da profissão reconhecida, pois além do emprego, avalia a precariedade do reconhecimento social, da valorização laboral e da formação de identidades individuais e coletivas.

No Brasil, o debate sobre precarização do trabalho ganha complexidade, uma vez que as formas e relações de trabalho brasileiras apresentam profunda heterogeneidade estrutural e nunca se consolidou, aqui, uma sociedade salarial (CASTEL, 2001; VARGAS, 2016) na qual a classe trabalhadora mantivesse uma relação estável e protegida com seu salário. A ambiguidade é tanta que o mesmo Estado brasileiro que assegurou o trabalho como um direito de todos os cidadãos na Constituição Federal de 1988, também promoveu políticas neoliberais de desregulamentação do mercado de

trabalho no início dos anos 1990 (VARGAS, 2016).

É nesse cenário que as metamorfoses ocorridas no trabalho do educador de exposições começam a se desenrolar e serem debatidas entre seus trabalhadores. Entre os educadores há um consenso: a precariedade do trabalho é uma realidade verificável, como veremos adiante. Contudo, estariam estes trabalhadores sujeitos ao processo de precarização do trabalho, entendido como perda das proteções e das garantias do trabalho assalariado? Ou estariam em uma condição anterior, a saber, sem possibilidade de perder direitos trabalhistas visto que seu trabalho não é reconhecido como uma profissão?

2. O trabalhador sem profissão

Muitas confusões são produzidas quando se pensa no trabalho do educador de exposições. A maioria das pessoas avalia que a função deste trabalhador é transmitir conhecimentos consolidados por autoridades legitimadas no campo das artes e apresentar respostas prontas às indagações dos públicos ("o que o artista quis dizer?", por exemplo). Essa

compreensão se dá, principalmente, porque ainda se pensa nas origens dessa atividade laboral realizada pelos primeiros monitores de museus. Embora essa seja uma das muitas formas de exercer a atividade, propomos a atualização do que se sabe sobre o conteúdo deste trabalho e a defesa de um modo de execução das práticas educativas do educador de exposições.

De início, esse trabalho consiste em mediação cultural¹⁰ na perspectiva de produção coletiva de significados. Desse modo, as interpretações são produzidas pelo cruzamento de quatro dimensões do saber: as obras expostas; o universo cultural de referência; as pesquisas e *expertises* do educador; e o repertório e saberes dos públicos (DARRAS, 2009). A mediação cultural se alinha à educação não-formal por não dispor de conteúdos obrigatórios, institucionalizados ou ordenados por níveis de complexidade.

¹⁰É importante destacar que o uso do termo não é usado exclusivamente pelo setor educativo mas também por outros setores dos equipamentos de culturais como a Comunicação e Curadoria que também promovem mediação por meio de textos de parede, catálogos, diálogo entre obras expostas, expografia, iluminação, etc.

Ao qualificar o conteúdo do trabalho do educador de exposições, podemos nos referir como a atividade laboral desenvolvida pelo setor educativo nas exposições apresentadas em museus e equipamentos culturais, sejam eles artísticos, históricos ou científicos. Especificamente no caso das exposições de artes, esse trabalhador mobiliza seus conhecimentos cultural-cognitivos (Arte; História da Arte; linguagens e procedimentos artísticos; biografia e trajetória dos artistas; contextos culturais, sociais, políticos e econômicos) e pedagógico-didáticos (Educação; perspectivas epistemológicas; metodologias e estratégias de ensino-aprendizagem).

A tarefa central desta ocupação consiste em desenvolver diversos métodos e estratégias para ler e interpretar as representações simbólicas dos objetos artísticos expostos que possibilitem a participação equitativa de todos os envolvidos na visita, incentivando o compartilhamento dos saberes de modo a desenvolver, enriquecer, ampliar, dar voz e questionar os processos interpretativos (DARRAS, 2009; LARROSA, 2002; RANCIÈRE,

2002). O educador de exposições reconhece, valoriza e inclui os repertórios e saberes específicos dos públicos que, somados aos conhecimentos clássicos e científicos (*expertise* do educador), serão os elementos constituintes deste processo educativo (SAVIANI, 1997).

Dito de outro modo, o trabalho do educador de exposições consiste em criar as condições necessárias para a produção de sentidos coletiva e colaborativamente com o público em questão, necessariamente, de apenas transmitir as interpretações legitimadas de artistas, curadores e historiadores da arte. Assim, seu objetivo principal é estimular a colaboração dos públicos atendidos, por meio da fala e da escuta atenta, incentivando a reflexão, argumentação e criticidade, para que os visitantes elaborem sentidos coletivos durante a visita. Esse compromisso se baseia no pressuposto de que o conhecimento humano é dado por um processo histórico, inacabado e em constante transformação, que sofre sucessivas interferências do meio cultural no qual está inserido, baseados na concepção de educação e mediação de Freire (1996, 2013) e Vygotsky (1930, 1998).

A atividade mais conhecida do educador de exposições é, sem dúvidas, o atendimento realizado diretamente junto aos públicos. As visitas educativas podem ser agendadas ou espontâneas; realizadas com grupos de crianças, de adolescentes, de especialistas ou de idosos; e ter entre duas e vinte pessoas participantes. O resultado da elaboração desses significados construídos coletivamente se dá no acolhimento de impressões, argumentos, posicionamentos de modo crítico e reflexivo. Para Miriam Celeste Martins (2003), essas visitas devem ser compreendidas como encontros dialógicos, de saberes não-hierarquizados e de caráter rizomático¹¹, no qual os participantes (educador, público, obras e mundo cultural de referência) compartilham visões e atribuem colaborativamente os sentidos para determinados objetos artísticos.

Todavia, o conteúdo do trabalho do educador de exposições não se limita ao atendimento direto aos públicos, incluindo uma gama de atividades complementares e

¹¹ Conceito da botânica utilizado por Deleuze e Guattari (1995).

integradas que apresentam o mesmo nível de complexidade. Esse trabalhador desenvolve atividades educativas com abordagens e metodologias variadas, tendo como objetivo principal estabelecer um diálogo com os mais diversos públicos, a fim de provocar reflexões, criticidade, incentivando o aprofundamento das argumentações e interpretações por meio de bens culturais.

A partir da experiência da cidade de São Paulo, podemos sugerir a seguinte descrição sumária das atividades exercidas pelo educador de exposições, compreendendo que não se trata de uma proposta que generalize essa atividade em todo o território nacional: educam públicos heterogêneos de faixas etárias e desenvolvimento cognitivo variados. Promovem debates e reflexões por meio de bens culturais; compartilham saberes com visitantes; orientam os públicos. Realizam pesquisas de conteúdos didático-pedagógicos e cultural-cognitivos (gerais e específicos); elaboram e preparam propostas de roteiros e materiais educativos; planejam, organizam e/ou realizam ações educativas, artísticas e/ou culturais como oficinas, palestras

e formação de professores. Organizam o trabalho cotidiano; garantem o bom funcionamento do espaço expositivo; avaliam estratégias e metodologias educativas; salvaguardam o acervo exposto; elaboram materiais de documentação.

Para pensar a ocupação do educador de exposições no mundo do trabalho contemporâneo, é importante esclarecer as diferenças entre trabalho, ocupação, emprego e profissão. Entendemos o trabalho como toda atividade metabólica entre os seres humanos e a natureza que, por meio de instrumentos e ferramentas, modifica a matéria (externa e interna) e constrói objetos a partir de um projeto mental e criativo que antecede sua execução (MARX, 2017, p. 211/212). A ocupação deve ser compreendida como uma atividade que agrupa membros do mesmo ofício, que comungam de habilidades, competências e saberes específicos, que mobilizam um conjunto de afazeres técnicos, sistemáticos, ordenados e autônomos (FREIDSON, 1996). Já o emprego é a ocupação remunerada ou assalariada, deve ser avaliada a partir do vínculo trabalhista estabelecido entre o empregador que

contrata e o empregado que recebe remuneração.

Entretanto, a definição que mais nos interessa para qualificar o trabalho do educador de exposições será a de profissionalização. De modo geral, a sociologia das profissões atribui ao trabalhador alçado à categoria profissional um lugar de destaque, de reconhecimento e de prestígio social. De acordo com o levantamento realizado por Maria da Glória Bonelli e Silvana Donatoni (1996), em países anglo-saxões, por exemplo, para ser chamado de profissional, o trabalhador precisa possuir um diploma do ensino superior e, assim, entrar no mercado de trabalho. Ao pensar a profissionalização pela perspectiva da formação escolarizada, Marli Diniz (1998, p.172) destaca que a noção de profissão é recente no Brasil, visto que as primeiras universidades brasileiras foram criadas na década de 1930 e a maioria das profissões só foi regulamentada após os anos de 1960, o que torna o debate ainda mais complexo no território brasileiro.

Segundo Maria Helena Machado (1995), é possível dizer que profissão é o que faz as ocupações reconhecidas, e profissionalização é o

modo pelo qual estas ocupações se organizam em busca do reconhecimento profissional. Para que uma ocupação seja reconhecida como profissão é preciso considerar alguns aspectos: identidade profissional formada por uma sólida base cognitiva (conjunto de conhecimento esotéricos e abstratos); autonomia e autoridade sobre o processo do trabalho; formação escolarizada, inicial e continuada, realizada por pares e por meio de códigos e linguagem própria da ocupação; especialização do trabalho; associações profissionais de apoio mútuo, autorregulação e fiscalização (DINIZ, 1998; DUBAR, 2012; FREIDSON, 1996, 1998; MACHADO, 1995).

O ponto a destacar é que o educador de exposições não é reconhecido legalmente como uma profissão no mundo do trabalho, apesar da alta qualificação requerida. A descrição deste trabalho não consta na Classificação Brasileira de Ocupações (BRASIL, 2010), documento oficial que organiza e atualiza a realidade do mercado de trabalho brasileiro¹². Embora a CBO

¹² "A Classificação Brasileira de Ocupações - CBO, instituída por portaria ministerial nº. 397

não tenha caráter regulatório das profissões, a ausência de um código que descreve e classifica o trabalho do educador de exposições aumenta a precariedade do trabalho, pois não há parâmetros para compreender do que trata essa atividade, abrindo espaço para interpretações individuais de cada gestor ou instituição cultural.

3. As relações de trabalho disfarçadas

Apesar de toda a complexidade da atuação do educador de exposições explicitada na seção anterior, suas relações de trabalho são problemáticas e a precariedade é facilmente constatada, objetiva e subjetivamente. Como esse trabalho é frequentemente provisório e descontinuado pelas instituições culturais, é comum verificar relações de emprego disfarçadas e flexíveis, configuradas “pela tentativa de burlar a relação típica de emprego como forma

de baratear os custos da formalização e possibilitar maior liberdade ao empregador na gestão da relação de emprego” (KREIN, 2007, p.159).

Como o educador de exposições se caracteriza como um trabalhador sem profissão, diferentes formas de contratação são realizadas. Nos casos de contratação via CLT, o departamento de pessoal utiliza diversas categorias da CBO, segundo o interesse de cada instituição. Destacamos, assim, três tendências de contratação dos educadores de exposições: terceirização, estágio e contrato de pessoa jurídica (PJ).

No Brasil dos anos de 1990, em meio aos processos de abertura econômica e privatização, proliferaram o aparecimento das empresas de terceirização, prometendo eficiência e diminuição dos custos com a força de trabalho (DIEESE, 2007). Essa tendência não foi diferente no campo da cultura, muitas empresas de terceirização passaram a intermediar as relações de trabalho entre equipamentos culturais e educadores de exposições, além de se responsabilizar pelas formações iniciais e continuadas e da gestão das equipes. Interessante destacar que os

de 9 de outubro de 2002, tem por finalidade a identificação das ocupações no mercado de trabalho para fins classificatórios junto aos registros administrativos e domiciliares. Os efeitos de uniformização pretendida pela Classificação Brasileira de Ocupações são de ordem administrativa e não se estendem as relações de trabalho.”. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/home.jsf>

proprietários destas empresas de terceirização, de modo geral, possuíam vasto conhecimento sobre o trabalho, pois já haviam atuado também como educadores.

Em seguida, a tendência é a contratação de estudantes por meio de estágios e sob a alegação de que este trabalho visa contribuir com a formação profissional. Atualmente essa modalidade de contrato é a mais realizada nos espaços de cultura. Dentre os muitos problemas, salientamos que além de não ser considerado emprego - e, portanto, o estagiário não gozar dos direitos trabalhistas e previdenciários -, esse tipo de relação de trabalho coloca sobre os ombros de jovens estudantes uma enorme carga de responsabilidade que só pode ser adquirida com anos de experiência.

A terceira tendência em destaque é a admissão como pessoa jurídica (PJ), a "pejotização". Essa nova modalidade encobre a relação de trabalho ao contratar uma empresa em vez de um trabalhador e, desse modo, migrar a natureza do contrato para o Direito Civil, em vez do Direito do Trabalho (ORBEM, 2016). Se, como apontado acima, museus e

equipamentos culturais já contratavam Micro e Pequenas Empresas como forma de triangulação da força de trabalho, foi a partir de 2008 que se criou a figura do Microempreendedor Individual¹³ (MEI), restringindo o campo de atuação das empresas de terceirização. A falsa ideia de empreendedorismo passa a ser incluída no trabalho dos educadores¹⁴. Esse tipo de admissão costuma ser direcionado a profissionais que exercem trabalhos de maior qualificação e complexidade, como prestação de serviços educacionais, culturais e artísticos (KREIN, 2007, p.163).

Na maior parte das formas de contratação apresentadas acima, a precariedade do trabalho do educador de exposições é patente como será discutida a seguir. A este trabalhador são oferecidas relações e condições de trabalho inadequadas que dificultam ou impedem o planejamento pedagógico, o aprimoramento das possibilidades de atuação, a projeção

¹³ Lei Complementar nº 128/2008

¹⁴ Em semelhança ao processo crescente do empreendedorismo no campo cultural em Tommasi e Silva (2020).

de carreira e o reconhecimento profissional (SILVA, 2017).

Os dados, a seguir, correspondem a três tipos de empregadores: Instituições Privadas (IPs), Instituições Estatais geridas por Organizações Sociais (OSs) e Empresas de Terceirização (ETs). Tal escolha foi feita com o intuito de verificar as formas de contratação oferecidas pelos equipamentos de cultura da cidade de São Paulo no período da pesquisa (2015-2016)¹⁵. Três representantes de cada tipo de empregadores foram selecionados¹⁶. Assim, entrevistamos nove coordenadores/as pedagógicos/as responsáveis pela seleção, contratação e formação dos educadores de exposições¹⁷.

¹⁵ As entrevistas foram realizadas e gravadas entre dezembro de 2015 e maio de 2016. O nome dos entrevistados e os respectivos equipamentos culturais e empresas de terceirização estão em sigilo.

¹⁶ Critérios de seleção: (1) ter equipes educativas notoriamente consolidadas e reconhecidas; (2) ter práticas educativas e reflexão pedagógica relevantes (de certo, a escolha foi subjetiva e não mensurável).

¹⁷ Apenas oito entrevistas foram utilizadas nesse levantamento, pois uma das IPs, depois de conceder entrevista se recusou a assinar a carta de cessão que autorizava o uso dos dados informados para a pesquisa de mestrado, alegando que 70% do conteúdo era sigiloso. Por e-mail informou que, caso houvesse interesse, forneceria nova entrevista com os 30% restantes (e autorizado) do

Antes de apresentar alguns resultados, é necessário salientar duas importantes ressalvas. Primeira, esta pesquisa não pretendeu apresentar dados estatísticos, o que significa dizer que diante da complexidade, quantidade e diversidade dos equipamentos culturais da cidade de São Paulo, não é possível garantir que esse seja o cenário médio das contratações. Segunda ressalva, os dados obtidos foram colhidos dos relatos dos coordenadores entrevistados e não de registros de contratos ou documentação equivalente, devendo ser consideradas as aproximações e generalizações por eles realizadas.

A partir dos dados levantados, foi possível verificar que o tipo de contratação mais realizada era por meio do registro na Carteira de Trabalho e Previdência Social (CTPS), via Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), seja esta por tempo indeterminado ou determinado.

roteiro. Decidimos que a recusa seria um dado de análise tão importante quanto as informações da morfologia do trabalho. Por que dados relacionados à relação de trabalho são considerados sigilosos? Em que medida divulgar estas informações pode "comprometer" a imagem da instituição privada em questão? O que pode sugerir o velamento destes dados?

	IP1	IP2	OS1	OS2	OS3	ET1	ET2	ET3
CLT indeterminado								
CLT determinado								
Recibo Pgto. Autônomo - RPA								
Pessoa Jurídica - MEI								
Estágio								
Terceirização								

Tabela 1 - Regime de Contratação

Fonte: Entrevistas. Elaboração própria.

A relação de trabalho oferecida ao educador de exposições em 2016 era a seguinte: o salário variava entre R\$1.610,00 e R\$ 2.750,00; a jornada de trabalho de 20 a 40 horas semanais; os direitos trabalhistas (férias, 13º salário, vale-transporte) e previdenciários (INSS, FGTS) eram garantidos em contratos CLT conforme legislação, eventualmente acrescidos de alguns benefícios pactuados na Convenção Coletiva do Trabalho (vale-refeição/alimentação; assistência médica/odontológica; seguro de vida). O valor médio da hora-aula era de R\$ 15,78/h¹⁸, correspondendo ao valor pago aos professores do Estado de São Paulo, cujo piso salarial era de R\$

15,00/h para professores do Ensino Fundamental II, segundo o Sindicato dos Professores de São Paulo.

Alguns destaques interessantes: a IP que pagava o menor salário (R\$ 1.610,00) oferecia, ao mesmo tempo, a melhor remuneração (R\$20,15/hora) - mas não garantia nenhum direito ou benefício, pois o contrato era via MEI; embora todas as OSs oferecessem contratos por prazo indeterminado, remuneravam seus educadores abaixo da média (R\$14,00/hora); consideramos possível declarar a inexistência do plano de carreira em todos os equipamentos culturais, levando em consideração dois aspectos gerais: 1. as contratações são temporárias, rotativas e intermitentes, não oferecendo

¹⁸ Somou-se a remuneração paga por hora dos oito ECs participantes, dividindo também por oito.

garantias de consolidação e crescimento profissional; 2. mesmo quando contratados por prazo indeterminado, as atividades, responsabilidades e salários dos educadores de exposição permanecem com baixa mobilidade (no caso dos salários, as alterações se devem ao dissídio coletivo).

Os resultados podem sugerir uma contradição, uma vez que se tenta apresentar como precários os vínculos trabalhistas estabelecidos entre contratante e contratado nos espaços de cultura. Cabe, portanto, uma observação mais cuidadosa por tipos de contratantes.

As Instituições Privadas (IP) são as que apresentam resultados mais objetivos quando levamos em conta as relações de trabalho precárias e disfarçadas. Aqui parece fácil compreender esse tipo de contratação, pois, embora essas instituições se apresentem como entidades sem fins lucrativos, funcionam sob a ótica de gestão de uma empresa privada. Isso significa dizer que faz parte de sua lógica administrativa promover ações que possibilitem o maior retorno possível de seus investimentos (CARRION,

2000). Essa lucratividade, mesmo sem um destinatário específico, amplia a visibilidade e o campo de atuação destas instituições. Desse modo, é esperado que haja um esforço administrativo para economizar os gastos em todos os setores, incluindo a força de trabalho. Cabe lembrar que apenas duas instituições permitiram a divulgação dos dados e esse resultado não significa a ausência de contratações formalizadas por parte das IPs.

As Organizações Sociais (OSs), “instituições não-governamentais, associações ou fundações de direito privado e sem fins lucrativos que atuam na área cultural”¹⁹, são entidades contratadas para gerenciar museus e equipamentos culturais do Estado de São Paulo. A Secretaria de Cultura e Economia Criativa, por meio de Convocações Públicas, contrata essas empresas para gerenciar seus equipamentos estatais. Quando examinamos os resultados obtidos

¹⁹ Portal Transparência Cultura, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa. Disponível em: <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/organizacoes-sociais-de-cultura/o-que-sao/>. Acesso em: 24 mar. 2021.

sobre as relações de trabalho dos educadores das OSs, vemos que as contratações são realizadas via CLT por prazo indeterminado. Esse tipo de relação contratual garante aos trabalhadores mais estabilidade financeira, maior permanência no campo do trabalho e o acesso a todos os direitos trabalhistas e previdenciários garantidos por lei.

Contudo há dois aspectos dignos de nota. A primeira, mais aparente, é que podemos entender essa contratação como uma relação trilateral de trabalho (KREIN, 2007), ou seja, uma forma de contratação terceirizada. Ter um contrato terceirizado significa que o trabalhador (1) é contratado por seu empregador (2) para desempenhar sua ocupação em uma empresa (3) que contratou seu empregador (2), o que configura uma triangulação. A segunda nota, mais submersa, diz respeito à estabilidade do vínculo trabalhista como resultado padrão desta tipologia. Embora não haja nenhuma cláusula regulamentar que determine um quadro permanente de funcionários, um dos critérios avaliados²⁰ nas

propostas de gestão é se a OS prevê um número suficiente de trabalhadores para a realização das metas projetadas. Esse critério nos ajuda a entender melhor o motivo pelo qual as OSs realizam vínculos mais permanentes com seus funcionários - ao menos os compreendidos como executores de atividade-fim²¹.

As Empresas de Terceirização (ET) costumam ser contratadas pelos equipamentos culturais para prestarem seus serviços educativos, culturais e artísticos para projetos específicos. Esse é um dos motivos pelos quais contratam via CLT por prazo determinado: seus contratos também são temporários. Nesse caso, não há

Portuguesa (RESOLUÇÃO SC N.º 26/2019, DE 13 DE DEZEMBRO DE 2019), temos como resultado de avaliação: "dimensionamento das equipes para alcance das metas, por programa ou eixo de trabalho, com indicação das iniciativas previstas de capacitação continuada dos funcionários em suas áreas de atuação, bem como indicação da rotina de treinamentos periódicos que será estabelecida referente à segurança e salvaguarda de locais de atuação, públicos e acervos, e da rotina de treinamento periódico associado a códigos de ética, integridade e conduta." (Art. 13º, Inciso II, Alínea "e"). Disponível em: http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/eess/eers/2015/09/Resolu%C3%A7%C3%A3o_SC_26_2019_MLP.pdf. Acesso em: 24 mar. 2021.

²¹ Ver Contrato de Gestão nº 01/2020, Anexo II e III (Museu da Língua Portuguesa). Disponível em: <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/museu-da-lingua-portuguesa-2020-2025/>. Acesso em: 24 mar. 2021.

²⁰ Na última Convocação Pública que recebeu propostas para gerenciar o Museu da Língua

necessidade de “revelar” o caráter triangular da relação do trabalho, entretanto compreender a escolha gerencial pela terceirização para que possa auxiliar na análise dos resultados. Segundo Krein (2007) a terceirização da mão de obra beneficia as grandes empresas tanto no ajustamento às oscilações de demanda descontinuadas quanto na redução das despesas contratuais. Assim, equipamentos culturais de grande porte, mesmo com ampla oferta de exposições, podem economizar custos com educadores nas semanas de desmontagem e montagem de exposições. Além disso, não precisam garantir direitos trabalhistas, uma vez que temporários não são incluídos nas “normas coletivas de trabalho e dos benefícios da categoria principal” (KREIN, 2007, p.128).

Mesmo considerando que a contratação temporária carrega em si a expressão da precariedade, essa relação formalizada via CLT amortece, minimamente, os impactos da supressão das garantias. Ela poderia ser pior. Mas por que essas ETs admitiam via CLT e não por outras formas atípicas de contratação?

Considerando os dados verdadeiros, a hipótese é que, já tendo atuado como educadores no passado e compreendendo a vulnerabilidade à qual estes trabalhadores estão expostos, os proprietários destas empresas tentam minimizar essa difícil situação. Outra hipótese possível é a de que os entrevistados não compartilharam todas as formas de contratação.

Considerações finais

No final do século XX, acompanhamos transformações econômicas e sociais que possibilitaram um novo cenário educativo nos equipamentos culturais. Os exemplos expressos neste artigo apresentam como o Estado brasileiro produziu as condições legais necessárias para justificar a criação e a expansão de novos mercados para a cultura. Sobre isso, assinalamos a ampliação das *leis de incentivo fiscal* que permitiu a apropriação da arte e da cultura enquanto mercadoria; a *publicização* que possibilitou a criação das OSs, repassando à sociedade civil²² a responsabilidade de promover

²² É importante nos perguntarmos quem são esses representantes da sociedade civil e

e fomentar condições de acesso e de democratização de conteúdos artísticos e culturais; o *marketing cultural* que fomentou as megaexposições que, patrocinadas por grandes empresas e instituições bancárias, modificaram a rota de circulação simbólica das artes, aumentando expressivamente a visitação aos equipamentos culturais para justificar um maior aporte financeiro (mas não necessariamente por meio das práticas educativas críticas e continuadas). O crescimento dos setores educativos nas exposições serviu para os fins que aquela conjuntura política se pretendia: a “democratização” do acesso a diversos públicos.

Quando verificamos os conteúdos do trabalho do educador de exposições nos deparamos com uma atividade laboral bastante complexa, especializada e qualificada. Essa ocupação requer deste trabalhador conhecimentos muito amplos sobre arte e educação, visto que precisam oferecer suas ações educativas para um perfil de público muito variável e diverso, em exposições igualmente

complexas. Os processos seletivos são exigentes e pedem como pré-requisito formação de nível superior, ainda que esteja em andamento, no caso dos estagiários. Contudo, ainda que executem atividades com conteúdo muito semelhante, muitos são os entendimentos e as avaliações que os equipamentos culturais fazem a respeito deste trabalho, variando em tipos de contrato, remuneração e tempo de contratação.

Como vimos, poucos empregadores celebram contrato via CLT por tempo indeterminado. Ao contrário, oferecem trabalhos temporários e por projetos que duram alguns meses, com relações de emprego disfarçadas (estágio, terceirização e pejetização) que acabam resultando em ausência de estabilidade financeira e impossibilidade de projeção de carreira profissional. Desse modo, poucos trabalhadores conseguem se manter atuantes nesse campo e acabam migrando para outras áreas, como o da educação formal.

Essa ocupação não está incluída na CBO e sua ausência é anterior à regulamentação profissional. Assim, podemos afirmar que o

como definem quais conteúdos devem ser acessados e democratizados?

educador de exposições não passou pelo processo de precarização, afinal, não tendo uma profissão formalizada e reconhecida, nem mesmo acessou direitos trabalhistas e previdenciários como categoria profissional. O não-reconhecimento dessa ocupação dificulta ainda a obtenção de dados estatísticos sobre este trabalhador. Pesquisas domésticas e censitárias como a Relação Anual de Informações Sociais (Rais), a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (Pnad) e o Cadastro Geral de Empregados e Desempregados (Caged), que mapeiam emprego, desemprego e renda baseiam suas análises nas informações obtidas via CBO.

O sucateamento da Cultura, em seus recorrentes e progressivos contingenciamentos de verba, tem provocado demissões nos quadros de funcionários. Em 2020, com o fechamento dos equipamentos culturais devido ao contexto de pandemia da Covid-19, vimos irromper o número de educadores demitidos ou desempregados, os quais já viviam as incertezas do mundo do trabalho nos tempos de "pleno emprego flexível".

Poucos estudos se debruçaram sobre essa problemática pelo viés

apresentado neste artigo, sendo esse um campo de exploração bastante fecundo para futuras investigações qualitativas e quantitativas. Por isso, há muitas perguntas para serem respondidas: Quantas pessoas atuam como educadores de exposição em território nacional? Qual o tipo de contratação mais comum oferecida pelos equipamentos culturais brasileiros? É possível verificar a importância deste trabalho para a democratização cultural? Nesse artigo, pretendemos apresentar algumas considerações acerca do trabalhador de espaços expositivos e propor uma reflexão sobre sua importância frente ao projeto de acesso à cultura.

Referências bibliográficas:

- ALENCAR, Valéria Peixoto de. *O mediador cultural: considerações sobre a formação e profissionalização de educadores de museus e exposições de arte*. 2008. 97 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86980>. Acesso em: 24 mar. 2021.
- ALVES, Giovanni. *Dimensões da Reestruturação Produtiva: ensaios de sociologia do trabalho*. Londrina: Praxis ; Bauru: Canal 6, 2007.
- ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. *Estudo de caso em pesquisa e*

avaliação educacional. Brasília: Liber Livro Editora, 2008.

ANTUNES, Ricardo (org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil II*. São Paulo: Boitempo, 2013.

ANTUNES, Ricardo (org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil III*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ANTUNES, Ricardo. *O caracol e sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2005.

ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho - Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. 2º ed. rev. e ampl. São Paulo: Boitempo, 2009.

ANTUNES, Ricardo; ALVES, Giovanni. As mutações no mundo do trabalho: na era da mundialização do capital. *Revista Educação e Sociedade*, Campinas, vol. 25, n. 87, p. 335-351, maio/ago. 2004. Disponível em <https://www.cedes.unicamp.br/publicacoes/edicao/132>. Acesso em: 22 mar. 2021.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação em um museu de arte. *Revista USP*. Volume 1, Número 2, p.125-132, Jun.-ago. 1989. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/artic/e/view/25467>. Acesso em: 04 fev. 2017.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (org.). *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

BONELLI, Maria da Gloria; DONATONI, Silvana. Os Estudos sobre Profissões nas Ciências Sociais Brasileiras. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 41, p. 109-142, 1º semestre de 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2004.

BRASIL. Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado. *A Reforma do aparelho do estado e as mudanças constitucionais: síntese & respostas a dúvidas mais comuns / Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado*. Brasília: MARE, 1997. Disponível em: <http://www.bresserpereira.org.br/documentos/mare/cadernosmare/caderno06.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2021.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. *Classificação Brasileira de Ocupações: CBO – 2010 – 3. ed.* Brasília: MTE, SPPE, 2010.

CARDOSO, Ruth, SAMPAIO, Helena. Estudantes universitários e o trabalho. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 26, 1994.

CARRION, Rosinha Machado. Organizações privadas sem fins lucrativos: a participação do mercado no terceiro setor. *Tempo social*. São Paulo, v.12, n.2, p.237-255, nov. 2000. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702000000200015&lng=en&nrm=iso
. Acesso em: 26 mar. 2021.

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 2001.

CASTELLO, José. Cultura. In: LAMOUNIER, Bolívar; FIGUEIREDO, Rubens (orgs.) FHC: *A era FHC, um balanço*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2002. p.627-656.

CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. (org.). *Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

DARRAS, Bernard. As várias concepções da Cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.1, São Paulo: Editora 34, 1995.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIEESE. Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos. O Processo de Terceirização e seus Efeitos sobre os Trabalhadores no Brasil. In: *Relações e condições de trabalho no Brasil*. São Paulo: DIEESE, 2007. - Disponível em <https://www.dieese.org.br/livro/2008/relacoesCondicoesTrabalhoBrasil.html>. Acesso em: 23 mar. 2021.

DINIZ, Marli. Repensando a teoria da proletarianização dos profissionais. *Tempo Social*, São Paulo, v.10, n.1, p.165-184, maio 1998.

DONNAT, Olivier. La démocratisation de la culture en France à l'épreuve des chiffres de fréquentation. *Agora*. No 14 – octobre/October/Octubre 2002.

DUBAR, Claude. A construção de si pela atividade de trabalho: a socialização profissional. *Cadernos de Pesquisa*, v.42, n.146, p.351-367, maio/ago. 2012.

FREIDSON, Eliot. Para uma análise comparada das profissões: a institucionalização do discurso e do conhecimento formais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.11, n. 31, jun. 1996. Disponível em: http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/rbcs31_08.pdf. Acesso em: 23 mar. 2021.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 54ª ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GONÇALVES, Mônica Hoff. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Dissertação

(Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115180>. Acesso em: 16 mar. 2021.

HARVEY, David. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HONORATO, Cayo. Expondo a mediação educacional: questões sobre educação, arte contemporânea e política. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 5, n. 9, p. 116-127, 2007.

KREIN, José Dari. *Tendências recentes nas relações de emprego no Brasil: 1990-2005*. Tese (Doutorado em Economia). Universidade Estadual de Campinas, SP, 2007. Disponível em:

<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285517>. Acesso em: 23 mar. 2021.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Belo Horizonte, nº 19, jan.-abr. 2002

MACHADO, Maria Helena (org.). Sociologia das profissões: uma contribuição ao debate teórico. In: *Profissões de saúde: uma abordagem sociológica*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1995.

MARANDINO, Martha (org.). *Educação em Museus: a mediação em foco*. São Paulo: Geenf/FEUSP, 2008. Disponível em: <http://www.geenf.fe.usp.br/v2/?p=542>. Acesso em: 24 mar. 2021.

MARANDINO, Martha *et al.* *A Educação em Museus e os Materiais Educativos*. São Paulo: GEENF/USP, 2016. Disponível em: [http://www.geenf.fe.usp.br/v2/wp-](http://www.geenf.fe.usp.br/v2/wp-content/uploads/2016/08/A-Educa%C3%A7%C3%A3o-em-Museus-e-os-Materiais-Educativos.pdf)

[content/uploads/2016/08/A-Educa%C3%A7%C3%A3o-em-Museus-e-os-Materiais-Educativos.pdf](http://www.geenf.fe.usp.br/v2/wp-content/uploads/2016/08/A-Educa%C3%A7%C3%A3o-em-Museus-e-os-Materiais-Educativos.pdf). Acesso em: 24 mar. 2021.

MARTINS, Mirian Celeste (org.). *Pensar juntos mediação cultural: [entre]laçando experiências e conceitos*. São Paulo: Terracota Editora, 2018.

MARTINS, Mirian Celeste. Conceitos e terminologia. Aquecendo uma transforma-ação: atitudes e valores no ensino de arte. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Inquietações e mudanças no ensino de arte*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 49-60.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MINERINI NETO, Jose. *Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: dos cursos do MAM ao Educativo Permanente*. Tese (Doutorado em Artes Plásticas). Universidade de São Paulo, 2014.

MÖRSCH, Carmen; SEEFRAZ, Catrin. Fora do *cantinho*: arte e educação na 24ª Bienal de São Paulo (1998). In: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. (org.). *Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

O'NEILL, Paul; WILSON, Mick. *Curating and the Educational Turn*. Londres: Open Editions, 2010.

ORBEM, J. A (re)construção de uma "nova" modalidade de trabalho denominada "pejotização" no contexto sociocultural brasileiro. *Áskesis*, São Carlos, v. 5, n. 1, p. 143-156, jan./jun. 2016. Disponível em:

www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/81. Acesso em: 17 mar. 2021.

PILÃO, Valéria. *As diferentes formas de inserção da cultura no processo de acumulação de capital: a particularidade brasileira*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Marília, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. *Olho Vivo - Arte-Educação na Exposição Labirinto da Moda: Uma Aventura Infantil*. 2000. Tese (Doutorado em Artes Plásticas). Universidade de São Paulo, 2000. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/2/7/27131/tde-17022016-112519/pt-br.php>. Acesso em: 21 mar. 2021.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais e novos desafios. *MATRIZES*, v. 2, n. 2, p. 93-115, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38226>. Acesso em: 10 mar. 2021.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. As Megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da Arte? *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 19, n. 11, 2002. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/368>. Acesso em: 16 mar. 2021.

SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. Campinas: Autores Associados, 1997.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Arte, políticas públicas e mercado de trabalho. In: Simposio Internacional Proceso Civilizador, 11., 2008, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008. p. 545-557.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SETTON, Maria da Graça J.; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Os museus como espaços educativos. *Educ. rev.*, Belo Horizonte, v. 33, e162678, 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-46982017000100133&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 24 mar. 2021.

SILVA, Cíntia Maria da. Mediador cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2017.

SZYMANSKI, Heloísa; ALMEIDA, Laurinda Ramalho de; PRANDINI, Regina Célia Almeida Rego (orgs.). *A entrevista na educação: a prática reflexiva*. Brasília: Liber Livro Editora, 2011.

TEIXEIRA, Valquíria Prates Pereira. *Como fazer junto: a arte e a educação na mediação cultural*. 2019. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/183127>. Acesso em: 24 mar. 2021.

TOMMASI, Livia de; MORENO DA SILVA, Gabriel. Empreendedor e precário. *Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho*, v. 1, n. 52, p. 196-211, 8 out. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/51018>.

Acesso em: 24 mar. 2021.

VARGAS, Francisco Beckenkamp. Trabalho, Emprego e Precariedade: dimensões conceituais em debate. *Caderno CRH*, Salvador, v. 29, n. 77, p. 313-331, maio/ago. 2016.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/19612/14177>. Acesso em: 24 mar. 2021.

VYGOTSKY, Lev Seminovich. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. 6ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VYGOTSKY, Lev Seminovich. *A transformação socialista do homem*. VARNITSO, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, 1930.

Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/vygotsky/1930/mes/transformacao.htm>.

Acesso em: 24 mar. 2021.

WU, Chi-Tao. *Privatização da Cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZASK, Joëlle. De la démocratisation à la démocratie culturelle. *Nectart*, vol. 3, no. 2, p. 40-47, 2016.

Cultura e Pandemia: precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.48804>

João Guerreiro¹

Bruno Borja²

Luise Villares³

Utanaan Reis Barbosa Filho⁴

Bruno Duarte⁵

Resumo: A pandemia trouxe profundas alterações no campo da cultura. O setor cultural enfrenta um enorme desafio com a necessidade de isolamento social, passando por um processo forçado de transição digital. O presente artigo busca compreender as consequências do neoliberalismo sobre as políticas culturais e o mercado de trabalho cultural, analisando a especificidade do impacto da pandemia na cultura da Baixada Fluminense, território periférico na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, onde se evidencia o caráter informal e precário das condições de trabalho. Para interpretar o impacto da pandemia sobre a precarização do trabalho cultural, utilizamos dados primários extraídos da pesquisa *Impactos da Covid-19 na Economia Criativa da Baixada Fluminense*, desenvolvida pelo OBaC – Observatório Baixada Cultural.

Palavras-chave: trabalho cultural; precarização; pandemia; Baixada Fluminense; neoliberalismo.

¹ João Luiz Guerreiro Mendes. Professor Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (OBaC). Doutor em Políticas Socioculturais (UFRJ), Brasil. E-mail: joao.mendes@ifrj.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-1788-4132>

² Bruno Nogueira Ferreira Borja. Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (OBaC). Doutor em Economia (UFRJ), Brasil. E-mail: borja.bruno@gmail.com - <http://orcid.org/0000-0002-4813-7001>

³ Luise Gonçalves Villares. Professora do Governo do Distrito Federal. Pesquisadora do Observatório Baixada Cultural (OBaC). Mestra em Patrimônio, Cultura e Sociedade (UFRRJ), Brasil. E-mail: villares.luise@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8130-5134>

⁴ Utanaan Reis Barbosa Filho. Mestrando em Geografia pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (OBaC), Brasil. E-mail: utanaan.reis@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-9690-8296>

⁵ Bruno Souza Duarte Lima. Mestrando em Economia Política pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (OBaC), Brasil. E-mail: lima.bsd@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-2753-434X>

Recebido em 19/02/2021, aceito para publicação em 03/06/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

Cultura y pandemia: precarización del trabajo cultural en la Baixada Fluminense

Resumen: La pandemia provocó cambios profundos en el campo de la cultura. El sector cultural se enfrenta a un gran desafío con la necesidad de aislamiento social, pasando por un proceso forzado de transición digital. Este artículo busca comprender las consecuencias del neoliberalismo sobre las políticas culturales y el mercado laboral cultural, analizando la especificidad del impacto de la pandemia en la cultura de la Baixada Fluminense, territorio periférico de la Región Metropolitana de Río de Janeiro, donde se evidencia el carácter informal y precario de las condiciones laborales. Para interpretar el impacto de la pandemia en la precarización del trabajo cultural, utilizamos datos primarios de la investigación *Impactos del Covid-19 en la Economía Creativa de la Baixada Fluminense*, desarrollada por OBaC – Observatório Baixada Cultural.

Palabras clave: trabajo cultural; precarización; pandemia; Baixada Fluminense; neoliberalismo.

Culture and Pandemic: precarization of cultural labor in the Baixada Fluminense

Abstract: The pandemic brought out profound changes in the field of culture. The cultural sector faces a huge challenge with the need for social isolation, going through a forced process of digital transition. This article seeks to understand the consequences of neoliberalism on cultural policies and the cultural labor market, analyzing the specificity of the impact of the pandemic on the culture of the Baixada Fluminense, peripheral territory in the Metropolitan Region of Rio de Janeiro, where the informal and precarious nature of working conditions is evidenced. To interpret the impact of the pandemic on the precarization of cultural labor, we used primary data from the research *Impacts of Covid-19 on the Creative Economy of Baixada Fluminense*, developed by OBaC – Observatório Baixada Cultural.

Keywords: cultural labor; precarization; pandemic; Baixada Fluminense; neoliberalism.

Cultura e Pandemia: precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense

Introdução

O ano de 2020 foi marcado pela pandemia do coronavírus. Além dos efeitos sobre a saúde pública, a doença impactou, também, a economia mundial. A crise atual é particularmente crítica para o setor cultural devido à súbita e substancial perda de fontes de renda, decorrente do fechamento de teatros, museus,

cinemas, centros culturais e cancelamento/adiamento de vários eventos públicos, apresentações e produções artísticas e culturais.

Já em abril de 2020, estudos do Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional da Universidade Federal de Minas Gerais (Cedeplar/UFMG) estimavam um impacto de R\$ 11 bilhões na economia

da cultura do país se houvesse três meses de paralização das atividades produtivas do setor (MACHADO et al., 2020). Nesse mesmo mês de abril, a Fundação Getúlio Vargas (FGV) estimou que a cadeia produtiva da cultura teria uma perda de receita de cerca de R\$ 46,5 bilhões, projetando uma crise que perduraria, pelo menos, até o final de 2020 (CALDEIRA, 2020). Ambas as previsões já demonstravam a perspectiva de o impacto da crise sanitária ser de longo prazo na economia da cultura nacional.

De fato, a pandemia trouxe profundas alterações no campo da cultura, com o setor cultural enfrentando um enorme desafio pela necessidade de isolamento social. O cancelamento das atividades coletivas impôs um processo forçado de transição digital, com impacto desigual ao longo da cadeia produtiva da cultura. Isso significou uma alteração radical das condições de trabalho no setor, implicando uma tendência à precarização do trabalho cultural, agravada ainda mais pelas reformas neoliberais levadas a cabo nos últimos anos.

Neste artigo, buscamos compreender as especificidades do

impacto da pandemia na cultura da Baixada Fluminense, território periférico dentro da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, onde se evidencia o caráter informal e precário das condições de trabalho na cultura. Para tanto, serão utilizados dados da pesquisa *Impactos da Covid-19 na Economia Criativa*, coordenada nacionalmente pelo *Observatório da Economia Criativa da Bahia* (OBEC-BA)⁶.

Enquanto colaboradores/as da pesquisa, atuando especificamente no território da Baixada Fluminense, apresentaremos alguns resultados que corroboram a hipótese da maior precarização do trabalho cultural na região durante a pandemia. Os dados apresentados compõem o relatório da pesquisa *Impactos da Covid-19 na Economia Criativa da Baixada Fluminense*, recém-publicado pelo OBaC – *Observatório Baixada Cultural*⁷.

⁶Participamos da pesquisa na condição de colaboração acadêmica, formando uma equipe com pesquisadores/as do Instituto Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, para acompanhar os impactos da COVID-19 na economia criativa da Baixada Fluminense.

⁷ O relatório de pesquisa está disponível em: https://portal.ifrj.edu.br/sites/default/files/IFRJ/ASCOM/obac_relatorio_final.pdf

Dentre os elementos analisados, destaca-se: o alto grau de informalidade do trabalho cultural, registrado já antes da pandemia; o baixo rendimento médio das/os trabalhadoras/es da cultura, mesmo com excessivas horas trabalhadas; o baixo grau de proteção social, especialmente quanto à contribuição para a previdência social; e a baixa capacidade para se manterem em tempos de suspensão/cancelamento das atividades culturais presenciais. Também se registra o alto impacto da pandemia nos salários, com as receitas diminuindo abruptamente. Dentre as estratégias adotadas para enfrentar a pandemia, destaca-se as modalidades que apontam para a necessidade de transição digital, embora isso não garanta rendimentos imediatos para a produção artística e cultural nos meios digitais, sinal de precarização do trabalho.

1. Neoliberalismo, cultura e pandemia

Desde 2014 vivemos um longo período de imobilismo econômico e impasse político por conta do projeto neoliberal em curso no Brasil. A hostilidade frente ao papel do Estado e

em relação aos trabalhadores e trabalhadoras, mostrou o seu lado mais cruel a partir do golpe de 2016. A Constituição foi emendada com o objetivo de reformar o Estado e desmobilizar a classe trabalhadora, com mudanças que reforçaram a “vontade dos detentores da riqueza de liquidar com a cidadania social formalmente conquistada em 1988” (FAGNANI, 2017, p. 2) e ampliar a desvinculação dos recursos das políticas públicas.

Uma sequência de reformas neoliberais foi aprovada pelo legislativo: (i) a Emenda Constitucional 95, conhecida como Teto dos Gastos, aprovada em dezembro de 2016, que congelou os gastos primários por vinte anos; (ii) a Lei 13.467, aprovada em julho de 2017, que consolidou a reforma dos direitos trabalhistas e liberalizou amplamente o mercado de trabalho; e (iii) a Emenda Constitucional 103, aprovada em novembro de 2019, que promoveu a reforma da previdência.

O projeto neoliberal é extremamente agressivo e espoliativo com a classe trabalhadora. Apresenta-se como a mercantilização de todas as esferas da vida e o sucateamento do

que é público, elementos centrais das políticas de austeridade que levaram ao aumento do desemprego e à diminuição da renda das famílias. Como afirmam Saad Filho e Morais (2020), o neoliberalismo tornou a classe trabalhadora brasileira cada vez mais heterogênea, com redução das oportunidades de emprego, desestabilização das garantias fundamentais, desvalorização dos salários e mudança na atuação do Estado. Assim, as relações de trabalho e as condições de vida da população estão sendo cada vez mais deterioradas.

No Brasil, a taxa de desocupação chegou a 14,6% no terceiro trimestre de 2020 (IBGE, 2020a), sendo o maior percentual registrado na série histórica da PNAD Contínua desde 2012, e corresponde a 14,1 milhões de pessoas desempregadas. Temos 5,8 milhões de desalentados (IBGE, 2020c), que são as pessoas que desistiram de procurar trabalho por falta de oportunidades e, portanto, não aparecem nas estatísticas de desemprego. Além disso, a taxa de subutilização foi de 29,5% no último trimestre do ano e inclui uma grande

parcela de jovens subcontratados e mal pagos. Já a taxa de informalidade foi de 38,8%, o que equivale a 32,7 milhões de pessoas sem carteira assinada ou sem remuneração fixa (IBGE, 2020b).

A classe trabalhadora ampliada (formal e informal), com uma maioria de desempregados e subutilizados, se tornou peça de descarte no mercado de trabalho neoliberal. Entre as consequências sociais do neoliberalismo, temos a decomposição da classe trabalhadora, a diluição de sua cultura e de suas formas de vida, o que dificulta a organização social contra as medidas neoliberais.

No campo da cultura, o desmonte progressivo das políticas culturais virou um problema estrutural, que perdura há alguns anos. Desde a redução do orçamento federal da cultura a partir de 2014, passando pela tentativa do governo Temer de extinguir o Ministério da Cultura (MinC) em 2016 (barrada por um amplo movimento social), até o atual governo de tendências autoritárias que pôs fim ao MinC, reduzido a Secretaria Especial de Cultura, dentro do Ministério do Turismo. A política federal de cultura passou a refletir o

caráter autoritário do atual governo, com intervenção direta no setor e direcionamento das políticas públicas a interesses particulares.

A política neoliberal de ajuste fiscal e de teto dos gastos impôs às políticas culturais uma restrição enorme, inviabilizando sua atuação consistente de fomento. No entanto, a participação da despesa com cultura no total da despesa do governo federal foi de 0,07% em 2018, segundo o IBGE (2019). Ou seja, o impacto da redução orçamentária da cultura é ínfimo em termos de ajuste fiscal. Sua função é outra, marcadamente política e ideológica: dismantelar o setor e desarticular a luta dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura, que resistem ao neoliberalismo e à precarização do trabalho cultural.

Vivemos hoje um enorme retrocesso, ou melhor, vivemos um momento de avanço do neoliberalismo, que, ao retirar recursos públicos da política cultural, relega seu dever aos desígnios da iniciativa privada. Assim, a própria redução do orçamento da cultura virou, em si, uma política cultural voltada para o mercado. Deixar as empresas decidirem os rumos da política cultural

significa forçar uma concentração do financiamento e da produção nas mãos de artistas e produtores alinhados à política neoliberal, quebrando a resistência do movimento cultural.

A situação se agrava ainda mais ao constatar que o setor cultural foi um dos mais afetados pelas recentes alterações no mercado de trabalho, com aumentos significativos no grau de informalidade. Reféns das práticas neoliberais, trabalhadores/as da cultura foram empurrados no precipício do empreendedorismo. Transformados em Microempreendedores Individuais (MEI), tiveram sua condição de pessoa física transmutada em pessoa jurídica, num fenômeno conhecido como *pejotização* do mercado de trabalho: não são mais trabalhadores/as empregados/as, mas sim prestadores/as de serviço por conta própria.

Segundo dados da última publicação do *Sistema de Informações e Indicadores Culturais* do IBGE (2019), existiam no Brasil mais de 5,2 milhões de trabalhadores/as da cultura em 2018. Isso representava 5,7% do total de trabalhadores/as ocupados no

país. Entre 2014 e 2018, houve uma redução do percentual de trabalhadores/as com carteira assinada no setor cultural, passando de 45% para 34,6%. Neste período também houve aumento de trabalhadores/as por conta própria no setor, passando de 32,5% para 44%, com o grau de informalidade subindo de 38,3% para 45,2%. Com isso, em 2018, eram 2,4 milhões de trabalhadores e trabalhadoras da cultura na informalidade e sem proteção social (IBGE, 2019).

A pandemia veio reforçar estas tendências, aprofundando suas contradições. Amplamente afetado, o setor cultural sofre com a impossibilidade de realizar sua potencialidade máxima: reunir e aglutinar pessoas, produzindo contatos culturais e gerando uma identidade comum. O alto contágio do vírus exigiu medidas de isolamento social e contenção das aglomerações. O setor foi um dos primeiros a parar e, provavelmente, será um dos últimos segmentos a retornar regularmente suas atividades presenciais.

Assim, a experiência estética presencial e coletiva de fruição da cultura foi comprometida e observou-

se uma mudança significativa no campo, migrando rapidamente para os meios digitais, com o consumo individualizado dos produtos e serviços culturais. Neste contexto, as tendências de individualização e de digitalização do trabalho são rapidamente impulsionadas na pandemia, quebrando o cerne da perspectiva democrática e popular da cultura, restrita agora aos espaços privados.

A tendência à digitalização do trabalho, observada largamente na sociedade como um todo, tem um peso específico no setor cultural. Trabalhadoras/es da cultura estão sendo forçadas/os a migrar para os meios digitais, oferecendo produtos e serviços culturais na internet. A questão é complexa e envolve condições muito desiguais para a transição digital, especialmente se entendermos a dificuldade de transformar esse trabalho cultural digital em rendimentos concretos.

Está aí o segredo do fenômeno das *lives* durante a pandemia. Todos/as que tiveram seu trabalho cultural presencial inviabilizado pelo isolamento social se viram na necessidade de produzir conteúdo

digital. Evidentemente, as condições de produção deste conteúdo são muito desiguais, atravessando desde cortes mais gerais entre indústria cultural e cultura popular, até cortes mais específicos de gênero, raça e classe. No entanto, a produção do conteúdo digital é só a primeira etapa da cadeia produtiva, depois é preciso distribuir este conteúdo e, por fim, realizar este produto ou serviço em dinheiro, obtendo uma renda.

O caso do segmento da música é emblemático, especialmente por se tratar de um dos segmentos mais estruturados do setor cultural brasileiro. Pesquisa da União Brasileira dos Compositores (UBC) e da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) mostrou o impacto da pandemia nas condições de trabalho de artistas da música. A pesquisa indicou que 86% de respondentes tiveram sua renda com a música diminuída durante a pandemia, sendo que 30% afirmou ter perdido toda a renda proveniente da música. O perfil de respondentes expressa a característica de baixa renda dos trabalhadores e trabalhadoras da música, com 66% ganhando até 3

salários mínimos de renda individual mensal(UBC; ESPM, 2020).

A transição digital se apresenta de forma desigual dentre as trabalhadoras/es da música, apontando uma clara precarização do trabalho cultural neste segmento. Atualmente, o consumo de música via internet é uma tendência consolidada, aprofundada ainda mais na pandemia. No entanto, 59% de respondentes afirmaram não ter recebido nada em direitos autorais pagos por gravadoras, editoras ou agregadoras digitais durante a pandemia (UBC; ESPM, 2020).

As *lives* também expressam seu caráter desigual. Somente 13% de respondentes já faziam *lives* antes da pandemia, porém 43% afirmaram ter começado a fazer durante a pandemia. Assim, temos um total de 66% de respondentes executando *lives*, no entanto, 56% afirmaram não receber qualquer renda proveniente das apresentações ao vivo desde o começo da pandemia (UBC; ESPM, 2020). A partir dos dados apresentados, podemos inferir que houve uma grande precarização do trabalho cultural no segmento da música durante a pandemia, com

redução significativa dos ganhos de trabalhadoras/es da música no Brasil.

Para além disso, temos uma modificação profunda da cultura, não só em sua perspectiva mais específica da produção cultural, mas em uma perspectiva antropológica mais ampla, da cultura enquanto modo de vida. O isolamento social trouxe alterações radicais no modo de vida das pessoas, impactando seus afazeres cotidianos e suas necessidades vitais, como moradia, transporte, comunicação, lazer e, também, os processos de trabalho em todos os setores econômicos. Quem pode exercer o direito ao isolamento, sofre a imposição do trabalho remoto, tendo que transformar, repentinamente, o lar em espaço de trabalho e produção.

Refugiadas em casa, as pessoas descobriram o caráter essencial da produção cultural em suas vidas. Como manter a sanidade sem ouvir música? Como aproveitar um momento em família sem um filme? Como enfrentar a barbárie de centenas de mortes diárias sem um livro? Como viver sem dança, sem teatro, sem poesia? No entanto, esta centralidade da produção cultural na pandemia não foi valorizada pelo

poder público. Trabalhadores e trabalhadoras da cultura enfrentam como podem a maior crise da história no setor cultural.

2. Pandemia e trabalho cultural na Baixada Fluminense

A chegada da Covid-19 no Brasil desnudou algo que muitos/as brasileiros/as vivenciam diariamente: as disparidades socioespaciais e econômicas. Todavia, isso não ficou claro logo de início. Com a promulgação do isolamento social no Rio de Janeiro, as primeiras informações que circulavam nos grandes meios de comunicação anunciavam que o vírus chegou ao Brasil através dos ricos; e, também, que tinha um caráter democrático. Ou seja, que ele não fazia escolha de suas vítimas, sendo visto como um fenômeno que atinge a todos/as da mesma forma, permitindo prevenção e tratamento igualitários. Deve-se dizer que esta análise não leva em consideração a realidade das periferias, das favelas e, particularmente, da Baixada Fluminense.

Pensar a Baixada Fluminense requer empreender um esforço de

analisar algumas características que a difere das áreas centrais e nobres do estado. Destarte, o primeiro passo fundamental é avaliar sua sociabilidade, isto é, pensar o cotidiano, os fluxos, encontros, festas, resistência dos corpos, resolução de problemas, no tempo e no espaço; é entender a rua e o convívio como abrigo para além dos metros quadrados da casa (RAMOS, 2003).

A sociabilidade que se conserva nessa área difere bastante da sociabilidade dentro dos “enclaves fortificados” (CALDEIRA, 1997) presentes nas áreas nobres cariocas. Enquanto um grupo social pode se isolar dentro de casa e desfrutar dos equipamentos disponíveis no interior de condomínios fechados, os moradores da Baixada não possuem essa possibilidade, já que sua relação com a rua está ligada à condição de trabalhador/a periférico/a.

A noção de periferia, como pontuou Kowarick (1987), é caracterizada pelo espaço geográfico onde se sobressai um conjunto de carências ali observado e não encontrado em outro lugar: carência de serviços públicos, de equipamentos

culturais, de urbanização, além de carências econômicas e de mercado de trabalho. A noção de cidade-dormitório surgiu como síntese dessas carências e das grandes distâncias percorridas diariamente entre os locais de moradia e trabalho. Diferente das áreas nobres, a ocupação do território da Baixada Fluminense pela população pobre ocorreu sem apoio estatal. Logo, converteu-se em provedora de trabalhadores/as precarizados/as para a capital, intensificando a metropolização no estado (SOUZA, 2014).

Pelo caráter periférico do território, duas situações se colocam para o morador da Baixada Fluminense. Primeira, os trabalhadores que vão para a capital são os mais expostos ao risco de contaminação pela Covid-19, devido à circulação entre os municípios e à distância espacial entre moradia e trabalho⁸, aumentando o potencial da transmissão do vírus (RAMOS, 2020).

⁸Segundo o censo do IBGE de 2010, dentre todas as cidades do Brasil, Japeri é a que tem o maior índice de trabalhadores que levam mais de duas horas para chegar ao local de trabalho. Outros dois municípios da Baixada Fluminense encabeçam a lista de demora para chegar ao trabalho: Queimados (3ª posição) e Nova Iguaçu (4ª posição).

Segunda, os moradores da Baixada Fluminense que trabalham na própria região estão principalmente empregados em trabalhos informais, em condições precarizadas, circulando com suas mercadorias pelas ruas e transportes públicos, se expondo também ao vírus.

Desde os anos 1990 há uma tendência de destruição do modelo fordista-keynesiano no mundo do trabalho, substituído pelos distintos modos de terceirização, informalidade e precarização. Com isso, “a informalidade deixa de ser a exceção para tendencialmente tornar-se regra, e a precarização passa a ser o centro da dinâmica do capitalismo flexível” (ANTUNES; DRUCK, 2015, p. 21). Com a pandemia, houve aumento do desemprego e da informalidade, cujos impactos mais severos se dão em territórios periféricos, como a Baixada Fluminense.

Assim, a sociabilidade e a relação com a rua do povo da Baixada Fluminense são marcadas pela condição periférica do território. Os moradores, já imersos em uma pandemia de carências, com o coronavírus se encontram em uma encruzilhada: escolher entre trabalhar

burlando o isolamento social e correndo o risco de se contaminar; ou não trabalhar e morrer de fome devido à falta de assistência do Estado.

Tudo isso reunido respalda a precarização da vida social do ser periférico. Essa “abrange a precariedade do direito, pois a maioria dos sujeitos não consegue ter acesso aos direitos que lhe foram garantidos constitucionalmente” (JORDÃO; STAMPA, 2015, p. 319). E isso vai além dos direitos trabalhistas, inclui direito aos serviços públicos, ao lazer e à cultura. Nesse sentido, é fundamental destacar a categoria de trabalhadores/as da cultura na Baixada Fluminense, analisando os efeitos da pandemia em suas atividades.

Durante os anos 1980 e 1990, a Baixada Fluminense vivenciou uma proliferação de instituições ligadas à cultura que, em sua maioria, possuíam relações com os movimentos sociais que floresciam na região. Nessa época, a cultura na Baixada era entendida como um meio para se atingir um fim, seja um ato político ou de resistência. Na década de 2010, sobressaiu-se na região o entendimento da cultura como um fim em si, deixando de ser um meio para

alcançar outros objetivos, a cultura foi pensada como um produto (ENNE, 2012).

A lógica produtivista imposta através dos editais auxiliou nessa mudança de entendimento devido às exigências impostas, tais como metas e atividades obrigatórias a cumprir. Outro fator a ser mencionado sobre tais políticas de incentivo é que estas beneficiam apenas uma seleta parcela do setor cultural (grupos e artistas estruturados e consagrados), de forma a concentrar a geração de renda, o potencial econômico e as estratégias de marketing e captação de recursos. De acordo com Tommasi (2013), as regras dos editais constituem um verdadeiro filtro que pode impedir artistas que não são regularizados, ou não dominam as normas, de conseguirem financiamento.

Assim sendo, tal lógica contribui para a apropriação capitalista e a mercantilização da "cultura de periferia", isto é, da cultura produzida em áreas periféricas, porém moldada, industrializada e exportada para além de seu território. Por outro lado, com essa apropriação pelo mercado, a região periférica fica conhecida não apenas pelas costumeiras

marginalidade e violência a ela associadas, mas também se agrega uma visão "positiva" de polo produtor de cultura.

Desse modo, o que se evidencia a partir da noção de periferia é que as tendências e problemas que atingem o setor em âmbito nacional chegam na Baixada Fluminense de forma potencializada, sem, no entanto, enfrentar formas institucionais de resistência. Porém, apesar da mercantilização e do distanciamento recente, o que se observa hoje é uma reaproximação entre produção cultural e movimentos sociais na Baixada Fluminense em tempos de pandemia.

3. Precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense

Em 14 de março de 2020, quando começou a proibição de funcionamento dos espaços culturais, shows, exposições, saraus, teatros e todas as demais atividades culturais, esse importante setor da economia, conforme demonstrado anteriormente, aponta para o colapso. É nesse contexto que o Observatório de Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA) articulou, inicialmente, um grupo de pesquisadores da Universidade

Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Universidade Estadual da Bahia (UNEB), para realizar a pesquisa "Impactos da Covid -19 na Economia Criativa" na Bahia.

Segundo Canedo *et al.* (2020a), posteriormente, a equipe do OBEC-BA percebeu que o instrumento de pesquisa que estava sendo desenvolvido poderia ser replicado em outros estados da federação. Assim, buscaram ampliar o escopo e convidaram para integrar o grupo, pesquisadores/as da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro (ESPM/RJ), Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)⁹.

3.1. Notas metodológicas da pesquisa

A equipe do OBEC-BA decidiu produzir dois instrumentos de coleta de dados: um direcionado aos

⁹Os/as autores/as do artigo participaram da fase de aplicação da pesquisa nacional e, após essa fase, se articularam em um grupo de pesquisa denominado OBaC – Observatório Baixada Cultural.

indivíduos (trabalhadores e trabalhadoras da cultura) e, outro, para as organizações, entendidas como coletivos culturais, produtoras culturais, grupos culturais e demais instituições formais ou informais que abarcam a Economia Criativa. O questionário foi dividido em três seções. Na primeira, o objetivo foi registrar o impacto da Covid-19 nas produções culturais, na renda do trabalho cultural e nas instituições relacionadas à cultura. Na segunda seção, buscou-se entender as estratégias utilizadas tanto por trabalhadoras/es da cultura, como pelas organizações para sobreviverem. Por fim, o OBEC-BA buscou entender a relação de indivíduos e organizações com os órgãos de financiamento público municipal, estadual e federal antes da pandemia (CANEDO *et al.*, 2020a).

Ainda segundo Canedo *et al.* (2020^a, p. 11), após a sua construção:

o questionário passou por duas fases de teste. Na primeira, foi enviado para pesquisadores e agentes culturais experientes que fizeram uma série de recomendações e sugestões. Posteriormente, entre os dias 27 de março e 17 de abril, foi disponibilizado para o público e

recebeu respostas de 392 indivíduos e 255 organizações. A análise dos resultados dos primeiros 22 dias de aplicação contribuiu para a exclusão e a reformulação de algumas questões, de modo a facilitar a coleta e a leitura dos dados. O formato final do questionário de indivíduos possui 45 questões, sendo 32 questões obrigatórias e 13 opcionais, divididas em 30 fechadas e 15 questões abertas. Já o de organizações possui 37 questões, sendo 23 obrigatórias e 14 opcionais, divididas em 27 fechadas e 10 questões abertas. No total, a pesquisa ficou disponível entre os dias 27 de março e 23 de julho e recebeu 2.608 contribuições, sendo 1.639 respostas de indivíduos e 969 de organizações. A etapa seguinte foi dedicada ao processo de validação da base de dados. As respostas com campos completamente vazios e/ou sem informações centrais (estado e setor de atuação) foram excluídas.

Dado o momento pandêmico, não foi possível uma aplicação presencial do instrumento de coleta de dados. Assim, a ativação das redes institucionais e pessoais foram as principais formas do questionário chegar aos respondentes.

Assim, a partir do banco de dados primários cedido pelo OBEC-BA, nós, pesquisadores/as do OBaC, realizamos um recorte selecionando apenas respondentes que se

identificaram como moradoras/ES de algum dos treze municípios que compõem a região da Baixada Fluminense. Nosso objetivo foi produzir informações sobre a região, como possibilidade de comparar os impactos da Covid-19 no campo cultural em diferentes territórios do país. Em uma primeira análise, avaliamos as informações que serão apresentados a seguir.

Antes, porém, cabe informar que, na Baixada Fluminense, a pesquisa validou as respostas de 116 trabalhadores e trabalhadoras da cultura de quase todos os municípios da região, à exceção de Paracambi. Já em relação às organizações, obtivemos a validação de 39 questionários oriundos da Baixada Fluminense. Entretanto, ficamos sem a participação de organizações de quatro municípios, a saber: Guapimirim, Magé, Nilópolis e Paracambi.

3.2. Perfil das/ostrabalhadoras/es da cultura na Baixada Fluminense

De acordo com Anne (2013) e diversos outros autores¹⁰, o conceito

¹⁰ Para as concepções simbólicas, culturais, políticas, econômicas e físicas sobre a

“Baixada Fluminense” é uma expressão polissêmica e depende do interesse de quem está utilizando. Como pesquisadoras e pesquisadores que moram e/ou atuam na região, utilizaremos a mesma configuração territorial reconhecida pelo IBGE, facilitando as comparações com outras fontes de dados secundários e publicações oficiais. Nesse sentido, a Baixada Fluminense, conforme pode ser visto na Figura 1, é composta pelos municípios de Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nova Iguaçu, Nilópolis, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica, todos inseridos na Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

Figura 1: Mapa da Baixada Fluminense



Fonte: elaboração própria¹¹.

Na pesquisa nacional tivemos um total de 2.608 respostas, sendo 1.639 de trabalhadoras/es e 969 de organizações (CANEDO *et al.* 2020b), e, dessas, 1.910 foram validadas e analisadas. Fazendo um recorte em direção à Baixada Fluminense, a pesquisa validou os questionários de 116 trabalhadoras/es da cultura de quase todos os municípios região, à exceção de Paracambi. Já em relação às organizações, aqui entendidas como instituições formais e informais do setor cultural e grupos culturais, obtivemos a validação de 39 questionários oriundos da Baixada Fluminense. Entretanto, ficamos sem a participação de organizações de quatro municípios, a saber:

Baixada Fluminense ver OLIVEIRA (2004), TORRES (2006), entre outros.

¹¹ Agradecemos a Igor Guimarães pela produção das figuras, gráficos e tabelas apresentadas nesse artigo, feitos a partir do banco de dados disponibilizado pela equipe do OBEC-BA.

Guapimirim, Magé, Nilópolis e Paracambi.

Avançando em busca de maior aproximação ao tema da precarização do trabalho cultural, analisamos os itens dos questionários referentes ao setor de atuação de respondentes da

pesquisa. O setor de atuação mais frequente entre trabalhadoras/es da cultura foi Música com 19,0%. Entre as organizações/grupos culturais foi o setor de Produção Cultural com 20,5%.

Tabela 1: Principal setor de atuação – indivíduos e organizações (%)

Principais Setores	Ind.
Música	19,0
Cinema e Audiovisual	14,6
Produção Cultural	12,9
Teatro	12,9
Artes Visuais	8,6
Artesanato	8,6
Dança	4,3
Circo	3,4
Livro, Leitura e Literatura	3,4
Arte de Rua	2,5
Artes Digitais	1,7
Moda	1,7
Cultura e Juventude	0,9
Cultura LGBTQI+	0,9
Culturas Identitárias (outras)	0,9
Design	0,9
Festas e Celebrações	0,9
Fotografia	0,9
Patrimônio Imaterial	0,9
Total	100,0

Principais Setores	Org.
Produção Cultural	20,5
Livro, Leitura e Literatura	15,4
Cultura Popular	10,2
Música	10,2
Dança	7,7
Cultura de Matrizes Africanas	5,1
Gestão Cultural	5,1
Teatro	5,1
Artes Visuais	2,6
Cinema e Audiovisual	2,6
Culturas e Infância	2,6
Culturas e Juventude	2,6
Culturas LGBTQI+	2,6
Formação e Mediação	2,6
Moda	2,6
Arte de Rua	2,5
Total	100,0

Fonte: OBaC (2021). Elaboração própria.

Nesse ponto, cabe fazer um paralelo com o mapeamento dos grupos criativos da Baixada Fluminense realizado em 2015. Segundo o relatório final do *Programa*

Brasil Próximo (2015), nos 13 municípios da Baixada Fluminense a área musical também foi a primeira colocada. Uma das hipóteses para a crescente presença de grupos

musicais nas áreas consideradas periféricas é a maior utilização dos recursos tecnológicos digitais para diferentes fins e propósitos. Na área musical, com *softwares* específicos para reprodução, gravação e criação de sons acessíveis ao público, hoje, diversos músicos conseguem gravar suas canções e disponibilizá-las através da internet em suas próprias casas.

Retornando à análise dos questionários, temos o setor de cinema e audiovisual como o segundo que mais absorve força de trabalho da cultura na Baixada Fluminense. Podemos utilizar a mesma hipótese sobre a democratização do acesso às tecnologias digitais para tentar nos aproximar dessa realidade.

Outro dado que chama atenção na Tabela 1 é o percentual tanto de trabalhadoras/es, como de organizações que atuam na Produção Cultural. Temos visto desde os Jogos Panamericanos de 2007 um aumento na demanda por força de trabalho especializada na área da produção cultural. Ao mesmo tempo, acompanhamos um aumento na demanda de produtores culturais em sistematizarem seus saberes junto ao

ensino formal, desde a última década do século passado¹². Seja pela necessidade, imposta pelas leis de incentivo fiscal, de apresentação de projetos culturais com orçamentos, cronogramas e prestação de contas, seja pela oferta no estado do Rio de Janeiro de três cursos superiores em Produção Cultural, percebemos que, mesmo com a crise econômica, ainda havia demanda por esse profissional no mercado de trabalho.

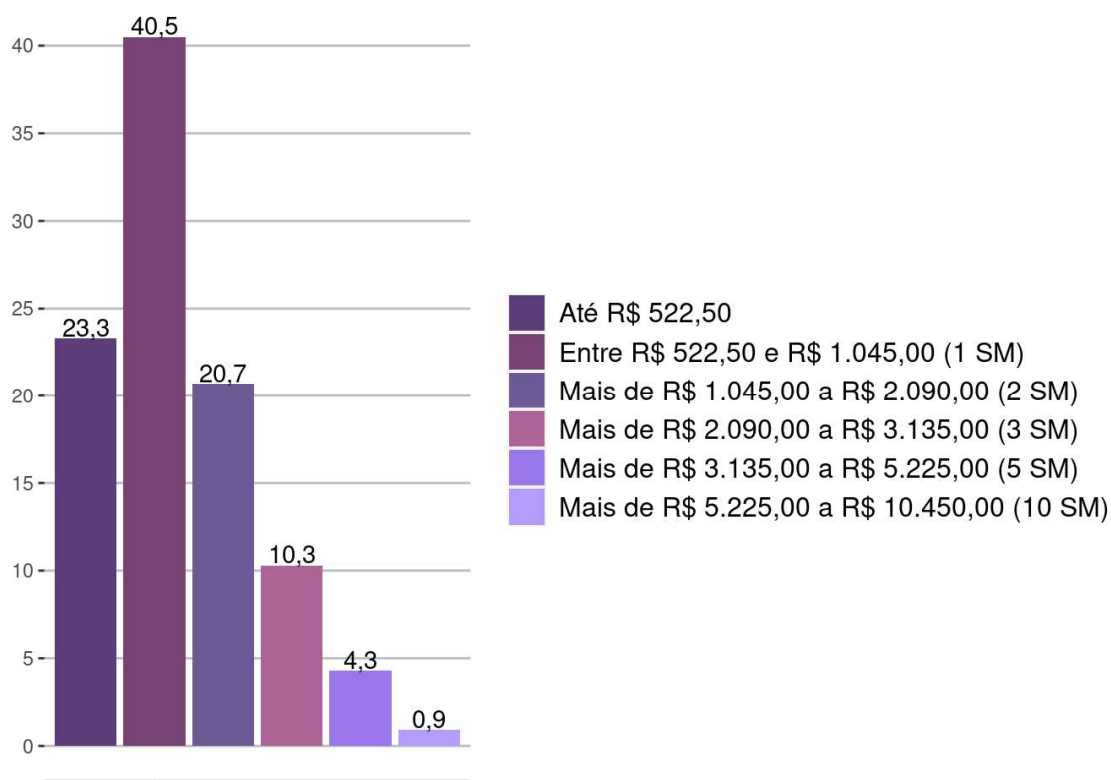
Ao analisarmos a remuneração média das/os trabalhadoras/es da cultura respondentes à pesquisa encontramos informações que corroboram o que nós, pesquisadores/as da Baixada Fluminense, vivenciamos no cotidiano de nossas atividades de pesquisa. Cerca de 95,0% das/os trabalhadoras/es afirmaram receber até três salários mínimos, conforme o Gráfico 1. Para termos um parâmetro de comparação, nos dados agregados para o país, Canedo *et al.* (2020b) nos

¹² A Universidade Federal Fluminense e a Universidade Federal da Bahia criaram os primeiros cursos superiores de Produção Cultural do país na segunda metade da década de 1990, visando atender à demanda por profissionais da área, tanto no setor privado, como no setor público, principalmente no Ministério da Cultura e nas secretarias estaduais e municipais de cultura.

apresentam que 71,3% de respondentes estão nessa faixa de renda. Já na faixa de renda até 1 salário mínimo encontramos 63,8% de

respondentes da Baixada Fluminense, muito acima do dado nacional para essa faixa, que é de 31,2%.

Gráfico 1: Rendimento médio mensal– Baixada Fluminense (%)



Fonte: OBaC (2021). Elaboração própria.

Qualificando a informação sobre a remuneração média dessas/es trabalhadoras/es da Baixada, cabe ressaltar que 79,1% de respondentes tem o ensino superior completo ou em andamento. Ou seja, se trata de uma força de trabalho qualificada, porém com baixa remuneração, se comparada com as demais regiões do

país. A baixa remuneração também não está relacionada ao tempo dedicado à atuação no campo da cultura, pois, segundo os dados obtidos nos questionários, 52,6% de respondentes informaram dedicar 40 horas ou mais por semana ao trabalho cultural de forma profissional.

Tabela 2: Quantidade de horas semanais dedicadas ao trabalho cultural– Baixada Fluminense

Quantidade de horas semanais	%
Até 14 horas	12,9
15 a 39 horas	34,5
40 a 44 horas	22,4
45 horas ou mais	30,2
Total	100,0

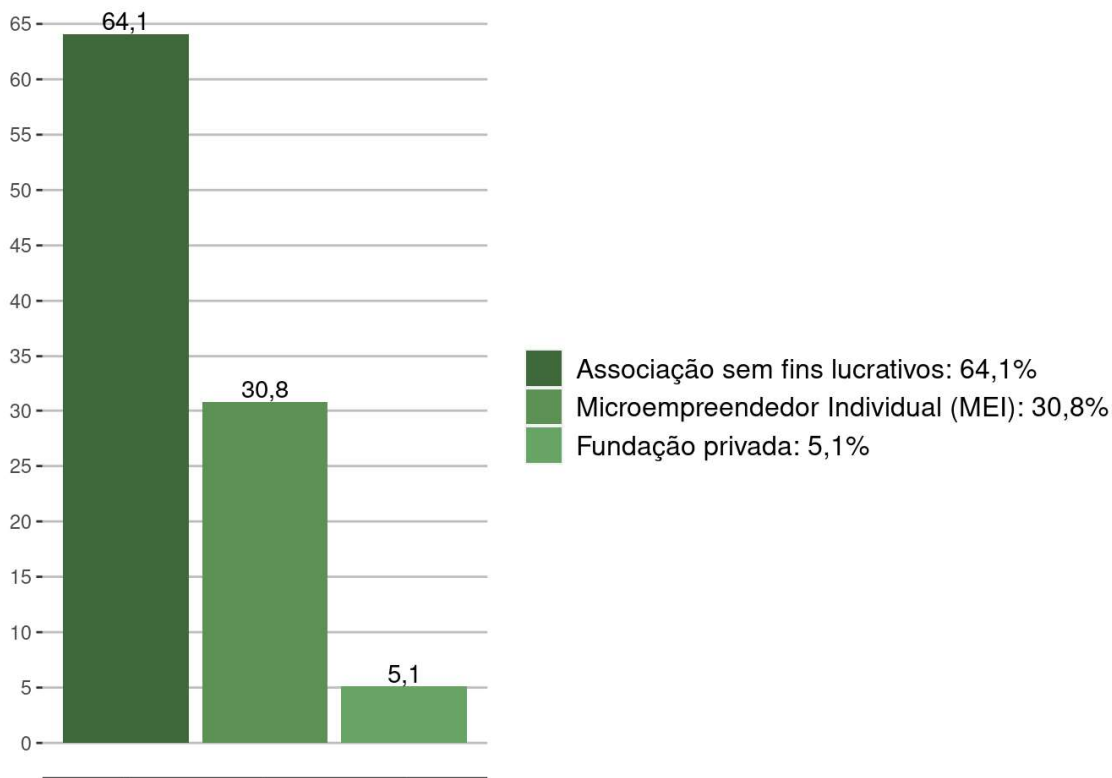
Fonte: OBaC (2021). Elaboração própria.

Corroborando a hipótese de precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense, não causaram surpresa os resultados que obtivemos em relação à participação da renda proveniente da atividade cultural na renda total dessas/es trabalhadoras/es. Para 50,0% de respondentes da região, a atividade cultural representa menos ou até, no máximo, metade de sua remuneração, enquanto o restante provém de outras fontes. Apesar de despenderem muitas horas semanais na atividade cultural, essa acaba não sendo sua principal fonte de renda. O que significa, por um lado, um total de horas trabalhadas semanalmente superior ao que deveria ser necessário para sua reprodução social, e, por outro lado, torna evidente o risco de afastamento permanente desses/as profissionais de suas atividades

culturais, caso os efeitos da crise sanitária se agravem.

Outra variável importante em relação ao processo de precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense é a chamada *pejotização* das trabalhadoras e trabalhadores da cultura. Isto evidencia como o trabalho cultural vem sendo destituído de direitos nessa época neoliberal. As instituições e organizações têm condicionado a contratação detrabalhadores/as culturais como MEIs, transferindo, assim, parte do custo de produção para os/as trabalhadores/as, agora enquanto pessoas jurídicas. A situação se agravou ainda mais com as reformas trabalhistas realizadas no Governo Temer e com a alta taxa de desemprego registrada a partir de 2015. As opções de trabalhadores e trabalhadoras da cultura vêm diminuindo e crescendo o número de MEIs, também na Baixada Fluminense, conforme podemos ver no Gráfico 2, a seguir:

Gráfico 2: Tipo de Organização



Fonte: OBaC (2021). Elaboração própria.

O número expressivo de organizações que se denominam *Associações sem fins lucrativos*, quando fazemos o recorte territorial da Baixada Fluminense, corrobora outras pesquisas anteriormente realizadas na região, onde se observou o elevado número de coletivos e grupos culturais (PROGRAMA BRASIL PRÓXIMO, 2015). Porém, chama a atenção que o segundo tipo de organização seja MEI (30,8%). Nos dados nacionais, o

percentual de organizações que se declarou MEI foi de 16,5%, ou seja, a metade do registrado na Baixada Fluminense.

A formalização dos chamados empreendedores pode ser avaliada ao analisarmos sua cobertura previdenciária, ou seja, um índice de seu grau de proteção social. Na Baixada Fluminense, apenas 37,9% responderam que contribuem para a previdência. É um dado preocupante,

pois demonstra a fragilidade da seguridade social na Baixada e fortalece a percepção de precarização do trabalho cultural na região.

Reforçando essa análise, apresentamos os dados da pesquisa referente à natureza da ocupação das/os trabalhadoras/es da cultura da Baixada Fluminense no período anterior à pandemia, isto é, até março de 2020. Pode-se observar, na Tabela 3, que 64,7% de respondentes declaram trabalhar por conta própria, como autônomo ou *freelancer*, de forma individual, e 8,6% se declararam na mesma circunstância, porém empregando outros profissionais. Além disso, 8,6% eram empregados sem carteira assinada e 5,2% eram profissionais sem remuneração ou voluntários.

Tabela 3: Natureza da ocupação das/os trabalhadoras/es da cultura em março– Baixada Fluminense

Ocupação / março	%
Conta própria/autônomo/freelancer (individual)	64,7
Conta própria/autônomo/freelancer (empregando outros profissionais)	8,6
Empregado sem carteira assinada	8,6
Serviço público (estatutária, empregado público-CLT e militar)	6,9
Empregado com carteira assinada	6,0
Profissional sem remuneração/voluntário	5,2
Total	100,0

Fonte: questionários da pesquisa *Impactos da Covid-19 na Economia Criativa*. Elaboração própria.

Podemos concluir, portanto, que 87,1% das/os trabalhadoras/es da cultura que responderam à pesquisa não possuíam vínculo empregatício formal antes da pandemia. Resultado um pouco acima dos dados da pesquisa nacional, que registra 80,7% sem vínculo formal (CANEDO *et al.*, 2020b). Ambos expressam o alto grau de informalidade do trabalho cultural, índice importante de sua precarização. Vale destacar que esses dados estão muito acima dos 45,2% de informalidade registrados no setor cultural em 2018 (IBGE, 2019), indicando avanço da precarização do trabalho cultural, especialmente na Baixada Fluminense.

Nesse ponto, há duas hipóteses, que se completam, para o percentual tão elevado e díspar do apontado pelo IBGE. Conforme apresentando na seção 1 desse artigo, há um aumento da taxa de desemprego em 2020 em todo o país decorrente da crise econômica já em andamento e amplificada pelo impacto da Covid-19 nas atividades econômicas. O grupo de

trabalhadoras/ES da cultura, provavelmente, foi o que mais teve necessidade de expressar suas opiniões sobre esse impacto quando a pesquisa foi divulgada a partir de março de 2020.

3.3. Impactos da pandemia no trabalho cultural da Baixada Fluminense

Com o campo da cultura mais fragilizado com a pandemia, procuramos analisar a percepção do impacto sobre o trabalho cultural. Ao longo do período de respostas do questionário, observamos uma modificação de percepção dos agentes culturais e criativos em relação as suas próprias atividades e quais consequências poderiam trazer. Assim, foi solicitado aos respondentes que informassem a perspectiva de adiamento ou cancelamento das atividades. Fazendo um recorte dos questionários respondidos por residentes na Baixada Fluminense, tivemos 96 respostas de trabalhadoras/es e 29 de organizações.

A seguir, podemos observar na Tabela 4 que, desse total, a maioria informou que teve entre 76% e 100% das atividades adiadas ou canceladas nos meses de abril, maio e junho. Quando perguntados sobre qual a previsão de adiamento ou cancelamento de atividades no segundo semestre de 2020, os percentuais caem abruptamente. Uma das explicações é que ao se ter maior informação sobre a pandemia e que a mesma só iria ser vencida com a produção e aplicação da vacina, novos contratos deixam de ser firmados. O impacto, na realidade, é bem superior à percepção inicial, conforme pudemos observar diretamente nas atividades culturais no decorrer do ano de 2020.

Tabela 4: Percentual de atividades adiadas, canceladas ou com previsão de cancelamento no 2º semestre de 2020

Percentual de atividades adiadas, canceladas ou com previsão de cancelamento	Tipo de respondente	Março %	Abril %	Maió %	Junho %	2º Sem. %
Até 25% das atividades	Indivíduos	17,7	5,2	3,1	1,0	2,1
	Organizações	17,2	0,0	0,0	0,0	3,4
Entre 26% e 50% das atividades	Indivíduos	15,6	5,2	8,3	11,5	10,4
	Organizações	6,9	6,9	3,4	6,9	3,5
Entre 51% e 75% das atividades	Indivíduos	8,3	11,5	11,5	10,4	8,3
	Organizações	13,8	24,1	24,1	20,7	17,2
Entre 76% e 100% das atividades	Indivíduos	41,7	63,5	59,4	55,2	29,2
	Organizações	55,2	65,5	69,0	69,0	31,0
Não se aplica	Indivíduos	2,1	1,0	1,1	2,1	4,2
	Organizações	0,0	0,0	0,0	0,0	3,5
Não tenho como estimar	Indivíduos	7,3	11,5	13,5	14,6	40,6
	Organizações	3,4	0,0	0,0	0,0	37,9
Nenhuma	Indivíduos	7,3	2,1	3,1	5,2	5,2
	Organizações	3,5	3,5	3,5	3,4	3,5

Fonte: OBaC (2021). Elaboração própria.

Ao mesmo tempo em que a pesquisa buscou aferir a expectativa de retorno às atividades presenciais, mediu, também, o tempo que as trabalhadoras e trabalhadores da cultura e as organizações avaliaram que conseguiriam sobreviver sem renda, dada a interrupção das atividades presenciais.

Segundo Canedo *et al.* (2020b), analisando os questionários de todas as regiões do país, as respostas apontaram que 71,2% das/os trabalhadoras/es e 77,8% das organizações teriam reservas financeiras para um período máximo de três meses sem os rendimentos

provenientes da cultura. Tendo em vista a precarização já detectada nos itens relacionados ao rendimento médio das/os trabalhadoras/es, ao tempo dedicado à atividade cultural e ao grau de proteção social, nos debruçamos sobre os dados da Baixada Fluminense e obtivemos resultados que apontam um cenário até mais agudo para as trabalhadoras e trabalhadores da economia da cultura quando o assunto é reserva financeira para se manter em tempos de suspensão/cancelamento das atividades culturais.

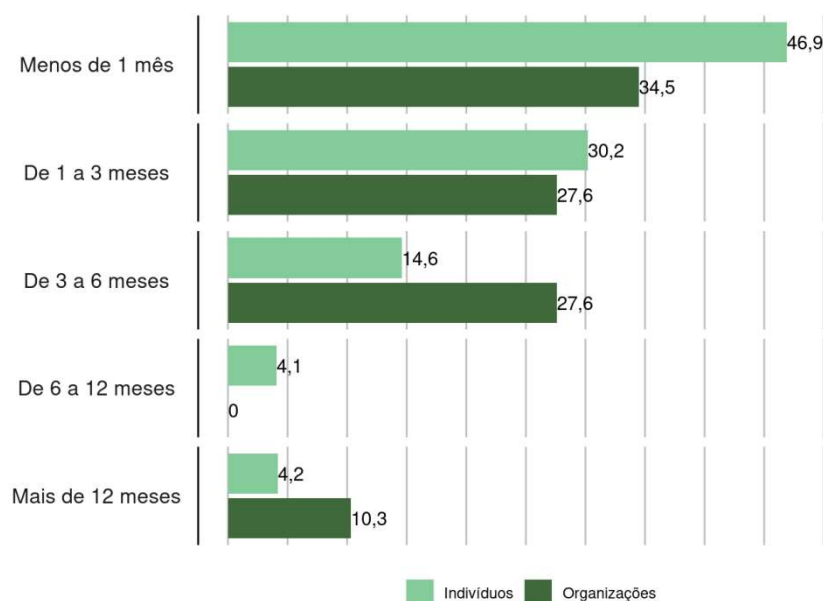
Conforme apresentado no Gráfico 3, quase a metade (46,9%)

das/os trabalhadoras/es responderam ter recursos para menos de um mês de paralisação das atividades produtivas. Ampliando o cenário temporal de possibilidade de se manterem sem atividades produtivas para até três meses, cerca de 77% das/os trabalhadoras/es responderam ser este o prazo máximo para garantir sua sobrevivência. No caso das organizações criativas/culturais ao nível nacional, segundo Canedo *et al.* (2020b), 67,8% informaram ter como se manterem durante até 3 meses sem atividades.

Ao analisarmos as organizações criativas/culturais na Baixada

Fluminense, obtivemos um percentual menor (62,1%) afirmando ter reservas para esse mesmo horizonte temporal sem necessidade de outras formas de aporte financeiro. Apesar de menor em relação ao agregado nacional, o percentual ainda assim é muito elevado. Podemos supor pelos resultados obtidos que quem sobrevivia do trabalho cultural no primeiro semestre de 2020 apontava para a necessidade premente de uma política pública de renda emergencial para o setor.

Gráfico 3: Capacidade de trabalhadoras/es e organizações se manterem em caso de suspensão total de suas fontes de renda com cultura (%)



Fonte: OBaC (2021). Elaboração própria.

Como já apresentado, a remuneração média das/os trabalhadoras/es da cultura na Baixada Fluminense estava abaixo da encontrada nos dados agregados para o país, segundo a pesquisa. Com a ampla maioria dos questionários aplicados na Baixada Fluminense apontando para um período máximo de 3 meses de reserva, avaliamos o impacto imediato da pandemia nos salários. Mais da metade (54,5%) respondeu que o impacto foi alto ou muito alto. Mais um indicador de que a crise aprofundada pela pandemia atingiu de forma ainda mais aguda a periferia da Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

Frente a esse cenário de impacto no salário, baixa proteção social, excessivas horas trabalhadas e, no contexto da pandemia, tendo essas horas diminuídas abruptamente, analisamos as questões referentes às táticas utilizadas pelas/os trabalhadoras/es da cultura em lidar com essa adversidade.

É verdade que parte dos/as artistas conseguiram rapidamente transformar suas atividades

presenciais em atividades remotas. Vários shows virtuais (as famosas *lives*) invadiram nossas casas e telas. Porém, essa é a verdade para um grupo muito pequeno de artistas, e as trabalhadoras e trabalhadores da cultura são mais do que isso. São iluminadoras, operadoras de som, camareiras, cozinheiras, produtoras culturais e uma série de profissionais que não tem como transformar seus fazeres em atividades remotas. Assim, analisando uma das perguntas do questionário do OBEC-BA, verificamos, na Tabela 5, que 46,6% responderam estar desenvolvendo novos projetos/produtos, o que indica uma dificuldade dessas profissionais em reestruturarem sua produção/fazer cultural no curto prazo.

Tabela 5: Recursos utilizados para lidar com a pandemia

Recursos	%
Desenvolvimento de novos projetos/produtos	46,6
Revisão de despesas	24,1
Investimento em divulgação e relacionamento com público	23,3
Equipamentos para trabalho remoto	22,4
Investimento em prestação de serviços/vendas online	20,7
Serviços para trabalho remoto	18,1
Negociação de novos prazos para projetos/serviços	11,2
Treinamento/Capacitação	11,2
Análise de mudança do modelo de negócio	8,6
Criação de novas formas de receita (ex: campanhas de doação/crowdfunding/antecipação de venda de ingressos)	7,8
Linha de crédito (empréstimos)	2,6
Estratégias digitais de relacionamento com público, venda de produtos e prestação de serviços	1,7
Outros	11,2

Fonte: OBaC (2021). Elaboração própria.

O segundo item citado pelos/as respondentes da Baixada Fluminense como tática de sobrevivência à crise é a revisão das despesas, com 24,1%. Dado o menor rendimento médio dos/as participantes da pesquisa na Baixada Fluminense em relação ao agregado nacional, podemos supor que a redução de despesa não é uma opção, mas sim uma imposição para quem partia de um rendimento menor desde antes da pandemia.

Chamam atenção, ainda, as respostas em relação aos itens: equipamentos para trabalho remoto (22,4%), investimento em prestação de serviços/vendas online (20,7%) e

serviços para trabalho remoto (18,1%). Ao verificarmos os recursos apresentados pelas/os trabalhadoras/es da cultura na Tabela 5, podemos observar que esses quesitos são uma necessidade grande para a prestação de serviços da economia da cultura na Baixada Fluminense, questão central para viabilizar a digitalização do trabalho cultural no contexto da pandemia.¹³

¹³ Cabe avaliar, também, como está o fornecimento dos serviços digitais frente à nova demanda provocada pelo isolamento social. Temos observado muitas críticas dos/as fazedores/as culturais da região sobre a qualidade do acesso à internet. Mas, como esse não foi um item abordado no questionário, será necessário incluir em um possível desdobramento da pesquisa.

Considerações finais

Nesse cenário pandêmico, o setor cultural está passando por um momento crítico de desestruturação e reestruturação, com acelerado processo de transição digital. O impacto desigual desta transição é evidente e, mais do que nunca, faz-se necessário elaborar políticas culturais que fomentem a produção independente e a cultural popular, no sentido de reduzir as desigualdades econômicas e sociais que atravessam a sociedade brasileira em geral, e o setor cultural em particular, especialmente em regiões periféricas como a Baixada Fluminense.

Desta forma, o artigo procurou evidenciar algumas das problemáticas do setor cultural durante a pandemia, especialmente a situação das/os trabalhadoras/es da cultura diante da paralisação das atividades presenciais. Observando a singularidade do momento histórico, buscamos apontar as consequências do avanço da agenda neoliberal na vida da classe trabalhadora e, através dos dados, analisar o trabalho cultural no território da Baixada Fluminense.

Os resultados obtidos pela pesquisa *Impactos da Covid-19 na*

Economia Criativa da Baixada Fluminense confirmam que houve aumento da precarização do trabalho cultural na região. O maior número de trabalhadoras/es que está sendo obrigado a tornar-se pessoa jurídica para acessar o mercado de trabalho, com alta informalidade e baixo nível de proteção social, associado a uma remuneração individual abaixo da média do mercado nacional, trazem preocupações adicionais ao trabalho cultural na Baixada Fluminense.

Particularmente crítica é a situação de trabalhadores/as da cultura para se manterem num contexto de pandemia e isolamento social, quando a suspensão de atividades presenciais significa uma redução drástica de rendimentos, apontando para a necessidade urgente de provisão de renda emergencial da cultura por parte do Estado. Mesmo se esforçando no sentido de traçar estratégias para realizar a transição digital, trabalhadores/as da cultura enfrentam uma grande dificuldade para reestabelecer seus rendimentos nos meios digitais. Tal fato aponta para um potencial aumento da precarização do trabalho cultural, na medida em que exige maior tempo de

treinamento e trabalho, sem a garantia imediata de aumento da remuneração.

Os desafios frente a esse cenário, que já vinha se deteriorando com as políticas neoliberais, têm na pandemia um agravante, que vai exigir medidas compensatórias por parte do poder público e muita mobilização do campo cultural, como foi visto durante a elaboração e tramitação da Lei de Emergência Cultural, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB). Diante de todas as dificuldades para recebimento do Auxílio Emergencial da Cultura, a Baixada Fluminense vivenciou uma intensa e profícua mobilização para mapear artistas e coletivos. Criou-se uma rede de apoio para compartilhar dúvidas e saná-las, artistas e coletivos articularam-se para efetuar o cadastramento, enfrentando problemas de conexão de internet e falta de conhecimento das plataformas, montaram estratégias de atuação perante o poder público, reativaram fóruns e conselhos municipais e intensificaram a atuação nas redes sociais.

A Lei Aldir Blanc está em fase de execução, e, mais uma vez, a mobilização cultural será decisiva nesse ano de 2021. Com essa

pesquisa e seus desdobramentos, o OBaC espera contribuir para a organização do movimento cultural na Baixada Fluminense, produzindo dados e análises sobre o setor, assim como contribuir para a elaboração de políticas culturais no território. A prorrogação da execução da LAB e sua futura institucionalização enquanto política cultural permanente fazem parte dessa luta coletiva, a qual nos somamos.

Referências bibliográficas:

ANTUNES, Ricardo; DRUCK, Graça. A terceirização sem limites: a precarização do trabalho como regra. *O Social em Questão*, Rio de Janeiro, ano 18, n. 34, p. 19-40, 2005.

CALDEIRA, João Bernardo. Com o coronavírus, cultura deve perder R\$ 46,5 bilhões. *Valor Econômico*, 09/04/2020. Disponível em: https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2020/04/09/com-o-coronavirus-cultura-deve-perder-r-465-bilhoes.ghtml?fbclid=IwAR0nPNpdP6kTH7eVWxOFuau84VphZkwz8SxoWnlTixy_XXzZiKEDcDBw8eQ. Acesso em: dez. 2020.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. Enclaves Fortificados: a nova segregação urbana. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 47, 1997.

CANEDO, Daniele *et al.* A primeira a parar e a última a voltar? Pesquisando os impactos da COVID-19 na Economia Criativa - Um relato de

experiência. *Boletim do Observatório da Diversidade Cultural*, 2020a.

CANEDO, Daniele et al. *Pesquisa Impactos da Covid-19 na Economia Criativa*: relatório final de pesquisa 2020. Observatório da Economia Criativa da Bahia – OBEC-BA, 2020b.

ENNE, Ana Lucia. A “redescoberta” da Baixada Fluminense: reflexões sobre as construções narrativas midiáticas e as concepções acerca de um território físico e simbólico. *PragMATIZES—Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*. Niterói/RJ, ano 3, n. 4, p. 6-27, mar 2013.

ENNE, Ana Lucia. Em “busca de dias melhores”: cultura e política como práticas institucionais na Baixada Fluminense. *Rumores*, ed.12, ano 6, n. 2, p. 170-193, julho-dezembro, 2012

FAGNANI, Eduardo. *O fim do breve ciclo da cidadania social no Brasil (1988-2015)*. Texto para Discussão. Campinas: Unicamp. Instituto de Economia, nº 308, jun. 2017.

GONÇALVES, Mariana Teixeira; SIMÕES, Janaína Machado. A dinâmica de participação social nos Conselhos Municipais de Cultura da Baixada Fluminense. *Revista Pensamento Contemporâneo em Administração*, v. 11, n. 4, p. 56-71, 2017.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo Brasileiro 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

IBGE. Desemprego chega a 14,6% no terceiro trimestre, com alta em 10 estados. *Agência IBGE Notícias*. 27 nov. 2020a. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/29520-desemprego->

[chega-a-14-6-no-terceiro-trimestre-com-alta-em-10-estados](https://www.ibge.gov.br/indicadores) Acesso em: 24 jan. 2021.

IBGE. *Painel de Indicadores*. 2020c. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/indicadores> Acesso em: 24 jan. 2021.

IBGE. *PNAD Contínua: taxa de desocupação é de 14,3% e taxa de subutilização é de 29,5% no trimestre encerrado em outubro*. *Agência IBGE Notícias*. 29 dez. 2020b. Disponível em:

<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/29781-pnad-continua-taxa-de-desocupacao-e-de-14-3-e-taxa-de-subutilizacao-e-de-29-5-no-trimestre-encerrado-em-outubro> Acesso em: 24 jan. 2021.

IBGE. *Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2018*. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

JORDÃO, Ana Paula Ferreira; STAMPA, Inez. *Precarização no “mundo do trabalho”: a experiência dos ambulantes dos trens da Região Metropolitana do Rio de Janeiro. O social em questão*, Rio de Janeiro, ano 18, n. 34, 2015.

KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. São Paulo, Paz e Terra, 1983.

MACHADO, Ana Flávia et al. *Efeitos da Covid-19 na Economia da Cultura no Brasil*. Nota Técnica, CEDEPLAR/UFMG, abril 2020. Disponível em: <https://www.cedeplar.ufmg.br/noticias/1235-nota-tecnica-efeitos-da-covid-19-na-economia-da-cultura-no-brasil>.

OBaC – Observatório Baixada Cultural. *Pesquisa impactos da Covid-19 na economia criativa da Baixada Fluminense*. GUERREIRO, João;

BORJA, Bruno (coord.). Observatório Baixada Cultural, 2021. Disponível em: https://portal.ifrj.edu.br/sites/default/files/IFRJ/ASCOM/obac_relatorio_final.pdf

OLIVEIRA. Rafael da Silva (org.). *Baixada Fluminense: novos estudos e desafios*. Rio de Janeiro: Paradigma. 2004.

PROGRAMA BRASIL PRÓXIMO. *Mapeamento dos Grupos Criativos da Baixada Fluminense: Relatório Final*. Rio de Janeiro, 2015.

RAMOS, Tatiana Tramontani. *A geografia dos conflitos sociais da América Latina e Caribe*. CLACSO, 2003. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2002/mov/tramon.pdf>
Acesso em: 29 ago. 2020.

RAMOS, Tatiana Tramontani. Pandemia é pandemia em qualquer lugar – vivendo a crise da Covid-19 de fora dos grandes centros. *Espaço e Economia [Online]*, 18, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/espacoeconomia/11406> Acesso em: 30 ago. 2020.

SAAD FILHO, Alfredo; MORAIS, Lecio. *Brasil: neoliberalismo versus democracia*. São Paulo: Boitempo, 2020.

SOUZA, Rodrigo Sampaio de. *Sobre o poder na Baixada Fluminense: o exemplo do município de Nilópolis/RJ*. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.

TOMMASI, Lívia de. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. *Revista Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 12, n. 23, 2013.

TORRES, Gênesis (org.). *Baixada Fluminense: a construção de uma história*. Rio de Janeiro: IPAHB, 2004.

UBC – União Brasileira dos Compositores; ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing. *Músicos/as e pandemia*. Relatório de pesquisa. Rio de Janeiro, 2020.

A enunciação de um sujeito competitivo-pacificado: uma análise das competências profissionais sugeridas a produtoras/es culturais na Classificação Brasileira de Ocupações

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.49448>

João Domingues¹
Gustavo Portella Machado²

Resumo: O presente artigo tem por interesse contribuir para o debate das muitas tensões entre a esfera laboral da cultura no Brasil e o domínio de um governo específico das condutas individuais no neoliberalismo, sendo a ocupação “produtor/a cultural” – concebido hoje como um mediador do mercado profissional de grande porte ou consagrado – seu foco objetivo. Assim, tomamos por análise a Classificação Brasileira de Ocupações, em específico seu catálogo de habilidades e competências sugeridas. Destacamos algumas de suas expectativas, onde procuramos estabelecer uma aparente justaposição com uma nova racionalidade típica do sujeito neoliberal contemporâneo.

Palavras-chave: produtores culturais; neoliberalismo; Classificação Brasileira de Ocupações.

La enunciaci3n de un sujeto competitivo-pacificado: un an3lisis de las competencias profesionales sugeridas a los productores culturales en la Clasificaci3n Brasileña de Ocupaciones

Resumen: Este art3culo tiene como objetivo contribuir al debate sobre las m3ltiples tensiones entre la esfera cultural del trabajo en Brasil y el predominio de un gobierno espec3fico de las conductas individuales en el neoliberalismo, siendo el oficio “productor cultural” - concebido hoy como mediador del gran o consagrado mercado profesional - su enfoque objetivo. As3, analizamos la Clasificaci3n Brasileña de Ocupaciones (Classificaci3n Brasileira de Ocupa33es), espec3ficamente su cat3logo de habilidades y competencias sugeridas. Destacamos algunas de sus expectativas, donde intentamos establecer una aparente yuxtaposici3n con una nueva racionalidad propia del sujeto neoliberal contempor3neo.

Palabras clave: productores culturales; neoliberalismo; Clasificaci3n Brasileña de Ocupaciones.

1 João Luiz Pereira Domingues. Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/IPPUR. Programa de Pós-Graduaç3o em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, Brasil. Email: joaodomingues@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0001-8971-6213>.

2 Gustavo Portella Machado. Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense, Basil. Email: m.gustavoportella@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-6495-4490>.

Recebido em 28/03/2021, aceito para publica33o em 03/06/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

The enunciation of a competitive-pacified subject: an analysis of the professional skills suggested to cultural producers in the Brazilian Classification of Occupations

Abstract: This paper aims to contribute to the discussion of the many tensions between the cultural sphere of work in Brazil and the dominance of a specific government of individual conduct in neoliberalism, with the occupation "cultural producer" - conceived today as a mediator of the large or established professional market - its objective focus. Thus, we analyzed the Brazilian Classification of Occupations (Classificação Brasileira de Ocupações), specifically its catalog of skills and suggested competencies. We highlight some of his expectations, where we try to establish an apparent juxtaposition with a new rationality typical of the contemporary neoliberal subject.

Keywords: cultural producers; neoliberalism; Brazilian Classification of Occupations.

A enunciação de um sujeito competitivo-pacificado: uma análise das competências profissionais sugeridas a produtoras/es culturais na Classificação Brasileira de Ocupações

Introdução

As relações laborais no campo da cultura são, sem dúvida, uma chave bastante importante para tentarmos compreender alguns desafios de análise acerca do mundo do trabalho, notadamente em economias onde o setor de serviços vem ganhando maior centralidade.

Algumas pesquisas vêm apontando como o trabalho no campo da cultura é enxergado por muitos de seus agentes como um ambiente laboral gratificante, com algum grau de liberdade, onde os sonhos pessoais e a realização daquilo que se deseja têm forte identificação para sua adesão (SILVA, 2018; TOMMASI, 2016). É patente, entretanto, que a projeção

destes desejos encontra no cotidiano da atividade cultural uma série de rotinas, dificuldades, baixo investimento, entre outros desafios.

Não raro encontrarmos também referências ao trabalho cultural – entendido aqui como o trabalho que orbita naquilo que mais comumente tem se chamado de economia da cultura – como marcado pela predominância de formas de contratação temporárias, incerteza salarial, alta informalidade e ausências protetivas (CORSANI, 2012; SEGNINI, 2007). Portanto, entre a perspectiva legítima de um projeto *desejável* e as exigências concretas de realização das atividades produtivas da cultura repousam uma série de contradições,

muitas delas marcadas pela reconversão da questão social das últimas décadas.

Razoavelmente relevante para a dinâmica produtiva de economias capitalistas, a economia da cultura e o trabalho cultural são cenários em que podemos depreender algumas ambiguidades para trabalhadoras e trabalhadores, especialmente quando extraímos alguns sintomas de como a vida social tem sido atravessada por expectativas de conduta tipicamente associada às dinâmicas neoliberais. Colocam-nos dinâmicas onde a vivência prazerosa do trabalho encontra subtrações oriundas do ciclo capitalista onde está inserido.

Assim, interessa-nos propor aqui um debate que procura interagir parte deste périplo descrito, e que acreditamos ainda pouco explorado na literatura mais especializada da área. Cremos que ainda não demos a devida atenção a algumas dimensões normativas que consolidam certas atividades culturais como *profissões*³. E, em especial, parece-nos instigante perceber como agências e instituições-chave que fornecem algum tipo de

regulação às profissões convocam certos sentidos ao/sobre o trabalho cultural. Sentidos estes que permitem, ainda que não tão explícita, a cooperação entre estruturas de precarização e estímulos a determinadas práticas, modos de ser e de proceder pelos trabalhadores desse campo.

Para dar alguma musculatura a este debate, tomamos como objeto de investigação certas pistas deixadas pela forma como a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), em seu sistema de categorização de ocupações, descreve a expectativa de competências de algumas profissões ligadas ao circuito artístico e cultural, em especial aquelas cuja atuação ocorrem em *bastidores*. Tomaremos essas pistas em comparação tanto com o circuito de profissões correlatas como de outros agrupamentos profissionais definidos na organização da CBO.

Destacamos para este trabalho a CBO por algumas razões. A primeira delas é o interesse mais direto do artigo, trata-se de reconhecer como competências e habilidades gerais são mobilizadas como atributos aos cargos. Este é um traço constitutivo da

³ Para mais, ver Nunes e Benevides (2017).

Classificação (NOZOE; BIANCHI; RONDET, 2003). A segunda é o reconhecimento de que a CBO parece orientar-se em um sistema classificatório em grande parte constituído por informações construídas pelos próprios pares profissionais (NUNES; BENEVIDES, 2017). Sendo assim, a disposição das competências reflete, ao menos em traços indiciários, como a expectativa institucional acolhe um certo espírito de época da parte dominante do próprio grupo profissional.

Tomamos os *profissionais de bastidores* - em nosso caso, produtoras e produtores culturais - como nossa ênfase por algumas razões. A primeira delas é nossa percepção de que esta categoria profissional consegue transitar entre diferentes internalidades laborais expressivas. Assim, é possível enxergar uma presença *genérica* destes trabalhadores em diferentes "economias da cultura" (do teatro, da música, da cultura popular, etc.). Esse grau de *genericidade* é, para nós, um breve alerta sobre como estas expectativas que descrevermos podem também mobilizar circuitos profissionais correlatos.

Interessa-nos também realçar certas expectativas sobre *profissionais de bastidores do campo cultural*. É curioso notar como esta atividade profissional é marcada por uma valorização de sua ocultação em detrimento do objeto artístico (SEGNINI, 2007). Sendo ambos os autores deste artigo formados na área, podemos afirmar que não raro termos ouvido em nossa vida profissional como a invisibilidade de nossa atividade seria uma equivalência a um "trabalho bem executado" (um exemplo disso é a frase bem comum entre nós: "um bom produtor nunca aparece"). Pois esta medida, um tanto funcionalista - que valoriza entre muitos destes profissionais a ideia de que sua invisibilidade é um sintoma de sua boa habilidade profissional -, sugere-nos também como pode normalizar-se expectativas de um comportamento profissional.

A partir desse contexto, a investigação situa-se em uma constituição arquetípica subjetiva deste trabalhador, analisando quais seriam as demandas sócio-psico-técnicas "necessárias" - em grande parte, "exigidas" pelo mercado de trabalho e disseminadas por

instituições públicas e privadas – para exercer a ocupação produtor/a cultural, e ainda de quais formas essas demandas atuariam na construção do imaginário positivo de uma profissão notadamente sem garantias ou seguranças.

Desta feita, a constituição do objeto deste artigo é compreender a produção de sentido enunciativo conferido à competência profissional “produtor/a cultural” quando mobilizada por uma instituição-chave governamental. É importante ressaltar que não defendemos aqui nenhum tipo de automatismo entre a modulação discursiva das competências referidas pelas instituições e as agências dos sujeitos sociais. Não é parte integrante deste estudo compreender como estas noções são incorporadas, refutadas ou negociadas pela multiplicidade de pares profissionais. Interessa-nos contribuir para desvendar certo espaço de regularidades da prática discursiva em meio aos processos de reconhecimento, mapeamento e institucionalização da prática e competência profissional.

CBO: as dimensões das competências

Sendo de responsabilidade de elaboração e atualização pelo Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) – atual Secretaria do Trabalho do Ministério da Economia – a Classificação Brasileira de Ocupações é um instrumento essencial para o reconhecimento público das profissões e classificação de famílias ocupacionais. Dispondo um conjunto de funções, tarefas, obrigações, conhecimentos e outras exigências reconhecidas pelos pares profissionais, a CBO sinaliza dimensões descritivas para o exercício da profissão (BUENO; BOSSLE; FRAGA, 2018).

O princípio classificatório é de ordem meramente administrativa, não abrangendo as relações de trabalho. A regulamentação das profissões é de iniciativa legislativa, competindo à CBO a classificação profissional, “sem fazer a distinção entre profissões de livre exercício e as profissões regulamentadas” (CRIVELLARI; ALVES; FROTA, 2017, p.51)

Ainda que não tenha função regulatória, é a partir deste princípio classificatório que podem ser reunidas

informações relevantes para instruir políticas dedicadas ao trabalho no Brasil. Trata-se, portanto, de uma ferramenta essencial para a organização de dados estatísticos que projetam dimensões tão diversas como “emprego-desemprego, taxas de natalidade-mortalidade das ocupações, elaboração de currículos, planejamento da educação profissional, rastreamento de vagas e serviços de intermediação de mão de obra” (BUENO; BOSSLE; FRAGA, 2018, p.410).

Sua estrutura básica deriva do ano de 1977, como resultado do “convênio firmado entre o Brasil e a Organização das Nações Unidas (ONU), por intermédio da Organização Internacional do Trabalho (OIT)” (BRASIL, 2010), tendo sofrido algumas atualizações em função do contexto social e econômico e ao ciclo de vida ocupacional que são próprios do mundo das profissões (NOZOE; BIANCHI; RONDET, 2003). A estratégia da CBO é seguir um modelo internacional de classificação das ocupações, o que torna possível efetuar comparações e promover políticas públicas com dados mais específicos sobre cada setor.

Em meados da década de 1990 foi instituída a Comissão Nacional de Classificações (CONCLA), organismo interministerial cujo objetivo era consolidar a unificação de classificações. A partir dessa Comissão, a descrição das classificações que iriam compor a CBO foi realizada em três módulos: o primeiro permitiu a comparação e compilação de diferentes fontes de dados sobre as ocupações; o segundo elaborou e validou a estrutura, incluindo alterações dadas pela Classificação Internacional de 1988; e o terceiro determinou um modelo de descrição a partir da reunião de uma rede de parceiros para realizar uma classificação descritiva (de ordem qualitativa) (BRASIL, 2010).

Esse terceiro módulo de organização e classificação das ocupações é a etapa essencial para prosseguimento da análise. O método utilizado durante sua execução foi o *Developing a Curriculum* (DACUM).

Segundo Norton (1998), o método DACUM baseia-se em três premissas. A primeira é que “trabalhadores especializados podem descrever e definir seu trabalho/ocupação com mais precisão

do que qualquer outra pessoa” (NORTON, 1998, p.3, tradução livre). A primeira premissa, portanto, reconhece como valor regulatório os pares profissionais como os principais definidores do desenvolvimento de um currículo profissional.

A segunda diz que uma “forma eficaz de definir um trabalho/ocupação é descrever com precisão as tarefas que os trabalhadores especializados realizam” (NORTON, 1998, p. 4, tradução livre). A segunda, portanto, revela que a precisão de constituição de um currículo profissional demanda o reconhecimento das atividades e tarefas que circunscrevem uma determinada ocupação.

A terceira revela dimensões aparentemente mais personalizadas, indicando níveis de competências cognitivas, técnicas e comportamentais:

Todas as tarefas, para serem realizadas corretamente, exigem o uso de determinados conhecimentos, habilidades, ferramentas e comportamentos positivos do trabalhador. Embora o conhecimento, as habilidades, as ferramentas e os comportamentos dos trabalhadores não sejam tarefas, eles são capacitadores que possibilitam que os trabalhadores

tenham sucesso. (...) Como esses atributos são diferentes e distintos das tarefas, é muito importante mantê-los separados para que seja obtida uma análise de alta qualidade dos requisitos de desempenho do trabalho (NORTON, 1998, p. 4, tradução livre).

O método inclui também um workshop com os trabalhadores especialistas, para melhor apreensão da ferramenta. Para a CBO foram convidados de 8 a 12 profissionais para cada ocupação com objetivo de descrever suas áreas de atuação.

A escolha e preparação desses profissionais ocorreram a partir dos seguintes critérios: instituições conveniadas do Ministério; consultoria nacional contratada; e treinamento no método DACUM por uma instituição canadense. Cada grupo se reuniu por dois dias para descrição. E em um terceiro dia, um comitê composto também por trabalhadores da área validou as descrições. No total, 7 mil pessoas participaram desse módulo, chegando ao final do processo com uma série de características apontadas tanto sobre as profissões quanto sobre os profissionais (BRASIL, 2010)

Um dos levantamentos realizados pela CBO nesta edição, através desses grupos de trabalhadores, foi a identificação das *Competências mobilizadas para o desempenho das atividades do emprego ou trabalho*. Segundo a CBO, o conceito de *Competência* possui duas variações: a primeira diz respeito ao *nível de competência*, isto é, a "(...) complexidade, amplitude e responsabilidade das atividades desenvolvidas no emprego ou outro tipo de relação de trabalho." (BRASIL, 2010); a segunda, por outro lado, significa o *Domínio (ou especialização) da competência*, o qual relaciona-se com o "(...) contexto do trabalho como área de conhecimento, função, atividade econômica, processo produtivo, equipamentos, bens produzidos que identificarão o tipo de profissão ou ocupação." (BRASIL, 2010)

Essas "competências" aparecem na CBO, então, como capacidades e qualidades necessárias para trabalhar num determinado campo. Aparece aqui uma primeira tensão: as competências estão situadas tanto em formas de domínio técnico como de *domínio pessoal*.

Sugere-nos, assim, uma dada ordem instrumental em duplo ato, para a vida e para a execução da atividade profissional.

Destacadas assim como uma imanência, um circuito natural, as "competências pessoais" são uma forma não-explícita de exigências que singularizam necessidades prévias esperadas para que um agente social possa estar autorizado a cumprir sua rotina profissional. A ausência de uma destas características "pessoais" expressa também – ainda que de forma silenciosa – uma desconfiança tanto institucional quanto entre os pares para uma projeção adequada da carreira.

Veremos no próximo item como estas dimensões são convocadas para os profissionais de bastidores.

Profissionais de bastidores e competências pessoais

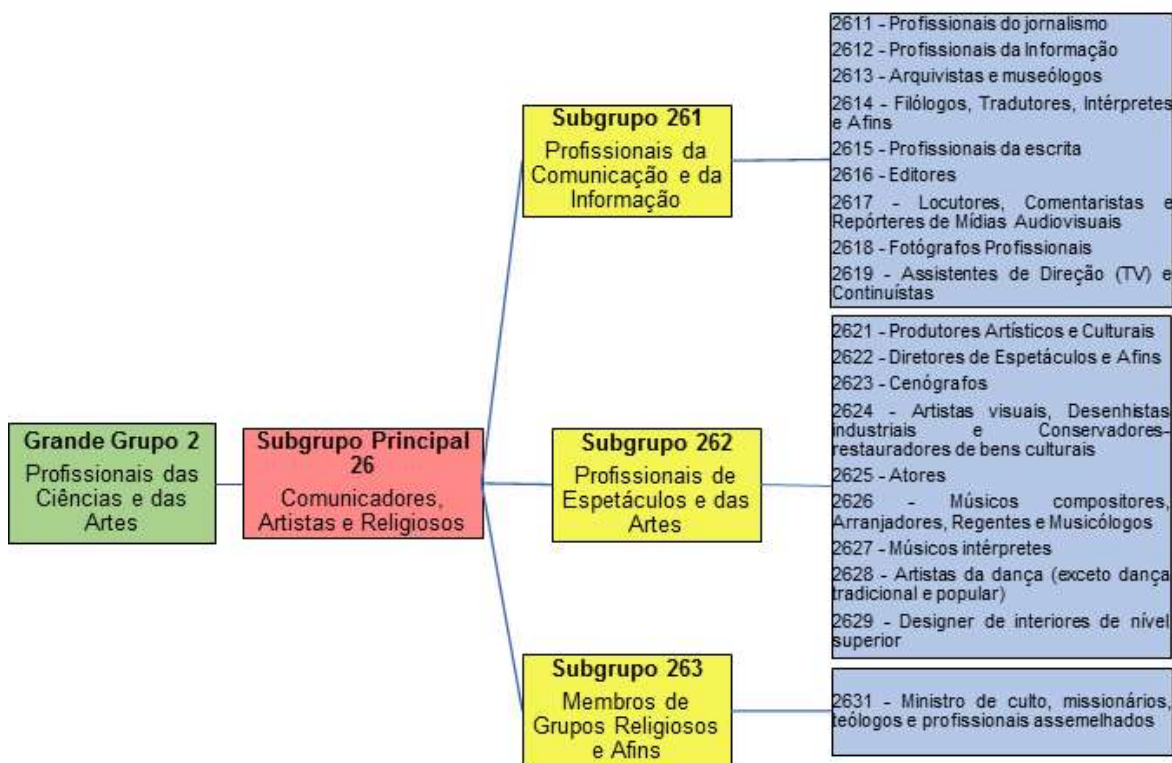
Para análise das competências pessoais, partiremos das famílias ocupacionais identificadas na CBO. As famílias ocupacionais são formadas a partir de dez Grandes Grupos⁴, um

⁴ Grandes grupos: 1) Membros das Forças Armadas, policiais e bombeiros militares; 2) Membros superiores do poder público,

número amplo de subgrupos principais e ainda maior de Subgrupos. Aqui, observamos inicialmente o Grande Grupo dos Profissionais das Ciências e das Artes, onde identificamos um maior número de ocupações sinônimas dos *profissionais dos bastidores* e onde também se encontra listada a ocupação de produtores culturais, conforme demonstra o Fluxograma abaixo.

dirigentes de organizações de interesse público e de empresas, gerentes; 3) Profissionais das Ciências e das Artes; 4) Técnicos de nível médio; 5) Trabalhadores de serviços administrativos; 6) Trabalhadores dos serviços, vendedores do comércio em lojas e mercados; 7) Trabalhadores agropecuários, florestais e da pesca; 8) Trabalhadores da produção de bens e serviços industriais; 9) Trabalhadores da produção de bens e serviços industriais; 10) Trabalhadores em serviços de reparação e manutenção. Os Grandes Grupos 8 e 9 possuem nomenclaturas idênticas, mas subgrupos diferentes.

Fluxograma 1 - Divisões de ocupações do Grande Grupo 2 da CBO



Fonte: elaboração própria dos autores a partir da Classificação Brasileira de Ocupações

É importante observar que no caso específico de produtores culturais (código 2621 - Produtores Artísticos e Culturais) a nomenclatura foi modificada para a publicação da CBO 2010, variando de “Empresários Artísticos” para “Produtores Artísticos e Culturais”. Essa modificação ao mesmo tempo que é um reconhecimento da legitimidade profissional reflete também como o circuito produtivo da cultura já havia

incorporado a atividade como um de seus principais partícipes. O conhecimento da nomenclatura anterior é importante porque a descrição de suas atividades parece ainda resguardar características do mundo financeiro-empresarial.

Analisando de forma mais vertical o sugerido às competências para a profissão “produtor/a cultural”, vemos que ambos os domínios técnicos e pessoais interagem. A CBO

assim classifica as competências/qualidades:

- 1 Administrar conflitos
- 2 Demonstrar capacidade de lidar com imprevistos
- 3 Demonstrar capacidade de propor soluções
- 4 Demonstrar capacidade de atenção difusa
- 5 Demonstrar capacidade de trabalhar em equipe
- 6 Demonstrar capacidade de articulação profissional
- 7 Demonstrar capacidade de conciliação
- 8 Demonstrar capacidade de liderança
- 9 Demonstrar criatividade
- 10 Demonstrar pró-atividade
- 11 Demonstrar capacidade de administrar o tempo**
- 12 Demonstrar capacidade de trabalhar sob pressão**
- 13 Demonstrar flexibilidade
- 14 Demonstrar sensibilidade artística
- 15 Demonstrar capacidade de persuasão
- 16 Demonstrar paciência (BRASIL, s.d, **grifos nossos**)

Primeiramente, observamos que as dezesseis competências são apontadas como qualidades/competências sugeridas aos produtores culturais para exercício de suas ocupações. Essas competências, no entanto, ultrapassam a dimensão laboral, adentrando às próprias subjetividades e características pessoais dos sujeitos (por exemplo: atenção difusa,

criatividade, sensibilidade etc.). Falamos em um cenário, portanto, no qual não somente o tempo de trabalho e os outros tempos da vida social se confundem, mas o próprio desenvolvimento de subjetividades está atrelado à possibilidade de realização profissional.

Quanto a esse cenário, entenderemos aqui como a intensificação de um processo de “vida reduzida”, na qual o capital

[...] avassala a possibilidade de desenvolvimento humano-pessoal dos indivíduos sociais, na medida em que ocupa o tempo de vida das pessoas com a lógica do trabalho estranhado e a lógica da mercadoria e do consumismo desenfreado (ALVES, 2011, p. 21).

A “vida reduzida” é a contradição da “vida plena de sentido” e se exprime na vida dos sujeitos pela dificuldade de se desenvolverem enquanto seres humanos genéricos (ALVES, 2011). O que chamamos atenção aqui é que a “vida reduzida” e, portanto, a sobreposição do tempo de trabalho e das características de trabalho aos outros tempos e as outras características pessoais dos sujeitos, têm sido abordada (como no exemplo

da CBO para produtores culturais) enquanto "vida plena de sentido".

Ainda quanto às dezesseis competências, elas também parecem apontar, em menor ou maior grau, para um sujeito que dialoga com as características da modernização da figura dos gerentes nos anos 1980. Seria um trabalhador capaz de incorporar e de impor as práticas profissionais flexíveis e precárias (demonstrar flexibilidade, persuasão, atenção difusa, liderança etc.) ao mesmo tempo em que exige confiança, lealdade e cooperação (LINHART, 2007). No entanto, ao invés de um gerente dentro das empresas, leal aos interesses empresariais, podemos falar em um profissional trabalhando por conta própria (demonstrar flexibilidade), muitas vezes respaldado por sua própria figura jurídica, gerenciando de forma precária o sistema que sustenta o mercado financeiro-cultural.

Isso é perceptível devido às competências apontadas anunciarem um profissional em constante conflito, que precisa conciliar, trabalhar em equipe e administrar conflitos e ao mesmo tempo persuadir e manter uma atenção difusa. Entendemos que a

relação/conflito dessas competências nos fornece um enunciado que dissemina o imaginário do produtor cultural como uma figura que transita entre o mundo econômico e o expressivo, capaz de agenciar simultaneamente lógicas competitivas e sensitivas.

A partir dessas competências, colocaremos um foco mais vertical em duas, que entendemos como características que parecem ultrapassar o universo laboral para uma dimensão mais autonormativa, traduzindo condições precárias de trabalho como qualidades individuais sugeridas. Tratam-se das categorias: *11 - Capacidade de administrar o tempo*; e *12 - Demonstrar capacidade de trabalhar sob pressão*. Essas categorias parecem concentrar uma práxis em constante transformação dentro do neoliberalismo, indo de uma experiência desagradável e precária para uma concepção de qualidade e de *competência*, como aqui analisada.

Diante disso, acredita-se que as competências identificadas por instituições, por trabalhadores da área e chanceladas pelo governo podem demonstrar como os trabalhadores da cultura e, mais particularmente os

produtores/as culturais, são entendidos e caracterizados como uma forma de trabalho positivada, ainda que sem garantias de trabalho e de segurança.

Para verificar a ocorrência dessas duas competências, recorreremos às dezenove ocupações que englobam o Subgrupo principal de Comunicadores, Artistas e Religiosos, conforme identificado no Fluxograma 1. Foram analisadas as competências pessoais apontadas como essenciais

para trabalhar em cada uma dessas profissões a fim de verificar se outras ocupações, especialmente as ligadas aos *profissionais de bastidores*, encontram ambas as competências de administração de tempo e de trabalho sob pressão.

Nos subgrupos 261, 262 e 263, encontramos as duas competências destacadas em algumas ocupações, conforme verifica-se na tabela a seguir:

Tabela 1 - Ocupações com competências selecionadas no subgrupo principal 26

OCUPAÇÃO	COMPETÊNCIA
2614 - Filólogos, Tradutores, intérpretes e Afins	Trabalhar sob pressão (do tempo)
2617 - Locutores, Comentaristas e Repórteres de mídias audiovisuais	Demonstrar capacidade de administrar o tempo
2619 - Assistentes de direção (TV) e Continuístas	Demonstrar capacidade de trabalhar sob pressão
	Demonstrar capacidade de administrar o tempo
2621 - Produtores artísticos e culturais	Demonstrar capacidade de administrar o tempo
	Demonstrar capacidade de trabalhar sob pressão
2622 - Diretores de espetáculos e afins	Demonstrar capacidade de administrar o tempo
	Demonstrar capacidade de trabalhar sob pressão

Fonte: Elaborado pelos autores a partir das competências pessoais dispostas no site da CBO

A partir dessa indexação, averiguamos que a administração do tempo aparece tanto para a categoria 2614 - Filólogos, Tradutores, Intérpretes e Afins quanto para a

categoria 2617 - Locutores, Comentaristas e Repórteres de mídias audiovisuais. Uma análise mais aprofundada nas descrições atribuídas a estas duas categorias revela que a

administração do tempo em suas ocupações refere-se ao tempo de trabalho contínuo e de difícil mensuração, a irregularidade de horários e a característica intermitente do trabalho.

Porém, entendemos que a noção de controle ou capacidade de administração do tempo pode nos mostrar diferentes matizes quando perspectivadas em sua relação com a organização do trabalho. Em um cenário de intensa informalidade e sazonalidade laboral, no qual o emprego no setor terciário vem tendendo a ser cada vez mais reproduzido na forma de projetos - tal qual encontrado por grande parte dos trabalhadores da cultura no Brasil (DOMINGUES, 2017; SEGNINI, 2007) -, é razoável afirmar que a "capacidade de administração do tempo" não se resume apenas ao conjunto de tarefas a executar e suas características de mensuração.

Dentro do universo de incerteza empregatícia que marca uma enorme fração dos profissionais de bastidores, a administração do tempo é uma condição absolutamente inerente para garantir possibilidades de envolvimento em novas oportunidades

de projetos. Assim, entendemos que na aparência de uma competência de domínio técnico acerca das atenções executivas de etapas de trabalho, a noção de controle do tempo guarda resíduos de administração pessoal que possibilitem a rápida passagem de um emprego para outro (SENNET, 2006), como uma posição permanente de exercício para a empregabilidade.

Na ausência de sistemas protetivos próprios que pudessem garantir a sobrevivência destes trabalhadores em períodos de desemprego, ser "capaz de administrar o tempo" é um traço singular de um cotidiano marcado pela casualização laboral. Em tempos de desproteção laboral, apresentar capacidades "flexíveis", tal como descrito nas competências profissionais, parece adequado à gestão de uma carreira cheia de incertezas.

As outras duas ocupações que registram as características elencadas também estão no rol das profissões artísticas e é interessante notar que posicionam-se em situações de gerência/direção, tanto o 2619 - Assistente de direção (TV) e Continuístas, que se aproxima muitas vezes das tarefas desempenhadas

pelos produtores/as culturais, quanto os 2622 - Diretores de espetáculos e Afins exercem um poder de decisão e de controle.

Para melhor compreender a utilização dessas competências e verificar sua extensão para além das profissões artísticas, optamos ainda por explorar sua ocorrência nos dez Grandes Grupos da CBO e, portanto, em todas as ocupações listadas. Nesse mapeamento, 20 ocupações registram a administração do tempo como competência e 34 registram o trabalho sob pressão. A maioria encontra-se no campo financeiro, econômico e/ou gerencial, com destaque para gerentes de máquinas, profissionais que gerenciam processos de engenharia e profissionais diretamente envolvidos com a administração de recursos financeiros.

Um cruzamento dessas informações revela ainda que, fora os produtores/as culturais, apenas outras seis ocupações registram ambas as competências simultaneamente, são elas: 2422 - Membros do Ministério Público; 2424 - Defensores públicos e procuradores da assistência judiciária; 2622 - Diretores de espetáculos e afins; 3742 - Técnicos em Cenografia;

3744 - Técnicos em montagem, edição e finalização de mídia audiovisual; 2619 - Assistentes de direção (TV) e Continuístas. Isto significa que a maioria das ocupações encontradas com ambas as competências estão dentro de um rol do trabalho cultural e, principalmente, dos *profissionais de bastidores*. É interessante lembrar também que não foram os mesmos participantes do método *Developing a Curriculum* (DACUM) para cada uma dessas ocupações, mas grupos diferentes que associaram ambas as competências com esses trabalhadores da cultura.

Creemos ser importante também algumas considerações acerca da normalização da "capacidade de trabalhar sob pressão". Retomamos uma condição brevemente apontada na introdução deste artigo, na qual se compreende como o trabalho pode ser uma fonte de prazer mas também de sofrimento (DEJOURS, 2004).

Dialogamos em especial com alguns autores que procuraram investigar as carreiras de profissionais executivos do mercado financeiro e bancário a partir de interações com a psicopatologia do trabalho (FLACH *et al.*, 2009; GRISCI; OLTRAMARI;

WEBER, 2011). É possível enxergar nestas pesquisas a constante interlocução entre o trabalho sob pressão e a forma patogênica de sofrimento, tal como apontada por Dejours (2004).

Quanto ao trabalho de Flach *et al.* (2009), foram investigadas doze edições de uma revista dedicada ao mundo dos negócios, entre os anos de 2005 e 2006. Nas diversas menções aos sentidos de "pressão no trabalho", o artigo revela uma alta incidência de correlação com situação de estresse nos artigos e seções da revista. Em parte traduzida como parte do cotidiano laboral dos executivos, o estresse em decorrência da administração da pressão é também concebido como um "propulsor de um bom desempenho, qualidade extremamente exigida no mundo do trabalho" (FLACH *et al.*, 2009, p.199). A publicação indica algumas ações para seus leitores: "aprenda a intercalar os períodos de tensão, que são essenciais para o desempenho, com pausas de relaxamento para se recuperar"; "Não fume, controle o peso e o colesterol, pratique uma atividade física e busque formas de aliviar o estresse". Caberia, então, ao executivo

atento ser hábil para lidar com as situações estressantes.

O trabalho de Grisci, Oltramari e Weber (2011) investigou alguns dilemas pessoais relativos à carreira vividos por executivos bancários, e nos mostra outras características da administração da pressão. Os executivos entrevistados relatam como a competição cotidiana os deixa em estado permanente de alerta, incidindo sobre o medo de se perder seu posto empregatício e sobre uma "pressão pessoal constante para que a "doação ao banco seja maior e a carga de trabalho maior também"" (GRISCI; OLTRAMARI; WEBER, 2011, p.103). O mais decisivo parece configurar sobre uma auto-pressão para mostrar-se como um "trabalhador exemplar" aos bancos. A fronteira entre o trabalho e a casa perde o sentido, fazendo com que a dedicação ao cargo ocupe todo o tempo, prejudicando horários de descanso e o convívio familiar.

Estes pequenos extratos revelam como a administração da pressão é também orientada pela otimização da funcionalidade e da administração do sofrimento como um fator produtivo. Como notamos em

nossa breve reflexão sobre a administração do tempo, trabalhar sob pressão não diz apenas sobre as dificuldades executivas de tarefas imateriais, diz também como neste universo a extração de trabalho pode vir a ser realizada ao nível de produção de patologias.

À guisa de considerações finais: o sujeito competitivo-pacificado

O entendimento dessas competências pessoais como qualidades/capacidades parece-nos uma ideia central para entender a atual construção de um sujeito laboral que consegue unificar em si demandas de diferentes setores, ainda que esses possuam prioridades distintas ou contraditórias, como é o caso do universo artístico e do econômico. No caso de produtores culturais, as qualidades/capacidades, indicadas por profissionais e instituições do setor, apontam ao mesmo tempo para um profissional que se posiciona de forma competitiva, dentro das regras do mercado econômico-financeiro, e de forma conciliadora, sensível, expressiva. Entendemos aqui a reunião desse conjunto de competências como a enunciação de

um sujeito competitivo-pacificado (DARDOT; LAVAL, 2016), que torna positivas e/ou paliativas suas condições laborais precarizantes.

Para nós, soa como a idealização de um indivíduo que está suficientemente integrado às normas do mercado econômico para disputá-lo, mas não necessariamente entende seu trabalho como um ativo exclusivamente financeiro, já que mantém determinadas relações subjetivas de valor pelo seu próprio trabalho. Em outras palavras, a dimensão de prazer/satisfação trazida pela possibilidade de se expressar pelo trabalho parece acarretar certa pacificidade diante dos desdobramentos que é se entender como um sujeito competitivo no capitalismo.

Essa definição vai ao encontro da constituição de uma nova racionalidade típica do sujeito neoliberal contemporâneo (DARDOT; LAVAL, 2016), ao naturalizar um *modus operandi* dos trabalhos da cultura no qual a sensação de prazer/satisfação proporcionada tanto pela criação/execução artística quanto pelo desenvolvimento e melhoria da sua própria marca pessoal (no sentido

auto-empresarial) mascaram a sobreposição do tempo de trabalho aos outros tempos da vida social e, portanto, a manutenção do trabalho não pago (HOPE; RICHARDS, 2015). Dota-se, diante disso, que a mobilização discursiva sobre o arquétipo laboral "produtor/a cultural" pode influenciar diretamente na naturalização da relação trabalho cultural/precarização do trabalho (ANTUNES, 2018; STANDING, 2015).

Acreditamos aqui que esse *modus operandi* ao mesmo tempo que constrói um imaginário dos produtores/as culturais como modelo de trabalho desejável, também está baseado numa projeção discursiva de estabilização de condutas individuais "compatíveis" de integração ao neoliberalismo. Quando ampliamos o conceito de produtores/as culturais para projetar a produção de subjetividades, passamos a identificar nos elementos precarizantes desse trabalho, na verdade, a própria precarização da vida.

O que chama atenção, no entanto, no caso dos *profissionais de bastidores* e especialmente de produtores culturais é que o que chamamos aqui de precarização da

vida está relacionado ao fetiche do próprio trabalho, em uma experiência de desempenho/gozo, alertado por Dardot e Laval (2016), acionada pelas próprias condições precarizantes ainda que invisibilizadas. Retomamos a definição de Alves (2011) de "vida reduzida" antípoda a "vida plena de sentida" para ilustrarmos que ao falarmos na enunciação desse sujeito competitivo-pacificado, estamos tentando demonstrar que a "vida reduzida" tem soado aos trabalhadores como "vida plena de sentido", principalmente quando o trabalho permite aos sujeitos experimentarem suas possibilidades de subjetividade e de expressividade, no que Hope e Richards (2015) chamam da integração entre o "trabalho dos sonhos" e o "trabalho de sobrevivência".

Na área artística e cultural nos parece fundamental chamar atenção para esse processo de precarização do trabalho e da vida porque, em determinados momentos, pode parecer pelo próprio caráter de reflexão e/ou de entretenimento provocado por suas produções que os trabalhadores dessa área estão emancipados ou se divertindo, quando

eles estão na verdade - ao menos também - operando dentro dos mesmos processos do mesmo sistema capitalista que todos os outros trabalhadores.

Isso significa que o trabalho na cultura, como em outras áreas laborais, pode ser identificado muitas vezes como gratificante, principalmente quando consideramos a possibilidade de encontrar sensações de satisfação, de reflexão e de expressão. Entretanto, a estruturação da classificação da ocupação de produtores culturais na CBO nos chamou atenção que essa sensação de gratificação não se dava somente pelas dimensões artísticas da profissão, mas também pela naturalização das condições precarizantes de trabalho enquanto capacidades/qualidades idealizadas para e pelos trabalhadores. Assim, as margens da expectativa de conduta traduzida na administração das competências pessoais que aparecem legitimadas pelos pares profissionais na classificação da CBO aparecem como evidentes marcas de bloqueios institucionais às possibilidades dos desejos criativos individuais dos que

aderem ao mundo profissional da cultura.

A partir desse contexto, passamos a analisar como a produção cultural e suas competências pessoais estipuladas na CBO, após um processo de qualificação pelo método *Developing a Curriculum*, pareciam enunciar um sujeito em constante conflito, no que chamamos aqui de um sujeito competitivo-pacificado. Trata-se de um trabalhador que ao mesmo tempo em que precisaria demonstrar paciência, conciliação, liderança, sensibilidade, precisa demonstrar trabalhar sob pressão, flexibilidade, atenção difusa e administração do tempo.

Dentre as dezesseis competências indicadas na CBO, nos chamou mais atenção a necessidade de demonstrar capacidade de administrar o tempo e de trabalhar sob pressão, por serem duas condições laborais que também são identificadas como precárias. A partir dessa pontuação, analisamos as competências de outras ocupações no mesmo subgrupo ocupacional dos produtores culturais. A análise demonstrou que, em sua maioria, outras profissões de bastidores

apresentavam as mesmas características.

Ao trazermos a figura de produtores culturais para esse debate, desejamos repensar as lógicas que têm sido perpetuadas no cotidiano laboral desse setor, especialmente aquelas que invisibilizam as condições precárias diante de uma suposta gratificação. Pretendemos então, ao mobilizar criticamente a base discursiva identificada com um modo de governamentalidade, contribuir para a constituição de outros projetos laborais, outros sentidos e possibilidades alternativas ao trabalho cultural.

Referências bibliográficas:

ALVES, Giovanni. Trabalho, sociedade e capitalismo manipulatório: o novo metabolismo social do trabalho e a precarização do homem que trabalha. *Revista Eletrônica da RET - Rede de Estudos do Trabalho*. Dossier As Formas actuaes de precarización laboral en el contexto latinoamericano. Ano IV, n. 8, 2011.

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

BRASIL. *Classificação Brasileira de Ocupações*. Brasília: MTE, SPPE, 2010.

BRASIL. *Competências Pessoais 2621 - Produtores Artísticos e Culturais*, s.d. Disponível em: <https://goo.gl/dBtNcF> Acesso em: 24 set. 2018.

BUENO, Alessandra Xavier; BOSSLE, Cibele Biehl; FRAGA, Alex Branco. A classificação brasileira de ocupações do profissional de educação física no SUS: da incompatibilidade à provisoriedade nos serviços públicos de saúde. *Revista Pensar a Prática* (UFG. Impresso), v. 21, p. 690-700, 2018.

CORSANI, Antonella di. Dalla precarietà contrattuale alla precarizzazione esistenziale. L'esperienza dei lavoratori dello spettacolo in Francia. In: ARMANO, Emiliana; MURGIA, Annalisa (orgs.). *Mappe della precarietà: Knowledge workers, creatività, saperi e dispositivi di soggettivazione* - vol. 2. Bolonha: Casa editrice Emil di Odoja, , 2012.

CRIVELLARI, Helena Maria Tarchi; ALVES, Thiara dos Santos; FROTA, Maria Guiomar da Cunha. Arquivistas e Museólogos: uma reflexão crítica sobre o posicionamento destes profissionais na Classificação Brasileira de Ocupações. *Revista de Documentação e Ciência da Informação*, v. 8, p. 46, 2017.

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

DEJOURS, Christophe. Subjetividade, trabalho e ação. *Prod.* [online], São Paulo, v.14, n.3, set./dez. 2004.

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)

FLACH, Leonardo; GRISCI, Carmem Lígia Iochins; SILVA, Francielle Molonda; MANFREDINI, Vanessa. Sofrimento psíquico no trabalho contemporâneo: analisando uma revista de negócios. *Psicologia & Sociedade*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 193-202, 2009.

GRISCI, Carmem Ligia Iochins; OLTRAMARI, Andrea Poletto; WEBER, Lilian. Carreira e Relações Familiares: Dilemas de Executivos Bancários. *Revista Mal-Estar e Subjetividade* (Impresso), v. XI, p. 101-133, 2011.

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

LINHART, Danièle. *A desmedida do capital*. São Paulo: Boitempo, 2007.

NORTON, Robert. Quality instruction for the high performance workplace: Dacum. In: Iveta Conference Proceedings, 1998, Ankara. *Annals... Ankara*: Iveta, 1998. Disponível em: <http://goo.gl/5vD80a>. Acesso em: 28 mar. 2021.

NOZOE, Nelson Hideiki; BIANCHI, Ana Maria; RONDET, Ana Cristina Ablas. A nova classificação brasileira de ocupações: anotações de uma pesquisa empírica. In: *São Paulo Perspec.* [online]. 2003, vol.17, n.3-4, pp.234-246.

NUNES, Jordão Horta; BENEVIDES, Rubens de Freitas. A produção cultural no Brasil: consolidação e construção

do discurso profissional. In: *Anais do 18º Congresso Brasileiro de Sociologia*, Porto Alegre, 2017.

SEGNINI, Liliana. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: *Anais do 13º Congresso Brasileiro de Sociologia*, Recife, 2007.

SENNET, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Gabriel Moreno da. Ocupação: Cultural - Reflexões sobre sonho e trabalho. *Dissertação* (Mestrado em Cultura e Territorialidades). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

STANDING, Guy. *O precariado: a nova classe perigosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

TOMMASI, Livia de. Jovens produtores culturais de favela. *Linhas Críticas* (UnB), v. 22, p. 41-62, 2016.



Resenha: COUTINHO, Amanda. *Trabalhadores da Cultura*. Curitiba: Brazil Publishing, 2020

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.49422>

Renan do Nascimento Santos¹

O livro "*Trabalhadores da Cultura*", de autoria da pesquisadora Amanda Coutinho, é resultado de sua pesquisa de Doutorado em Ciências Sociais, defendida na Unicamp em 2017. O livro, posto em circulação em 2020 pela editora Brazil Publishing em suporte físico, também está disponível em versão digital gratuitamente pelos canais da editora².

¹ Renan do Nascimento Santos. Doutorando em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil. E-mail: rnazzos@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-8949-9917>

² Ver: <https://aeditora.com.br/produto/trabalhadores-da-cultura/>

Texto recebido em 29/03/2021, aceito para publicação em 03/06/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

O objetivo central do estudo de Amanda Coutinho é, em seus próprios termos, o seguinte: “descortinar a composição, a estrutura, a expansão, as tensões, assimetrias, lutas e formas de reconhecimento político profissional dos trabalhadores da cultura no Brasil.” (p. 13). A rigor, os *trabalhadores da cultura* dos quais a autora se ocupa em seu estudo são os músicos, em particular, aqueles chamados de *independentes*.

A abordagem que a autora traz para uma sociologia do trabalho artístico acompanha as conclusões de Pierre-Michel Menger em seu seminal livro “Retrato do Artista Enquanto Trabalhador” (2005), que caracteriza o mercado de trabalho artístico como laboratório da flexibilidade e o artista seria, nas configurações atuais de acumulação capitalista, a figura exemplar de trabalhador flexível. Coutinho engrossa o coro de uma série de outras pesquisas interessadas nas condições laborais dos músicos no Brasil, e a interlocução com estes estudos, feita em sua pesquisa, contribui para a construção de um quadro de referências que converge para a identificação de processos e relações de trabalho muito precários no campo da música.

Contudo, considero como um dos principais valores do estudo de Coutinho, a introdução da ideia de *independência*, de um lado, como um fenômeno dentro do grande campo das produções culturais que mobiliza suas questões e que seria “a expressão paradigmática de uma inclusão ainda mais subsidiária, cooperada, especializada e precária no mercado cultural” (p. 17), de outro, o *independente* como chave analítica para compreender estas dinâmicas de trabalho dos músicos.

Já no primeiro capítulo, “*Artistas independentes: conceitos em discussão*”, ao construir uma categoria de independência suficientemente estável para os objetivos da pesquisa, o debate ganha em consistência e complexidade quando trata de pôr em evidência não apenas como os artistas reivindicam tal independência discursivamente e na operação da cadeia produtiva, como também põe foco nas outras relações de dependência que se estabelecem em consequência e nos efeitos que esta independência pode ter para o trabalho concretamente realizado por estes trabalhadores artistas. A questão da independência como opção e como contingência é recolocada diversas vezes ao longo do debate, tensionado de um

lado, autonomia e liberdade artística, de outro, intermitência, polivalência e intensidade do trabalho.

Para examinar estas questões, Coutinho toma como pontos de referência um conjunto de 22 músicos independentes, em diferentes níveis de inserção no mercado de trabalho artístico, com quem dialoga sobre temas como os sentidos do trabalho artístico, as estruturas de remuneração, relações familiares e de formação, migrações artísticas, concepções acerca da independência, polivalência e empreendedorismo cultural, modelos de negócios, políticas públicas, meios de comunicação, órgãos de representação, relações de gênero, raça e sexualidade.

O segundo capítulo "Trajetória e Formação" se aprofunda e analisa numa abordagem interseccional as trajetórias dos sujeitos interlocutores da pesquisa. Além das condições de classe, raça e gênero dos sujeitos, Coutinho considera também outras variáveis como faixa etária, orientação sexual, formação e a influência da família na busca por uma identidade artística e profissional e uma posterior inserção no mercado de trabalho.

É no capítulo seguinte, "*Retratos do mercado de trabalho artístico*", que a autora aponta a insuficiência de noções como dom e vocação para explicar o trabalho artístico e aposta numa abordagem apoiada em teóricos neomarxistas para analisar trabalho imaterial realizado pelos artistas, reconhecendo que tais teorizações informam dimensões importantes da reestruturação produtiva e mutabilidades do capitalismo contemporâneo. Contudo, Coutinho faz a ressalva que uma teoria sobre trabalho imaterial pouco esclarece sobre as condições e as lógicas de sua produção material e sobre as formas de remuneração e apropriação deste trabalho. A pesquisa passa então a considerar as facetas da precarização das condições de trabalho artístico: informalidade, hiperflexibilidade, trabalho intermitente e trabalho não pago, para citar algumas. Também é pertinente considerar como os sucessivos desenvolvimentos sociotécnicos, sobretudo a internet, alteraram profundamente as condições de trabalho possíveis para músicos independentes – tanto em termos de produção, distribuição, difusão, como também na recepção desta produção –, debate presente no capítulo "*Organização do trabalho e modelos de negócios*".

Os 22 artistas que compõem a amostra deste estudo afirmam que seus rendimentos vêm exclusivamente ou principalmente de suas atividades musicais. Independentes ou empreendedores culturais, como muitas vezes se identificam nos depoimentos selecionados por Coutinho, estes artistas refletem sobre o que significa trabalhar e “viver de música” nestas condições, mobilizando noções como liberdade e autonomia com incerteza e intensificação do trabalho. Questionados sobre a estrutura de renda básica que os permite viver de música, vêm à tona – no capítulo que recebe precisamente o título “*Viver de música*” – relatos que evocam unanimemente a predominância da indústria do show como principal fonte de remuneração e as condições de trabalho nesse segmento; a ampliação da autoextração do trabalho do músico e a polivalência de atividades; autogestão e empresariamento de si; informalidade, instabilidade e intermitência.

No último capítulo, “*Política Cultural Neoliberal*” Coutinho arremata seu esquema argumentativo reconstituindo brevemente a história das políticas culturais do Brasil desde a década de 1930, com suas sucessivas transformações até a presente década. Coutinho realiza um diagnóstico crítico do papel do Estado e sua gestão neoliberal da cultura, com a predominância do modelo de incentivo fiscal via Lei Rouanet, e também da lógica tecnocrática dos editais públicos de fomento.

Por fim, do ponto de vista da forma, a pesquisa está organizada numa estrutura coesa e favorecida também pelo texto claro, sem grandes rebuscamentos linguísticos – ainda que merecesse uma revisão ortográfica mais criteriosa. O livro “*Trabalhadores da Cultura*”, objeto desta resenha, é aqui leitura recomendada a pesquisadores e pesquisadoras interessados no grande campo da produção cultural, como um *retrato do músico independente no Brasil*.

Referências bibliográficas:

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

Cooperação virtual e ODS nas universidades do espaço ibero-americano - ferramentas de inovação no ensino do ciberjornalismo

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.47842>

Ainara Larrondo-Ureta¹

Fernando Zamith²

Koldobika Meso-Ayerdi³

Simón Peña-Fernández⁴

Resumo: Este artigo tem como objetivo descrever três projetos de inovação educativa no campo do ciberjornalismo, úteis para avaliar o valor da inovação pedagógica para além da introdução e exploração didática das TIC. Estes projetos foram desenvolvidos pelo grupo de investigação KZBerri (Gureiker.info), financiado pela Universidade do País Basco entre 2015 e 2020, e partem do pressuposto de que a prática que se desenvolveu no âmbito da disciplina "Escrita Ciberjornalística" é útil para preencher a lacuna dos currículos de comunicação quando se trata de fomentarmos estudantes culturas profissionais altamente procuradas pelas empresas atuais do setor. Essas culturas são baseadas em valores como empreendedorismo em projetos de comunicação, criatividade e cooperação profissional em contextos convergentes e internacionais. Dois dos projetos descritos também representam a primeira aplicação da "internacionalização em casa" (IaH) (Crowther, 2001; Beelen e Jones, 2015) à inovação pedagógica em ciberjornalismo.

Palavras-chave: ciberjornalismo; educação; universidade; inovação.

Cooperación virtual y ODS en las universidades del espacio iberoamericano - herramientas de innovación en la enseñanza del ciberperiodismo

Resumen: Este artículo tiene como objetivo describir tres proyectos de innovación educativa en el campo del ciberperiodismo, útiles para evaluar el valor de la innovación pedagógica más allá de la introducción y exploración didáctica de las TIC. Estos proyectos fueron desarrollados por el grupo de investigación KZBerri (www.gureiker.info), financiado por la Universidad del País Vasco entre 2015 y 2020, y muestran que las prácticas desarrolladas en la asignatura "Redacción ciberperiodística" son

¹ Ainara Larrondo-Ureta. Doutora em Jornalismo. Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Espanha. E-mail: ainara.larrondo@ehu.eus- <https://orcid.org/0000-0003-3303-4330>

² Fernando Zamith. Doutor em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais. Professor na Universidade do Porto Portugal e na Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Espanha. E-mail: fzamith@letras.up.pt- <https://orcid.org/0000-0002-9118-2289>

³ Koldobika Meso-Ayerdi. Doutor. Profesor na Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Espanha. E-mail: koldo.meso@ehu.eus- <https://orcid.org/0000-0002-0400-133X>

⁴ Simón Peña-Fernández. Doutor. Professor na Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Espanha. E-mail: simon.pena@ehu.eus - <https://orcid.org/0000-0003-2080-3241>

Recebido em 27/12/2020, aceito para publicação em 22/05/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

útil para salvar a brecha em los planes de estudio del área de comunicación a la hora de fomentar culturas profesionales en los estudiantes, que son unas competencias muy buscadas en la actualidad por las empresas del sector. Estas culturas se basan en valores como el emprendimiento en la comunicación, la creatividad y los proyectos de cooperación profesional en contextos convergentes e internacionales. Dos de los proyectos descritos también representan la primera aplicación de la “internacionalización en casa” (IaH) (Crowther, 2001; Beelen y Jones, 2015) a la innovación pedagógica en el ciberperiodismo.

Palabras clave: ciberperiodismo; educación; universidad; innovación.

Virtual cooperation and SDG in the universities of the Ibero-American space - innovation tools in the teaching of online journalism

Abstract: This article aims to describe three educational innovation projects in the field of cyberjournalism, useful to assess the value of pedagogical innovation beyond the introduction and didactic exploration of ICT. These projects were developed by the research group KZBerri (Gureiker.info), funded by the University of the Basque Country between 2015 and 2020, and assume that the practice developed under the subject "On-line journalistic writing" is useful to fill the gap in communication curricula when it comes to fostering professional cultures in students highly sought after by current companies in the sector. These cultures are based on values such as entrepreneurship in communication, creativity and professional cooperation projects in convergent and international contexts. Two of the projects described also represent the first application of “internationalization at home” (IaH) (Crowther, 2001; Beelen and Jones, 2015) to pedagogical innovation in on-line journalism.

Keywords: on-line journalism; education; university; innovation.

Cooperação virtual e ODS nas universidades do espaço ibero-americano. ferramentas de inovação no ensino do ciberjornalismo

1. Introdução e interesse do tema

1.1. Contexto do ensino do ciberjornalismo

A pedagogia universitária é um ambiente de convivência que sempre se manteve em constante adaptação. No final da década de 1990, com o advento das primeiras versões dos meios web, o ensino do ciberjornalismo começou a ser introduzido de maneira tímida. Esses estudos sobre ciberjornalismo foram

introduzidos inicialmente por meio de disciplinas opcionais ou complementares de caráter geral (TEJEDOR, 2007). Ao longo do tempo, foram desenvolvidas disciplinas obrigatórias e específicas, no caso da disciplina “Escrita Ciberjornalística” (Universidade do País Basco - UPV / EHU) de que tratamos neste trabalho.

Brasil, Espanha e Portugal têm sido três dos países do espaço ibero-americano que têm demonstrado

maior dinamismo no campo do ciberjornalismo, tanto profissionalmente como na investigação e formação (TARCIA; Marinho, 2008; SALAVERRÍA, 2011). As rápidas mudanças ocorridas no campo profissional têm levado as disciplinas de ciberjornalismo a apresentarem grande dinamismo e adaptação. Ao nível da metodologia de ensino, são também disciplinas que apresentam um elevado grau ou capacidade de inovação na forma de transferir as suas aprendizagens e competências aos alunos (FERNANDES; LARRONDO, 2016), para além da simples aplicação de novas tecnologias.

Neste cenário, o objetivo deste artigo é analisar exemplos ou casos específicos sobre a possibilidade de introdução de tarefas que constituem uma inovação para os alunos das disciplinas de ciberjornalismo. Estas iniciativas fazem parte da atividade do grupo de investigação KZBerri (Gureiker, IT1112-16, Universidade do País Basco), Grupo Especializado em Inovação Didática e novas metodologias de ensino.

Nos últimos anos, as metodologias implementadas pela

KZBerri têm-se baseado na Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP, do inglês Project-Based Learning) para a valorização de competências transversais, tais como: a) trabalho cooperativo, b) autonomia profissional, ou c) criatividade. Esta ABP foi desenvolvida, especificamente, a partir de dois eixos: 1) “internacionalização em casa” - Internationalization at Home (IaH) - (projetos desenvolvidos entre os anos 2015-2019) 2) a perspetiva dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) (projeto a ser desenvolvido durante o ano letivo 2020/2021).

1.2. Competências profissionais num setor de media convergente

Os professores também têm direcionado atividades de ensino em sala de aula para promover competências e habilidades adequadas ao setor profissional. Por sua vez, este setor vem sofrendo modificações desde o início do século XXI, devido à introdução das TIC e à expansão das empresas de media na web. Nesse contexto, surge o consenso sobre a necessidade de aplicar uma lógica de ensino adequada

às exigências profissionais. O corpo docente universitário passa, assim, a ter em maior consideração as competências que as empresas exigem dos alunos depois de concluídos os seus estudos: quando os alunos têm consciência de que o que fazem dentro da sala de aula é muito semelhante ao que os espera fora dela, o seu grau de envolvimento tende a ser maior.

Esse debate sobre a necessidade de adequar os programas de ensino aos perfis profissionais polivalentes do ambiente dos novosmedia tornou-se especialmente intenso na segunda década de 2000 (BHUIYAN, 2010; DEUZE, 2008; TEJEDOR, 2007). Não em vão, é nesta fase que as empresas de comunicação começam a estar imersas em profundos processos de reconversão tecnológica, empresarial e profissional. Estas empresas reconhecem a procura de jornalistas com aptidões para trabalhar conteúdos nos mais diversos meios e em ambientes cooperativos (LARRONDO; PEÑA, 2018).

No início do novo século, à medida que o ciberjornalismo aumentava a sua complexidade como

campo profissional (redações convergentes ou integradas, perfis especializados - curador de conteúdo, jornalista de dados, etc.), tornava-se cada vez mais necessário introduzir mudanças para oferecer aos futuros cibercomunicadores recursos para desenvolver as suas competências sociais e trabalhar os conteúdos do ponto de vista do trabalho colaborativo (produtos multiplataforma, multimédia e transmedia). A atitude favorável a uma cultura profissional menos monomédia e mais de marca, bem como ao trabalho em equipa e à versatilidade, também devia ser, portanto, trabalhada no quadro do ensino do ciberjornalismo (BOR, 2014).

Em linha com as recomendações de vários especialistas (SIERRA; SOTELO, 2010), o grupo KZBerri optou por aplicar e testar as estratégias de inovação propostas em cada um dos projetos a pequenos grupos para o trabalho em equipa em ambientes colaborativos, o que tem resultado um fatorchave. Os próximos capítulos oferecnuma análise dos objetivos, procedimentos e realizações desses Projetos de Inovação Educativa

desenvolvidos na disciplina de "Redação Ciberjornalística" na Universidade do País Basco durante cinco anos.

2. Objetivo e método

Esta comunicação tem como objetivo descrever três iniciativas pedagógicas desenvolvidas entre 2015 e 2020 na disciplina de "Escrita Ciberjornalística", lecionada no segundo ano das Licenciaturas em Comunicação (Jornalismo, Publicidade e Relações Públicas e Comunicação Audiovisual) da Universidade do País Basco. Esses projetos são baseados em metodologias como o método de caso, aprendizagem baseada em problemas e projetos e aprendizagem cooperativa, mas incorporando aprendizagem baseada em inquérito (*inquiry based learning-ibl*) ou na investigação (*research based learning-rbl*). Os dois primeiros projetos assentam na estratégia da chamada "internacionalização em casa".

O primeiro foi desenvolvido graças à colaboração de professores e alunos da Universidade do País Basco com professores e alunos da Universidade de Mato Grosso do Sul (Brasil). Este projeto foi intitulado

"Aprendizagem cooperativa na redação ciberjornalística pela web 2.0: uma experiência Brasil-Euskadi".

O segundo projeto foi desenvolvido graças à colaboração internacional e virtual entre estas duas universidades e três outras, uma brasileira (Universidade de Piauí) e duas portuguesas (Universidade da Beira Interior e Universidade do Porto). O terceiro projeto incluído neste trabalho está a ser desenvolvido num contexto académico marcado pela crise do novo coronavírus e pela importância do ensino bimodal (ensino presencial combinado e ensino virtual). Este projeto é desenvolvido integralmente na Universidade do País Basco e tem como título "Ensinar a comunicar no e para um mundo globalizado. A promoção de competências transversais (CT) e dos objetivos de desenvolvimento sustentável (ODS) na aprendizagem baseada em projetos empreendedores transmedia". Embora esteja a ser desenvolvido na Universidade do País Basco, este projeto inclui também ações de internacionalização em casa por parte da equipa de professores envolvida, e não tanto dos alunos. Isso implica praticar as opções de ensino

virtual internacional sobre a disciplina e o tema do projeto em outras universidades europeias e do outro lado do Atlântico.

Todos os projetos citados contaram com diferentes ferramentas de avaliação, como pesquisas com alunos das universidades e disciplinas participantes, bem como grupos de discussão com alunos e relatórios de alunos e professores.

A análise dos conteúdos ou produtos desenvolvidos em cada projeto pelos grupos de alunos também foi tida em conta na avaliação do nível de interesse das metodologias implementadas na concretização das competências das disciplinas de ciberjornalismo, tanto aquelas de natureza específica (escrita de conteúdos atuais na web a partir da utilização de diferentes modalidades - reportagens, notícias, crônicas, etc.- e diferentes formatos-texto, áudio, vídeo, etc.) como de caráter transversal (trabalho colaborativo, autonomia profissional, empreendedorismo e inovação).

3. Análise de casos de inovação docente no ciberjornalismo

O plano de trabalho prático da disciplina "Escrita Ciberjornalística" baseia-se na Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP/PBL) a partir do desenvolvimento de macro-projetos multimídia interativos que tendem a adotar, principalmente, a forma de ciber-relatórios e web-docs. Esta disciplina usa ferramentas gratuitas de criação na web (serviços de blogs, desenvolvimento de sites como Wix, Shorthand, etc.) para dar forma a essas produções. Estes produtos tornam-se na prática um conjunto de produtos de natureza textual (notícias, reportagens, crônicas, artigos de opinião), visuais, audiovisuais e sonoros (notícias em vídeo, notícias textuais, galerias fotográficas, infografias, textos de opinião, etc.).

Essa abordagem didática coloca os alunos diante de várias tarefas ou problemas: por um lado, o planejamento dos conteúdos, ou seja, avaliar o tipo de peça a ser elaborada para ser incluída em cada superprodução informativa (notícias e crônicas hipermédia, vídeo-notícias, áudios complementares, infografias simples, textos de opinião, galerias de fotos, etc.); também devem ser considerados os recursos humanos

disponíveis para o trabalho (número de alunos, distribuição de tarefas e coordenação, etc.); fontes e materiais disponíveis também devem ser considerados; finalmente, e de um ponto de vista mais geral, deve-se tentar sempre rentabilizar a produção em termos de tempo e esforço. Nesse sentido, a disciplina procura transferir para a sala de aula as rotinas profissionais das redações de media online envolvidas na produção de conteúdo atual.

Em suma, trata-se de os alunos interiorizarem o tipo de planeamento específico que os projetos de conteúdo online exigem, os ritmos de trabalho que isso acarreta, bem como as responsabilidades ou competências do ciberjornalista como criador e gestor de conteúdos multiplataforma, sem esquecer a importância de estar atento à atividade das fontes online, à resposta e reações dos utilizadores às informações, bem como a necessidade de colaborar com outros jornalistas do mesmo ou de outros meios.

Esta Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP) enquadra-se bem na perspectiva da Internacionalização em Casa (BEELEN; JONES, 2015) e na promoção de níveis complexos de

interatividade em sala de aula, visando a produção cooperativa de tipo virtual (WÄCHTER, 2002) e internacional. Da mesma forma, permite implementar a perspectiva social a partir dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS).

3.1. Internacionalização em casa

Apesar da sua relativa novidade, o conceito de “internacionalização em casa”, de origem anglo-saxónica (Internationalisation at Home - IaH), evidencia um interesse crescente no campo académico (BEELEN; JONES, 2015; ISHIKURA, 2015). Esta expressão refere-se à possibilidade de o estudante universitário viver uma experiência internacional de formação sem ter de participar num programa de mobilidade. É uma experiência de ensino-aprendizagem inovadora que permite promover a interculturalidade a partir de diferentes estratégias, para além da aprendizagem tradicional de línguas estrangeiras ou do multilinguismo.

O projeto de inovação educacional que este trabalho examina tenta determinar se, como ocorre em campos estritamente profissionais (por

meio de consórcios colaborativos entre associações jornalísticas de diferentes países), o ensino do ciberjornalismo também pode convergir hoje a nível internacional e em que aspetos nas universidades de Espanha, Portugal e América.

Na primeira fase, o projeto foi desenvolvido sob o título "Aprendizagem cooperativa na escrita ciberjornalística pela web 2.0: uma experiência Brasil-Euskadi" e contou com a colaboração do professor Gerson Luiz Martins, responsável na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMGs), Brasil, da disciplina "Laboratório de Ciberjornalismo I".

Especificamente, este projeto assentou em duas hipóteses ou premissas: segundo a primeira, a publicação pelos alunos dos trabalhos que elaboraram com ferramentas próprias da web 2.0 numa plataforma amplamente divulgada motiva os alunos a investir numa maior dedicação ao processo de preparação das informações, e reforça a sua preocupação com a qualidade do conteúdo. De acordo com a segunda hipótese, as experiências internacionais de aprendizagem cooperativa não só permitem expandir

o quadro de aprendizagem colaborativa para outros locais, mas também favorecem a vivência da interação com o público, o que constitui um dos elementos-chave do novo paradigma comunicativo.

O principal objetivo deste projeto, portanto, consistiu em promover a aprendizagem ativa e cooperativa em disciplinas equivalentes do plano de estudos: "Escrita de Ciberjornalismo" e "Laboratório de Ciberjornalismo I".

Para tal, em grupos de 4-5 alunos, os alunos de cada disciplina desenvolveram os projetos multimédia na forma de relatórios e webdocs habituais dos conteúdos práticos. No final do semestre e depois de publicados todos os projetos, o corpo docente selecionou os três melhores trabalhos de cada uma das disciplinas para submetê-los à avaliação dos seus colegas do outro lado do Atlântico, através das ferramentas da web 2.0 (Facebook, Twitter, Instagram ...). Com o objetivo de unificar, orientar e facilitar a avaliação que os alunos iriam fazer do trabalho dos seus colegas, foi elaborada uma rubrica para avaliação dos projetos, nas categorias de

avaliação “muito / bastante / pouco / nada”.

Nessa fase, a análise da experiência utilizou inquéritos de opinião dos alunos participantes e análise de conteúdo das suas interações. Os resultados obtidos nos inquéritos de final de curso evidenciaram a necessidade de fomentar um maior contacto e interação em tempo real entre os alunos dos dois lados do Atlântico. Da mesma forma, apontaram a necessidade de corrigir aspetos problemáticos ou impeditivos, como o idioma (português e espanhol) e, em geral, a necessidade de aumentar ou intensificar o envolvimento dos alunos.

Esta experiência do Projeto de Inovação Educativa (PIE) incentivou a propor a continuação do projeto numa fase posterior (2017-2019) com o título de “Aprendizagem cooperativa virtual na escrita ciberjornalística. Uma experiência Brasil-Portugal-País Basco”. O principal objetivo deste segundo projeto foi examinar em que medida os alunos seriam capazes de encontrar soluções para desafios profissionais importantes para os jornalistas, como o trabalho colaborativo e a internacionalização.

Como no projeto anterior, também neste foi mantida a estrutura de “grupos de trabalho” ou equipes de redação que simulavam empresas reais de media, embora para a segunda fase do projeto se tivesse considerado um nível de complexidade maior. Enquanto na primeira fase os grupos de trabalho eram formados por alunos da mesma universidade, de Mato Grosso do Sul e do País Basco, na segunda fase foram criados cinco grupos de trabalho internacionais, ou seja, cada um deles integrado por corpo discente das cinco universidades participantes no projeto (Tabela 1). A língua comum de trabalho foi o inglês.

Tabela 1. Universidades e disciplinas participantes

Universidade	Disciplina
MATO GROSSO DO SUL (UFMGs) Brasil	Laboratório de Ciberjornalismo
PIAUÍ (UFPI) Brasil	Webjornalismo Avançado
COVILHÃ (UBI) Portugal	Webjornalismo
PORTO (UP) Portugal	Técnicas de Expressão Jornalística Online II

PAÍS (UPV/EHU) Espanha	BASCO	Redacción Ciberperiodística
------------------------------	-------	--------------------------------

No contexto do ano letivo 2019/2020, as cinco equipas produziram os projetos e os docentes participantes no projeto recolheram os resultados desta experiência pedagógica. Para isso, foram utilizados grupos de discussão com alunos das respetivas universidades e encontros entre professores e entre alunos e professores. A análise deste segundo PIE também se apoiou nos resultados obtidos nas observações participantes em sala de aula pelos professores e nos relatórios elaborados por eles com base nas referidas observações e na própria experiência no projeto. Em relação aos resultados do projeto, dos cinco trabalhos colaborativos iniciados, três conseguiram superar as dificuldades apontadas e seguir em frente: “The Secrets of Our Country”, “A long way to go” e “Euthanasia: the dilemma of current democracies”.

Como aspetos positivos da estratégia de inovação aplicada, cabe destacar a prática da língua inglesa, a realização de uma atividade prática

docente com uma perspetiva diferente e o conhecimento de outras culturas de trabalho noutras universidades (LARRONDO *et al.*, 2019).

3.2. Competências transversais através de projetos transmedia sobre ODS

A segunda iniciativa descrita neste artigo foi concretizada por meio do projeto de inovação educativa do grupo KZBerri, intitulado “Ensinando a comunicar num e para um mundo globalizado. A promoção das competências transversais (CT) e os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) na aprendizagem baseada em projetos empresariais transmedia”. Este projeto está a ser desenvolvido no corrente ano letivo 2020/2021 também no âmbito da disciplina de “Escrita Ciberjornalística”.

As histórias transmedia mostram cada vez mais o seu impulso no campo do jornalismo e da não ficção (FORD, 2007; DELANEY, 2011; MOLONEY, 2011; PORTO; FLORES, 2012), independentemente do facto de hoje obterem o seu máximo desenvolvimento no mundo do entretenimento e da ficção. Diversos autores têm destacado as implicações

da experiência transmedia nesse sentido, analisando-a do ponto de vista social e cultural, para além da tecnologia (IRIGARAY; LOVATO, 2015). Não é de se surpreender que otransmedia reflita diferentes formas de assimilar o conteúdo a partir das particularidades de cada meio e dos públicos. Na mesma linha, é possível pensar que otransmedia aplicado ao ensino de jornalismo permite que o aluno trabalhe de forma conjunta e coordenada com diferentes formatos e formas de trabalhar a informação, o que é de grande interesse para a sua aprendizagem como comunicador.

A partir das possibilidades atuais dotransmedia de entreter ou relatar acontecimentos, as produções apoiadas nesta fórmula mostram a sua capacidade de resgatar valores como o interesse humano e a criatividade, atraindo o interesse de grande parte do público e reorientando as atividades dos media, especialmente de serviços públicos de rádio e televisão. As fórmulas transmedia também podem funcionar como um termómetro do nível de desenvolvimento da integração alcançado nas empresas de comunicação entre meios, redação e conteúdo, uma vez que foi

demonstrado que grande parte das iniciativas transmedia atuais são desenvolvidas em ambientes que desenvolveram iniciativas convergentes com maior ou menor nível de desenvolvimento e sucesso.

O projeto proposto considera todos os temas relacionados com os dezassete ODS. A incorporação dos ODS visa aprimorar o processo ensino-aprendizagem, transmitindo aos alunos não apenas conhecimentos, mas também atitudes (por exemplo, pró-atividade), principalmente num contexto académico marcado pela pandemia do novo coronavírus.

Os primeiros resultados obtidos no projeto indicam que os alunos participantes integraram conteúdos processuais e atitudinais (trabalho cooperativo, liderança, motivação, capacidade de trabalho, responsabilidade social, etc.) ligados a competências transversais como a *Gestão da informação e cidadania digital*(pesquisa de tópicos, organização da informação jornalística web em secções e subsecções, gestão da interação com o público-cidadão, etc.); a *Ética e responsabilidade profissional* (pesquisa de questões

distantes dos interesses institucionais e governamentais; responsabilidade pelo impacto dos conteúdos gerados, tratamento ético, perspectivas profundas e ricas, etc.); ou o *Compromisso social* (serviço jornalístico e temas de interesse para melhorar a vida dos cidadãos; interesse nas interações com os cidadãos, etc.). Estas CT estão relacionadas com a necessidade de transmitir aos alunos em sala de aula a importância de tratar e realizar uma cobertura de um ponto de vista inovador e criativo sobre temas de interesse humano e social (no caso dos ODS), para além da aparente atratividade dos temas mais superficiais e sensacionalistas.

4. Conclusões

Os projetos educativos descritos neste trabalho colocam em discussão a necessidade de continuar a investigar a pedagogia da cibercomunicação para aprimorar a oferta curricular, em consonância com a mudança do perfil do comunicador na era dos media online. A avaliação das experiências descritas permite destacar aspetos positivos e negativos. Um dos primeiros sucessos

observados foi a sua utilidade como estratégia de ensino baseada nos princípios da criatividade, qualidade, competência e colaboração, característicos do ensino universitário do século XXI, assente na filosofia do "aprender fazendo", que permite um ótimo uso dos recursos e plataformas da Internet.

Nos projetos apoiados em cooperação interuniversitária virtual (2015-2019), foi demonstrado que os alunos podem adquirir conhecimentos sobre ciberjornalismo e criação de produtos de informação avançada em ambientes que simulam uma redação, mas que são simuladores para algo mais, isto é, por permitir ao corpo discente viver uma experiência de "internacionalização em casa".

Da mesma forma, estes projetos conseguiram um maior envolvimento dos alunos no desenvolvimento dos produtos que estavam a construir de forma cooperativa (atenção constante às plataformas de coordenação - WhatsApp, Google Drive, Skype, etc.). A necessidade de apoiar toda a atividade numa coordenação horizontal intensa (típica de cada grupo de participantes, alunos e professores) e vertical (professores e

alunos) também favoreceu uma relação e comunicação mais estreita, aproximando a figura do professor dos alunos. Outra vantagem óbvia é a obtenção de uma estrutura de feedback e avaliação menos rígida e hierárquica, na qual as competências internacionais ou interculturais são integradas no currículo do aluno.

Quanto aos aspetos mais negativos, referem-se à necessidade de cooperar, dialogar e gerar produtos jornalísticos (reportagens transmedia, cobertura em profundidade, etc.) numa língua comum a todas as universidades, mas diferente da usual(o inglês). Outra desvantagem desta metodologia de trabalho foi a utilização que alguns alunos faziam de plataformas de trabalho como o WhatsApp, utilizadas em alguns casos para temas e questões distantes dos respetivos projetos. Embora ainda em andamento, o projeto apoiado pelo trabalho com os ODS (2020/2021) já começa a mostrar as vantagens de combinar a aprendizagem instrumental e os géneros online com a reflexão crítica sobre a importância de promover projetos de comunicação com uma perspetiva social, não só de forma específica, mas também

transversal, transferindo para a informação ciberjornalística multimédia perspetivas ambientais, de género, de justiça social e ética, etc..

Em suma, os projetos considerados permitem evidenciar o verdadeiro valor da coordenação virtual e presencial nos processos de ensino-aprendizagem nesta área, nomeadamente em tempos de pandemia global, como a gerada pela Covid-19. Esta coordenação virtual e presencial também apresenta uma dupla faceta (positiva e negativa) que deve ser levada em consideração no desenho de estratégias de aprendizagem baseadas neste recurso dentro e fora da sala de aula.

Referências bibliográficas:

BEELEN, Jos.; JONES, Elspeth. Redefining Internationalization at Home. In: CURAJ, Adrian; MATEI, Liviu; PRICOPIE, Lemus; SALMI, Jamil; SCOTT, Peter (Ed.). *The European Higher Education Area*. Cham: Springer, 2015. p. 59-72. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-20877-0_5

BHUIYAN, Serajul I. Teaching media convergence and its challenges. *Asia Pacific Media Educator*, n. 20, 2010. Disponível em: <https://ro.uow.edu.au/apme/vol1/iss20/11/>

BOR, Stephanie E. Teaching social media journalism: Challenges and opportunities for future curriculum design. *Journalism & Mass Communication Educator*, n. 69, p. 243–255, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1077695814531767>

CARVALHO ALVES, Kellyanne; LEMOS DE SOUZA FILHO, Guido; MOURA, Sandra; BRITO, Fernando. Collaborative Learning in Digital Journalism. *Brazilian Journalism Research*, ano, n. 1, p. 238-259, 2014. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/633>

CROWTHER, Paul *et al.* Internationalisation at home: A position paper. Amsterdam: EAIE, 2001.

DE WIT, Hans; LEASK, Betty. Preparing global citizenry, implications for curriculum. In: *GUNI, Higher Education in the World 6; Towards a Socially Responsible University: Balancing the Global with the Local*. Barcelona: GUNI-ACUP, 2017.

DEUZE, Mark. Journalism Education in an Era of Globalization. In: LÖFFELHOLZ, Martin; WEAVER, David; SCHWARZ, Andreas (Eds.). *Global Journalism Research: theories, methods, findings, future*. UK: Blackwell Publishing Ltd, 2008.p. 267-281

FERNANDES, Juliana; LARRONDO, Ainara. Estratégias de formação dos ciberjornalistas no contexto das redações convergentes e 2.0: a simulação de ambientes profissionais através de ID126 (Brasil) e RedaCCiber (Espanha). *Opción*, ano 32, n. 80, p. 36-65, 2016. Disponível em:

<https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/21405>

FERNÁNDEZ MARCH, Amparo. *Nuevas metodologías docentes*. Valencia: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

IRIGARAY, Fernando; LOVATO, Anahí (Eds.). *Producciones transmedia de no ficción. Análisis, experiencias y tecnologías*. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2015.

ISHIKURA, Yukiko. Realizing Internationalization at Home through English-Medium Courses at a Japanese University: Strategies to Maximize Student Learning. *Higher Learning Research Communications*, ano 5, n. 1, p. 11-28, 2015. Disponível em:

<https://doi.org/10.18870/hlrc.v5i1.237>

LARRONDO, Ainara; PEÑA, Simón. Keeping pace with journalism training in the age of social media and convergence: How worthwhile is it to teach online skills?. *Journalism*, ano 19, n. 6, p. 877-891, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1464884917743174>

LARRONDO, Ainara; PEÑA, Simón; FERNANDES, Juliana. Online journalism teaching and learning processes beyond the classroom and the university: experiences in international virtual collaboration on multimédia projects. *Journalism & Mass Communication Educator*, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1077695820916620>

MOODY, M.; BURLESON, C. Using Service-Based, Collaborative Teaching in Journalism Courses. *Teaching Journalism and Mass*

Communication, 3(2), 2013. Disponível em:

<https://aejmc.us/spig/2013/utilizing-service-based-collaborative-teaching-in-journalism-courses/>

RUIZ MUÑOZ, María Jesús. La utilización didáctica de recursos audiovisuales en el escenario de la convergencia mediática. In SIERRA, Javier; SOTELO, Joaquín (Coord.). *Métodos de innovación docente aplicados a los estudios de Ciencias de la Comunicación*. Madrid: Fragua, 2010.p. 36-43.

SALAVERRÍA, Ramón. Online journalism meets the university: ideas for teaching and research. *Brazilian Journalism Research*, ano 7, n. 2, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.25200/BJR.v7n2.2011.356>

TÁRCIA, Lorena; MARINHO, Simão Pedro. Challenges and New Ways of Teaching Journalism in Times of Media Convergence. *Brazilian Journalism Research*, ano 4, n. 2, p. 25-53, 2008. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/148>

TEJEDOR, Santiago. *La enseñanza del ciberperiodismo. De la alfabetización digital a la alfabetización ciberperiodística*. Sevilla: Comunicación Social, 2007.

WÄCHTER, Bernd (Ed.). *The virtual challenge to international cooperation in higher education. A Project of the Academic Cooperation Association*. Bonn: Lemmens Verlags & Mediengesellschaft, 2002.

Identidad Marron e o mito do labirinto. Luta e resistência do coletivo dos povos originários de Buenos Aires

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.48251>

Roberta Filgueiras Mathias¹

Michele Pucarelli²

Resumo: Em um momento no qual tanto a pauta identitária quanto a interseccionalidade são debatidos por vários espaços, procuramos apresentar um estudo de caso e uma reflexão sobre a atuação do *Colectivo Identidad Marron* em meio ao contexto da precarização na Argentina. Formado em 2018 na cidade de Buenos Aires, o *Colectivo* é composto principalmente por indígenas, periféricxs, mulheres e gays em luta por uma inserção dos povos originários em melhores postos de trabalhos e espaços de destaque artístico. Compreendendo o atual cenário precarizado como um gigantesco labirinto, sugerimos que esta situação se apresenta como a reconfiguração do mito do Minotauro e objetivamos introduzir um debate sobre a relação labirinto/tecnologia/Interseccionalidade e refletir sobre o modo como as iniciativas e movimentos solidários das integrantes do *Identidad Marron* em meio ao sistema de precarização ressignificam sua inserção, dando maior visibilidade às questões dos movimentos identitários na Argentina.

Palavras-chaves: coletivos políticos e culturais; povos originários; América Latina; interseccionalidade; precarização cultural.

Identidad marrón y el mito del laberinto. Lucha y resistencia del colectivo de pueblos de Buenos Aires

Resumen: En un momento en el que tanto la agenda identitaria como la interseccionalidad son discutidas por diversos espacios, buscamos presentar un caso de estudio y una reflexión sobre la actuación del *Colectivo Identidad Marron* en el contexto de la precariedad en Argentina. Formado en 2018 en la ciudad de Buenos Aires, el *Colectivo* está compuesto principalmente por indígenas, periféricos, mujeres y gays que luchan por una inserción de los pueblos originarios en mejores empleos y espacios de protagonismo artístico. Entendiendo el actual escenario precario como un laberinto gigantesco, sugerimos que esta situación se presenta como la reconfiguración del mito del Minotauro y pretendemos introducir un debate sobre la relación laberinto / tecnología /interseccionalidad y reflexionar sobre la forma en que las iniciativas y movimientos solidarios de los integrantes de Identidad Marrón en medio del precario sistema dan un nuevo sentido a su inserción, dando mayor visibilidad a los temas de los movimientos identitarios en Argentina.

¹ Roberta Filgueiras Mathias. Doutoranda de Cinema pela Universidade Federal Fluminense – UFF e Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro- UERJ, Brasil. E-mail: robertamathias@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-8715-4998>

² Michele Pucarelli. Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro PPGAV-UFRJ. Professor do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano - PPGMC/UFF da universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: michelepucarelli@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0001-9345-4463>

Recebido em 21/01/2021, aceito para publicação em 22/05/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

Palabras clave: colectivos políticos y culturales; pueblos originarios; América Latina; interseccionalidad; precariedad cultural.

Identidad Marron and the myth of the labyrinth. Struggle and resistance of the collective of peoples from Buenos Aires

Abstract: At a time when both the identity agenda and intersectionality are discussed by various spaces, we seek to present a case study and a reflection on the performance of *Colectivo Identidad Marron* in the context of precariousness in Argentina. Formed in 2018 in the city of Buenos Aires, the *Colectivo* is mainly composed of indigenous, peripheral, women and gays struggling for an insertion of native peoples in better Jobs and spaces of artistic prominence. Understanding the current precarious scenario as a gigantic labyrinth, we suggest that this situation presents itself as the reconfiguration of the myth of the Minotaur and we aim to introduce a debate about the labyrinth / technology / /intersectionality relationship and reflect about the way in which the solidarity initiatives and movements of the members of *Identidad Marron* amidst He precarious system give new meaning to their insertion, giving greater visibility to the issues of identity movements in Argentina.

Keywords: political and cultural collectives; native peoples; Latin America; intersectionality; cultural precariousness.

Identidad Marron e o mito do labirinto. Luta e resistência do coletivo dos povos originários de Buenos Aires

Introdução

O desenvolvimento da tecnologia das comunicações desta era globalizada nos leva de volta para dentro do mito do labirinto do Minotauro³. Com uma lógica descentrada e desregulada de inúmeros aplicativos disponíveis, o que prometia ser um incentivo à

multiplicidade de ideias e costumes, se transformou num ambiente amedrontador, com a prática de uma agenda neoliberal econômica, que deixa de lado a ideia de bem-estar social. Neste cenário, onde as promessas de ganhos e bem viver são intensamente propagadas nas mídias, deixa-se de informar, contudo, que elas são pouco acessíveis à maior parte das populações latino-americanas.

Na prática cotidiana desta agenda, testemunhamos como os cidadãos são substituídos por

³Na mitologia grega, o Labirinto do Minotauro povoou o imaginário dos gregos, levando medo e terror. A criatura habitava um labirinto na ilha de Creta, que era governada pelo rei Minos. De acordo com o mito, era uma criatura imaginada com a cabeça de um touro sobre o corpo de um homem. Disponível em: <http://www.projetominotauro.com.br/o-mito-do-minotauro>.

consumidores, as principais cidades por aglomerados humanos, as nações por empresas, a ideia de povos pelo conceito de mercado e as relações humanas por uma concorrência comercial que não tem fim (GALEANO, 2006, p. 150). Estaríamos enfim, imersos num gigantesco labirinto sem uma saída à vista? Afinal, uma das principais formas de exploração destes novos sistemas é que, na precarização, o sujeito é colocado como eixo de sua própria exploração e, dessa forma, a exploração é encoberta sob a forma de liberdade. Ou seja, a exploração fica oculta na sedução do discurso, que sob o slogan de ter acesso à sua própria liberdade, transfere a responsabilidade das garantias sociais e trabalhistas para quem na prática não terá condições de criá-la e mantê-la.

Desse modo, testemunhamos o quanto os trabalhadores mais vulneráveis ficam expostos à difícil situação de escolhas entre a servidão ou o desemprego para terem acesso à alguma renda. Todavia, denúncias em relação a um processo de desmonte social são realizados há mais de quarenta anos, antecipando os

problemas exploratórios que surgiriam com a implementação de uma agenda neoliberal econômica na América Latina e o consequente processo de crescimento de fragilidade social no cotidiano dessas populações. Dos movimentos de resistência que vêm desde os anos 70, podemos destacar um grupo de intelectuais da América Latina (Aníbal Quijano, Enrique Dussel e Walter Mignolo) que se reuniram para pensar o conceito de decolonialidade e tentar traçar paralelos que nos conectassem culturalmente e politicamente a partir das agressões e repressões que vivíamos e como isso poderia nos deixar em uma posição frágil nos campos político, econômico e cultural, tanto internamente como externamente. O primeiro com a extrapolação da sujeição dos corpos na ditadura por um lado, e o segundo sobre o modo como nos relacionávamos com os chamados países desenvolvidos.

A partir da década de 90, esse grupo intensifica suas atividades e cria o Grupo Modernidade/Colonialidade (Grupo M/C). Ao reivindicar um pertencimento originário conectado aos grupos indígenas que habitavam a

América Latina, há um caráter de reformulação histórica que reverbera em nossas ações cotidianas. Questões que permaneceram através de traduções, livros e simpósios com nomes que já militavam na década de 1970/1980, mas somente agora ganharam a reverberação merecida por todo continente, e em especial no Brasil. Entre eles, a argentina Maria Lugones – recém falecida, a brasileira Maria Beatriz Nascimento – assassinada em 1995, a peruana Victoria Santa Cruz – mais conhecida por seus poemas com temáticas raciais, e por Yuderkys Espinosa-Miñoso (2014) com seu pensamento interseccional introduzindo a questão da orientação sexual. Todos os debates vêm aumentando a atenção para a importância de refletirmos algumas das distorções da história latino-americana através da interseccionalidade.

Da reunião de todas essas referências teóricas e com as experiências de observação e análise do *Colectivo Identidad Marron*, gostaríamos de destacar nosso entendimento do conceito de interseccionalidade como a sobreposição das diversas identidades

(que perpassam corpos, raças, etnias) e de marcadores sociais (com seus sistemas de discriminação, dominação ou opressão) nas lutas identitárias pelas transformações das relações de poder. Sob essas considerações, entendemos que os conceitos defendidos por Patricia Hill Collins e Angela Davis são centrais para a compreensão de uma disputa narrativa mais ampla que traga essa correlação em seu próprio eixo como estratégia política. Essa leitura se interliga com nossa maneira de observar as relações fundamentais a serem debatidas neste artigo.

Porém, é importante destacarmos que a interseccionalidade, ela própria, é uma maneira de se colocar uma lente sobre um sujeito de pesquisa, algo que, inclusive, se faz presente nesse artigo. A proposta de trazer a interseccionalidade como uma investigação crítica para estudar diversos fenômenos sociais nos parece fundamental para o caso da precarização laboral na América Latina e da atuação dessas forças nos diferentes corpos que são implicados. Assim, pretendemos fazer do debate da interseccionalidade e da

precarização uma chave metodológica do texto, compreendendo ser a análise e apresentação do *Colectivo* - mais do que um estudo de caso, um interlocutor desse processo. Por esse motivo, entrando em diálogo com a proposta e diretrizes elaboradas pelos artistas apresentados, iremos trazer suas falas de maneira integral nas citações, respeitando uma demanda que surge a partir do momento que começam a ganhar espaço em eixos centrais da cidade e sentem a necessidade de ver seus propósitos e discursos não serem desvirtuados.

Sob este cenário, pretendemos com o presente artigo, refletir o contexto geral de precarização no setor cultural através da apresentação do trabalho do *Colectivo Identidad Marron*, formado por descendentes dos povos originários na cidade de Buenos Aires. Objetivamos refletir se a cooptação e atuação delas no sistema de precarização, com todas as explorações conhecidas, não possibilitam, por outro lado, a resignificação de sua inserção no cenário social, artístico e político, conseguindo dar maior visibilidade às questões dos movimentos identitários na Argentina, além de apontarem

possíveis caminhos de saída deste grande labirinto reconfigurado do mito.

A plataformização do trabalho e da sociedade

Em nosso entendimento a “precarização” se caracteriza como a intensificação de uma relação de trabalho cada vez mais individualizada a partir do modo como os dados são utilizados para criar valor através de um processo de subordinação de corpos invisibilizados e marginalizados, com formas diferenciadas de assalariamento e obtenção de lucro que já ocorriam há décadas, mas agora com uma aparência de prestação de serviços. Nesse sentido, entendemos que os conceitos defendidos por Casilli e Posada (2018) sobre a plataformização do trabalho e da sociedade e de Ricardo Antunes com suas reflexões sobre o capitalismo contemporâneo a partir da alteração do padrão taylorista, promovendo a flexibilização, desregulamentação e privatização, em conjunto com a decadência do modelo de bem-estar social (2000, p.37) reverberaram na América Latina de modo significativo.

Em particular, no caso do *Colectivo Identidad Marron*, muitos integrantes trabalham com telemarketing, distribuição de panfletos, como babás, motoristas de *ubber* ou entregadores de comida e outras mercadorias associadas as plataformas de entrega. Para elas essas atividades não são consideradas um problema em si, porque a reclamação não passa pelo tipo de trabalho que é feito, mas pela falta de garantias e pela imposição de horários fragmentados que as impedem de estudar, ter lazer e praticar atividades artísticas. Elas percebem em alguns destes tipos de atividade uma continuação do trabalho precarizado de suas mães, avós e bisavós, agora com o agravante exploratório de uma publicidade que faz com que certas atividades pareçam flexíveis a partir de um discurso motivacional sobre a ideia de que o/a antigo/a empregado/a agora é um colaborador/a livre, que pode gerenciar seu próprio tempo.

Contudo, esse tempo de sobra para o lazer inexistente para a maioria da população de baixa renda, que se vê obrigada a trabalhar por mais tempo para conseguir dinheiro suficiente para

sustentar a família - além de ter seu tempo tomado em longas viagens entre trabalho e moradia. Portanto as perdas de direitos trabalhistas não podem ser entendidas como novidades surgidas na plataformação, mas como a continuidade de um processo exploratório que existe há um longo tempo. O discurso de marketing acerca da valorização de uma suposta independência e liberdade de agenda de horários e folgas para aqueles que se associam a este projeto de empreendedorismo informal, não consegue superar a fragilidade que a falta de direitos fundamentais promove, como ausências de férias remuneradas, previdência para uma futura aposentadoria e auxílio em caso de doenças ou problemas de saúde.

No texto “A Plataformação do trabalho e da sociedade”, Antonio Casilli e Julian Posada (2018) nos recordam que desde o início dos anos 2000 o termo plataformação já era utilizado nas indústrias de tecnologia para designar padrões digitais que combinavam informações. Nesse momento, no entanto, o que estava em jogo era a organização de dados através desses recursos digitais.

Posteriormente, os autores analisam como o fenômeno se alastra e passa a fazer parte constitutiva da cultura contemporânea e das relações de trabalho, considerando cinco características fundamentais para entender o fenômeno: a maneira como os dados são utilizados para criar valor, como os dados são extraídos de uma série de usuários sob a forma de trabalho digital, o comportamento dos usuários fragmentado e reduzido a tarefas padrões, a substituição dos modos econômicos preexistentes, e, por fim, como as tendências em direção à especificação de dados e tarefas são o cerne dos desenvolvimentos contemporâneos em automação e inteligência artificial⁴.

Contudo, é importante lembrar que as características essenciais dos movimentos exploratórios não são recentes e estão presentes na história há um longo tempo. O processo colonizador foi extremamente violento tanto na dominação efetiva dos corpos, quanto na simbólica. No livro *Necropolítica*, o filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe defende que essa dominação em meio ao

processo de globalização assume outras formas. No caso específico da América do Sul podemos perceber uma subordinação imposta aos descendentes dos povos escravizados vindos da África e uma invisibilidade dos povos originários, compreendidos pelos descendentes de indígenas. Para Mbembe há simplesmente uma atualização de poder sobre o corpo. De um modelo imperialista para um capitalista, onde os processos de exploração são reorganizados, mas onde opressores e subalternos continuam os mesmos. (MBEMBE, 2018, p. 56)

Alguns dados relevantes ajudam a compreender esta ideia. O relatório dezembro de 2019 da CEPAL – Comissão Econômica para América Latina e Caribe, indicava que a região apresentava uma desaceleração econômica generalizada, completando seis anos consecutivos de baixo crescimento. O panorama macroeconômico geral indicava queda do produto interno bruto (PIB) per capita, queda do investimento, queda do consumo per capita, redução das exportações e manutenção do processo de deterioração da qualidade do emprego. De acordo com este

⁴ Antonio A. Casili e Julián Posada Gutierrez (2019, p. 02).

relatório: “[...] as projeções de crescimento para 2020 permanecerão baixas, em torno de 1,3% para a região como um todo.” (CEPAL, 2019). Contudo, em contraposição a esta situação, na América Latina, a renda do 1% mais rico subiu brutalmente. São taxas de crescimento acima de 100% ou de 200% para o 1% do topo entre 1980 e 2019. (CHACEL, 2019).⁵

A história recente da Argentina também ajuda a ilustrar este caminho. Desde a hiperinflação dos anos 1980, resultantes da destruição das instituições políticas e das perdas econômicas impostas pelas ditaduras militares, à governança neoliberal dos anos 1990, que ao invés de entregar um crescimento econômico e social, acelerou um processo de desmonte das últimas estruturas de um Estado Social e levou o país a uma extensa recessão econômica, que provocou uma implosão social. Nas pesquisas realizadas ao fim do ano pandêmico de 2020, e segundo os dados oficiais do Indec – Instituto Nacional de

estatística e censo da República Argentina, 44% da população da população está na pobreza. (COLOMBO, 2020)

A preocupação com esse tipo de exploração e sobre os modos como as Integrantes do *Identidad Marron* tentam enfrentá-las de modo coletivo, fica evidenciada no movimento de participação na grande passeata do 8M, nome dado ao movimento de mulheres que se reúnem nas ruas de diversas cidades no dia 8 de março, Dia Internacional da Mulher, para marchar por uma visibilidade e reivindicar por postos de trabalhos igualitários e direito ao aborto legal, dentre outras pautas. A citação a seguir, colocada na íntegra conforme explicado em respeito as diretrizes do *Colectivo Identidad Marron*, encontra-se em sua página do Facebook: (www.facebook.com/identidadmarron/)

Somos filhas de empregadas domésticas que não podiam ir as passeatas do grupo 8M. Ontem as mulheres e travestis marrons saímos para marchar, como mulheres marrons, como travestis marrons, mas não apenas para nós, mas também para nossas mães e nossas avós marrons, indígenas e camponesas, que foram exploradas aproveitando-se de suas precariedades. Saímos para nos abraçar, para

⁵Vale destacar que essas eram as projeções realizadas antes da chegada do coronavírus e da pandemia da covid-19, que agravou a situação de crise e deu contornos dramáticos à situação socioeconômica de vários países latino-americanos.

deixar de ser objeto de fetiche e ser objeto de ação. Saímos para questionar uma irmandade enunciativa, saímos para gritar que irmandade também é pagar as contribuições dos trabalhadores domésticos. Entendemos que muitos não puderam ir, entendemos por que muitos de nossos primos, avós ou irmãs são precarizados, não registrados, sem contribuições, e faltar ao trabalho, na maioria das vezes, resultará em não comer e não pagar o aluguel. Saímos para encontrar nossa voz, exigir empatia sincera, todos entendemos que o discurso é bonito, mas muitos de nós não podem parar, porque quando o desemprego é precário, parar não é uma opção, mas um privilégio. (MAMANI; RUIZ, 2019)⁶

⁶*Somos las hijas de las empleadas domésticas que al 8m no pudieron ir ayer las mujeres y travestis marrones salimos a marchar, nosotras como mujeres marrones, como travestis marrones, pero no solo por nosotras, sino por nuestras madres y nuestras abuelas marrones, indígenas, campesinas, que fueron explotadas aprovechándose de su precariedad. Salimos a abrazarnos, a dejar de ser el objeto de fetiche para ser las sujetas de acción. Salimos a cuestionar una sororidad enunciativa, salimos a gritar que sororidad también es pagar los aportes de las empleadas domésticas. Entendemos que muchas no pudieron ir, entendemos porque muchas de nuestras primas, madres abuelas o hermanas están precarizadas, no registradas, sin aportes, y faltar al trabajo es la mayoría de las veces no comer, no pagar el alquiler. Salimos a buscar nuestra voz, a exigir una sincera empatía, todas entendemos que el discurso es bello pero muchas de nosotras no podemos parar porque cuando se está precarizada el paro no es una opción sino un privilegio.*

<<https://m.facebook.com/identidadmarron>> 10 de março de 2019 acesso em 17 de janeiro de 2021. (Tradução livre dos autores).

Estarem umas pelas outras, muitas delas que não podem perder um dia de trabalho sob o risco de serem dispensadas, demonstra o esforço do sentido de solidariedade para que juntas possam reclamar por um espaço próprio, que é também um espaço de seus pais e avós. Uma das críticas a ser destacada do *Colectivo* é a de que o trabalho precarizado e com poucas garantias para os trabalhadores já era uma regra para as gerações que os antecederam, reafirmando a segregação de seus corpos. Essa característica pode ser observada inclusive na configuração de ocupação dos territórios da cidade, pois os descendentes de indígenas não conseguem espaços na cidade de Buenos Aires e buscam moradia e trabalho nos distritos vizinhos.

Atualmente, o que observamos é um trabalho extremamente precarizado combinado ao discurso midiático do empreendedorismo. Se no mundo colonial a grande perversidade era desumanizar o corpo do outro, com a precarização talvez seja a ilusão de que ao abrir o próprio negócio, ainda que sem garantias trabalhistas, esse outro (indígena, imigrante, negro) passe a ditar as

próprias regras. O sociólogo brasileiro Ricardo Antunes observa que o advento do neoliberalismo provoca uma reestruturação produtiva que coloca os trabalhadores mais vulneráveis em uma difícil escolha: servidão ou desemprego (ANTUNES, 2018, p. 39).

Para pensar esse “novo proletariado” ele ressalta a importância do enfraquecimento da regulamentação do trabalho, a flexibilidade das empresas, a privatização dos serviços e a proliferação de trabalhos intermitentes. Essas novas características do serviço digitalizado em conjunto com a realidade já desigual da América Latina produzem uma pulverização da classe trabalhadora que perde algumas características fundantes daquele trabalhador da década de 1970 ou 1980 que se viu impelido a participar do mundo político a partir de um sentimento de pertencimento de classe.

Uma nova revolução nos modos de ver, viver e trabalhar somente pode partir desses grupos que vêm sendo excluídos e marginalizados há décadas. A defesa da América Latina como um laboratório fundamental para

as lutas sociais a partir dessas revoluções na esfera micro, mas que precisariam alçar voz em direção ao global. Dentro desse contexto, as atividades sociais do *Colectivo Identidad Marron*, da cidade de Buenos Aires, podem servir de referência à estas lutas de resistências sociais. O *Colectivo* luta não somente pelos próprios direitos trabalhistas, mas por um espaço de expressão política mais amplo para se manifestar politicamente. Dessa forma, eles buscam também ecoar vozes do passado e de seus antecessores procurando reconstruir uma Argentina mais plural, como demonstraremos a seguir.

A revolução coletiva do *Identidad Marron*

O *Colectivo Identidad Marron* construiu a partir das manifestações que ocorreram em 2018 e início de 2019 na Argentina. Inicialmente, um movimento a favor da legalização do aborto no país, que contava com diversas vertentes do movimento feminista. As manifestações cresceram e chegaram a acontecer em outros países da América Latina. O movimento, que ficou conhecido como

*Pañuelos Verdes*⁷, cresceu também dentro do próprio país e possibilitou que houvesse encontro de pessoas que também lutavam por outras causas. Foi nas manifestações na *Plaza de Mayo* e nas principais ruas do centro de Buenos Aires que o grupo começou a ganhar corpo e fazer das ruas o principal espaço para sua arte política. Finalmente, no dia 30 de dezembro, o aborto foi legalizado no país.⁸

O objetivo do coletivo argentino *Identidad Marron* é a de reunir propostas interdisciplinares de artistas e acadêmicas das mais diversas áreas (poetas, cineastas e ilustradores) que procuram pensar o papel dos

descendentes de povos originários na Argentina. Em lunfardo, conjunto de gírias argentinas advindas das milongas do tango, “Negro ou Marron” significa gente humilde e pobre. Ainda que as gírias tenham com o tempo adquirido novos significados, essa correlação entre cor, classe e desprestígio estava em sua origem. Chamar alguém de negro ou de *marron*, na maior parte das ocasiões, não é elogio. Mas é justamente ao retomar essa identidade para si e ressignificá-la que o grupo, iniciado em 2018, conseguem fabricar novos espaços para si próprios

Tendo sua maior parte de integrantes mulheres, o grupo marca presença em outras manifestações ocorridas na cidade, além de produzir workshops, debates e mesas de conversas sobre cinema, literatura e artes visuais “*marrones*”. Preocupadxs com a apropriação de seus corpos e discursos, o grupo deixa claro que essa preocupação com a apropriação do discurso já está em sua origem. Todas estas atividades são gratuitas e tem como objetivo a troca de experiências e a oferta de uma melhor qualificação profissional axscompanheirxs. Tendo sido em

⁷A luta pela legalização do aborto na Argentina é a ponta de um iceberg que tem por debaixo décadas de organização feminista. A Campanha Nacional pelo Direito ao Aborto Legal foi gestada nos Encontros Nacionais de Mulheres de Rosário e Mendoza e lançada oficialmente em 28 de maio de 2005, no Dia Internacional de Ação pela Saúde das Mulheres. De lá para cá, o movimento foi incansável no debate científico-universitário e nas discussões sobre políticas públicas para mulheres. Construiu um mote claro: “Educação sexual para decidir, anticoncepcionais para não abortar e aborto legal para não morrer”
Fonte:
www.brasildefato.com.br/2018/08/13/nada-sera-como-antes-uma-radiografia-do-8-de-aborto-e-da-mare-verde-na-argentina/. Acesso em: 17 jan. 2021.

⁸ Cf.
<https://veja.abril.com.br/mundo/congresso-da-argentina-aprova-legalizacao-do-aborto/>. Acesso em: 01 jan. 2020.

2021 selecionadxs para o Salão Nacional de Artes Visuais⁹ e convidadxs para dar um workshop em conjunto com o Centro Cultural da Espanha em Montevideú¹⁰ em diversas mesas que pensam racismo e colonialidade, continuam a transitar também por espaços alternativos mostrando seu caráter de integração em múltiplas frentes.

Se atualmente o conceito da interseccionalidade é debatido com vigor em diversos simpósios, não podemos deixar de atentar ao fato que desde nossa mais remota formação continental nos vemos diante da vivência de um corpo interseccional. Dessa forma, pensar a colonialidade é, necessariamente, pensar a interseccionalidade que se faz constitutiva desse/nesse processo. pelos relatos das integrantes do *colectivo*, descritos mais adiante, fica evidente como as estruturas atuam desigualmente em nosso continente através de ordens cruzadas de

9

<https://www.facebook.com/identidadmarron/photos/a.2135887390056624/2725459084432782/>. Acesso em: 03 maio 2021.

10

<https://www.facebook.com/identidadmarron/photos/pcb.2727820407529983/2727811007530923/>. Acesso em 03 maio 2021.

violência a partir de combinações entre raça, identidade de gênero, classe, orientação sexual. Cada uma dessas identidades atua como mais uma camada que atrai rejeições podendo um corpo carregar várias delas. Podemos destacar alguns apontamentos de Glória Anzaldúa (2005), que na década de 80, já enfatizava as múltiplas dificuldades de se ser uma mulher negra latino-americana. Uma *mestiza*.

A escrita como possibilidade combativa também faz parte do processo dessas mulheres que sofrem com camadas de invisibilidades, por isso, a escritura e o incentivo à formação de uma rede de mulheres produtoras de pensamento - de um novo pensamento que seja embasado pela concretude que lhes é imposta - perpassa a construção teórica das estudiosas latino-americanas e dos coletivos educacionais e artísticos formados aqui. Yuderkys Espinosa-Miñoso, aqui já citada, aponta concomitantemente para uma nova visão de decolonialidade. Se os membros do Grupo Modernidade/Colonialidade cunharam o termo tendo como propósito repensar um território, Espinosa-

Miñoso propõe pensar os territórios dentro dos territórios e a intersseccionalidade compreendida não somente como um conceito, mas como um atravessamento cotidiano nos corpos dessas mulheres, uma estrutura que precisa ser redefinida.

Podemos perceber esses atravessamentos na própria prática do *Identidad Marron*. Sara Pérez, uma das integrantes do Colectivo, diz em recente matéria¹¹: “A melhor militância é mostrar a cor da nossa pele e nos colocar em cena”. Assim, vêm ocupando espaços virtuais e físicos de discussão artística trazendo além dos corpos femininos, outrxs.¹² Nesse sentido, é preciso destacar que o *Colectivo* luta não somente pelos próprios direitos trabalhistas, mas por um espaço de expressão política mais amplo para se manifestar. Dessa forma, elxs buscam também ecoar vozes do passado e de seus

antecessores procurando reconstruir uma Argentina mais plural, além de trabalhar com um pensamento decolonial a partir de feministas latino-americanas como as citadas em suas declarações, como a seguir:

Reunir-nos nessa “marronidad” não é festivo, nem revolucionário. Reunir-se e ocupar as ruas é tornar visível o desejo de que estejamos todas. É também afirmar porque elas não estão lá. É também manifestando a partir dessa afeição política que queremos ser lidas por nós ou através de nossas fibras, aqueles marrons que cobrem livros há séculos. Às vezes, reunir-se e ocupar as ruas é uma decisão complicada, porque se perde um dia de salário e corremos o risco ser demitidas. Reunir-se e ocupar as ruas é um momento, um tempo, eles fizeram e fazem isso o tempo todo. Juntar-se e ocupar as ruas é para nós, pardos, agradecer a eles, gritar basta!, e que se juntem à marcha. (MAMANI, 2019)¹³

¹¹<https://www.pagina12.com.ar/335951-la-mejor-militancia-es-mostrar-el-color-de-nuestra-piel-y-po?fbclid=IwAR2GurQzTEvTIGqHWO2OXMeVyo-FnQsXRam9mhwk11OHifHvEN0tpTwsEoY>. Acesso em: 03 maio 2021.

¹² Ver foto de um casal na marcha do Orgulho Gay na Argentina. Disponível em: <https://www.facebook.com/identidadmarron/photos/a.2358104314501596/2611993632445995/>. Acesso em: 03 maio 2021.

¹³ *Juntarnos en esta marronidad no es festivo, tampoco revolucionario. [...] Juntarnos y ocupar las calles es visibilizar el deseo de que estemos todes. Es también enunciar porque no están ellas. Es incluso manifestar desde ese afecto político que queremos ser leídas por nosotras o leernos a través de nuestras fibras, esas marronas que durante siglos han revestido libros. Juntarnos y ocupar las calles a veces es una decisión última porque parar es un día menos de trabajo o además es perder el mismo. Juntarnos y ocupar las calles es un momento, un tiempo, ellas lo hicieron y lo hacen todo el tiempo. Juntarnos y ocupar las calles es para nosotras marronas decirles gracias a ellas y a otras basta y se unan a la ronda.* [Chana Mamani em: <https://www.facebook.com/identidadmarron>

Na página de Facebook¹⁴, principal plataforma de comunicação de suas atividades para o público, o *Colectivo Identidad Marron* se define como “Um espaço de reflexão sobre o racismo na América Latina, a precarização no emprego dos pardos, sua invisibilidade na sociedade e, acima de tudo, “um espaço de entrelaçamento para desenvolver respostas ou ações concretas que tenham impacto social”.¹⁵ A partir de meados de 2018 o *Colectivo* passa a realizar reuniões, pautas e movimentos de ocupação de espaços culturais. Desde então, já conseguiram

>10 de março de 2019. Acesso em: 17 jan. 2021. – Tradução livre dos autores]

¹⁴ <https://www.facebook.com/identidadmarron/>. Para imagens dxs integratxs em manifestações e de suas atividades educacionais e artísticas, acessar a página do Colectivo.

<https://www.facebook.com/identidadmarron/photos/2271016883210340>. - Manifestação ocorrida na região central de Buenos Aires

<https://www.facebook.com/identidadmarron/photos/2133924530252910> – Oficina sobre Racialização do Trabalho Precário (acesso em: 06 jan. 2020).

¹⁵ *Un espacio de reflexión sobre el racismo en Latinoamérica, precarización laboral de las personas marrones, la invisibilización de las mismas en sociedad y sobretudo un espacio de entretejido para poder elaborar respuestas u acciones concretas que tengan incidencia social. Colectivo Identidad Marron, disponível em:*

<https://www.facebook.com/pg/identidadmarron/about/>. Acesso em: 1 out. 2019.

ocupar importantes espaços culturais da cidade como o El Cultural San Martin no centro da cidade ou *Espacio Memoria y Derechos Humanos*, ex – Esma- prédio onde alguns dos presos políticos da Ditadura Argentina foram torturados e mortos, por isso sua ocupação se torna particularmente importante.

O *Identidad Marron* assume sua identidade como um grupo coletivo, e dessa forma a assinatura das atividades é realizada como um coletivo, e não por assinaturas individuais de suas integrantes. Esse padrão somente é quebrado quando uma integrante em especial apresenta algum trabalho ou propõe uma oficina. Essa aposta na coletividade não é mera formalidade. Elas acreditam que juntas são mais fortes e têm mais possibilidade de alcançar espaços de fala e escuta privilegiados. Todavia, mesmo quando optam por assinar as obras, o fazem exaltando a coletividade como descrito a seguir,

Nós, filhxs e netxs de migrantes indígenas, indígenas, racializadas, trabalhadorxs domésticos, cuidadores, habitamos nesta terra, temos memória ancestral, existimos e, como a poeira que não conhece

barreiras, avançamos. A resistência é apresentada a nós como uma constante, uma vez que lembramos, já que conversamos com nossas famílias, sabemos que a resistência vem em primeiro lugar. [...] em todo lugar que você vá e, embora não possamos entrar, estaremos, até mesmo nos vegetais da sua sopa. Não temos tempo para nos sentir mal, temos que lutar para existir, trabalhar, lutar. Decolonialidade e anti-racismo não é apenas um discurso que soa bem, a decolonialidade é a luta por uma independência que permite nosso livre desenvolvimento, a decolonialidade não é um desenho ou um post culpado, é ação! 527 anos de resistência, não somos os primeiros nem seremos os últimos. (VIDO, 2019)¹⁶

¹⁶ *Nosotres hijxs/nietxs de campesinxs, indígenas, migrantes racializadas, empleadas domésticas, cuidadoras, villeras, habitamos estas tierras, tenemos memoria ancestral, existimos, y como el polvo que no conoce barreras, avanzamos. La resistencia se nos plantea como una constante, desde que recordamos, desde que hablamos con nuestras familias, sabemos que resistir es lo primero. [...] en cada lugar a donde vayas y aunque no podamos ingresar, estaremos, hasta en la verduras de tu sopa. Nosotrxs no tenemos tiempo para sentirnos mal, tenemos que pelear por existir, trabajar, luchar, la decolonialidad y el antiracismo no es solo un discurso que suena bien, la decolonialidad es la lucha por una independencia que permita nuestro desarrollo libre, la decolonialidad no es un dibujo o un post culposo, es acción! 527 AÑOS de resistencia, nosotrxs no somos lxs primerxs, ni tampoco seremos lxs últimxs –* postagem de 12 de outubro de 2019, de Gema Modelo Vido (artista visual que utiliza o próprio corpo como obra)
<<https://www.facebook.com/identidadmarron>>
13 de outubro de 2019. Acesso em 17 de janeiro de 2021.

Dentre as atividades do *Identidad Marron* está também a de ocupar as ruas, com seus corpos, com artes provocativas e também com a intensificação da produção de pôsteres lambe-lambes políticos e críticos. A partir de suas intervenções artísticas e reflexivas o Coletivo cria suas próprias redes, com objetivo de escapar das significações atribuídas a seus corpos ao longo dos anos e se remodela a partir de novos símbolos e de novas atribuições que são construídos coletivamente. Elxs produzem novas imagens de si através de plataformas visuais, e audiovisuais, notadamente baseadas em seus processos de oralidade. Assim, criam suas próprias comunicações, e evitam de serem capturadas pelos discursos já existentes da globalização.

Contudo, em contraste à estrutura coletiva, e analisando o caráter individual dxs integrantes do Coletivo, percebemos que muitas delas continuam reféns de trabalhos informais ou de trabalhos precarizados destas novas empresas surgidas com falta de garantias e com imposição de horários fragmentados que as

impedem de estudar ou ter lazer. São obrigadas a essa situação pela falta de uma qualificação formal, devido a necessidades financeiras, por suas moradias ficarem muito distantes dos centros urbanos e, por conta da grave crise econômica pela qual passa a Argentina, muitas temem ficar sem algum tipo de trabalho, em meio à um número expressivo de pessoas desempregadas no país. É a partir daqui que podemos pensar como a globalização, com seus acelerados processos de integração política, econômica e cultural mundial, atua de maneira perversa diante de alguns corpos.

As promessas sedutoras das cidades globalizadas

Dentre as relações as quais a cidade moderna estabelece, podemos definir como centrais os jogos de movimentos entre alguns espaços das cidades, na relação entre moradia e trabalho, que fazem com esses trabalhadores habitem o entorno e se desloquem em longas distâncias para outros lados da cidade nas regiões de trabalho, localizados nas regiões de maior poder aquisitivo ou de concentração de estabelecimentos

comerciais. Se, a partir da Modernidade já era possível perceber esse processo, com o advento da globalização ele se intensifica e a relação entre espaço de moradia X espaço de trabalho se torna essencial para o controle do tempo e dos próprios corpos dos trabalhadores das classes sociais mais pobres. Ou seja, eles tentam habitar os espaços periféricos da cidade de Buenos Aires, para que não passem a maior parte de seu tempo em um transporte público, mas, de modo geral, ainda é isso que ainda acontece para a maioria.

Em entrevista especial sobre desigualdade global para a Folha de São Paulo, Lucas Chacel, Coordenador do Relatório da Desigualdade Global, da Escola de Economia de Paris explica que “a globalização fracassou para muitos, a ‘fuga para o mais barato’ achatou as classes médias, levou à precarização dos serviços públicos e os países precisam reorganizar a integração econômica global para evitar “reações violentas” no futuro. (CHACEL, 2019) Para o coordenador existem dois lados da história da globalização. O mais feliz, e amplamente divulgado, é o do significativo crescimento

econômico da China, Índia e Coréia do Sul, na Ásia. Entretanto, existe um outro lado, onde a renda cresceu em ritmo muito lento entre as classes trabalhadoras tanto na Europa como Estados Unidos e América Latina, que precisa ainda ser refletido em conjunto ao fato de que em todos estes lugares a renda do 1% mais rico subiu brutalmente.

Portanto, na América Latina, estamos em meio a um processo ascendente de concentração de renda de uma parcela mínima em relação a milhares de trabalhadores que estão sendo empurrados da classe média para classe de baixa renda, e estes para a miséria – ampliando ainda mais a desigualdade socioeconômica. A globalização permitiu a livre circulação do dinheiro e a fuga para que as empresas multinacionais pudessem ir ao encontro de serviços mais baratos. Porém, deixou de fora todos os trabalhadores que simplesmente não podem se mudar. Mas essas pessoas continuam a necessitar da manutenção de bons níveis de serviço público. A renda cai, os impostos e custos fixos permanecem. Segundo Chacel, se nenhuma política de reorganização e renda for realizada

para diminuir as desigualdades, o resultado dessa equação desequilibrada poderá nos levar a reações violentas e brutais. Os sinais de descontentamento e frustração com as promessas da globalização ficaram evidentes com as eleições e governos polarizados de Donald Trump, nos Estados Unidos, e de Jair Bolsonaro no Brasil.

Esta situação se agravou em função dos efeitos adversos da pandemia do coronavírus. Para o diretor sênior de política do *Council of the Americas* e mestre em políticas públicas pela Universidade Harvard, Robert Simon: “a Covid-19 deve também ampliar desigualdades dentro e entre países, com a América Latina ainda mais distante dos desenvolvidos. Desde 2014, a região vive seu período de menor crescimento econômico em sete décadas.” (SIMON, 2020). Para o pesquisador, o vírus chegou no pior momento possível na América Latina, pois há uma incerteza sobre a ordem internacional que emergirá ao final da crise que vivemos. Estas idéias se juntam com as de Dani Rodrik, economista de Harvard e as de Richard Haas, o presidente do *Council on Foreign Relations*, convergindo a

um ponto comum: a ideia de que a pandemia do Covid-19 funcione como uma espécie de máquina do tempo, onde mais do que criar algo novo, acelerará transformações globais que já estavam em curso.

Neste sentido, as condições de exploração trabalhista na América Latina poderão ser acentuadas. Na Argentina, segundo o sindicato de Pessoal Auxiliar de Casas Particulares, existem em torno de 750 mil trabalhadoras sem registro. Segundo Sylvia Colombo, em reportagem para a Folha de São Paulo, “Na capital, Buenos Aires, muitas delas são imigrantes de países limítrofes, como o Paraguai e a Bolívia, e estão em situação irregular, o que as deixa de fora da possibilidade de receber o auxílio governamental.” (COLOMBO, 2020). E, como as que estão contratadas não têm carteira assinada, continuar a receber o salário depende da boa vontade dos patrões.

Esta é uma configuração de retorno à exploração de direitos humanos, pois muitas, com medo de ficar sem dinheiro, continuam a trabalhar, perpetuando uma relação de exploração trabalhista da parte desses empregadores. Desse modo elas

convivem com o risco duplo de serem contaminadas pelo vírus na casa dos patrões ou a caminho do trabalho, onde ainda correm o risco de serem presas pela polícia, porque o decreto do presidente argentino Alberto Fernández não as classificou em grupo de trabalho essencial. Sendo importante destacar que dentro destas condições encontra-se grande parte das mulheres integrantes do *Colectivo Identidad Marron*, que ainda precisam conviver com o preconceito imposto às ascendências indígenas -maioria do grupo, e identidades de gênero e orientações sexuais diversas.

Nesse caldeirão de hostilidades as explorações se multiplicam de cima para baixo numa espiral aparentemente sem fim, e na medida que não é enfrentada pelo sistema público, a população em situação de rua na cidade de Buenos Aires cresce exponencialmente. As manifestações populares em 2019 revelaram um crescente descontentamento com as condições de vida na capital latino-americana e serviram como prenúncio do retorno da esquerda ao poder na Argentina, com Alberto Fernandez eleito Presidente, e Cristina Kirchner como vice-presidente, vencendo as

eleições presidenciais ainda no primeiro turno de votação. Mesmo não sendo possível apontar qual será o resultado dessas manifestações, é interessante observar o afloramento de um novo discurso de identidade em alguns movimentos pelas ruas da cidade portenha.

Considerações finais: corpos indígenas entre o mito do labirinto, a tecnologia e a interseccionalidade

Se por um lado a precarização trouxe a perspectiva de uma reestruturação produtiva que colocou para os trabalhadores mais vulneráveis a difícil escolha entre a servidão ou desemprego, por outro, com os avanços da tecnologia, temos a aproximação de uma situação que pode ser ainda mais extrema: a da escolha entre exploração sem direitos, versus a irrelevância e o desprezo. Para as pessoas comuns, termos como: *block chain*, engenharia genética, inteligência artificial, *machine learning* e criptomoedas, soam como um dialeto estranho, que nada tem a ver com elas. Fora o fato de que este processo não inibe nem elimina a longa trajetória de opressões,

preconceitos e discriminações que perpassam corpos, raças, etnias, que amplificam ainda mais os obstáculos.

Todavia, esse universo tecnológico com seu estranho dialeto está cada vez mais presente, através de retóricas eficientes e sedutoras de empreendedorismo, moldando novas configurações de trabalho em variados setores de serviço. E, uma vez dentro dessa engrenagem, rapidamente descobrimos que por trás de sua fachada existe um labirinto complexo, onde nem consumidores nem prestadores de serviços conseguem saber ao certo como acessar seus direitos em caso de qualquer tipo de problema. Estamos enfim, imersos num grande e complexo labirinto sem fim. Sabendo do poder de consolidação desse sistema e sabendo do enorme risco de serem relegados a irrelevância, os integrantes do *Colectivo Identidad Marron* estabelecem um posicionamento de luta, onde, de dentro do próprio sistema, atuam com objetivo de manter ao mesmo tempo a sobrevivência financeira e a defesa das suas ideias.

Nesse sentido, voltando à reflexão inicial, quando dialogamos com Mbembe, podemos ver como o

conceito de necropolítica é extremamente vigente e se reatualiza. Corpos negros e corpos indígenas ainda sofrem com a construção eurocêntrica e estereotipada e precisam se organizar a partir dos fragmentos que nos foram passados através das gerações anteriores como meios de fugir dessa redução da qual a precarização laboral é apenas uma das facetas. Assim, construir discursos coletivos que reivindiquem a centralidade de suas histórias se torna uma maneira poética, potente e literal de permanecerem vivos. Ao pensarmos o território de Buenos Aires como uma “Arena Cultural”¹⁷ podemos visualizar a disputa por espaços e discursos que opera através da interseccionalidade. Os corpos dxs integrantes do *Colectivo Identidad Marron*, não acessam diretamente determinados espaços, nem possuem possibilidade de interlocução direta com outros corpos, porque eles foram

e permanecem separados desde a colonização. Deste modo, podemos entender que existe de modo permanente uma tensão social na disputa por recursos os mais diversos, como dinheiro, tempo, repertório cultural, redes de sociabilidade que precisam ser conquistadas diariamente por seus integrantes— e, como a maioria não tem qualificação para vencer essa batalha, aumenta a importância das rodas de conversa e dos workshops que o *Colectivo* oferece gratuitamente.

Através dessas atividades regulares, todos sabem que participam de um sistema e o utilizam para sobreviver e fazer parte integrante do processo capitalista, mas, diferente de suas avós e mães que se viam silenciadas, conseguem encontrar brechas no sistema para que suas vozes sejam ouvidas e reverberadas. Desse modo, ocupam espaços importantes do saber formal e centros culturais da cidade. Conscientes da quase impossibilidade de destruírem um sistema tecnologicamente sofisticado, entenderam que este mesmo regime lhes poderia servir de ferramenta de amplificação e

¹⁷ O debate das cidades como Arenas Culturais, conceito inaugurado por Richard Morse década de 50, mas retomado em recente livro “Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales” pode ser também aqui lembrado. O livro, organizado pelo antropólogo argentino Adrian Gorelik e pela antropóloga brasileira Fernanda Arêas Peixoto traz, através de diversos artigos, articulações possíveis entre cultura e cidades na América do Sul, justamente o cerne do presente artigo.

reverberação de suas questões identitárias.

Dessa maneira, as atividades do Coletivo estimulam a sensação de pertencimento e autoestima aos integrantes de grupos vulneráveis. Seus discursos amplificam vozes que estavam abafadas, e se estabelecem como formas de resistências que gradualmente poderão ser multiplicadas através de um processo de circulação da cultura periférica por outros territórios da cidade. A multiplicidade de atividades projeta uma pluralidade de leituras na luta por seus direitos e visibilidade. Com este movimento, o *Colectivo Identidad Marron* serve de referência a grupos minoritários de outros países latino-americanos que, além de possuírem uma ancestralidade em comum, passam pelas mesmas dificuldades existentes na Argentina.

Se permitimo-nos observar a grande influência que os povos originários deixaram através de suas raízes no continente americano, ampliaremos as possibilidades de compreensão de que, neste momento, seus descendentes também apontam para um legado de força e resistência. E, uma vez reunidos esses contextos,

finalizamos nosso artigo compartilhando que em nosso entendimento o *Colectivo*, para além de suas atividades formais, funciona como uma possibilidade de portal de saída de obstáculos comuns a muitos grupos vulneráveis, ainda que temporário. Afinal, é um longo embate com entradas e saídas, perdas e ganhos em relação a um sistema complexo de precarização. Não obstante, sua força plural dá energia para que xsintegrantxs, seus pais e descendentes vislumbrem perspectivas menos silenciadoras e estereotipadas. Porque, se afinal, a tecnologia se transformou num reconfigurado mito do labirinto do Minotauro, que tenta manter como impossível a saída de seu interior, as iniciativas e movimentos solidários das integrantes do *Identidad Marron* em meio ao sistema de precarização ressignificam sua inserção, dando maior visibilidade às questões dos movimentos identitários na Argentina, além de apontarem possíveis caminhos de saída deste grande e complexo labirinto.

Referências bibliográficas:

ANTUNES, Ricardo. *O Privilégio da Servidão. O Novo Proletariado de Serviços na Era Digital*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2018.

ANTUNES, Ricardo. Trabalho e precarização numa ordem neoliberal. In: GENTILI, Pablo; FRIGOTTO, Gaudêncio (orgs.). *La Ciudadania Negada*. Políticas de Exclución en la Educación y el Trabajo. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 35-48

ANZALDÚA, Glória La conciencia de la mestiza - rumbo a uma nova consciência *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 13, n. 3, set./dez. 2005. [Sessão Debate, não paginado]

CEPAL - Comissão Econômica para América Latina e Caribe. Disponível em: <https://www.cepal.org/es/comunicados/periodo-2014-2020-seria-menor-crecimiento-economias-america-latina-caribe-ultimas-siete>. Acesso em: 29 dez. 2020.

CHACEL Lucas, Globalização fracassou para muitos, e reações podem ser violentas. CANZIAN, Fernando. *Folha de São Paulo*, 22 jul. 2019 às 12h00. Disponível em: <https://temas.folha.uol.com.br/desigualdade-global/europa/globalizacao-fracassou-para-muitos-e-reacoes-podem-ser-violentas.shtml>. Acesso em: 28 abr. 2020.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.

COLOMBO, Sylvia. Buenos Aires deixou ainda mais evidentes suas desigualdades durante a pandemia. São Paulo. *Folha de São Paulo*, 26 de dezembro de 2020. Disponível em:

https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/12/depoimento-buenos-aires-deixou-ainda-mais-evidentes-suas-desigualdades-durante-a-pandemia.shtml?utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=compwa. Acesso em: 29 dez. 2020.

COLOMBO, Sylvia. Vulneráveis, empregadas domésticas da América Latina sofrem na pandemia. São Paulo. *Folha de São Paulo*, 10 maio 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/sylvia-colombo/2020/05/vulneraveis-empregadas-domesticas-da-america-latina-sofrem-na-pandemia.shtml>. Acesso em: 10 maio 2020.

DAVIS, Ângela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderksy. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica *El Cotidiano*, núm. 184, p. 7-12, marzo-abril, 2014.

GALEANO, Eduardo. A caminho de uma sociedade da incomunicação? In: MORAES, Dênis de (org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Areas. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales: Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2019.

IDENTIDAD MARRON. <https://www.facebook.com/identidadmarron/>. Acesso em: 3 maio 2021.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Técnica, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Dênis de (org.). *Sociedade*

Midiatizada. Rio de Janeiro: Ed Mauad X, 2006.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MITO DO LABIRINTO. Disponível em: <http://www.projetominotauro.com.br/omito-do-minotauro/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

MORSE, Richard. *Cidades e Cultura Política nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2017.

PAIXÃO, Fernanda; FERREIRA, Antônio Coletivo Passarinho. *Buenos Aires*, 13 agosto 2018. Disponível em: www.brasildefato.com.br/2018/08/13/nada-sera-como-antes-uma-radiografiado-8-de-aborto-e-da-mare-verde-na-argentina/. Acesso em: 01 jan. 2020.

REDAÇÃO. *São Paulo*, 30 dezembro 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/congresso-da-argentina-aprova-legalizacao-do-aborto/>. Acesso em: 01 jan. 2020.

SIMON, Roberto. A ordem global numa máquina do tempo. *Folha de São Paulo*, 09 maio de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/roberto-simon/2020/05/a-ordem-global-numa-maquina-do-tempo.shtml>. Acesso em: 10 maio 2020.

A crescente precariedade do trabalho na cultura na cidade do Rio de Janeiro

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.48928>

Ana Lúcia Pardo¹

“A nova cultura começa quando o trabalhador e o trabalho são tratados com respeito”.
(Máximo Gorky)

Resumo: Em que condições sobrevivem as trabalhadoras e os trabalhadores da Cultura? Essa e demais questões buscamos analisar, a partir do objeto de pesquisa concentrado no mercado de trabalho no setor cultural brasileiro na atualidade. Para tanto, utilizamos o estudo de caso como metodologia, que resultou na elaboração desse artigo. Na intenção de identificar o cerne das tensões, impactos, principais desafios e em que medida as/os profissionais enfrentam a situação de precariedade no trabalho, como também, que possíveis caminhos são apontados para corrigir as fragilidades dessa classe trabalhadora informal. Nessa direção, realizamos uma série de entrevistas em profundidade, através de uma pesquisa qualitativa, com perguntas abertas, direcionadas para uma parcela de trabalhadoras e trabalhadores que atuam em diversos segmentos artístico-culturais na cidade do Rio de Janeiro. Com base nas respostas levantadas nas entrevistas, apresentamos essa análise, comentada e referenciada em estudos e pesquisadores da área.

Palavras-chaves: trabalho; artes; cultura; precariedade; empreendedorismo; direitos.

La precariedad creciente del trabajo en cultura en la ciudad de Rio de Janeiro

Resumen: En qué condiciones sobreviven los trabajadores culturales? Ésta y otras cuestiones que buscamos analizar, a partir del objeto de investigación concentrado en el mercado laboral en el sector cultural brasileño hoy. Para eso, utilizamos el estudio de caso como metodología, lo que resultó en la elaboración de este artículo.

¹Ana Lúcia Ribeiro Pardo. Pós-doutoranda em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense (CAPES-UFF). Doutora em Políticas públicas e formação humana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Brasil. E-mail: anapardo.teatralidade@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7671-438X>

Recebido em 01/03/2021, aceito para publicação em 01/06/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

Con el fin de identificar el núcleo de las tensiones, impactos, principales desafíos y la medida en que los profesionales enfrentan la situación de precariedad en el trabajo, así como qué posibles caminos se señalan para corregir las debilidades de esta clase trabajadora informal. En esta dirección, realizamos una serie de entrevistas en profundidad, a través de una investigación cualitativa, con preguntas abiertas, dirigidas a un grupo de trabajadores y trabajadoras que laboran en diversos segmentos artísticos y culturales en la ciudad de Río de Janeiro. A partir de las respuestas planteadas en las entrevistas, presentamos este análisis, comentado y referenciado en estudios e investigadores del área.

Palabras clave: trabajo; arte; cultura; precariedad; emprendimiento; políticas públicas.

The growing precarity of work in culture in Rio de Janeiro city

Abstract: In what conditions do cultural workers survive? This is the other survey that we seek to analyze, based on the object of investigation concentrated in the labor market in the Brazilian cultural sector today. For this, we used the case study as a methodology, which resulted in the elaboration of this article. In order to identify the core of the stresses, impacts, main challenges and the extent to which the professionals face the precarious situation in the work, as well as the possible ways to seign themselves to correct the weaknesses of this informal working class. In this direction, we carry out a series of in-depth interviews, through a qualitative investigation, with open questions, addressed to a group of workers and workers who work in various artistic and cultural segments in the city of Río de Janeiro. Based on the answers planted in the interviews, we present this analysis, commented on and referenced in studies and researchers in the area.

Keywords: work; arts; culture; precariousness; entrepreneurship; public policies.

A crescente precariedade do trabalho na cultura na cidade do Rio de Janeiro

A partir do objeto de pesquisa, concentrado na situação do mercado de trabalho no setor cultural brasileiro na atualidade, começamos por lançar as seguintes questões: sob que condições sobrevivem as trabalhadoras e os trabalhadores da

Cultura? Em que dimensão já passaram, e/ou ainda se encontram, em estado de precariedade e, em caso afirmativo, como é enfrentada tal situação? Como avaliam o mercado de trabalho na Cultura no Brasil e no mundo? Em que medida os problemas

vividos no mercado de trabalho da Cultura no Brasil são locais ou globais? Quais são as principais perdas, avanços e desafios para as trabalhadoras e os trabalhadores da Cultura? Que caminhos possíveis apontariam para melhorar as condições de trabalho na Cultura?

Para tanto, utilizamos o estudo de caso como metodologia, na intenção de identificar o cerne das tensões, desafios e avaliar em que medida as/os profissionais enfrentam a situação de precariedade no trabalho, como também, que possíveis caminhos são apontados para corrigir as fragilidades dessa classe trabalhadora informal. Nessa direção, realizamos uma série de entrevistas em profundidade, através de uma pesquisa qualitativa, com perguntas abertas, direcionadas para uma parcela de trabalhadoras e trabalhadores que atuam em diversos segmentos artístico-culturais (Artes Cênicas - Dança, Circo, Teatro, Arte Pública; Artes Visuais; Audiovisual; Produção Teatral; Publicidade, Comunicação Visual, Mídias Sociais), na cidade do Rio de Janeiro.

As perguntas desse questionário foram previamente

enviadas às/os entrevistadas/os no início de janeiro de 2021, - por email e também através do WhatsApp, além de contatos telefônicos, a fim de evitar o contato presencial em função da pandemia, - resultando no retorno das respostas de 09 (nove) trabalhadoras/es da Cultura, sendo quatro mulheres e cinco homens, que nos foram concedidas de forma gradativa, no período compreendido entre o dia 05/01 ao dia 20/01/2021. Com base nas respostas levantadas nas entrevistas, apresentamos essa análise, comentada e referenciada em estudos e pesquisadores da área.

O presente estudo se utiliza basicamente de entrevistas, documentos e publicações que costumam ser usadas no estudo de caso. Com base nas respostas dos entrevistados, somadas às referências de estudos, dados, pesquisas e demais fontes e autores, além de palestras e seminários realizados na universidade, movimentos e fóruns artísticos, buscamos fazer uma análise acerca da situação atual do mercado de trabalho na Cultura. Segundo Robert Yin (2010, p. 39), o estudo de caso “é uma investigação empírica que investiga um fenômeno

contemporâneo em profundidade e em seu contexto de vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não são claramente definidos”. Essa definição leva em consideração três condições básicas sobre estratégias de pesquisa: o tipo de questão de pesquisa, o controle do pesquisador sobre eventos comportamentais, e o foco no contemporâneo ao invés de fenômenos históricos. Ao delinear estas três condições, Yin argumenta que a escolha de estudo de caso seria a estratégia preferida quando “como” ou “por que” questões estão sendo colocadas; quando o investigador tem pouco controle sobre os eventos e; quando o foco está em um fenômeno contemporâneo dentro de algum contexto da vida real.

Entrevistas com trabalhadores e trabalhadoras da Cultura do Rio de Janeiro

Para esse estudo aqui apresentado, foram feitas, portanto, entrevistas em profundidade, com as/os seguintes artistas que trabalham em áreas e segmentos diversos: Célia Maracajá (Artes Cênicas e Audiovisual), Daphne Madeira (Artes

Cênicas – Dança), Denise Milfont (Artes Cênicas – Teatro), Erisvelton de Alencar Santana (Publicidade, Comunicação Visual e Redes Sociais), Gabriel Bezerra de Melo Júnior (Artes Cênicas – Circo), José Carlos Rosa Miranda (Produção Teatral), Wildson de Andrade França (Arte Pública Circense), Stanley Livingstone Whibbe (Microempresa de Elaboração e Produção de Projetos) e Ynaê Cortez de Morais (Artes Visuais, Audiovisual, Mídias Sociais). Nessa entrevista, a artista multimídia e pesquisadora Ynaê Cortez de Morais, 28 anos, afirma que após terminar a graduação em História da Arte não encontrou trabalho na área, tendo que migrar para o mercado de audiovisual, onde já tinha algum conhecimento, mesmo com uma baixa remuneração. “Enfrento muita dificuldade na remuneração de trabalhos autorais, por conta disso sou fotógrafa e editora freelancer de cinema, publicidade e mídias sociais”. Ela aponta concentrações de recursos, burocracias e o uso mercadológico feito pelas empresas.

A meu ver o mercado de trabalho na cultura no Brasil é muito precarizado, os trabalhadores são predominantemente informais, há uma grande concentração de

renda em grandes produtoras. Vejo dois grandes problemas no mercado de cultura: a falta de recursos para o setor e a concentração dos recursos disponíveis. Embora muitos editais públicos e leis de incentivos estejam abertos a todos, os pequenos e médios produtores muitas vezes enfrentam grandes dificuldades em se inscrever, pois essas inscrições exigem documentações, licitações e burocracias que muitas vezes não estão ao alcance de um pequeno ou médio produtor. O incentivo indireto também apresenta diversas problemáticas, uma delas é que o incentivo via empresas muitas vezes é utilizado como um 'marketing social' das empresas que privilegiam grandes projetos e profissionais renomados. (MORAIS, 2021).

Ynaê considera que esses problemas são locais e provindos de uma falta de políticas públicas voltadas para a área que levem em conta a diversidade do país e a democratização do acesso a essas políticas. "Também acredito que os problemas são reflexos da inabilidade de muitos gestores sobre o próprio entendimento do que é cultura, como realizar políticas democráticas para área e difundir o acesso da população". E considera o mapeamento e cadastramento de profissionais da cultura um grande

avanço e os recursos provindos da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, apresentada pela Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados e implementada em 2020.

Na visão dessa artista, houve o entendimento, a valorização e o reconhecimento das culturas locais, assim como a iniciativa da desburocratização da inscrição dos profissionais e espaços relacionados aos pontos de cultura foi uma grande conquista. No entanto, aponta muitos problemas na execução dos recursos da lei por conta de diversas gestões municipais e estaduais. "Acredito que os maiores desafios sejam o investimento na área e a democratização dos recursos para que pequenos e médios produtores possam acessar esses recursos".

De fato, conforme ressalta Ynaê Cortez de Moraes, o mercado de trabalho na cultura está atravessado pela precariedade. Sobretudo porque a grande maioria desses agentes, - com seus fazeres e saberes culturais, - atua de forma autônoma, precária, informal, sem garantia alguma de direitos trabalhistas, previdenciários e tributários, dependendo, portanto, dos editais, que estão cada vez mais raros

nessas últimas gestões de governo, para manterem vivas as suas atividades. Além da dificuldade de acesso e apoio de uma grande parcela de trabalhadores da cultura, ocorrem distorções quanto ao uso dos recursos públicos, via incentivo indireto, por empresas e bancos, resultando nas recorrentes concentrações em grandes produtoras de eventos e de entretenimento.

A potência inventiva da cultura envolve uma força laborativa, um ofício, embora suas especificidades extrapolem o campo formal do chamado mundo do trabalho. Trata-se de uma classe trabalhadora que vive sob *condições* e relações extremamente precarizadas, sem qualquer garantia de renda, vínculos empregatícios registrados em carteira de trabalho, contrato ou documentação equivalente, sendo geralmente desprovida de benefícios como remuneração fixa, férias pagas, mecanismos de *proteção* social e de *cobertura previdenciária*. Esse quadro diferenciado de trabalho no setor cultural, - que compreende uma rica e extensa diversidade de atores, segmentos, expressões, linguagens, artes, culturas, que não são

institucionalizadas, - muitas vezes não alcança a compreensão e o devido preparo técnico por parte dos gestores de órgãos públicos e privados para implementarem políticas que possam corrigir essas fragilidades e garantir os direitos trabalhistas, tributários e previdenciários desses profissionais. Isso se revela também na dificuldade de contarmos com levantamentos consistentes e atualizados de cadastros, dados, desempenho e funcionamento dessas atividades. Esse ofício compreende não somente uma grande diversidade de perfis de trabalhadoras e trabalhadores da Cultura, oriundos de uma extensa variedade de segmentos e linguagens, como também, envolve uma multiplicidade de públicos a quem se dirigem e são compartilhados os seus trabalhos.

Ao perguntarmos sobre que caminhos possíveis para melhorar as condições de trabalho na Cultura, Ynaê menciona mudanças voltadas principalmente para corrigir as concentrações de recursos e a falta de acesso da sociedade civil às políticas culturais.

Uma distribuição dos recursos que não privilegie determinados estados a nível federal ou determinados bairros a nível municipal. Uma participação da população na escolha de gestores de instituições, teatros e espaços culturais, assim como a participação da população na escolha da programação desses espaços. Políticas culturais voltadas para pequenos produtores e grupos em vulnerabilidade (MORAIS, 2021).

Além de apontar a necessidade de rever a distribuição dos recursos, que ainda estão concentrados em determinadas cidades, áreas e regiões, destaca a necessidade da população participar do processo de escolha dos gestores das instituições, conforme sugere Ynaê. Tendo em vista que um dos problemas que identificamos, a exemplo do Rio de Janeiro, é que a pasta das secretarias municipal e estadual vêm sendo administradas, sobretudo nos últimos anos, por pessoas que não são oriundas do setor cultural, muitas vezes resultantes de indicações de parlamentares dos órgãos legislativos locais, com fins políticos e eleitorais. Essa é uma questão que já foi levantada nas conferências municipais de cultura do Rio, na direção de garantir que as

nomeações de dirigentes que passaram a assumir o comando do órgão gestor da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, sejam de fato oriundos do setor artístico-cultural. Para isso, torna-se relevante que atendam ao perfil de preparo e de conhecimento técnico específico na área, permitindo, assim, qualificar e fortalecer a classe trabalhadora cultural, como também, as políticas públicas, programas, gestão de equipamentos e demais ações a serem implementadas na cidade.

Nessa entrevista, Erisvelton de Alencar Santana, 32 anos, que trabalha com publicidade, comunicação visual e redes sociais e é aluno do curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense - UFF, afirma que “apesar de não possuir vínculo empregatício possuo contratos com prazo indeterminado e como geralmente atuo com gestão de mídias e sites a pandemia não afetou tanto quanto outros setores”. Assim como Ynaê, ele considera que há um entendimento reduzido da cultura, que está concentrada em eventos, e que a carência de ações e investimentos por parte do governo no mercado cultural

é anterior à pandemia, ao contrário da Coreia do Sul e dos Estados Unidos, conforme exemplifica.

O mercado cultural já era complexo antes da pandemia, pois no Brasil cultura no entendimento popular se resumia a shows e durante muito tempo não possuiu ações significativas do governo para potencializar esse mercado. Em relação ao mundo, esse mercado irá variar dependendo do país que seja analisado, pois há países que entendem a cultura como um mercado altamente importante tanto em questões financeiras quando se trata de disseminar valores culturais, vide o KPOP. (..) No geral são problemas globais, pode ser uma visão micro particular minha, mas pouco se sabe sobre culturas que atravessam sua territorialidade e influenciam o mundo. Temos o exemplo atual do KPOP como grande movimento de popularização da cultura Coreana que impactou o mundo e gerou um retorno para a Coreia do Sul muito grande. Tivemos o cinema Hollywoodiano que vem disseminando os valores norte-americanos há mais de um século, mas ainda assim acredito que poucos países enxergam o potencial da cultura (SANTANA, 2021).

Na opinião de Erisvelton, há uma desvalorização da cultura brasileira em detrimento da cultura estrangeira e do entretenimento e

acredita que o funk ainda pode impactar o mundo.

Acredito que a principal perda se dá devido à má compreensão, por parte da população, sobre o que é cultura. Muitos acreditam que cultura está atrelada ao entretenimento e muitas vezes a hierarquizam desvalorizando toda a produção nacional em detrimento a algo que seja estrangeiro. Embora, com os avanços tecnológicos a cultura popular, tendo o funk como exemplo, em 2020 conseguimos ultrapassar barreiras territoriais e atingir significativamente muitas pessoas. Penso que se fosse investido da maneira correta, poderíamos transformar o Funk em algo 100% brasileiro e impactar o mundo assim como o KPOP. Essa mudança de olhar do público, conseguir sobreviver sem suporte governamental ao mesmo tempo em que é desvalorizado por ele, se mostra a meu ver como um dos principais desafios de quem trabalha na área cultural (*Ibidem*, 2021).

Em torno dessa falta de entendimento sobre a cultura, o pesquisador peruano Victor Vich argumenta que implica pensar nela também como um problema cotidiano que muitas vezes é naturalizado ou negligenciado.

Cultura não é uma palavra “boa”. Não podemos continuar entendendo-a como algo sempre positivo para a sociedade. Não

podemos continuar entendendo a cultura somente a partir da “aura” das artes, do campo daquilo que é valorizado socialmente. Hoje, devemos entendê-la como laços humanos, estilos de vida, hábitos estabelecidos na cotidianidade mais comum. A cultura – disseram-nos – é sempre “o normal”. De fato, se pensarmos nela como um problema cotidiano, perceberemos que ela é hegemonia, e que a hegemonia é hoje carreirismo político, corrupção, discriminação em todas as suas formas, consumismo, injustiça social. Nossas sociedades continuam sendo aquelas em que a corrupção se tornou cínica, a desigualdade é naturalizada, o espírito de competição prima sobre qualquer outro, a heterogeneidade cultural só se faz visível como subalternidade e a frivolidade transformou-se em educação sentimental. No entanto, apesar de *cotidiano* ser uma palavra feia, temos de continuar apostando em uma intervenção *na* cultura *com* elementos da cultura. A questão é que devemos fazê-lo com muito mais radicalismo: é preciso conseguir tornar visível o modo como uma forma de poder social se estabeleceu nos hábitos cotidianos. (VICH, 2017, p. 49).

Essas questões problematizadas por Erisvelton não estão dissociadas de um sistema capitalista cujo modelo está concentrado nos ideais neoliberais na economia, com a mínima intervenção do Estado e a centralidade no *mercado* e na iniciativa

privada. Com o excesso de ofertas de bens mercantis e simbólicos que passam a serem absorvidos pelo mercado, principalmente de uma cultura centrada no entretenimento, em grandes eventos, filmes *blockbusters* e musicais da Broadway que passaram a ocupar as salas dos cinemas e dos teatros brasileiros. Ao mesmo tempo que o Funk ainda é bastante criminalizado, interessa transformá-lo em um produto a ser *comercializado*. Esse processo de mercantilização da cultura não surgiu agora, Theodor Adorno já falava da indústria cultural nos anos 1940 e desde então, esse processo se aprofundou.

Não à toa, foram introduzidos na cultura os conceitos oriundos do mercado, a exemplo do empreendedorismo para os trabalhadores e o modelo privado das Organizações Sociais, adotado na gestão de museus, teatros, bibliotecas e demais espaços públicos, com a concentração de recursos administrados por empresas como a Fundação Roberto Marinho. Os órgãos gestores municipais e estaduais, inclusive passaram a introduzir a economia criativa no nome

institucional dessas pastas, cujo conceito vem sendo adotado também nas políticas adotadas, além das chamadas cidades criativas. Erisvelton aponta propostas de políticas culturais que, em seu entendimento, poderiam fazer a diferença para melhorar as condições de trabalho na Cultura.

Através da criação de políticas culturais que deem suporte a ações e movimentos populares, não é ser sustentado pelo governo como alguns podem pensar, é ter suporte. Existem centenas de músicos que se apresentam nas ruas por não existirem palcos para shows gratuitos no país. Centenas de artistas plásticos expõem suas pinturas, esculturas, artesanatos em calçadas por não haver uma galeria pública onde pudesse ser feita a comercialização das obras. Ou ainda, não existe um circuito cultural de valorização de produções locais e disseminação de produtos por todo o território brasileiro, pois pouco sabemos sobre o que é produzido em outras regiões, visto que o governo foca seu olhar na região sudeste negligenciando as outras quatro regiões (Ibidem, 2021).

Essa reduzida visão concentradora, desigual e de mal uso da cultura, acaba por ser utilizada para fins políticos e interesses individuais, mercadológicos e hegemônicos, acirrando as desigualdades e as

opressões. Para fazer uma mudança através das políticas públicas, conforme sinalizam Erisvelton e Ynaê, implica ampliar o olhar acerca da sociedade que vivemos, reorganizar o cotidiano e construir uma nova hegemonia.

Nesse sentido, sustento que as políticas culturais devem se concentrar em mostrar como surgiu a ordem que temos. Para transformar a realidade, é preciso primeiro mudar a maneira de olhar para ela. Acho que as políticas culturais devem apontar para isso. Mais do que produzir um novo tipo de dever, a questão é gerar uma imagem que nos faça ver o tipo de sociedade que temos. [...] O objetivo das políticas culturais deve então consistir na tentativa de *reorganizar o cotidiano*, de contribuir para a construção de uma nova hegemonia. Agora, o que é o cotidiano? Poderíamos dizer que é o mundo da inércia, dos hábitos estabelecidos, do senso comum existente, das maneiras estabelecidas do fazer. Contudo, sem dúvida, trata-se também do espaço da criatividade, da agência, do lugar onde pequenas mudanças sociais poderiam acontecer. O cotidiano é sinônimo de cumplicidade, mas também de resistência; é inércia, mas também a possibilidade de transgressão (VICH, 2017, p. 49).

Além de aprofundar o significado de cotidiano, Victor Vich lança o desafio de transformá-lo, na medida

em que uma verdadeira transformação social não pode ser concebida como externa ao cotidiano, mas como uma mudança fundamental na vida diária. O que significa isso? “Significa que as políticas culturais devem ser sempre transversais e estar articuladas com políticas econômicas, da saúde, da habitação, do meio ambiente, de gênero, de segurança cidadã, do combate à corrupção” (VICH, 2017, p. 50). Segundo ele, as políticas culturais não estão articuladas com esferas fora de si mesmas, o mais provável é que a cultura continue sendo vista como entretenimento ou como assunto para especialistas (VICH, 2017).

Wildson de Andrade França, 40 anos, é ator, produtor e *palhaço*, atua na área de Artes Cênicas, na cidade de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, fazendo apresentações em festas, teatros, circos, mas principalmente nos trens da Supervia, afirmando que já se viu muitas vezes em estado de precariedade, “foi me apresentando nos trens que ocorreu a mudança, mas hoje por conta da Covid-19 tive que me ausentar dos trens por conta das aglomerações”. Ao avaliar o mercado de trabalho na Cultura no Brasil, ele acredita que as

principais precariedades estão nas periferias e no interior do país, assim como, na falta de reconhecimento e entendimento acerca da Arte Pública como fazer artístico.

É um mercado abrangente, mas têm muitas precariedades aqui no Brasil, uma delas é ausência de equipamentos culturais públicos nas periferias e interiores. Outra precariedade é a falta de diálogo e compreensão sobre a questão da Arte Pública, como fazer artístico e manifestação. Existe um mercado na arte pública uma movimentação, porém, não é levada em consideração no Brasil (FRANÇA, 2021).

Com o seu Palhaço Will Will, Wildson França criou o espetáculo “Will Will Conta Benjamin de Oliveira”, que rememora a trajetória de Benjamin de Oliveira, o *primeiro palhaço negro* do Brasil, a partir do olhar de Will Will, um palhaço negro dos dias atuais, que enquanto conta a história de seu ancestral, identifica semelhanças com ele e com sua trajetória. Wildson realizou a *Semana Benjamin de Oliveira*, na Baixada Fluminense, convidando palhaços pretos para homenageá-lo. “A ideia é manter viva a memória de Benjamim como referência. E é também lançar ao público questões como a ausência

de palhaços pretos na palhaçaria e fomentar a criação de uma rede para ações conjuntas e contínuas”, revela².

De fato, o Circo é um dos segmentos das Artes Cênicas que mais enfrenta dificuldades com a ausência, ou a burocratização, de espaços públicos e de infraestrutura adequadas para montar e apoiar os circos nas zonas urbanas e rurais das cidades. A arte circense praticada nas lonas, ou através da Arte Pública, conforme é realizada por Wildson nos trens da Supervia, precisa de políticas públicas e apoio de editais para desenvolver as suas atividades. Ainda mais nesse momento em que os artistas de rua não conseguem mais expor as suas artes no espaço público e interagir no contato humano, nas praças, nos trens, no metrô, nas barcas, nas escolas, se vendo obrigados a recolherem os seus chapéus de sobrevivência.

Ele aponta as principais perdas, avanços e desafios para as trabalhadoras e os trabalhadores da Cultura, além de considerar que a Lei

de Emergência Cultural Aldir Blanc representa a necessidade de manter esse tipo de dotação orçamentária, como também, trazer a Arte Pública para a centralidade do debate.

Menos equipamentos culturais, menos políticas culturais, sucateamento órgãos importantes como a Ancine e seus editais. Falta de editais com segmentos mais abrangentes como artes afro-brasileiras, produções feitas por mulheres, etc. Creio que a LAB foi uma ótima forma de saber quantos somos quem somos e abrir uma grande discussão sobre as Secretaria de Cultura nos estados e municípios do Brasil. E acho desafio abrir uma grande discussão sobre arte pública e ser contínua a dotação orçamentária com advento da LAB (Ibidem, 2021).

Ao perguntar sobre que caminhos possíveis para melhorar as condições de trabalho na Cultura, Wildson apresenta algumas das prioridades, que segundo ele, exigem maior comprometimento por parte dos gestores e reitera a potência da Arte Pública.

Gestores que tenham conhecimento e comprometimento com a cultura, criação de equipamentos, ocupação de espaços ociosos e públicos, desburocratização dessas ocupações. Ampliação de leis de incentivo, editais e

² Em Redação da Baixada, Rio de Janeiro, 10/6/2020. Disponível em: sitedabaixada.com.br/cultura/2020/06/10/palha-cos-pretos-da-baixada-fluminense-homenageiam-benjamim-de-oliveira/).

emendas para cultura. Creio que a arte pública é uma das grandes salvaçãoes como forma de vivência, sobrevivência e resistência ante tantos retrocessos neste país. Temos muitos gargalos que vão continuar infelizmente, mas diminuindo o contato do artista com o público nesse momento pode solucionar muitas questões (*Ibidem*, 2021).

Sobre Wildson ter ressaltado que as principais precariedades estão nas periferias, trazemos algumas reflexões feitas pela socióloga Lívia de Tommasi, que pesquisa periferias, juventudes, culturas urbanas, empreendedorismo e trabalho precário. No trabalho de pesquisa de caráter etnográfico realizado na Cidade de Deus, no período de pacificação das favelas no Rio de Janeiro, Tommasi disse ter se deparado com muitos projetos que falavam em empreendedorismo, no momento em que ainda se falava muito pouco sobre isso. E começou então uma efervescência, com cursos de formação, debates, financiamentos, em particular, nesse âmbito da arte e da cultura como ideia de financiamento e remuneração das atividades, e muitos projetos de Organizações Não Governamentais que antes tinham a

ideia de salvação, como arte para combater a guerra. E menciona também um fundo municipal que tornou-se referência nesse campo com o programa de Valorização das Iniciativas *Culturais* (VAI), focado nas juventudes da periferia, criado em 2003, em São Paulo, pela Lei Municipal nº 13.540/2003 e, que em 2014 ganhou uma segunda modalidade por meio da Lei Municipal 15.897/2013. Ações, ocorridas fortemente em São Paulo e no Rio de Janeiro, que buscavam a visibilidade e uma oferta de possibilidades de financiamento, como também, o caráter instrumental dessa celebração e desse suporte no âmbito da chamada pacificação, de acordo com ela, trazendo a ideia de que se poderia integrar os pobres à cidade através do mercado. Nesse cenário, ocorreram alterações no mercado de trabalho com a figura do Microempreendedor Cultural.

Por isso, esse estímulo à formalização do trabalho cultural, via Microempreendedor Cultural – MEI, tinha essa perspectiva, de tornar os informais como contribuintes, e, ao mesmo tempo, garantir a eles alguns direitos através dessa figura jurídica. Mas para uma parcela

desses jovens é também uma forma de se sustentar economicamente. E é por isso que eu digo que o trabalho nessa área pode ser considerado paradigmático do ponto de vista das transformações que ocorreram nos últimos decênios no mundo do trabalho, quando para fazer frente a uma classe enorme de desemprego provocada pela desestruturação produtiva com a globalização dos mercados, a deslocalização da produção, a partir dos anos 70, flexibilidade e precarização foram apontadas como as únicas saídas possíveis (TOMMASI, 2020).

Na entrevista feita com José Carlos Rosa Miranda, 35 anos, que trabalha no segmento de Teatro, como ator e produtor teatral, ele afirma que atualmente não está em estado de precariedade, mas, “passei por situações de baixa produção, ou seja, os trabalhos estavam bem escassos, fora a concorrência que é muita e infelizmente as indicações entram no lugar das qualidades muitas vezes”. E considera que o mercado de trabalho da Cultura no Brasil e no campo global está “muito ruim, infelizmente não soubemos aproveitar a efervescência da produção cultural que esteve muito potente até 2013, e hoje com o atual cenário político, perdemos muito, mas somos fortes e vamos vencer esse

marasmo de horrores que o país se encontra”.

Na opinião de José Carlos, estamos vivendo dois momentos contrastantes para a Cultura, da efervescência passamos para um desmonte. Depois de muitos avanços alcançados no Brasil, principalmente durante o governo do presidente Luis Inácio Lula da Silva, no período de 2003 a 2011, com uma política pública que conferiu musculatura institucional para a pasta da Cultura, nas gestões dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, estamos passando por um acelerado desmanche das políticas de Estado de âmbito federal, com profundos impactos causados na gestão pública de Cultura, sobretudo no governo do presidente Jair Messias Bolsonaro, a partir de janeiro de 2019. Além de cortes, contingenciamentos de recursos, instalou-se uma guerra cultural, com censuras e perseguições aos artistas. Embora esse avançado processo de desinstitucionalização do setor e das políticas públicas tenha iniciado desde o golpe decretado em 2016, com a retirada da presidenta Dilma Rousseff, que resultou na extinção do Ministério da Cultura, uma das primeiras medidas tomadas por

Michel Temer ao assumir o governo. Sobre os problemas vividos no mercado de trabalho, José Carlos destaca a mesma fragilidade apontada por Erisvelton, afirmando que a cultura estrangeira é mais valorizada do que a brasileira, principalmente as atividades de pequeno porte realizadas em áreas periféricas, a exemplo do Teatro, conforme Wildson já havia mencionado.

Creio que seja nível Brasil, até porque o povo brasileiro infelizmente valoriza pouco a nossa cultura, exceto algumas manifestações que ultrapassam da barreira da cultura, como o Carnaval, por exemplo, e outros eventos de grande porte, que fogem da essência cultural. O teatro, por exemplo, realizado por pequenas produções ou grupos de bairros periféricos são pouco valorizados, e muitas pessoas que tem a mínima condição de sobrevivência, prefere assistir um espetáculo da Broadway do que ver uma manifestação artística de um grupo da periferia. Com isso, o jogo político ganha força e não investe no principal alimento da alma do público a arte (MIRANDA, 2021).

Além de falar, assim como os demais entrevistados, dos problemas e desafios que precisam de investimento, no que se refere aos equipamentos culturais e à infraestrutura, José Carlos ressalta a

importância de garantir o acesso às pessoas com deficiência e dialogar com as escolas públicas.

O desmonte dos equipamentos culturais, a falta de investimento em infraestrutura, melhorias simples para acolher os espetáculos, acolher os públicos principalmente os que são portadores de alguma deficiência, vivendo atualmente um cenário muito triste na cultura. [...] Investir em infraestrutura, investir em grupos populares para que as principais manifestações artísticas presentes em nosso país não fiquem obsoletas. Investir em fomento público direto para grupos artísticos possam desenvolver produtos artísticos em suas comunidades/bairro. Criar projetos que possam dialogar com escolas públicas, fazendo com que o artista possa ocupar profissionalmente (Ibidem, 2021).

Essa necessidade, mencionada por José Carlos, de aperfeiçoar e criar condições de mobilidade aos equipamentos onde ocorrem os espetáculos culturais, a fim de torná-los habilitados e adaptados para o acesso de suas dependências internas e externas, tem sido discutido nos fóruns e conselhos culturais municipais e estaduais. Sendo necessário, nesse caso, ampliar os recursos financeiros destinados às políticas de

acessibilidade cultural, mas não somente voltadas para o público, como também, aos artistas, entre outras pessoas com mobilidade reduzida.

Ao apresentar o seu histórico de trabalho nas Artes Cênicas, o ator titeriteiro Gabriel Bezerra de Melo Júnior, 58 anos, que reside na cidade do Rio de Janeiro, menciona que em sua trajetória tentou buscar outras profissões e a ajuda de familiares foi decisiva para que conseguisse fazer seus trabalhos artísticos.

Sou registrado como ator titeriteiro no meu DRT, obtido no Sindicato de Artistas e Técnicos de São Paulo por volta de 1998, comprovando minhas atuações. Portanto, nas artes cênicas como ator marionetista em espetáculos de diversão. Trabalhei como manipulador em programas de TV, como TV Colosso - Rede Globo. Como muitos colegas de profissão, passei por altos e baixos durante grande parte faz minha carreira. Muitas vezes tentei praticar outras profissões fazendo cursos, mas sempre retomava aos trabalhos artísticos. Tive apoio de familiares e esposas (MELO JUNIOR, 2021).

Gabriel Bezerra ressalta as políticas públicas implementadas nos períodos de gestões dos ex-presidentes Luiz Inácio Lula da Silva (2003 a 2010) e Dilma Rousseff (2011 a 2016) como um salto de qualidade

que, em seu entendimento, foram determinantes para alavancar a sua trajetória no trabalho com a Cultura.

No mundo tivemos movimentos artísticos relevantes e com muita influência. No Brasil tivemos um salto muito grande de qualidade e oportunidades através das políticas públicas dos períodos Lula e Dilma, onde trabalhei incessantemente em circuitos SESI, SESC e SENAI. Depois passei por muitas dificuldades, inclusive pessoais precisando cuidar da minha mãe idosa e demente, o que afastou do front dos palcos (*Ibidem*, 2021).

Nesse contexto dos avanços políticos e institucionais realizados desde o primeiro mandato do presidente Lula e na gestão da presidenta Dilma Rousseff, mencionados por Gabriel Bezerra, sobretudo nas gestões dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, destacamos o papel do Plano Nacional de Cultura (PNC), instituído pela Lei n.12.343/2010, com validade para 10 anos. Formulado com a ideia de apresentar um planejamento de longo prazo, a formulação do PNC contou com a participação da sociedade civil, a partir de consultas nacionais e regionais por meio de fóruns e conferências realizados pelo país.

Além do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e o Plano de Economia Criativa. E ainda, a aprovação e a regulamentação do Vale-Cultura, um benefício ligado ao Programa de Cultura do Trabalhador, cujo objetivo era garantir acesso e incentivo aos programas culturais brasileiros através do auxílio de R\$50,00, oferecido pelas empresas que faziam parte do Programa e era fornecido aos funcionários de carteira assinada. Essa mudança estruturante de uma política pública, iniciada em 2003, que conferiu musculatura institucional para a pasta da Cultura, foi desmontada a partir de 2016 e definitivamente extinta em 2019.

A gestão do Ministério da Cultura iniciada em 2003 resultou na implementação do Sistema Nacional de Cultura, baseado no Sistema Único de Saúde (SUS), que é uma referência nacional e mundial, que estabeleceu o pacto federativo, entre estados, união e municípios. Para formular uma política com a sociedade civil, a partir de um amplo processo de diálogo e debates em fóruns, pré-conferências, conferências municipais regionais, estaduais, nacionais que resultaram na elaboração de planos e na criação de conselhos representativos. Além de outras políticas culturais, como o

Programa Cultura Viva com Pontos de Cultura, Colegiados Setoriais, Fundos Culturais, que nesse momento percebemos que estão se esfacelando e com profundos cortes e suspensão dos editais e contingenciamento no orçamento da pasta (RODRIGUES; PARDO, 2020, p. 239).

Gabriel Bezerra observa que os problemas locais de perdas, estado de calamidade e precarização do trabalho no setor cultural não estão dissociados do sistema capitalista, que se alimenta da exploração, opressão, destruição das políticas públicas e da cultura brasileira que estão sendo feitas na política ultraliberal do presidente Jair Bolsonaro. Em contraponto, ele menciona que a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc acabou aproximando os artistas que passaram a se unir pelas redes.

Nossos problemas são locais mais concretamente falando, porém, oriundos de uma escala global aonde se insere a crise do capitalismo, o ultraliberalismo e a ascensão da extrema direita no mundo e a crescente concentração de renda no mundo. A destruição de toda e qualquer ação que afirme a cultura brasileira, qualquer coisa que seja cultura, nossa identidade. O preconceito, a imbecilidade, a destruição de políticas culturais e verbas (vide PEC dos infernos)! Além da

permanência do genocida Jair Bolsonaro e a política ultraliberal apoiada pela elite mais perversa que existe em todo o planeta. A pandemia atrapalhou bastante, mas nos uniu pelas redes, uniu artistas de todas as tribos e conseguimos gerar o maior legado desta época que foi a LAB (MELO JUNIOR, 2021).

Gabriel menciona a destruição das políticas culturais e demais perdas, com o que chamou de “PEC dos Infernos”, apresentada por Michel Temer. Trata-se Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 55, conhecida como a PEC do Teto dos Gastos, e também como a “PEC do Fim do Mundo”, que congela os investimentos públicos durante 20 anos, inviabilizando também o Plano Nacional de Educação (PNE), criado em 2014 pelo governo da presidenta Dilma Rousseff, que previa aumentar o valor dos investimentos na educação pública gradativamente em um período de dez anos. O filósofo e pedagogo Demeval Saviani, ao criticar as medidas e o governo de Temer, com essa PEC do Teto dos Gastos, que, segundo ele, inviabilizou a educação pública no país, afirma: “O que provocou o golpe foram os interesses econômicos do sistema financeiro, daí o foco na dívida e nas contas públicas,

para fazer caixa, para fazer o superávit primário, para o pagamento dos bancos”³.

Esse acelerado desmonte, continuado na política neoliberal de Jair Bolsonaro, resulta em cortes no orçamento, suspensão de editais e nas privatizações das empresas estatais, dentre outras ações que estão impactando o setor cultural. Na contramão, Gabriel considera que a pandemia aproximou a classe artística-cultural em torno da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Apresentada pela Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados, e aprovada em resposta aos severos impactos sociais e econômicos decorrentes da pandemia da Covid-19, naquele que tornou-se um dos setores mais afetados pelas restrições de circulação impostas à população: o setor cultural. Com o fechamento, do dia para noite, de casas de espetáculos, museus, centros culturais, entre outros, além do cancelamento de apresentações

³ Em Mauro Ramos. *Brasil de Fato*, Política, São Paulo (SP), 08 de Dezembro de 2017. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/12/08/pe-c-do-teto-dos-gastos-inviabilizou-a-educacao-publica-no-brasil-diz-dermeval-saviani>.

artísticas, feiras e exposições, inúmeras trabalhadoras e trabalhadores da cultura viram-se subtraídos da renda responsável pela sua subsistência.

A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei 14.017/2020), - batizada em homenagem ao escritor e compositor que veio a falecer em maio de 2020, em função do coronavírus, - que resultou numa ampla mobilização e campanha nacional do setor cultural brasileiro, destinou R\$ 3 bilhões ao setor cultural, na forma de renda emergencial, subsídio para manutenção de espaços culturais e editais e chamadas públicas. Para esse ator, criador de títeres e marionetes, a quebra da espinha dorsal do país exige resistência, engajamento e reinvenção.

A resistência através de maior engajamento de artistas, gestores e políticos na luta pelo restabelecimento de todo o conjunto de experiências positivas de sentir no passado, com a experiência que estamos vivenciando no momento e o fortalecimento do campo progressista, como único meio de se reconstruir o que já não existe. É desanimador. Quebraram a espinha dorsal do nosso país e levaremos muito tempo pra restabelecê-la. Não é para a nossa geração. Mas é ela quem

deve continuar a resistir e se reinventar (MELO JUNIOR, 2021).

Nessa entrevista, a atriz Célia Maracajá, 63 anos, nascida em Belém do Pará e residente na cidade do Rio, fala de suas várias ações para manter a sobrevivência, implicando no amor à arte e na militância política para trabalhar com Teatro e Cinema.

Tenho trabalhado como atriz em teatro e cinema em projetos que são frutos de editais, recebendo cachês, por vezes razoáveis e outras vezes fazendo por amor à arte e militância política. O mesmo ocorre em relação a trabalhos que dirijo tanto no cinema como no teatro. Quanto às formas de sobrevivência, realizo outras ações podendo citar: ministro oficinas de interpretação para cinema em diversas instituições, como por exemplo, a Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Faço também doces e geleias de frutas regionais. Todos com sabor do Pará (MARACAJÁ, 2021).

Célia Maracajá atribui como responsável pela catástrofe sanitária e as perdas dos direitos dos trabalhadores, a situação de crescente precariedade dos artistas que acirrou nos últimos dois anos, assim como o desmonte do Ministério da Cultura e da Ancine, quem nomeou de “inimigo do povo brasileiro”, que tem nome e

sobrenome. Mas que ela disse ter aprendido com os mestres da cultura popular a não pronunciar o nome do inimigo.

Temos vivido situações de precariedade em diversas ocasiões, como a maioria dos nossos artistas que sofrem nesse país, principalmente nos últimos dois anos, enfrentando um desgoverno que mergulhou o Brasil numa das maiores tragédias política e humanitária dos últimos tempos, ocasião em que ocorreu também o desmonte do Ministério da Cultura e da Ancine. Projetos já aprovados, infelizmente foram invalidados. Em função da pandemia esse quadro se agravou. Tenho vivido do auxílio emergencial, que também está findando. Uma coisa é certa, o inimigo do povo brasileiro tem nome e sobrenome: Jair Bolsonaro (não gosto nem de pronunciar esse nome, pois aprendi com os mestres da cultura popular que não se pronuncia o nome do inimigo). Ele vem retirando o direito dos trabalhadores, Ele vem entregando o país. Ele é responsável pela maior catástrofe sanitária que estamos vivendo. Ele deveria ser julgado por um tribunal internacional por crimes contra a humanidade (*Ibidem*, 2021).

A atriz diz que a sua situação de sua precariedade e dos demais artistas não começou agora. Porém, estamos com um aumento significativo de desemprego e decisões políticas

que fragilizaram os vínculos no mundo do trabalho, como a reforma trabalhista, a lei da terceirização e a reforma da previdência, com um mercado desregulado e a perda dos direitos básicos e de aposentadoria. Em contraponto à catástrofe e ao que chamou de desmonte da Cultura, - em que se desfez a pasta do Ministério da Cultura e de suas fundações vinculadas: Fundação Nacional de Artes (Funarte), Fundação Cultural Palmares, Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Casa de Rui Barbosa, como também, a Ancine, que é uma autarquia vinculada ao MinC desde 2003, cujos editais foram censurados e suspensos, - Célia Maracajá também destaca, assim como outros entrevistados, apenas um período de avanço no setor cultural, ocorrido na gestão do ministro Gilberto Gil e do presidente Luís Inácio Lula da Silva, em que houve uma consistente política voltada para o Cinema.

O Brasil é dono de uma riqueza cultural impressionante. Vou salientar aqui apenas o avanço que tivemos em um dos segmentos da cultura, durante a gestão do Ministro Gilberto Gil, no governo Lula. O Gil que é um artista da música, mas pensa a cultura como o grande alimento,

como a arte de tornar possível o impossível, juntamente com uma equipe, onde podemos destacar o Orlando Senna, criou uma política voltada para o cinema que ampliou, qualificou e democratizou a produção cinematográfica brasileira. De norte a sul nesse país se produziu maravilhas e se firmou parcerias além fronteiras com os nossos irmãos latino americanos (*Ibidem*, 2021).

Ela também considera que a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc representou uma grande conquista para o setor cultural e refere-se às palavras resistência e reinvenção, usadas por Gabriel Bezerra (de Melo Junior), para reverter esse quadro de destruição, em que a rebelião e a guerrilha cultural são as únicas alternativas possíveis.

Os problemas vivenciados pela cultura no nosso país são locais, face à uma destruição dos instrumentos que impulsionam a vida, o fazer cultural. Mas existe resistência também. Os artistas se reinventam. A criação da lei Aldir Blanc é uma constatação disso. Criada pelo Congresso Nacional, por propostas dos artistas, revelou que ainda vale a pena lutar e criar formas para manter viva a chama que jamais se apagará. A criatividade e a esperança de que a barbárie não triunfará. O único caminho possível é o da rebelião e o da constante guerrilha cultural (MELO JUNIOR, 2021).

Sobre as condições de trabalho que levantamos nessa pesquisa, a atriz, bailarina e professora Daphne Madeira, 48 anos, que atua no segmento da Dança, acredita que as mudanças ocorridas com a suspensão das atividades e aulas presenciais nesse período de pandemia, impactaram ainda mais em suas condições já precárias de sobrevivência na Cultura, causando danos também de ordem física e psicológica.

Eu sou atriz, bailarina e professora. Atualmente, estou lecionando técnicas somáticas (Pilates, Eutonia, Laban, Dança) *online* para alunos particulares, e também sou professora da Escola Angel Vianna, mas neste semestre não estarei em sala de aula (online) pois a turma decidiu que só voltará presencialmente. Diante deste quadro, as condições de sobrevivência são bastante precárias, na verdade não tenho carteira assinada como professora, e como bailarina, coreógrafa ou diretora de movimento de teatro são raros os trabalhos remunerados, e isto se agravou muito no período da pandemia. Assim, nos coube a tarefa (ou sempre nos caberá?) de se reinventar a cada momento. Não muito raro estou em momentos que a precariedade se agrava, ela sempre está potencialmente presente na minha vida, já que

minha forma de ganhos mensais depende de não parar e contar com o pagamento de pessoas físicas, ou seja, um aluno que sai da minha aula é um ganho a menos. Deste modo, a cada mês, meus rendimentos variam, o que me causa bastante instabilidade psicofísica (MADEIRA, 2021).

Para Daphne, a principal fragilidade no mercado de trabalho artístico é o fato de ser regulado de acordo com os interesses e modismos do mercado empresarial. Ela revela que não tem carteira assinada, os trabalhos remunerados são bastante escassos e a Dança tem muito pouco investimento. Além disso, acredita que essa situação se agravou ainda mais com a pandemia, mas principalmente pela desvalorização da Cultura e da Educação, em que a “arte se encontra agonizando no governo de Jair Bolsonaro”.

O mercado é sempre ditado por grandes negociações, seja no âmbito político, seja no âmbito financeiro, ou artístico. Assim, a arte acaba por se encontrar tensionada entre produto e processo. E o que vale é ditado pelo mercado do Grand Mond, cada vez mais alguns processos artísticos caem de moda, e outros sobem de cotação. A dança tem atualmente pouquíssimo investimento perante as outras artes como o teatro e a música. E mesmo estas são tensionadas

por modas, como por exemplo, a música sertaneja e o teatro de grandes musicais. O artista gira entre esse mercado de grandes produtores, altas verbas e investimentos, mas seus cachês ainda são bem abaixo da linha de estabilidade financeira. Acredito que a crise na cultura é um fenômeno mundial, onde outras áreas de atuação sempre foram mais valorizadas. No caso do Brasil, país do terceiro mundo, que vive entre a urgência de sobreviver em todas as direções, a arte se encontra agonizando, e este panorama se agravou com o governo de Bolsonaro que não valoriza a educação e a cultura (*Ibidem*, 2021).

Daphne Madeira, assim como os demais entrevistados, problematiza acerca desse mercado concentrador de recursos em grandes produtores, embora com baixos cachês. E procura destacar as principais perdas, avanços e desafios para os trabalhadores e as trabalhadoras da Cultura nesse momento. “As perdas são constantes ainda mais neste momento pandêmico, o avanço foi garantir a implementação da Lei Emergencial Aldir Blanc, e o maior dos desafios é garantir através de políticas públicas novos modos de gerar trabalho e garantias de renda para os artistas e trabalhadores da cultura”, afirma. Ao perguntar sobre que caminhos

possíveis para melhorar as condições de trabalho na Cultura, ela responde: “Pergunta difícil, acredito que mais união a partir das participações da sociedade civil, novas leis que garantam um mínimo de condição econômica mensal para os artistas em geral. E estar numa organização não hegemônica suficientemente forte para participar e criar novos caminhos em editais, leis, etc”.

Esse estado de constante precariedade do trabalho no campo artístico-cultural, se expressa também na fala da atriz Denise Milfont, 58 anos, ao dizer que nunca ganhou dinheiro trabalhando com o Teatro. E, da mesma forma que Daphne Madeira e os outros artistas entrevistados, ela pontua que o entretenimento ocupa mais espaço e apoio em relação às artes, principalmente o trabalho de pesquisa experimental, exigindo serem adotadas políticas diferenciadas.

Sou atriz. Vivo de gerenciar uma residência de artistas. E quando tem trabalho, mas com o teatro nunca ganhei dinheiro. Enfrentei precariedade, mas tive ajuda da família. A cultura sempre foi para mim dividida em duas esferas. A arte e o entretenimento. O entretenimento sempre foi e será mais rentável e o trabalho de pesquisa que requer um público

que aceite o experimental. E que o público vem a ser menor. Isso requer políticas diferentes. Sem o experimental não evoluímos como linguagem (MILFOND, 2021).

Denise toca num dos gargalos que identificamos no setor cultural, que costuma concentrar os recursos nas ações e editais, mais voltados para os resultados, nesse caso, para a produção e também a circulação, em detrimento dos seus processos de construção, deixando, portanto, de considerar a formação, a pesquisa e o trabalho experimental, que implicariam em políticas diferenciadas. E para apoiar pesquisas, cursos, ciclos e seminários, oficinas de formação, cujo pensamento crítico criador já vem sendo profundamente censurado, perseguido e penalizado pela atual gestão do presidente Jair Bolsonaro, com a suspensão de atividades e de recursos que já estão por muito tempo paralisados. A cadeia produtiva da cultura, por conta de desenvolver-se a partir das dimensões simbólica, cidadã e econômica, significa passar pelos processos de criação, produção, *circulação, formação*, distribuição, intercâmbio, difusão, acesso e fruição de bens, obras,

espetáculos, filmes, livros, atividades culturais e expressões artísticas e culturais de uma ampla diversidade de segmentos.

Assim como os demais entrevistados, Denise Milfond também faz uma crítica ao governo atual que desconsidera a Arte e a Ciência, tornando ainda mais dramática as condições de trabalho para os artistas. Dentre as perdas, ela problematiza os impactos das tecnologias apontando a necessidade de se repensar o formato de apresentações presenciais.

Quando ao mundo global acho que cada país tem sua própria política. Não há trabalho para todos artistas em lugar nenhum do planeta. São muito poucas oportunidades para dividir em tantos profissionais. No Brasil particularmente o momento é desanimador, pois enfrentamos um governo negacionista, anti-ciência e antiarte. As perdas já estão ocorrendo há algum tempo na minha opinião. São as referências de qualidades serem baseadas pelo número de seguidores numa mídia social. Penso que isso gerou uma equidade nociva que é irresponsável no setor cultural. Hoje em dia qualquer um vira artista e arte demanda talento e vocação. Arte virou algo sem conteúdo. Na sua maioria, os avanços que conseguimos alcançar foi maior número de público, mas sujeitos a um total descaso e o desafio será

permanecer ativo nesta pandemia. Neste momento requer entender de uma forma coletiva que o presencial deve ser reformulado (*Ibidem*, 2021).

Para além de um governo negacionista, que vem promovendo uma guerra cultural e o esvaziamento principalmente das políticas públicas alavancadas nos últimos quinze anos, sem dúvida, uma das mudanças significativas que estamos atravessando na atualidade, sinalizadas por Denise Milfond, referem-se às etapas de comunicação e fruição na cadeia produtiva da cultura. Diante da obrigatória necessidade de evitar as aglomerações e o contato presencial, a fim de evitar o contágio de covid no período de pandemia, a única maneira de apresentar, transmitir e compartilhar as criações artísticas passou a ser o formato virtual, pelas plataformas *online*, nas redes sociais. Essa situação acirrou ainda mais os impactos das tecnologias digitais sobre as artes presenciais, em tempos marcados por uma cultura digital que vem mudando de forma significativa os comportamentos na sociedade, a partir de relações interpessoais cada vez mais mediadas pelo computador, a

rede de internet e outros aparelhos digitais. Uma mudança que implica repensar, por exemplo, o Teatro como linguagem, já que é uma arte cênica e prescinde da situação de co-presença, e como experimenta o tempo da comunicação virtual mediada pelas tecnologias e o computador. Para se pensar sobre o que virou Teatro, qual o público com quem irá dialogar, que formas de comunicação a serem estabelecidas e como isso se reflete na cena contemporânea, no Teatro como Trabalho.

Já o entrevistado Stanley Livingstone Whibbe, 68 anos, depois de exercer a função de ator da Companhia Experimental do Sesc – TESC, em Manaus, e trabalhar por cerca de 30 anos no Rio, na Fundação Nacional de Artes – Funarte do Ministério da Cultura, onde foi inclusive coordenador de Teatro, nos últimos anos ele passou a atuar no segmento de Elaboração e Produção de Projetos, com a prestação de serviços, através da microempresa, Stanley Projetos Empresariais Ltda. Porém, afirma que “a empresa encontra-se com muita dificuldade para se manter ativa. Modos de enfrentamento: empréstimos bancários para pagar as

contas e diversificação do portfólio”. Ele considera que trata-se de um quadro tão dramático no mercado de trabalho na Cultura que muitos profissionais estão sendo obrigados a deixar o setor. E também pontua que essas grandes perdas se deram nos últimos dois anos, portanto, essa situação de perdas é anterior ao período de pandemia.

As empresas estão sendo fechadas, os profissionais estão se empregando em empresas de publicidade. Conheço profissionais que foram preparados ao longo de muitos anos para atuar com profissionalismo no setor, mas no momento estão vendendo instalação de energia solar. Outros viraram vendedores da “Natura”. Regredimos 10 anos em dois (WHIBBE, 2021).

Assim como os demais entrevistados, Stanley atribui a responsabilidade pela dramática precariedade vivida pelos profissionais da Cultura, à má gestão de Jair Bolsonaro que assumiu o governo nesses últimos dois anos. Com a extinção definitiva da pasta da Cultura, em 2019, no governo Bolsonaro, o Ministério da Cultura transformou-se numa Secretaria Especial da Cultura,

atualmente subordinada ao Ministério do Turismo. Além de perder a musculatura institucional para manter o órgão gestor e a sua capacidade para formular, executar e dar continuidade às políticas pactuadas com a sociedade e com os entes federados municipais e estaduais, instalou-se uma guerra cultural implantada nesse governo, cuja ideologia vem sendo defendida pelas pessoas nomeadas ao assumirem a gestão, a exemplo dos posicionamentos adotados por Regina Duarte, Roberto Alvim e o atual Secretário Mário Frias.

Essa guerra cultural que estamos enfrentando, orquestrada nas tomadas de decisão, nomeações, cortes, extinção da pasta da Cultura, por parte do governo, que nomeia de combate ao marxismo cultural, desconsidera, omite, as reais contradições de um capitalismo que leva ao esfacelamento do Estado, das políticas públicas, dos direitos básicos garantidos na Constituição em nome do livre mercado. De que direitos humanos se fala, de que democracia, se estão atingindo direitos básicos que estão na constituição? Com uma guerra de classes, como apontava Marx, o desmonte nos campos federal, estadual, municipal, o acirramento das desigualdades, a crescente recessão, a precarização do mercado de

trabalho, com a chamada uberização. E o crescimento da pobreza das populações nas favelas, sem-teto, sem-terra, pessoas em situação de rua, indígenas, quilombolas, trabalhadores do campo, terceirizados, entregadores de aplicativo, artistas de rua, slams, artesanato. Sobretudo, na área da Cultura, cujos profissionais atuam, em sua maioria, de maneira informal, autônoma (RODRIGUES; PARDO, 2020, p. 242).

Ao pontuar as principais perdas para os trabalhadores e trabalhadores da Cultura, Stanley avalia que se trata de um desmonte do setor, assim como já haviam também considerado outros entrevistados como a Célia Maracajá. E destaca, de forma bem resumida, o que considera fundamental para melhorar as condições de trabalho.

Há um desmonte das estruturas do setor cultural, inclusive no setor audiovisual. 1) Interdição da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91 – Rouanet); 2) Paralisação do setor após a pandemia. A cultura voltar a ocupar um lugar de centralidade como vetor de desenvolvimento social e econômico (Ibidem, 2021).

Algumas pesquisas e estudos sobre o setor cultural e os impactos da pandemia

Para aprofundarmos ainda mais essa análise, feita com base nas questões trazidas pelos/as trabalhadores/as da Cultura, que se expressaram nessas entrevistas, apresentamos algumas pesquisas e estudos realizados sobre a crescente precarização do setor cultural, como também, os impactos gerados com a chegada da pandemia.

Para isso, acrescentamos a avaliação feita por Gustavo Portella Machado, que problematiza que as condições laborais da produção cultural têm positivado uma racionalidade neoliberal, normatizando a precarização do trabalho ao mesmo tempo em que responsabiliza os trabalhadores pelo sucesso individual e da economia geral. Ele considera que nesse modelo, o trabalhador da cultura passa a ser empresário e não funcionário, cuja função acaba sendo ser desvirtuada pelas empresas que o exploram. Precisa demonstrar criatividade, administrar conflitos, flexibilidade, paciência, trabalhar em equipe. Sem férias, 13º salário, direitos trabalhistas e previdenciários. “Ao atuar sem contrato, com horários flexíveis, com forte pressão, com dificuldade de se pensar em longo

prazo (temporalmente e materialmente) e com alta dependência das redes sociais passa a apresentar um valor positivo, uma normalidade no campo laboral e da vida contemporânea” (MACHADO, 2019, p. 66). No entanto, essa dinâmica neoliberal carrega dimensões subjetivas, - como trabalhar sob pressão, atenção difusa, pró-atividade, etc, - que são incorporadas como pré-condições normativas e normalizadoras. Essas competências indicam que o trabalho de produtores artísticos e culturais carrega noções positivadas do empresariamento de si e da precarização do trabalho.

Em sua pesquisa, Machado considera que a formação de produtores culturais no mercado compreende a adequação de suas subjetividades às realidades mercantis que implicam a responsabilidade de si diante do sucesso seu e da economia geral. Mas também carrega os impactos de um possível fracasso, conforme ele cita o que Wendy Brown (2018) identifica nesse indivíduo responsabilizado, que isenta o Estado, a lei e a economia das condições precárias e das suas dificuldades. Por meio desse binômio

atuação/culpabilização, indivíduos são duplamente responsabilizados: espera-se que cuidem de si mesmos (e são culpabilizados por seu próprio fracasso em prosperar) e do bem-estar econômico (e são culpabilizados pelo fracasso da economia em prosperar). Segundo ele, no mundo do trabalho cultural, a adoção do modelo por conta própria, que compreende o MEI, já é a principal forma de ocupação, mesmo sem oferecer quaisquer benefícios e garantias formais de trabalho, esses trabalhadores são tratados como empresários.

De acordo com Livia de Tommasi, os empreendedores seriam movidos por uma mistura entre senso de oportunidade e necessidade de sobrevivência. O peso distinto de cada um desses fatores depende, provavelmente, de onde os indivíduos estão colocados na escala social.

Os indivíduos contemporâneos são incitados a viver como se fossem projetos, a se tornar, cada um, empresário de si mesmo. No âmbito da racionalidade neoliberal, a autonomia do self é, ao mesmo tempo, objetivo e instrumento das estratégias de governo. A suposta autonomia dos trabalhadores “por conta própria” faz com que, além de assumir os riscos, eles tenham

que assumir o ônus do fracasso em termos de responsabilização individual: se o negócio não deu certo, é porque ele não foi um “bom empreendedor”, não tinha as qualidades e a ousadia necessárias. O peso subjetivo do fracasso é significativo, em particular para os jovens. [...] A ideia central é que cada indivíduo tem a responsabilidade de se aproveitar das oportunidades que aparecem no caminho. Aos agentes externos, especificamente ao Estado, cabe simplesmente oferecer (de forma difusa) essas oportunidades. Assim, o direito ao trabalho é transformado em geração de oportunidade. Portanto, hoje não se trata de facilitar o acesso dos jovens ao primeiro emprego, e sim de oferecer oportunidades. O termo oportunidade é sinônimo de ocasião, possibilidade. [...] Acredito que as atuais transformações no mundo do trabalho devem ser compreendidas sem cair na tentação de ficar presos a representações binárias. É preciso escapar tanto dos entusiasmos simplistas sobre a presumida potência transformadora quanto do cinismo resignado que só vê cooptação, captura e derrota pelo neoliberalismo, o capital e o mercado (TOMMASI, 2016, p. 59-60).

Na avaliação do antropólogo e cientista social Néstor García Canclini, a modernidade nos acostumou às novidades, primeiro com as vanguardas que se imaginava, como a superação da arte anterior e se

substituíam umas às outras. Ele propõe uma outra interpretação acerca do cansaço da inovação vanguardista, “em parte pode-se ler como descrença em face da exigência da originalidade incessante e da visão progressista da história. Mas é também resultado da expropriação da criatividade social pelo capitalismo pós-fordista” (GARCÍA CANCLINI, 2016, p. 77). Ele também faz referência a Boltanski e Chiapello, ao analisarem quando os movimentos de contestação que sofreram um giro regressivo no momento em que a economia neoliberal se apropriou dessas demandas. Em que os manuais de gestão empresarial passam a promover a criatividade dos assalariados e premiam suas iniciativas inovadoras, o uso das tecnologias, especialmente nos setores de expansão, como os serviços e a produção cultural.

Assim, simula-se incorporar as fábricas à demanda cultural de verdade por meio de uma produção flexível em pequenas séries e da diversificação dos bens comerciais, sobretudo nos setores da moda, do design de objetos e dos serviços. Pretende-se, desse modo, fazer com que o trabalho seja interessante, favorecendo à expressão pessoal

e “ser um mesmo”. Além de expropriar a inovação e incorporá-la à exploração do trabalho, intensificou-se a criatividade em design de produtos com o objetivo de atender às exigências e os gostos dos diferentes consumidores. Com isso, pretende-se desenvolver a liberdade de escolher. Como demonstrado por Boltanski e Chiapello (2002, p. 538), o que acontece realmente é um disciplinamento diversificado dos desejos, pois os fornecedores dos bens controlam o multiculturalismo dos gostos de seu repertório comercial de inovações. A oferta submete a demanda. (GARCÍA CANCLINI 2016, p. 78).

De acordo com os recentes dados, o setor cultural ocupava, em 2018, mais de 5 milhões de pessoas, de acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), representando 5,7% do total de ocupados no país. Mais da metade eram mulheres (50,5%), pessoas de cor ou raça branca (52,6%) e com menos de 40 anos de idade (54,9%).

Além disso, se comparado ao total das ocupações, o percentual daqueles com nível superior era maior (26,9% no setor cultural ante 19,9% no total de ocupados). A partir dessa pesquisa, é possível perceber o aumento da informalidade no setor

cultural, no período analisado de 2014 a 2018. Entre os trabalhadores na cultura, essa tendência de redução do trabalhador do setor privado com carteira assinada e o aumento de trabalhadores por conta própria ocorreu em todas as grandes regiões. Contudo, apenas na região Sul, em 2018, o empregado da cultura e com carteira apresentava uma participação maior de pessoas (43,3%) do que o por conta própria (37,5%). A região Nordeste tinha o maior percentual de empregados do setor privado sem carteira (16,7%) e de trabalhadores por conta própria (47,5%)⁴.

Segundo estimativa da Fundação Getúlio Vargas (FGV), 2020 no “Atlas Econômico da Cultura Brasileira”, o impacto social e econômico da pandemia - em curto e longo prazo - no setor cultural brasileiro é brutal. Conforme os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD), de 2018, o setor representa em torno de 5,7%, ou seja,

mais de 5 milhões de trabalhadoras e trabalhadores no país, sendo que 44% destes profissionais são autônomos. A economia da cultura, que representa 5,4% do Produto Interno Bruto - PIB mundial, gera cerca de 180 milhões de postos de trabalho em todo o planeta. A participação feminina nesta força de trabalho é da ordem de 57,2%. A situação ainda é mais grave devido ao fato de que os vínculos trabalhistas no setor cultural são majoritariamente precários, informais e temporários. As consequências deste impacto serão longas e difíceis no Brasil e em todo o mundo.

Nesse profundo impacto, o setor da Cultura, - que já atua em áreas rurais e urbanas, na informalidade, de maneira autônoma e bastante precária, sem nenhuma garantia de renda, e cujo ofício exige a presença humana, a interação e o contato físico, - foi um dos primeiros a serem diretamente atingidos, ao ser obrigado a interromper as suas atividades. Com o fechamento de cinemas, teatros, espaços culturais, lançamentos adiados, espetáculos cancelados, sem nenhuma previsão de retorno. E um número incontável de artistas e demais

⁴ Agência de Notícias IBGE, Editoria: Estatísticas Sociais, 05/12/2019. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/26235-siic-2007-2018-setor-cultural-ocupa-5-2-milhoes-de-pessoas-em-2018-tendo-movimentado-r-226-bilhoes-no-ano-anterior> .

profissionais da Cultura, que estão desempregados e bastante precarizados diante das dificuldades de manterem as condições básicas de sobrevivência e sem renda para a manutenção dos espaços. A Organização Internacional do Trabalho (OIT), em informe intitulado "COVID-19 e o mundo do trabalho", avalia que esta crise têm consequências devastadoras, e que a paralisação parcial ou total de setores da economia afetam 2,7 bilhões de trabalhadores, ou 81% da força de trabalho mundial.

Entre os setores mais afetados, a situação laboral de trabalhadores das áreas de arte, cultura e entretenimento é avaliada pela OIT como de "alto risco". Com lançamentos adiados, espetáculos cancelados e um número incontável de artistas e demais profissionais da Cultura sem nenhuma renda. Ainda sem estimativas precisas do impacto econômico da crise causada pelo coronavírus (Covid-19) para o setor cultural no Brasil, é possível avaliar que as consequências são sem precedentes e podem perdurar por longo tempo, mesmo depois de contido o vírus, uma vez que a

economia como um todo já está sofrendo as consequências.

No Rio de Janeiro, existem em torno de 21 mil Microempreendedores Individuais (MEIs), que atuam e sobrevivem exclusivamente do trabalho realizado junto às Artes e à Cultura. Somente na cidade do Rio, capital do Estado Fluminense, são cerca de 93 salas de teatro e mais 370 cinemas, além de espaços culturais alternativos que estão fechados. São atividades presenciais de artistas de rua, de teatro, circo, dança, folias, cordéis, cirandas, slams, poesias, grafites, pinturas corporais, artesanatos indígenas e quilombolas e apresentações de música nos bares, restaurantes e nas ruas, agora paralisadas pela pandemia. E somente uma parcela reduzida tem de fato condições e qualquer apoio para fazer e transmitir arte pelas redes sociais.

A cidade e o estado do Rio têm uma trajetória de ocupação e emprego bastante dramática, sobretudo no período entre 2015 e 2020. De acordo com os dados do Ministério da Economia, no período de janeiro de 2015 a dezembro de 2020, o estado do Rio de Janeiro perdeu 702.148 empregos com carteira assinada.

Significa que o estado do Rio sozinho representou quase 50% do total de empregos com carteira assinada perdidos no país, de 1.593.541 empregos. E a cidade do Rio perdeu mais empregos que a cidade de São Paulo, apesar da economia de São Paulo ser mais que duas vezes maior que a economia da cidade do Rio. Embora essa crise estrutural do Rio de Janeiro seja bem mais antiga, mesmo sendo um centro financeiro e cultural do país, analisa o professor de Economia da UFRJ, Mauro Osório, conforme citado por Sidney Rezende⁵:

O Rio que conhecemos nasce como porto e fortificação militar, como aponta Carlos Lessa no livro “Rio de Janeiro de todos os brasis”. Posteriormente, vira a capital do Brasil. A partir da vinda da Família Real portuguesa para o Brasil, em 1808, o Rio se moderniza e, usando o conceito do historiador de arte Giulio Argan, vira o eixo da capitalidade brasileira, passando a ser a principal referência internacional do país. Entre 1930 e 1980, a economia brasileira, em média, dobra de tamanho a cada dez anos. Quem “puxa” esse dinamismo é São Paulo. No entanto, o Rio, como capital do país, sede de empresas

nacionais e internacionais, que atuam no Brasil, principal centro financeiro e cultural, acompanha o dinamismo brasileiro. Porém, a partir da transferência da capital para Brasília, a cidade e o estado do Rio passam a ser lanterna em termos de dinamismo econômico.

Com o cenário atual, o fenômeno deve se intensificar, conforme a pesquisa. Desde 2016, porém, o setor criativo já apresentava mais fechamentos de empresas do que a abertura destas. Com o cenário atual, o fenômeno deve se intensificar. “Certamente vamos assistir a eliminação de postos de trabalho e de empresas neste ano”, complementa Valiati. Ele diz que “[...] podemos saber qual é o potencial de um setor específico e entender o que está sendo posto em risco”⁶.

Nessa matéria do Diário da Causa Operária, publicada no dia 4 de maio de 2020, portanto no início da pandemia, já era possível prever os fortes impactos econômicos provocados no setor cultural, sendo possível perceber que não ficaria impune à crise capitalista e sanitária

⁵ REZENDE, Sidney, 14/02/2021, Jornal O Dia, pesquisado no site: <https://odia.ig.com.br/colunas/sidney-rezende/2021/02/6084594-as-raizes-da-decadencia-do-estado-do-rio-de-janeiro.html>

⁶ Diário da Causa Operária nº 5998, 04/05/2020, disponível em: <https://www.causaoperaria.org.br/quase-5-milhoes-de-trabalhadores-da-cultura-sao-atingidos/>

que o país atravessa. Tendo em vista que em torno de cinco milhões de trabalhadores dependem deste importante meio de subsistência e já vinham sendo atingidos com o avanço do ataque aos direitos trabalhistas e a inviabilidade de apresentações artísticas por todo o Brasil devido à pandemia viral do Covid-19. Para Valiati, a cultura deverá sofrer ainda mais do que os demais setores, tendo em vista que nessa pandemia que a humanidade está enfrentando talvez provoque mudanças estruturais no perfil de consumo cultural, a exemplo da migração do show de música para o *Spotify*, do cinema para plataforma de *streaming*, que é uma tendência, e pode se intensificar. Esses impactos das tecnologias sobre as apresentações artísticas presenciais também foram abordados nas entrevistas. De outro lado, segundo a matéria do Diário da Causa Operária, não há uma política pública voltada para os profissionais da Cultura que ficaram sem renda, apontando para a necessidade de lutarem por seus direitos criando Conselhos Populares.

Enquanto isso há inúmeros artistas como os circenses e de rua que não podem trabalhar ou tiveram sua fonte de renda drasticamente reduzida porque dependem de público presencial. Não há sinal de qualquer política pública decente para estes profissionais que naturalmente já vivem uma realidade muito difícil com suas famílias. Os trabalhadores da economia criativa e de todo o setor cultural, abandonados à própria sorte, devem se unir e formar Conselhos Populares para lutarem pelo seu direito à sobrevivência ou serão massacrados pelos capitalistas que enxergam a arte apenas como status social e não como o ganha pão diário. Para tanto o Coletivo GARI (Grupo por uma Arte Revolucionária Independente) do PCO está à disposição de todos os companheiros que queiram somar-se a luta. (*Idem*).

Um estudo realizado pelo Painel de Dados do Itaú Cultural, lançado no dia 26 de novembro de 2020, revela que metade dos postos de trabalho ocupados por profissionais da Cultura deixou de existir entre junho de 2019 e 2020, resultando numa redução de 49%.

De acordo com esse estudo, que tem como base a Pesquisa Nacional Por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, no período analisado, o mercado editorial perdeu

76,85% de postos de trabalho, sendo 7.994 empregos a menos, as atividades artesanais também ficaram prejudicadas, com um prejuízo de 49,66%, resultando na diminuição de 132,8 mil postos de trabalho. As perdas nas artes visuais e nas artes cênicas são de 43% (97.823), enquanto o cinema, fotografia, música, rádio e tv perderam 38, 71% (43.845)⁷.

Cerca de 900 mil dos trabalhadores da cultura no Brasil, formais e informais, perderam seus empregos entre dezembro de 2019 e junho de 2020. Esse grupo inclui atividades artesanais, cinema, teatro, rádio, TV, fotografia, artes visuais e setor editorial. O número total de pessoas empregadas no setor cultural era de 7 milhões em dezembro de 2019, mas caiu para 6 milhões e 200 mil em junho deste ano de 2020, uma queda de 12% de pessoas trabalhando na cultura. Os profissionais diretamente ligados às atividades culturais caíram de 659,9 mil para 333,7 mil — uma redução de 49%. Essa queda, de quase 50%, é

dramática, diz Eduardo Saron, diretor do Itaú Cultural, uma vez que mostra o impacto da pandemia nas linguagens artísticas, como cinema e teatro. “Mais do que nunca, vamos precisar de políticas públicas estruturantes para a cultura e setores criativos, assim que a pandemia passar”⁸.

Diante desse quadro dramático, agravado pelos impactos de uma crise sanitária e social causada pela pandemia do Covid-19, no Brasil, foi elaborado, em caráter de extrema urgência, o Projeto de Lei 1075, resultando na Lei de Emergência Cultural, de autoria da deputada Benedita da Silva (PT), Presidente da Comissão de Cultura na Câmara, e outros 23 deputados, de 8 partidos (PT, PSOL, PCdoB, Rede, PDT, PSB, PL e PSDB) e 14 estados, cuja relatora foi a deputada Jandira Feghali (PCdoB), que unificou em um só texto outros cinco projetos e teve como principal argumento a demonstração comprovada da fonte existente de origem dos 3 bilhões. Trata-se de uma verba já destinada para a Cultura e que estava paralisada no Fundo

⁷ Painel de Dados do Itaú Cultural, 2020, no site do Farol da Bahia: <https://www.faroldabahia.com/noticia/um-em-cada-dois-profissionais-da-cultura-perdeu-trabalho-em-2020>

⁸ Nova Brasil FM Campinas, 27/11/2020, disponível em: <https://campinas.novabrasilfm.com.br/notas-musicais/12133>

Nacional de Cultura (FNC) desde 2019.

Essa Lei (PL 1075/2020) foi aprovada na Câmara dos Deputados, no dia 26 de maio e no Senado no dia 4 de junho, sendo sancionada pela Presidência da República, em Brasília, no dia 29 de junho, como Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc - Lei 14.017/2020. Os 3 bilhões aprovados pela Lei Aldir Blanc foram distribuídos 50% para os municípios e 50% para os estados e o Distrito Federal, com o compromisso desses entes federados aplicarem em medidas emergenciais, em forma de repasse de uma renda básica, dividida em três parcelas, aos trabalhadores do setor cultural (tendo como base legal a Lei 13982/2020), subsídios para manutenção dos espaços culturais e artísticos independentes, microempresas e cooperativas; chamadas públicas, realização de cursos, produções, editais, meios de fomento e premiação simplificados, aquisição de bens e serviços do setor cultural.

No caso da cidade do Rio de Janeiro, que recebeu R\$39 milhões pela Lei Aldir Blanc, os dados informados no Cadastro, apresentado

pela Secretaria Municipal de Cultura – SMC-RJ e preenchido por mais de 6 mil agentes culturais, para a obtenção das medidas emergenciais da Lei Aldir Blanc, apontam que 92% não têm emprego formal e 94% paralisaram as atividades durante a pandemia. Foram, no total, mais de 14 mil cadastros realizados, sendo 6.196 de artistas individuais e 8.158 de espaços, grupos e coletivos. O mapeamento foi realizado via formulário online com o modelo de autoadesão e autodeclaração do agente cultural, que passou a compor o Mapa Cultural do Município do Rio de Janeiro. A iniciativa buscou atender à necessidade de construção do Mapeamento Cultural Carioca, em acordo com o Sistema Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (Lei Nº 6.708, de 15 de janeiro de 2020).

O alto índice de informalidade do mercado de trabalho brasileiro, - do total de 38,4 milhões de informais, 24,2 milhões são trabalhadores autônomos, o maior nível da série histórica iniciada em 2012, só é comparável, em anos recentes, aos piores momentos da crise econômica dos anos 1980. Hoje, o trabalho informal abrange 41,1% da população

economicamente ativa, o equivalente a 38,4 milhões de pessoas, segundo dados do IBGE. O percentual de trabalhadores autônomos que não possui CNPJ chega a quase 80%. A informalidade inclui, ainda, as categorias de trabalhador sem carteira, trabalhadores domésticos sem carteira, empregador sem CNPJ e trabalhador familiar auxiliar. O crescimento da informalidade foi determinante para conter o aumento da taxa de desemprego nos últimos anos. De 2014 a 2019, a população desocupada quase dobrou, tendo crescido 87,7% e chegando a 12,6 milhões de brasileiros.

Especialistas ouvidos pela emissora internacional de jornalismo independente da Alemanha DW Brasil, atribuem o cenário atual a uma combinação de fatores, que passam pela escalada do desemprego que teve início a partir de 2015 e as decisões políticas posteriores que fragilizaram os vínculos no mundo do trabalho, como a reforma trabalhista e a lei da terceirização. As transformações, ocorridas no contexto da estagnação econômica iniciada há cinco anos, romperam uma trajetória de formalização que vinha sendo

observada nos anos 2000. O professor de economia da USP, Ruy Braga, pontua que nessa década, 93% dos empregos criados eram formais. Entretanto, 63,7% dos postos de trabalho abertos no período estavam no setor de serviços, de remuneração mais baixa.

“A construção de um mercado regulado de trabalho, que articulava emprego e cidadania salarial, com direitos e uma forte presença do poder público protegendo o trabalhador, tomou décadas e esteve muito associado ao projeto de industrialização do país”, afirma Ruy Braga⁹. Segundo Braga, em 2018, a participação da indústria de transformação no Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro atingiu o menor patamar desde o final dos anos 1940: 11,3%. Nos anos 1980, a taxa chegou a se aproximar dos 30%.

O horizonte de integração social via trabalho e direitos está se esfacelando. Temos uma parcela enorme da juventude exposta aos riscos desse modelo autoempreendedor popular sem uma formação profissional. Isso

⁹ DW Brasil, 19/03/2020, em: <https://www.dw.com/pt-br/epidemia-de-coronav%C3%ADrus-exp%C3%B5e-vulnerabilidades-da-uberiza%C3%A7%C3%A3o/a-52830974>

pode construir um mercado bastante desregulado, e até selvagem, mas não constrói um país, segregando as pessoas do acesso a direitos básicos, como a aposentadoria (*Ibidem*).

Caminhos incertos sobre o futuro do trabalho

Iniciamos por considerar, a partir das condições precarizadas e sem quaisquer garantias de fontes de renda e o desmantelamento das políticas culturais no Brasil, que se expressaram nas vozes dos artistas entrevistados, apontam uma grande incerteza acerca do futuro do mercado de trabalho não somente na Cultura. Sobretudo, a partir de 2016, com a extinção da pasta do Ministério da Cultura e demais medidas tomadas por Michel Temer no governo, cujas perdas se intensificaram, desde 2019, nesse governo de Jair Bolsonaro, que decretou uma guerra cultural, além dos profundos impactos identificados no país e no mundo, a partir de 2020, causados pela pandemia do Covid-19.

De fato, vimos se esfacelar a cada dia o mercado regulado de trabalho e dos direitos, a perda de emprego e da cidadania, com muitas demissões, terceirizações, privatizações, um aumento significativo

de autônomos, informais, a chamada *uberização* e as reformas trabalhistas e da previdência. Um sistema que concentra cada vez mais no indivíduo a responsabilidade de arcar com os riscos e incertezas para se autopromover, auto-empresariar e também se autoculpabilizar por suas perdas e fracassos, isentando o Estado, a lei e a economia pelas dificuldades e condições precárias enfrentadas num mercado extremamente concentrado, desigual, segregador e excludente. Quando consegue se destacar e alçar o cume é visibilizado como artista, mas é invisibilizado em seu labor enquanto assalariado comum, que tangencia a cada momento a sua condição de precariedade, ainda que muitas vezes obliterado pela falácia de ser “empreendedor”.

Nesse cenário dramático, a exemplo de um mercado de trabalho e de um governo Bolsonaro que evidencia o mundo dos negócios, torna-se difícil garantir a retomada e a continuidade das políticas públicas voltadas para a Cultura que levem em conta a diversidade do país e a democratização do acesso a essas

políticas, sugerida pela maioria das/dos entrevistados.

Com base em suas falas e também nas análises feitas por diferentes pensadores, é possível perceber a necessidade de se repensar os significados dos termos cultura, trabalho, criatividade, empreendedorismo, como também, rever o papel do Estado. Além da função do empreendedor que passou a se desvirtuada e explorada pelas empresas, com o incremento de controle ideológico, de captura das subjetividades. Por outro lado, sabemos que não é todo mundo que consegue performar, empreender e cumprir o desempenho da chamada meritocracia, criando-se um exército de reserva para retroalimentar esse imaginário individualista. Se o trabalhador da cultura precisa assumir múltiplas tarefas e funções, de maneira independente, incerta, intermitente, sem nenhuma garantia de trabalho, renda e proteção social, ao invés de assumir o papel de empreendedor, que lhe designaram na intenção de fazê-lo sentir-se empresário, empoderado e reconhecido, cabe a ele, portanto, que carrega o sobrepeso laboral

atravessado pela precariedade, utilizar a sua criatividade para se autônomo e mudar esse modelo de economia em nada criativa.

As políticas públicas culturais, que implicam em implementar ações que visam corrigir as distorções, de forma ampla, democrática e compartilhada com o acesso, a participação e o controle social da sociedade civil, não podem assumir um viés empresarial, empreendedorista, adotando o modelo e a defesa de interesses do mundo dos negócios, que concentra recursos públicos em grandes eventos e no entretenimento, conforme destacaram as/os entrevistados. Um modelo de cultura exploratória, espetacularizada, mercantilizada e oferecida como produto.

Nesse capitalismo estético, cultural, há uma estetização da crise com animação e entretenimento, diversão e clichês de publicidade, onde o empreendedor, embora contraditoriamente precário, é também levado a oferecer-se como produto vendável para atrair o mercado consumidor-espectador-cidadão. No sistema econômico de mercado, os objetos estão esvaziados de conteúdo,

o único valor existencial é o consumo, onde o irreal devora tudo e as pessoas viram paródias de si mesmas, autoras e vítimas de uma auto-encenação. É uma expropriação de seres humanos e suas culturas, com o extermínio das populações indígenas, quilombolas e trabalhadores rurais, que vivem nas florestas enfrentam as constantes invasões, queimadas e conflitos com latifundiários, mineradoras, madeireiras na disputas pela terra. Em troca, é oferecido e estimulado um padrão fabricado com base no consumo, lucro e interesses do agronegócio e do mercado empresarial. Com a conivência e a liberação por parte do governo, como estamos vendo no momento atual. Após 520 anos, os corpos indígenas e sua existência seguem sendo resistência, para manter viva sua história.

É preciso escapar dessa lógica mercadológica, competitiva, excludente e concentrada em determinadas pessoas, áreas, regiões, projetos do chamado mérito cultural, que além de ser precária e autoexploratória, não é criativa, inclusiva e sequer cidadã.

Há muita potência inventiva e solidária em muitas comunidades cujos coletivos, territórios e equipamentos precisam ser reforçados, de forma permanente, a partir da ajuda mútua do trabalho comunitário para enfrentar conjuntamente o estado de precariedade cuja mudança passa fundamentalmente por uma nova Cultura.

Referências bibliográficas:

AGÊNCIA DE NOTÍCIAS IBGE, SIIC 2007-2018: Setor cultural ocupa 5,2 milhões de pessoas em 2018, tendo movimentado R\$ 226 bilhões no ano anterior. Editoria: Estatísticas Sociais, 05/12/2019, Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/26235-siic-2007-2018-setor-cultural-ocupa-5-2-milhoes-de-pessoas-em-2018-tendo-movimentado-r-226-bilhoes-no-ano-anterior>.

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

BRASIL. *Classificação Brasileira de Ocupações* – CBO. 3 ed. Brasília. TEM. SPPE, 2010.

BROWN, Wendy. *Cidadania sacrificial, neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

DIÁRIO DA CAUSA OPERÁRIA nº 5998, Abandonados à própria sorte –

Quase 5 milhões de trabalhadores da Cultura são atingidos, 04/05/2020, disponível no site: <https://www.causaoperaria.org.br/quase-5-milhoes-de-trabalhadores-da-cultura-sao-atingidos/>

DW BRASIL, 19/03/2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/epidemia-de-coronav%C3%ADrus-exp%C3%B5e-vulnerabilidades-da-uberiza%C3%A7%C3%A3o/a-52830974>

FRANÇA, Wildson de Andrade. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 25/01/2021.

MACHADO, Gustavo Portella. Microempreendedor individual e desproteção social: tensões entre a racionalidade neoliberal e as estratégias para “viver de cultura” a partir de produtores/as culturais freelancers na cidade do Rio de Janeiro. *Ponto-e-vírgula*, PUC-SP, número 27, p. 99-113, primeiro semestre 2020.

MACHADO, Gustavo Portella. O ensino da produção cultural entre o mercado e a Universidade: um estudo de caso a partir da trajetória na graduação em produção cultural da Universidade Federal Fluminense, *Rev. Ed. Popular*, Uberlândia, Ed. Especial, p. 59-72, 2019.

MADEIRA, Daphne. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 15/01/2021.

MARACAJÁ, Célia. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 05/01/2021.

MELO JÚNIOR, Gabriel Bezerra de. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 15/02/2021.

MILFOND, Denise. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 10/02/2021.

MIRANDA, José Carlos Rosa. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 22/01/2021.

MORAIS, Ynaê Cortez de. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 27/01/2021.

NOVA BRASIL FM Campinas, Um em cada dois profissionais especializados da Cultura perdeu trabalho em 2020, 27/11/2020. Disponível em: <https://campinas.novabrasilfm.com.br/notas-musicais/12133>

PAINEL DE DADOS do Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://www.faroldabahia.com/noticia/um-em-cada-dois-profissionais-da-cultura-perdeu-trabalho-em-2020>

RAMOS, Mauro. PEC do Teto dos Gastos inviabilizou a educação pública no país, diz Dermeval Saviani. *Brasil de Fato*, Política, São Paulo, 08 de Dezembro de 2017. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/12/08/pec-do-teto-dos-gastos-inviabilizou-a-educacao-publica-no-brasil-diz-dermeval-saviani>

REZENDE, Sidney. As raízes da decadência do estado do Rio de Janeiro, *Jornal O Dia*, 14/02/2021. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/colunas/sidney-rezende/2021/02/6084594-as-raizes-da-decadencia-do-estado-do-rio-de-janeiro.html>

RODRIGUES, Luiz Augusto; PARDO, Ana Lúcia. Desmanche e retrocesso das políticas públicas federais de cultura no Brasil. *La Roca*, Argentina, Ano 7, Número 7, p. 214-245, 2020.

SANTANA, Erisvelton de Alencar. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 20/01/2021.

TOMMASI, Lívia De. Jovens produtores culturais de favela. *Linhas Críticas*, Brasília (UnB), v.22, n.47, p. 41-62, jan./abr., 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/4766>

VICH, Victor, O que é um gestor cultural? In: CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello (orgs.), *Políticas culturais: conjunturas e territorialidades*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa ; São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p. 49-54.

WHIBBE, Stanley Livingstone. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 18/01/2021.

YIN, Robert K. Estudo de Caso – Planejamento e Método, Editora Bookman, Porto Alegre, 2003.

A dimensão econômica na política nacional de cultura: uma aproximação com a economia solidária

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.46984>

Carolina Gonçalves de Freitas¹

Valmor Schiochet²

Resumo: O artigo apresenta uma análise da política nacional de cultura, com ênfase na articulação com a temática da Economia da Cultura e do desenvolvimento. O texto procura demonstrar que a agenda da cultura nas políticas governamentais obteve centralidade quando passou a ser reconhecida como *commodity*, isto é, na sua relação com o mercado, como um produto a ser comercializado. Nessa condição, a política de cultura se legitima como um importante instrumento econômico e industrial para o desenvolvimento nacional. A dimensão econômica da cultura pode ser identificada a partir de diferentes conceitos e propostas para organizar o setor, a exemplo de “indústrias criativas” ou “economia criativa”. Tal concepção economicista da cultura é uma apropriação para transformá-la numa forma instrumental de produção, troca e consumo de mercadorias. Valores como diversidade, pluralismo e identidade ficam relegados ao segundo plano, pois se dá ênfase à subordinação da cultura à lógica do mercado capitalista. No entanto, a partir de 2003 a política se fundamentou no desafio de promovê-la numa concepção ampliada, isto é, um fenômeno social e humano de múltiplos sentidos. A cultura passou a ser entendida numa dimensão triplíce: simbólica, cidadã e econômica. Nesse contexto, a política de cultura aproxima-se com o debate do Desenvolvimento Social Sustentável e da Economia Solidária. O que pode ser constatado na análise dos instrumentos de gestão pública, nas diretrizes de orientação do Plano Nacional de Cultura (Lei Nº 12.343/2010) e na política nacional Cultura Viva/ Pontos de Cultura (Lei Cultura Viva 13.018/2014). Ambas as concepções aparecem de forma conflitiva e contraditória para expressar a dimensão econômica da cultura e sua contribuição para o processo de desenvolvimento.

Palavras-chave: economia da cultura; economia solidária; Cultura Viva.

Dimensión económica en la política cultura nacional: un enfoque de economía solidaria

Resumen: El artículo busca presentar un análisis de la política nacional de cultura con énfasis en su articulación con el tema de la economía de la cultura y el desarrollo. El texto busca demostrar que la agenda de la cultura en las políticas gubernamentales pasó a ser central cuando comenzó a ser reconocida como un commodity, es decir, en su relación con el mercado, como un producto a comercializar. En esta condición, la política cultural se legitima como un importante instrumento

¹ Carolina Gonçalves de Freitas. Técnica pedagógica na Fundação Catarinense de Cultura/Diretoria de Arte e Cultura, Mestre em Desenvolvimento Regional pela Universidade Regional de Blumenau – FURB, Brasil. E-mail: carolfreitas@fcc.sc.gov.br - <https://orcid.org/0000-0001-7888-3518>

² Valmor Schiochet. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília. Professor no Departamento de Ciências Sociais e Filosofia e no Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Regional da Fundação Universidade Regional de Blumenau, SC, Brasil. E-mail: valmor@furb.br - <https://orcid.org/0000-0002-1749-2617>

Recebido em 29/10/2020, aceito para publicação em 22/05/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

econômico e industrial para el desarrollo nacional. Esta dimensión económica de la cultura se puede identificar a partir de los diferentes conceptos y propuestas de organización del sector, como "industrias creativas" o "economía creativa". Tal concepción economicista de la cultura es una apropiación para transformar la cultura en una forma instrumental de generación de riqueza y de esta manera se relegan a un segundo plano valores como la diversidad, el pluralismo y la identidad, pues el énfasis pasa a ser la subordinación de la cultura a la lógica del mercado. capitalista. A partir de 2003, la política cultural también se basa en el desafío de promover la cultura en una concepción más amplia, es decir, un fenómeno social y humano con múltiples significados. La cultura se entiende en su triple dimensión: simbólica, ciudadana y económica. En este contexto, la política de cultura se acerca al debate sobre el desarrollo social sostenible y la economía solidaria. Lo que se aprecia en el análisis de los instrumentos de gestión pública, en los lineamientos del Plan Nacional de Cultura (Ley No. 12.343 / 2010) y en la política nacional Cultura Viva / Pontos de Cultura (Lei Cultura Viva 13.018 / 2014). Ambos conceptos aparecen de manera conflictiva y contradictoria para expresar la dimensión económica de la cultura y su contribución al proceso de desarrollo.

Palabras clave: economía de la cultura; economía solidaria; Cultura Viva.

Economic dimension in national culture policy: an approach to the solidary economy

Abstract: The article seeks to present an analysis of the national culture policy with emphasis on its articulation with the theme of the economy of culture and development. The text seeks to demonstrate that the culture agenda in government policies became central when it started to be recognized as a commodity, that is, in its relationship with the market, as a product to be commercialized. In this condition, the culture policy is legitimized as an important economic and industrial instrument for national development. This economic dimension of culture can be identified from the different concepts and proposals for organizing the sector, such as "creative industries" or "creative economy". Such an economicist conception of culture is an appropriation to transform culture into an instrumental form of wealth generation and in this way values such as diversity, pluralism and identity are relegated to the background, as the emphasis becomes the subordination of culture to the logic of the market. capitalist. As of 2003, culture policy is also based on the challenge of promoting culture in a broader conception, that is, a social and human phenomenon with multiple meanings. Culture is understood in its triple dimension: symbolic, citizen and economic. In this context, the culture policy comes close to the debate on sustainable social development and the solidarity economy. What can be seen in the analysis of public management instruments, in the guidelines of the National Culture Plan (Law No. 12.343 / 2010) and in the national policy Cultura Viva / Pontos de Cultura (Lei Cultura Viva 13.018 / 2014). Both concepts appear in a conflicting and contradictory way to express the economic dimension of culture and its contribution to the development process.

Keywords: economy of culture; solidarity economy; Live Culture.

A dimensão econômica na política nacional de cultura: uma aproximação com a economia solidária

1 Introdução

O entendimento da cultura como vetor de desenvolvimento econômico mundial passou a ter visibilidade com o aparecimento do

conceito de Economia da Cultura como forma de contribuição para o desenvolvimento econômico e social sustentável, da mesma forma a produção e o consumo de bens

culturais promovendo a economia. Por essa razão, a cultura passou a ser expressa em “cifras” econômicas, tanto em termos mundiais como em nacionais. Entretanto, são inegáveis as exclusões sociais que o sistema gerou no segmento cultural.

A escassez de recursos, as dificuldades de acesso aos meios de produção, os monopólios comerciais e a concentração geográfica revelam a importância da resistência representada, por exemplo, pelas alternativas de grupos culturais que se organizam de forma solidária, colaborativa e autogestionária na busca de sustentabilidade. Com as políticas públicas incluindo esta outra concepção de dimensão econômica, diferentes formas de organização da produção foram reconhecidas, entre elas, a interface da Economia da Cultura com a economia solidária.

Como expressão desta política está a Lei Cultura Viva (13.018/14) visando o desenvolvimento de políticas públicas integradas à promoção das economias criativa e solidária. Nesta tendência, a Economia Solidária pode ser entendida como proposta e desafio novos: refletir sobre a Economia Solidária da Cultura é lançar luzes

sobre a cidadania cultural entendida como um conjunto de direitos e valores que sedimenta modos de vida e processos participativos sobre o fazer cultural.

2 As contradições da cultura como política de desenvolvimento e da cultura como *commodity*

A cultura passou a ser reconhecida mundialmente como fator de desenvolvimento econômico e social, e a partir deste reconhecimento surgiram diferentes conceitos e propostas para organizar o setor.

A partir da década de 1980, surgiu na agenda internacional o debate sobre a reforma do Estado. O cenário era de crise financeira dos países desenvolvidos, instabilidade política dos governos autoritários e o desmantelamento dos estados socialistas, o que influenciou na forma de repensar o Estado. Passou a vigorar um discurso por um Estado mais “eficiente” e isto significou, dentre outras questões, na proposição de diminuição do seu tamanho. Duas posições orientaram esse debate: a dos neoliberais e a dos social-liberais. O primeiro defende o Estado mínimo e a regulação pelo mercado, enquanto o

segundo advoga por um Estado forte e ágil, com capacidade de preservar os direitos sociais (OLIVEIRA; SILVA, 2010).

Esse contexto de debate afetou diretamente a inclusão da temática da cultura na política pública. Em termos internacionais, o conceito de política pública cultural foi proposto, em 1969, pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco), solicitando que os governos introduzissem a cultura em suas ações (REIS, 2007). Iniciou-se, então, uma sequência de fatos que orientaram as diretrizes de atuação das políticas públicas para a cultura.

Em 1982, a Conferência Mundial de Políticas Culturais (Mondiacult), sob a orientação da Unesco, esboçou o conceito relacionando cultura e desenvolvimento³. Em seguida, em

3 Foi a partir dos anos 1970 que o viés economicista do desenvolvimento se corrompeu visto o alto grau de deterioração das condições ambientais. Como mostra o pesquisador, a comunidade internacional se mobilizou na adoção de medidas cautelosas com intuito de frear a degradação ambiental. Primeiro, uma publicação pela fundação sueca Dag Hammarskjöld, em 1975, com um relatório sobre desenvolvimento. Esse fato desencadeou debates na Assembleia Geral das Nações Unidas, no qual Ignacy Sachs apresentou o conceito de desenvolvimento sustentável “*ser endógeno, autoconfiante,*

1986, a Unesco publicou o primeiro *Framework of Cultural Statistics* (Quadro da Estatística Cultural) utilizando o termo “indústrias culturais”, no plural, para significar a dimensão econômica comercial do setor cultural. O termo indústria cultural, associado à “ideia de sociedade de consumo e de objetificação da cultura para a dominação e alienação das massas” — teoria desenvolvida na escola alemã de Frankfurt por Adorno e Horkheimer — permaneceu sendo utilizado pela Unesco como uma forma operacional para o universo comercial da cultura (BRASIL, 2016, p.20). Adiante, em 1988, a Organização das Nações Unidas (ONU) lançou a Década Mundial de Desenvolvimento Cultural, reconhecendo que o desenvolvimento havia fracassado “porque a importância do fator humano foi subestimada”. Em 1990, a ideia de desenvolvimento se apresentou como nova dimensão, redefinindo-se como: “direitos políticos, civis, cívicos, direitos econômicos sociais e **culturais**, direitos coletivos como o direito ao

proceder em harmonia com a natureza, operar a partir da lógica das necessidades e não do mercado, valorizar os valores de uso e não de troca” (OLIVEIRA, 2014, p. 373).

meio ambiente, à infância” (OLIVEIRA, 2014, p. 375 – grifo nosso).

Após a década considerada de “desenvolvimento cultural”, o debate pela cultura mostrou-se mais consolidado. Isso pôde ser verificado na Conferência Intergovernamental sobre políticas culturais para o desenvolvimento, em Estocolmo (capital da Suécia), quando a Unesco afirmou a necessidade de proteção e promoção das diversidades das culturas, reconhecendo a urgência em entender a cultura de forma abrangente, ampliando seu conceito, distanciando-se da concepção industrial. Em 2001, na realização da 31ª Conferência Geral da Unesco, foi aprovada a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. Consolidando o tema em 2005, em Paris, durante a 33ª Conferência Geral, quando foi aprovada a convenção com o mesmo tema — proteção e promoção das diversidades culturais. O Brasil, em 2007, por meio do Decreto nº 6.177/07 (BRASIL, 2007), promulgou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris em 20 de outubro de 2005, ratificada por mais de 146

países membros (OLIVEIRA, 2014, p. 378).

Segundo Reis, a política pública de cultura ultrapassa a existência de um setor/pasta específico na estrutura do governo e envolve a participação tanto do setor privado quanto da sociedade civil. A autora faz referência a duas definições de políticas culturais. Uma mais específica, tem como referência Teixeira Coelho para a qual a política cultural visa “satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas, visando à produção, à distribuição, preservação e divulgação do patrimônio histórico” (REIS, 2007, p.140). Numa segunda concepção, trazendo Néstor García Canclini e George Yúdice, os dois apresentam maior ênfase à transversalidade da cultura na medida em que “defendem a onipresença da cultura, na integração das demais políticas públicas, o que é visto como requisito básico como desenvolvimento sustentável” (REIS, 2007, p.141). A década de 1990 é marcada pelo predomínio da segunda concepção. Tanto na França, com o ministro da Cultura, Philippe Douste-Blazy, quanto na Inglaterra com o

primeiro-ministro, Tony Blair, os governos passam a incluir de forma estratégica as políticas culturais numa perspectiva de articulação entre as políticas públicas e a política cultural de forma transversal. Nesse contexto emergem as expressões indústria e economia criativas (REIS, 2007, p.142).

O conceito de Economia da Cultura surgiu durante a década de 1960 com contribuições de estudos acadêmicos apontando a aproximação entre cultura e economia. O termo economia criativa despontou trinta anos depois no âmbito das políticas culturais de determinados países, entre eles está a Austrália. Em 1994, o país lançou o documento *CreativeNation* — um programa de economia e cultura. O termo indústria criativa também aparece com o *Creative Industries Task Force* como principal atividade do Departamento de Cultura, Mídia e Esporte (DCMS), incentivado pelo primeiro-ministro Tony Blair. No mesmo ano foi publicado o *Creative Industries Mapping Document*, definindo indústrias criativas e apresentando os setores que formariam esse

segmento⁴ (BRASIL, 2016, p. 16-18). Em 2008, a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) publicou o primeiro *Creative Economy Report* relacionando economia, cultura e criatividade — no campo desta discussão estão as indústrias criativas. Como estratégia, a UNCTAD tem a preocupação de diferenciar as atividades tradicionais e as relacionadas à criatividade, próximas à lógica de mercado. Seguindo o mesmo entendimento, a Unesco publicou o *Framework for Cultural Statistics* (FCS), um documento baseado num entendimento comum sobre cultura, independentemente do modo econômico e social de produção, para servir de subsídio à comunidade nacional e internacional. Em 2010, a

4 Aquelas indústrias que têm origem na criatividade, habilidades e talentos individuais com potencial de criar riquezas e trabalho por meio da geração e exploração da propriedade intelectual (DCMS, 2001, p.06). Esse mesmo documento apresenta os setores que formariam essas indústrias: propaganda, arquitetura, mercado de artes e antiguidades, artesanato, *design*, *design* de moda, filme e vídeo, *softwares* interativos, música, artes performáticas, publicações, serviços de *software* e computação, televisão e rádio. No escopo desse trabalho estão englobadas atividades de serviços e comércio, incluindo ainda áreas correlatas no setor industrial, com impacto sobre toda a estrutura produtiva da economia (BRASIL, 2016, p. 17).

UNCTAD lançou um novo relatório com base naquele publicado em 2008, considerando o debate realizado com ampla participação de acadêmicos e governos. Constatou-se que existem dificuldades de consenso tanto entre acadêmicos quanto entre gestores de políticas públicas para a identificação da Economia da Cultura como economia criativa ou indústrias criativas e culturais. Desta forma, o relatório reproduziu as mesmas categorias utilizadas em 2008:

Entender a economia criativa é preciso entender os conceitos de indústrias criativas e indústrias culturais [...] embora reconheça que a definição de indústrias criativas é uma tarefa complicada, pois observou que o conceito foi alvo de desacordos tanto no campo acadêmico quanto nos âmbitos de formulação de políticas públicas (UNCTAD, 2010, p. 4 *apud* BRASIL, 2016, p. 27).

A cultura ganhou espaço no debate internacional em função do comércio internacional e da propriedade intelectual. Organizações que antes restringiam o debate sobre cultura a questões relativas ao patrimônio e à memória voltaram-se à Economia da Cultura, como nos casos da Organização Internacional do

Trabalho (OIT), UNCTAD, do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), entre outros. Miguez chama atenção para o fato de que neste contexto ganhou destaque a questão da propriedade intelectual que perpassa interesses capitaneados por grandes corporações, dentre elas, as indústrias fonográfica, do audiovisual e de *software*. Inclusive o interesse ao combate à pirataria, por visar menor proteção dos direitos do autor visto como “mero provedor de conteúdo” e maior salvaguarda das grandes corporações (MIGUEZ, 2009, p. 59).

O autor analisa a articulação entre cultura e economia nos debates sobre propriedade intelectual e comércio internacional:

Na arena de negociações sobre o comércio internacional, a cultura já é ponto importante desde 1993 quando na Rodada Uruguaia do GATT, teve início o debate referente ao setor de serviços que inclui, dentre outras, a área da produção audiovisual. Quanto à propriedade intelectual, e especificamente no que concerne aos direitos do autor, tema imensamente caro ao campo da criação cultural e intensamente vinculado às questões do comércio internacional, o debate não é menos importante (MIGUEZ, 2009, p. 58).

São várias as questões problemáticas geradas pela globalização do mercado e a forma como a produção cultural é vista apenas como recurso disponível e fonte inesgotável de acumulação para as corporações. Neste contexto de crescente inserção dos interesses comerciais como atividade cultural, ganhou destaque uma nova concepção industrial em torno do conceito de Economia da Cultura.

Numa perspectiva crítica, a pesquisadora em cultura Luana Vilutis (2015), faz referências com as quais compartilhamos. Para a autora, a importância da cultura para o mercado é visível, tanto por ser transformada em *commodity*, quanto pelo fato da cultura passar a contemplar o universo da digitalização.

O pesquisador David Harvey no texto “Arte da Renda: a globalização e transformação da cultura em *Commodities*” aborda o conceito de “renda monopolista”, as contradições dos direitos monopolistas da propriedade privada e em consequência os pretensos direitos de propriedade intelectual. Para o autor, a ideia de cultura estaria enredada a reassegurar o poder monopolista.

Harvey defende que as alegações de singularidade e autenticidade podem ser facilmente inseridas num discurso proporcionando benefícios ao mercado, uma vez que a incessante busca por renda monopolista implica em critérios de especialidade, singularidade, originalidade, autenticidade e o apelo à tradição, inseridos numa linguagem que pode variar conforme a motivação do negócio (HARVEY, 2005).

O risco está em transformar a cultura em apenas um item a mais na economia, reduzindo-a à criatividade e à inovação da produção. Dessa forma, seria um incremento na lógica do mercado transformar a cultura numa maneira instrumental da acumulação de riqueza.

Com isso, perderia a especificidade cultural ao ser tratada como produto no campo do mercado, abandonando a dimensão cidadã. Chamamos atenção para as consequências apontadas pela pesquisadora Vilutis: a cultura absorvida pela economia, transformando bens simbólicos, de valor imaterial, em meros produtos do mercado. Diversidade, pluralismo e identidade relegados num segundo

plano, pois a ênfase passa a ser a subordinação da cultura à lógica do mercado capitalista.

O principal aspecto distintivo das indústrias criativas em relação à indústria cultural é o destaque dado às funções secundárias, utilitárias e funcionais dos bens e serviços culturais que passam a ter maior peso econômico nas indústrias criativas. Isso fica evidente na incorporação de setores como design, moda, softwares informáticos e publicidade na indústria criativa, e no deslocamento do discurso da cultura para a criatividade. É característica desse processo a ampliação da difusão da dimensão cultural de bens materiais em geral (VILUTIS, 2015, p. 38).

Essa subordinação é mediada pela revolução tecnológica na cultura e a crescente incorporação das tecnologias de informação, comunicação e digitalização da produção cultural. Para Vilutis, o impacto das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs)⁵ e a digitalização na produção cultural também têm relação com o conceito de economia criativa situado no universo da sociedade em rede. Daí, por exemplo, o interesse no Reino Unido em firmar sua competitividade

no mercado globalizado, considerando a cultura criativa. Trata-se de um período marcado pelo enfraquecimento do Estado regulador em que o poder é deslocado para o mercado. A autora acrescenta, ainda, o conceito de indústria criativa com base na criatividade, na habilidade e no talento individuais, que utiliza a propriedade intelectual para a geração de riqueza sendo estritamente economicista, com vistas ao fato de movimentar a economia, produzir patentes e valorizar o talento individual.

Em vista disso, para Vilutis “o que está em jogo é gerar conhecimento e emoção junto a novas transações comerciais” (VILUTIS, 2015, p. 42). A autora prossegue, sendo incisiva ao afirmar que a escolha de atividades que integram a lista da indústria criativa foi uma definição política. No Reino Unido, por exemplo, o *software* como integrante desta lista teve como finalidade o fortalecimento da proteção ao *copyright* para aumentar o Produto Interno Bruto (PIB) das indústrias criativas, atendendo às reivindicações da indústria do *software* e fazendo uso da extensão da propriedade intelectual

(audiovisual, fonográfica, editorial e *software*) (VILUTIS, 2015).

Tal concepção influenciou diretamente as políticas de cultura adotadas no Brasil no período de hegemonia neoliberal. No Entanto, a partir de 2003, no governo Lula, uma nova gestão no Ministério da Cultura (MinC) incorporou uma concepção crítica e alternativa ao desafiar o descaso histórico das políticas culturais, como aponta Rubim (2010), traduzidas em “ausências, autoritarismos e instabilidades”. Em especial, as gestões dos ministros Gilberto Gil (2003 – 2008) e Juca Ferreira (2008 – 2010) foram marcantes no enfrentamento de tais descasos com o fortalecimento de uma concepção de cultura como direito de cidadania, dever do Estado, como bem público e como expressão da diversidade.

Em seu discurso de posse, Gil propôs que o Estado seja ativo com a formulação e implantação de políticas públicas. No cenário brasileiro, são tradicionais as leis de incentivo, tendo consequências como, por exemplo, a “retração da atuação e do poder de deliberação de Estado em detrimento das empresas” (RUBIM, 2010, p.12).

Para superação de tal instabilidade, Rubim apontou, como fator essencial a possibilidade de implementação de políticas de Estado e não mais apenas políticas de governos. Para isso, três movimentos relevantes foram desencadeados: a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o financiamento público.

Inicialmente, a proposta de criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), cujo principal objetivo é a organização do setor cultural com a finalidade de organizar a gestão pública de cultura em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa para o desenvolvimento de “políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade”. O SNC é a estrutura básica indicada aos sistemas dos entes federativos — estados e municípios —, compreendido por nove elementos estruturantes. São eles: um órgão gestor que responde pelas políticas culturais, o chamado Conselho, Plano e Fundo da Cultura (CPF da Cultura), composto pelo Conselho de Políticas Culturais, Plano

de Cultura e o Sistema de Financiamento à Cultura; a Conferência de Cultura; o Sistema de Informação e Indicadores, os sistemas setoriais e inclui, ainda, um programa que pense a formação na área de cultura (BRASIL, 2016).

Outro movimento destacado foi a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC), previsto no artigo 215 da Constituição Federal. O PNC foi instituído pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, para orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil (BRASIL, 2010). Por último, criou-se a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 150 para destinar recursos à cultura. Apresentada em 3 de setembro de 2003, a PEC significaria um aumento e vinculação do orçamento nacional para o setor cultural contra a histórica instabilidade. A proposta prevê 2% do orçamento nacional, 1,5% dos estaduais e 1% dos municipais (RUBIM, 2010, p. 18). No entanto, o documento encontra-se estacionado no Congresso Nacional sem *status* de

tramitação desde 2015 (BRASIL, 2003).

Contrariamente ao histórico brasileiro de políticas autoritárias (*top-down*) o diálogo prevaleceu caracterizado pela atuação abrangente e a construção de políticas públicas por meio da interlocução com a sociedade civil. Esta forma de trabalho foi dominante nas gestões dos ministros da Cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira. Como se refere Rubim, a atuação do Ministério da Cultura, neste período, se configurou como uma espécie de “dimensão inauguradora”. Um exemplo é a valorização e reconhecimento das culturas populares:

A abertura – conceitual e prática – significa o abandono da visão elitista e discriminadora de cultura. Ela representa um contraponto ao autoritarismo estrutural incrustado em nossa história cultural. Este deslocamento de foco e de olhar está expresso de modo emblemático na reiterada afirmação de Gil e Juca que o público prioritário da atuação do Ministério é a sociedade brasileira e não apenas os criadores culturais. Com isto, fica demarcada a nova relação política que se quer instituir no campo cultural brasileiro (RUBIM, 2010, p. 15).

Esta abertura conceitual significou para o Brasil o reconhecimento da diversidade cultural existente. A cultura no Brasil foi incentivada ao longo dos tempos somente nas áreas das artes e do patrimônio. A partir de 2003, com a dimensão antropológica⁶, o Ministério ampliou sua atuação e incluiu as culturas populares, afro-brasileiras, indígenas, de gênero, de orientação sexual, das periferias, audiovisuais, das redes e tecnologias digitais, entre outras (RUBIM, 2010, p.14). Esta inclusão pôde ser acompanhada no âmbito das propostas, como as metas do PNC.

No entanto, contraditoriamente a lógica mercantil da cultura

continuava presente o que demonstra a força da agenda neoliberal neste campo.

Anteriormente a ideologia neoliberal esteve presente e ativa nas políticas culturais. Exemplo disto foi a criação dos incentivos fiscais e a subjugação dos projetos culturais às empresas. Com isso, podemos mencionar a criação da Lei Sarney nº 7.505, de 1986, conhecida como Lei Sarney de Incentivo à Cultura. Durante o governo Collor foi criada a Lei Rouanet nº 8.313, em 1991, instituindo o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) em substituição à Lei Sarney (BRASIL, 2016).

Em 2004, já no governo Lula, no Fórum Cultural Mundial, o evento pensado para agrupar iniciativas valorizando e promovendo a cultura, também debateu a sua dimensão econômica. Isto aconteceu com a presença da “Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria de Estado da Cultura, Sesc São Paulo, Ministério da Cultura e Instituto Casa Via Magia, com apoio da Ford Foundation e do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) e com a gestão da Rede Brasil de Promotores Culturais” (SESC/SP, 2004). Em 2005,

6 O termo Antropologia neste contexto, remete ao esquema elaborado por Roger Keesing sobre cultura. Segundo ele, são sistemas de padrões de comportamento socialmente transmitidos que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante. Em segundo, Keesing refere-se às teorias idealistas de cultura, considera cultura como sistema cognitivo, assim a Antropologia tem se apropriado dos métodos linguísticos, depois, cultura como sistemas estruturais. E por último, Keesing considera cultura como sistemas simbólicos, um conjunto de controle, planos, receitas, regras, instruções (KEESING *apud* LARAIA, 1986, p. 59-62).

em Salvador (Bahia), foi realizado o Fórum Internacional de Indústrias Criativas, com apoio do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) com a realização conjunta entre MinC e UNCTAD. O Fórum previa a criação de um Centro Internacional de Indústrias Criativas.

Em 2006, o evento Fórum Cultural Mundial foi realizado novamente na cidade do Rio de Janeiro e em Salvador, debatendo os temas identidade, diversidade e desenvolvimento, apresentando a economia criativa e a questão dos direitos sobre a propriedade intelectual (CULTURA E MERCADO, 2006). A partir de 2007, foram organizados diversos seminários e conferências em diferentes estados, também com interesse por parte de instituições públicas e privadas. Os estados de São Paulo e Rio de Janeiro foram pioneiros nas iniciativas, definindo setores e apoiando a cadeia produtiva. O Sebrae foi um dos principais fomentadores da economia criativa como instituição privada.

No governo Dilma (2011-2015), subsequente ao de Lula, durante a reestruturação administrativa e política do MinC foram criados a Secretaria de

Economia Criativa (SEC) e o Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014⁷). É sugestivo identificar no texto do plano a alteração da concepção sobre cultura. Nele, sugere-se a alteração de “Onde se lê [...], **trabalhador da cultura**, leia-se **trabalhador criativo**. Onde se lê **economia da cultura**, leia-se **economia criativa**” (PAGLIOTO, 2015, p. 101 - grifo nosso). Para Paglioto, essas propostas são parte da influência do uso da concepção de economia criativa sobre a cultura.

Analisando o desenvolvimento das políticas públicas culturais no Brasil, a economia criativa foi marcante no governo Dilma, e, ainda que tenha sido amplamente debatida, existiram numerosos conflitos e pouca compreensão:

O direcionamento dado pela gestão de Ana de Hollanda, caracterizado “[...] por uma política que buscava privilegiar o mercado e as linguagens artísticas, em detrimento de ações com um escopo mais ampliado do conceito de cultura e de valorização da participação social” (CALABRE, 2015, p. 39) entrou em conflito interno já que a “relação mercado e cultura não

7 Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011 – 2014.

era a lógica sob a qual a equipe construía o projeto da SEC, dificultando a implementação de ações” (CALABRE, 2015, p. 39), gerando um clima conturbado de toda gestão. O resultado foi um “reduzido manejo político, o que fez declinar o patamar de formulação e atuação atingido pelo MinC no governo Lula” (RUBIM, 2015, p. 28 *apud* BRASIL, 2016, p. 58).

Podemos constatar o entendimento do MinC⁸, desde o início, ao tratar o termo Economia da Cultura durante a criação do Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Prodec)⁹, em 2006, como um

8 No texto Economia da Cultura: um setor estratégico para o país, a assessora especial do Ministro da Cultura e Coordenadora do Prodec, justifica a escolha do conceito adotado: “(...) trabalhamos com o termo Economia da Cultura em vez de Economia Criativa ou Indústria Criativa por entendermos que o primeiro, em vez de delimitar o campo, o alarga, pois abrange outros setores como ciência e tecnologia. Já o conceito de indústrias criativas circunscreve o campo aos setores regidos por patente e propriedade intelectual” (PORTA, 2006 *apud* PNEC, 2016, p.20).

9 Programa Desenvolvimento da Economia da Cultura (Prodec) tem como mega objetivo: crescimento com geração de trabalho, emprego e renda, ambientalmente sustentável e redutor das desigualdades sociais. Desafio: ampliar, desconcentrar regionalmente e fortalecer as bases culturais, científicas e tecnológicas e sustentação do desenvolvimento, democratizando o seu acesso - Tipo Finalístico. Objetivo: fortalecer as cadeias produtivas da cultura (audiovisual, música, artes cênicas, festas populares, artes visuais, design etc.), promovendo seu desenvolvimento econômico” (MPOG, 2007, p. 187) (PNEC, 2016, p.46).

conceito abrangente onde amplia — em vez de delimitar — o campo econômico da cultura. Seguindo com esse conceito, veremos adiante o termo Economia da Cultura adotado na Lei nº 12.343/2010 de criação do Plano Nacional de Cultura (BRASIL, 2016, p.20).

Com isso, constatamos uma contraditória trajetória da política nacional da cultura envolvendo disputas entre concepções públicas e cidadãos, e neoliberais e economicistas do fenômeno cultural. Neste contraditório processo emerge o reconhecimento de que há espaço no campo da cultura para outras concepções econômicas e abordagens, como, por exemplo, a economia solidária.

3 A Economia Solidária na Política Nacional da Cultura

A expressão Economia Solidária¹⁰ surgiu em meados da década de 1990, designando o processo de ressurgimento do cooperativismo e associativismo

10 SINGER, Paul. *Introdução à Economia Solidária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

econômico popular que ganhou visibilidade a partir de 1980.

Para Schiochet (2011), a Economia Solidária foi resultado histórico da forma como a “questão social” se apresentou na década de 1990. Isto é, por um lado, da contradição entre a trajetória dos movimentos sociais e o reconhecimento de sua importância na constituição de uma sociedade civil ativa, bem como na institucionalização de esferas e políticas públicas (construção democrática de base). Por outro, a incapacidade de construção de uma ordem econômica capaz de assegurar de forma substantiva a cidadania ampliada requerida pelo processo de democratização. Ainda para o autor, nesse contexto, a Economia Solidária surge, no âmbito da sociedade civil, como uma nova maneira de enfrentar a crise por meio da articulação entre os princípios políticos (voltados para a cidadania) e os organizativos econômicos (designados para os processos produtivos e distributivos de bens e serviços) (SCHIOCHET, 2011, p. 17).

Assim, as exigências “econômicas” da Economia Solidária reforçaram os princípios políticos dos

movimentos e organizações da sociedade civil, como autonomia e autogestão, por exemplo. Por sua vez, houve uma crescente “politização” da Economia Solidária na perspectiva de sua incorporação na agenda do Estado (políticas públicas) e na sua visibilidade como uma nova questão para a esfera pública (SCHIOCHET, 2011, p. 18).

Com a articulação da Economia Solidária no âmbito do Fórum Social Mundial e a vitória eleitoral de Lula, em 2002, o movimento de Economia Solidária passou a reivindicar a sua incorporação no plano de governo federal. Em 2003, foram criados o Conselho Nacional de Economia Solidária e a Secretaria Nacional de Economia Solidária (Senaes), ambos vinculados ao Ministério do Trabalho e Emprego (MTE). Desta forma, o governo federal somou às iniciativas de fomento e difusão da economia solidária no país. À frente da Senaes esteve Paul Singer¹¹, economista e

11 Paul Singer (1932-2018) prestigiado economista, professor universitário, sindicalista, político e autor de referência no campo da Economia Solidária, na América Latina e Europa. Nascido na Áustria, numa família judaica, foi forçado a emigrar para o Brasil em 1940. Nomeado pelo governo do presidente Lula como Secretário Nacional de Economia Solidária no Ministério do Trabalho

pesquisador referência em Economia Solidária na América Latina. Foi por meio da aproximação entre a Secretaria Nacional de Economia Solidária e Ministério da Cultura que a economia solidária surgiu como uma concepção que passou a transversalizar a economia da cultura. O que pode ser verificado no próprio PNC instituído pela lei Nº 12.343/2010 e, em especial no programa Cultura Viva, que foi instituído pela lei Nº 13.018/2014.

3.1 Instrumento de orientação: Plano Nacional de Cultura (PNC)

O PNC foi apresentado inicialmente em 2000, fruto da I Conferência Nacional de Educação, Cultura e Desporto realizada pela Comissão de Educação e Cultura da Câmara Federal. No entanto, o PNC tornou-se compromisso apenas a partir da gestão do ministro Gil (2003-2008), com a PEC 306, que se transformou em Emenda Complementar (EC nº

e Emprego, foi reconduzido a este cargo no mandato seguinte, bem como nos mandatos da presidente Dilma Rousseff. Em 11 de maio de 2016, depois de 13 anos à frente da Secretaria Nacional de Economia Solidária foi afastado em simultâneo com a presidente Dilma pelo golpe de Estado que a destituiu, abrindo caminho a profunda reversão política e social (ALMEDINA, 2018).

48), garantindo o pleno exercício dos direitos culturais. Com base nas dimensões que nortearam as políticas culturais no Brasil a partir de 2003, foi construído e instituído o PNC em 2010, após amplo debate envolvendo a sociedade civil por meio de conferências, seminários e reuniões para a construção das estratégias e diretrizes do plano.

As dimensões norteadoras foram elencadas no caderno de metas: a simbólica propõe manter-se atenta às linguagens artísticas (música, literatura, dança, artes plásticas etc.), no entanto, igualmente são valorizadas outras práticas de criação simbólica, assim os saberes e fazeres tradicionais estariam protegidos. Esta dimensão reconhece as necessidades e o bem-estar do homem enquanto ser individual e coletivo. A dimensão cidadã entende a cultura como um direito básico, garantido na Constituição Federal, como mais um dos direitos sociais e políticos que ampliam o acesso aos meios de produção, difusão e fruição de bens e serviços da cultura, bem como a participação social, formação, a relação da cultura com a educação e promoção da livre expressão e

salvaguarda do patrimônio e da memória. Por último, a dimensão econômica: a cultura é considerada como potencialidade para gerar “dividendos, produzir lucro, emprego e renda, promovida como lugar de inovação e expressão da criatividade brasileira, tem a intenção de se tornar parte de um novo cenário de desenvolvimento econômico, socialmente justo e sustentável” (BRASIL, 2013a, p. 16-18).

O PNC reafirma o discurso de atuação das políticas do MinC e inclui a dimensão antropológica do conceito de cultura no capítulo cinco da Lei 12.343/2010 “O Plano reafirma uma concepção ampliada de cultura, entendida como fenômeno social e humano de múltiplos sentidos. Ela deve ser considerada em toda a sua extensão antropológica, social, produtiva, econômica, simbólica e estética” (BRASIL, 2010). Sendo o PNC regido pelo princípio e objetivo de reconhecimento e valorização da diversidade cultural existente no Brasil, tendo em vista um direito básico do cidadão, e prevendo a proteção dos saberes e fazeres tradicionais, propondo um desenvolvimento justo e sustentável, é sintomático considerar a

Economia Solidária como tema transversal ao setor cultural para alcance dos objetivos propostos. Neste sentido, destacamos os itens em que o PNC faz referência à Economia Solidária como uma das diretrizes norteadoras do poder público ao qualificar as relações de trabalho na cultura e reconhecer a contribuição da cultura para a redução das desigualdades sociais.

A Economia Solidária é expressamente referenciada no PNC nos seguintes capítulos:

- b) Capítulo I - como parte dos objetivos da função do estado, “[...] estruturar e regular a economia da cultura, construindo modelos sustentáveis, **estimulando a economia solidária**”.
- c) Capítulo II - relativo às atribuições do poder público, “[...] as relações de trabalho na cultura, consolidando e ampliando os níveis de emprego e renda, fortalecendo redes de colaboração, **valorizando empreendimentos de economia solidária**”.
- d) Capítulo IV - cultura com a concepção de desenvolvimento sustentável: “[...] realizar

programas de desenvolvimento sustentável que respeitem as características, necessidades e interesses das populações locais, garantindo a preservação da diversidade e do patrimônio cultural e natural, **a difusão da memória sociocultural e o fortalecimento da economia solidária**” (BRASIL, 2010 - grifos nosso).

Dessa forma, objetiva a sustentabilidade dos processos culturais, garantindo a preservação da diversidade e o fomento das atividades no território nacional, articulados com o fortalecimento da Economia Solidária.

Por outro lado, a cultura também foi assumida pela Política Nacional de Economia Solidária. É o que podemos constatar a partir dos resultados da 3ª Conferência Nacional de Economia Solidária, realizada em 2014, que deliberou sobre as bases conceituais e políticas do 1º Plano Nacional de Economia Solidária, 2015-2019 (PNES) aprovado pelo Conselho Nacional de Economia Solidária.

No Plano Nacional da Economia Solidária, a diversidade cultural consta como estratégia de dinamização

socioeconômica em processos de desenvolvimento local e territorial. A Economia Solidária é proposta como estratégia emancipatória para a cultura popular e protagonismo de grupos historicamente excluídos, como povos quilombolas e comunidades tradicionais. Mas não somente, uma vez que os setores culturais podem ser beneficiados por meio da organização em redes de cooperação para o fortalecimento das atividades de produção e comercialização.

O Plano Nacional de Economia Solidária conta com a diretriz da abordagem territorial e do reconhecimento da diversidade. A Economia Solidária propôs o desenvolvimento sustentável de bens e serviços culturais em seus eixos de atuação: Eixo 1 - Produção, comercialização e consumo solidário, por meio de legislação, em acesso aos mercados institucionais, promovendo a venda de produtos culturais; Eixo 2 – Financiamento, com a proposta de criação de linhas de crédito para o trabalho artesanal, acesso dos empreendimentos econômicos solidários culturais ao crédito público voltado às unidades produtivas solidárias (agricultura familiar,

quilombolas, indígenas, povos e comunidades tradicionais); Eixo 3 - Educação e Autogestão; e Eixo 4 - Ambiente institucional, estes últimos também contemplam os atores culturais em suas diretrizes (CONSELHO NACIONAL DE ECONOMIA SOLIDÁRIA, 2015, p. 18-24).

Entendemos que ocorreu um esforço conjunto na elaboração dos dois planos de interlocução entre a economia solidária e a cultura com o reconhecimento mútuo de que a economia da cultura pode ser uma economia solidária e de que a economia solidária pode ser economia da cultura. Enfim, uma economia não mais entendida como acumulação de riqueza, mas como modo de vida.

3.2 Programa Cultura Viva e Economia Solidária

A Lei Cultura Viva Nº 13.018, de 22 de julho de 2014, instituiu a Política Nacional de Cultura Viva (BRASIL, 2014). Construída a partir da participação popular, incorporou a trajetória de aproximação com a Economia Solidária, ainda que a referência a ela esteja ao lado da economia criativa no decorrer do texto.

Expressando, dessa forma, o conflito gerado na gestão do programa Cultura Viva no período da aprovação da lei, uma vez que demonstra o direcionamento dado em privilegiar o mercado em detrimento da valorização social.

Com a lei, passou a vigorar a obrigação do Estado em formular políticas que conduzam aos objetivos propostos necessários a identificar diferenças e corrigir desigualdades. Estas ações pressupõem um conjunto de estratégias que envolvam os diferentes atores que interferem no cotidiano, por isso, é imprescindível envolver grupos comunitários, entidades privadas e sociedade civil, pensando a diversidade cultural dentro de um contexto social para atuar de forma integral.

Em 2004, o MinC criou o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, por meio da Portaria Nº 156, de 06 de julho 2004 (BRASIL, 2004), com o objetivo de promover o acesso aos meios de produção, difusão e fruição cultural, destinados às populações de baixa renda por meio de editais, convidando entidades de caráter cultural e social a apresentarem

propostas para participação e parceria nas diferentes ações do programa. Os recursos para implementação das ações foram advindos da Lei Orçamentária e de parcerias agregadas ao programa.

Termos e conceitos fundamentais da Economia Solidária podem ser verificados já na portaria de criação do programa ao estabelecer objetivos e diretrizes ação. Foi com base na construção de novos valores de cooperação e solidariedade que o Cultura Viva propôs a promover a fruição, produção e difusão dos bens e serviços culturais.

Podemos constatar logo no primeiro artigo da portaria de criação “promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, assim como de potencializar energias sociais e culturais, visando à construção de novos valores de cooperação e solidariedade”. Este programa ficou sob a coordenação da Secretaria de Programas e Projetos Culturais, à época sob gestão do idealizador do Cultura Viva, o historiador Célio Turino. Segundo Turino, ao adotar uma nova atitude cultural podemos modificar as relações econômicas abrindo caminho para

uma economia solidária, com consumo consciente, comércio justo e trabalho colaborativo (TURINO, 2009, p. 80). O programa nasceu para “incentivar, preservar e promover a diversidade cultural brasileira ao contemplar iniciativas culturais locais e populares que envolvam comunidades em atividades de arte, cultura, educação, cidadania e economia solidária” (ARAÚJO; BARBOSA, 2010, p. 39 *apud* VILUTIS, 2015, p. 65).

Como ação prioritária, foram reconhecidos e chancelados os Pontos de Cultura, a base do Programa Cultura Viva. São entidades sem fins lucrativos, de caráter cultural e social já existentes em seus territórios, selecionadas por meio de editais públicos, estabelecendo compromisso para atingir os objetivos do programa. O primeiro edital de seleção foi lançado em 16 de julho de 2004, formando uma rede horizontal de articulação, agregando agentes culturais que incentivavam ações em suas comunidades, sem a intenção de reconhecer um único “modelo” definidos. Segundo Turino, os Pontos de Cultura enquanto ação do programa Cultura Viva, chegaram para atender as necessidades das

entidades participantes, como adequação e manutenção do espaço físico, compra de equipamentos, oficinas culturais ou produção de linguagens artísticas. São pessoas, grupos, coletivos, associações, espaços e/ou diferentes iniciativas existentes nas comunidades (TURINO, 2009).

O programa buscou a articulação em rede como forma de fortalecimento, o que pode ser traduzido como empoderamento, autonomia e protagonismo, uma vez que “quanto mais articulações em redes houver, mais sustentável será o processo de empoderamento social, a potência do programa se realiza plenamente quando articulado em rede” (TURINO, 2009, p.66).

Como mencionado, o MinC adotou um conceito ampliado de cultura, como dimensão simbólica, cidadã e econômica, e o Cultura Viva, por sua vez, entrelaçou estes conceitos. Em 2005, por meio da Portaria nº - 215, de 25 de novembro de 2005, o MinC instituiu o Prêmio Cultura Viva com o objetivo de fortalecer os grupos culturais e tecnologias sociais de cultura destinando-se à população de baixa

renda, comunidades indígenas, quilombolas, agentes culturais, artistas etc., com trabalhos reconhecidos pela comunidade local. Ainda em 2005, foi publicada a terceira edição do livro *Cultura Viva: Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária*, quando o Estado se propôs a identificar o abismo existente entre a população de baixa renda e os direitos básicos.

Em abril de 2006, foi realizada a primeira “Teia de Cultura, Educação, Cidadania e Economia Solidária: venha ver e ser visto”. O título da ação, segundo Turino, justifica-se uma vez que foi “o primeiro momento em que os pontos de cultura puderam se ver como movimento”(TURINO, 2009, p. 107). Para o idealizador, foi uma decisão simbólica com a intenção de ocupar um espaço inédito à cultura periférica brasileira. O evento foi realizado no Pavilhão da Bienal, na cidade de São Paulo (SP), com a intenção de começar pelo centro econômico e financeiro do país. O objetivo foi desconstruir o acesso do povo pela “porta dos fundos” na história do Brasil (TURINO, 2009). Articulação dos pontos de cultura e da economia solidária foi expressa pelo

próprio Turino que “decidimos juntar dois encontros, o dos pontos de cultura e os dos núcleos de economia solidária, uma parceria cimentada na prática que comunga os mesmos princípios [...] se acomodando lado a lado e tecendo sua integração pela base, pelo território” (TURINO, 2009, p. 108-109).

Com a participação de 400 pontos de cultura, as atividades foram distribuídas em mesas de debates, oficinas, seminários e palcos para apresentações artísticas. Na 1ª Teia ocorreu de forma integrada com a I Feira Nacional de Economia Solidária (TEIA, 2006). E, em novembro de 2007, foi realizada a segunda edição do evento, desta vez como “Teia - Tudo de Todos”, em Belo Horizonte (MG). Dentre as autoridades e convidados presentes, além do ministro da Cultura e outros, esteve o ex-Secretário de Economia Solidária do Ministério do Trabalho, Paul Singer. Como ação importante, cabe destacar, ocorreu a criação da comissão nacional composta por 48 representantes de estados e, em cada eixo do programa entre os quais Escola Viva, Cultura Digital e Ação Griô (INTERVOZES, 2007). Em 2008,

foi realizada a terceira edição do evento: Teia Brasília - Direito Humano: Iguais na Diferença, com o tema “Cultura, Economia Solidária e Estratégias de Desenvolvimento Sustentável. Em todas as Teias constatamos a participação ativa da Secretaria Nacional da Economia Solidária e do Fórum Brasileiro de Economia Solidária.

Em 2010 aconteceu o primeiro edital Economia Viva, contemplando a transversalidade, a qual se propôs fomentar iniciativas de Economia Solidária e comunitárias que tivessem como base ações culturais. Contou com um investimento total de R\$ 1,2 milhão e distribuiu 12 prêmios, veremos mais a frente esta ação.

O MinC incentivou outras práticas com base na Economia Solidária além do Cultura Viva, como bem lembrou a pesquisadora Vilutis. Como, por exemplo, do Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Prodec) (estruturado nos eixos de informação, capacitação e promoção de negócios), realizou a Feira de Música Popular com práticas de Economia Solidária e incentivou os festivais independentes de música como formas de atividades culturais.

Outra ação de aproximação entre MinC e Economia Solidária, também vinculada ao Prodec, foi a criação do Programa de Apoio à Cultura: Extensão Universitária (Proext Cultura)¹², iniciativa por meio de uma parceria entre o Ministério da Educação (MEC) e o MinC, devido à demanda de projetos culturais. O Proext Cultura realizou dois editais, 2007 e 2008, com cinco eixos estratégicos para seleção de projetos: memória social e patrimônio, inclusão e sustentabilidade econômica, leitura e cidadania, inovação de linguagem, produção de conteúdo audiovisual e linguagens alternativas. Em 2008, o eixo “Inclusão e Sustentabilidade Econômica” passou a ser “Economia da Cultura e Empreendimentos Culturais Autogestionários”. Com o maior orçamento “Proext Cultura em 2008, alcançando a marca de R\$ 837.928,78, o que significou 31% do

orçamento total do edital” (VILUTIS, 2015, p. 103).

A partir da parceria entre o Proext, o MinC e a Senaes, em novembro de 2010, aconteceu a “I Conferência Nacional de Economia Solidária da Cultura” na cidade de Osasco (SP), que ocorreu dentro da II Conferência Nacional de Economia Solidária, com a participação de cerca de 500 pessoas. A conferência foi uma iniciativa do MinC, MTE, Senaes, prefeitura de Osasco, junto a Secretaria do Desenvolvimento, Trabalho e Inclusão e Rede de Gestores de Políticas Públicas da Economia Solidária. A Senaes se propôs a articular políticas públicas para promover condições propícias à produção e comercialização de bens e serviços culturais para superar a exclusão causada pelos mecanismos da indústria cultural. As feiras, festivais independentes, linhas de crédito, apoio à formação de redes de empreendimentos, estrutura de cadeias solidárias de setores produtivos culturais constam como exemplo de ações elencadas como esforços para promover a “economia da cultura da solidariedade e da cooperação” (BRASIL, 2010, p. 9).

12 Proext é o Programa de Extensão Universitária, coordenado pelo Ministério de Educação com a participação de outros ministérios na definição das linhas prioritárias de atuação da extensão universitária. A Secretaria Nacional de Economia Solidária, além de sua participação no Proext, coordenou o Programa Nacional de Incubadoras Tecnológicas de Cooperativas Populares que chegou a fomentar mais de cem iniciativas universitárias de apoio a economia solidária no território nacional.

Da Conferência é lançada a “Carta de Osasco” com orientações para a “consolidação da Ação Economia Viva do Programa Cultura Viva, que considera os Pontos de Cultura como empreendimentos econômicos solidários e enquanto política estratégica de articulação da produção cultural colaborativa em rede” do Grupo de Trabalho do Fórum Paulista de Economia Solidária e Fórum de Ponto de Cultura de Economia da Cultura.

Nesse contexto foi lançado o Edital Prêmio Economia Viva pelo MinC e MTE, em 08 de março de 2010, com valor de R\$ 100 mil para cada prêmio, com objetivo de gerar renda e custear a manutenção.

As organizações selecionadas foram avaliadas de acordo critérios como comercialização de produtos ou serviços, economias Solidária e Colaborativa e em rede, sustentabilidade financeira, criatividade na solução de problemas do sistema produtivo e grau de benefícios para a cadeia produtiva. O edital selecionou projetos reconhecendo povos tradicionais, indígenas, quilombolas, ciganos, povos de terreiro, irmandades de

negros, agricultores tradicionais, pescadores artesanais, sertanejos, entre outros, de acordo com a orientação da portaria de maio de 2009. São organizações de base comunitária com diversidade de atividades econômicas e características de atuação em rede, com projetos voltados para diferentes setores. Entre as atividades estão artesanato, bordado, comunicação, confecção, crédito, música, padaria comunitária, tecelagem e turismo de base comunitária.

Em 22 de julho de 2014, a presidente Dilma Rousseff sancionou a Política Nacional de Cultura Viva (Lei 13.018/14), um marco histórico das políticas culturais e conquista da sociedade civil. A sanção ocorreu na sequência da criação do Sistema Nacional de Cultura e do Plano Nacional de Cultura, com o intuito de organizar os processos de repasses de recursos e prestações de contas, principais gargalos para as entidades culturais e rede de Pontos de Cultura. Como ação estruturante de políticas integradas, cabe destacar a Economia Solidária no art. 5, inciso VIII da Lei 13.018/14. Além de integrar, no art. 6, inciso I, como objetivo das ações dos

Pontos de Cultura, o fomento à Economia Solidária.

Considerações Finais

A política Cultura Viva veio para promover os meios necessários para produção e difusão da iniciativa cultural de base comunitária, popular e solidária. É nesta perspectiva que a Economia Solidária está presente como proposta estruturante para o desenvolvimento das políticas culturais no Brasil, para tanto, mostramos aqui as orientações no Plano Nacional de Cultura e identificamos a Economia Solidária como eixo norteador nas diretrizes culturais, como aponta o PNC e a Lei Cultura Viva.

Para valorização, reconhecimento, promoção e preservação da diversidade cultural existente no Brasil, a dimensão econômica da cultura propõe um desenvolvimento justo, portanto, econômico e social. Dialogando, desta forma, com os princípios da Economia Solidária. Assim, o PNC ao mencionar a valorização da cultura como vetor de Desenvolvimento Sustentável, art. 1, inciso VIII, cria modelos sustentáveis por meio do estímulo à Economia Solidária. Desta forma, o PNC

promove os princípios da Economia Solidária, cabendo ao Estado o papel de regular e induzir. Portanto, parece que o PNC busca uma alternativa para os trabalhadores da cultura, com isso, a Economia Solidária apresenta-se como uma alternativa de geração de trabalho e renda que combina autogestão, cooperação e solidariedade, princípios que se enquadram nas propostas do setor cultural.

Referências bibliográficas:

BRASIL. *Lei Federal nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010*. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. 2010. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm>.

Acesso em: out. 2019.

BRASIL. *Lei Nº 13.018, de 22 de Julho de 2014*. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Jul. 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm.

Acesso em: 15 jan. 2019.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura Viva: Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária*. 3ª edição. Brasília: 2005. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/MinC-2010-Programa_Nacional_Arte_Educacao_

Cidadania_Economia_Solidaria-3a_Edicao.pdf Acesso em: out. 2019.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. *Portaria nº 156, de 06 de julho de 2004*. Cria o Programa Cultura Viva. D.O.U. Seção 1. Jul. 2004. Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20150324085001/http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/linha2004.html>. Acesso em: dez. 2019.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. SECRETARIA DE POLÍTICAS CULTURAIS. *Desenvolvimento do Programa Nacional de Economia da Cultura. Relatório Final*. 2016. Projeto 91BRZ4015 - Intersetorialidade, Descentralização e Acesso à Cultura no Brasil - Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Brasília: 2016.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. SECRETARIA DE POLÍTICAS CULTURAIS. *Metas do Plano Nacional de Cultura*. MinC. Jan, 2013 Disponível em:

<http://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/IIICN/Cultura/metad-do-plano-nacional-de-cultura.pdf> Acesso em: 05 fev. 2019.

BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO. *I Conferência Nacional de Economia Solidária da Cultura*. Osasco. SP, 24 e 25 nov 2010. Disponível em: <http://www.portodecultura.com.br/novo/portofolio/livro-i-conferencia-nacional-de-economia-solidaria-da-cultura.html>. Acesso em: 21 mar. 2019.

BRASIL. *Proposta de Emenda Constitucional - PEC150/2003*. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal, para destinação de recursos à cultura. Câmara Legislativa. 2003. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=131237>. Acesso em: 21 nov. 2019.

CONSELHO NACIONAL DE ECONOMIA SOLIDÁRIA. *Plano Nacional de Economia Solidária*. Brasília, 2015. Disponível em: http://www.unisolbrasil.org.br/2015/wp-content/uploads/2015/06/plano_nacional_de_ecosol_12062015_com_capa.pdf Acesso em: nov. 2019.

FÓRUM BRASILEIRO DE ECONOMIA SOLIDÁRIA. *TEIA 2008*: Brasília. Direito Humano: Iguais na Diferença. Disponível em: <https://fbes.org.br/2008/11/23/fbes-forum-df-e-entorno-e-senaes-organizam-atividades-durante-a-teia/>. Acesso em: out. 2019.

HARVEY, David. A arte da renda: a globalização e a transformação da cultura em commodities. In: *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

INTERVOZES. Observatório do Direito a Comunicação. 2007. Disponível em: <http://www.intervozes.org.br/direitoacomunicacao/?tag=teia-2007>. Acesso: set. 2019.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura - um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MIGUEZ, Paulo. Os Estudos em economia da cultura e indústrias criativas. In: KIRSCHBAUM, Charles *et al.* (coords.). *Indústrias Criativas no Brasil*. São Paulo: Atlas, 2009.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez de. Cultura, diversidade cultural e desenvolvimento. In: GUIMARÃES, Paulo Ferraz *et al.* (orgs.). *Um olhar territorial para o desenvolvimento: Nordeste*. Rio de Janeiro: Banco

Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, 2014. p. [362]-387.

30703/1/Tese_LuanaVilutis_UFBA.pdf.
Acesso em: 30 mar. 2020.

OLIVEIRA, Rafael Pereira; SILVA, Rosimeri, Carvalho da. Um Estudo das Políticas Culturais praticadas em Santa Catarina. In: VIEIRA, Marcelo Milano Falcão *et al.* (orgs.). *Cultura, mercado e desenvolvimento*. Porto Alegre: Da casa Editora, 2010.

PAGLIOTO, Barbara F. *A Singular mediação entre Cultura e Economia: Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional, 2015.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da Cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura*. Barueri: Manole, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. (org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SCHIOCHET, Valmor. Da Democracia a Autogestão. Economia Solidária no Brasil. In: BENINI, Édi *et al.* (orgs.). *Gestão pública e sociedade: fundamentos e políticas públicas de economia solidária*. São Paulo : Outras Expressões, 2012. p. 17-44.

SINGER, Paul. *Introdução à Economia Solidária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

TURINO, Célio. *Ponto de Cultura: O Brasil de baixo pra cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

VILUTIS, Luana. *Economia Viva: Cultura e Economia Solidária no Trabalho em Rede dos Pontos de Cultura*. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/>

PRAGMATIZES - REVISTA LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS EM CULTURA
ISSN 2237-1508

EDIÇÕES E DOSSIÊS (D)

Ano I,

07/2011

Ano II,

03/2012

09/2012

Ano III,

03/2013 - D4: Cultura e Territorialidades (os editores)

09/2013

Ano IV,

03/2014 - D6: Cultura e Práticas de Consumo (Ana Enne, UFF)

09/2014 - D7a: Direitos Culturais (Mário Pragmácio Telles, UFF)

09/2014 - D7b: EBPC [Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura, II] (os editores)

Ano V,

03/2015 - D8: Políticas Culturais na América Latina (Deborah Rebello Lima, FCRB e Luiz Augusto F. Rodrigues, UFF)

09/2015 - D9: Construyendo identidades en las Américas: Interpelaciones desde la(s) Cultura(s) y Gestión Cultural (Marcela País Andrade, Universidad de Buenos Aires (ARG) y Ahtziri Molina Roldán, Universidad Veracruzana (MEX))

Ano VI,

03/2016 - D10: Economia Política da Comunicação e da Cultura na Íbero-América (Alexandre Barbalho, UECE)

09/2016 - D11: Múltiplos carnavais: Economia e política nas manifestações culturais populares (Marina Frydberg, UFF)

Ano VII,

03/82017 - D12: Leituras do mundo: formas de expressão criativas e comunicativas (Marisa Schincariol de Mello, UFF e Rôssi Alves Gonçalves, UFF)

09/2017 - D13: Cultura e Religião (José Abílio Perez Jr, UFJF; Leandro Durazzo, UFRN; e Derley Menezes Alves, UFPB)

Ano VIII,

03/2018 - D14: Práticas socioculturais, patrimônio cultural e territórios (Fábio castro, UFPA; Luiz Augusto F. Rodrigues, UFF; e Renata Rocha, UFBA)

09/2018

Ano IX,

03/2019 - D16: Elementos para políticas brasileiras de acervos digitais em memória e cultura (Carlos Henrique Marcondes, UFF)

09/2019 - D17: Planos municipais e estaduais de cultura: reflexões e experiências (Luiz Augusto F. Rodrigues, UFF)

Ano X,

03/2020 - D18: Representações da Violência na Literatura (Eloisa Porto C. A. Braem, UERJ; e Paulo César S. Oliveira, UERJ)

09/2020 - D19: Cultura, tecnologia e Sociedade (Eliane Costa, FGV-Rio e Sergio Branco, ITS-Rio)

Ano XI

03/2021 – D20: Tramas entre cultura e educação (Pâmella Passos, IFRJ e Nívea Andrade, UFF)

09/2021 – D21: Trabalho cultural e precarização (Lívia de Tommasi, UFABC e João Domingues, UFF)

SUMÁRIO GERAL DAS EDIÇÕES

Edição		
Seção		
Título	Autoria	páginas
Ano 1, número 1, julho 2011		
Artigos em Fluxo Contínuo		
Título	Autoria	páginas
Atores e discursos em Projetos de Autogestão da Moradia em São Paulo	Priscilla O. Xavier	7-17
A cultura como conceito operativo: Antropologia, Gestão Cultural e algumas implicações políticas desta última	Caio Gonçalves Dias	18-34
Amereida en Valparaíso: un sueño utópico del siglo XX	Roberto Segre	Espanhol 35-49
Financiamento, produção e identidade cultural-corporativa: as empresas culturalmente responsáveis	Elder Patrick Maia	50-74
Cartografias conceituais sobre políticas culturais contemporâneas	Deborah Rebello Lima	75-84
Os Filhos de Guilherme Tell: Breve ensaio sobre as gerações artísticas cubanas	Concepción R. Pedrosa Morgado de Segre	85-98
Ano 2, número 2, março 2012		
Artigos em Fluxo Contínuo		
Título	Autoria	páginas
El recurso de las ferias: Contrapunteo en torno al surgimiento y devenir de las ferias culturales en la ciudad de Rosario, Argentina pos 2001	Maria Virginia Massau	Espanhol 12-36
Economia criativa: análise setorial	Alessandra Meleiro Fabio Fonseca	37-73
Funk: experiências de pesquisa em cadeias produtivas da cultura	Elizete Ignácio dos Santos	74-92
Consolidación de la Institucionalidad Cultural en Colombia 1968-2011: un camino hacia el diálogo y participación de la sociedad civil	Marta Elena Bravo	Espanhol 93-110
¿Cómo hablar de cultura en la universidad? La gestión de un campo para los Estudios Culturales	Mónica Bernabé	Espanhol 111-124
Formação em organização da cultura: a situação latino-americana	Antônio Albino Canela Rubin Alexandre Barbalho Leonardo Costa	125-149
Ano 2, Número 3, setembro 2012		
Artigos em Fluxo Contínuo		
Título	Autoria	páginas
A omissão da esquerda e a insurgência do movimento negro	Daniela Gomes	7-16
Você é Sertão? – Marcel Mauss, a Ciência Política e o Sertão de Guimarães Rosa	Flávia Lages	17-23
A poética arquitetônica como elemento de resistência cultural	Luiz Carlos Rocha de Oliveira	24-38

O alienígena e o embate entre Veja versus MEC	Adriana Santiago Dantas	39-49
Do Pessoal do Ceará ao Movimento Cabaçal: O "local" e o "global" na música cearense	Jane Meyre Silva Costa	50-62
Formação e profissionalização do setor cultural - caminhos para a institucionalidade da área cultural	Luiz Augusto Rodrigues	63-79
Ano 3, Número 4, março 2013		
Artigos - Edição Especial Cultura e Territorialidades - D4		
Título	Autoria	páginas
A "redescoberta" da Baixada Fluminense: reflexões sobre as construções narrativas midiáticas e as concepções acerca de um território físico e simbólico	Ana Enne	6-27
Por que (,) Suzane? 10 anos depois	Danielle Brasiliense	28-46
Desprezando a riqueza aproveitando as respostas. Diálogos entre cidade, território e cultura	José Maurício Saldanha Alvarez	47-60
Trânsitos, trajetos e circulação dos jovens na cidade	Lívia de Tommasi	61-75
O Lugar da Cultura. A Cultura do Lugar	Luiz Augusto Rodrigues	76-91
A Televisão e a Música Popular Brasileira: Histórias que se entrelaçam	Marildo J. Nercolini	92-107
A persistente inscrição da fala da periferia no Movimento Literário Brasileiro	Rôssi Alves Gonçalves	108-116
Ano 3, Número 5, setembro 2013		
Artigos em Fluxo Contínuo		
Título	Autoria	páginas
Alegoria para além do gênero	Camila Damico Medina	8-16
Sweeney Todd: da Inglaterra para os EUA, um produto eloquente para refletir sobre a dinâmica urbana	Priscilla Oliveira Xavier	17-26
Nova forma de dominação ou cena potente? Uma análise das relações entre Juventude e Ação Cultural na Periferia Urbana Brasileira	Vinicius Carvalho Lima	27-42
Lugar: percepções e vivências - estudos de Portugal Pequeno e São Domingos, Niterói	Heloisa Bueno Rodrigues	43-67
Ano 4, Número 6, março 2014		
Dossiê "Cultura e Práticas de Consumo" - D6		
Título	Autoria	páginas
Entrevista - com Everardo Rocha	Ana Enne	7-20
	Gyssele Mendes Pereira	
Consumo, inclusão e segregação: reflexões sobre lan houses e um comentário sobre rolezinhos	Pâmella Passos	22-39
	Adriana Facina	
Tramas do outro nas telas do discurso: circulação audiovisual e consumo cultural	Rosana Soares	40-57
Comunicação e consumo nas dinâmicas culturais do mundo globalizado	Gisela G. S. Castro	58-71
Luz, câmera... inanição!: os caminhos do consumo em um seriado sobre dois mundos	Carla Barros	72-84
Televisão, o futuro será: a consolidação de uma cultura televisiva visualizada nas performances midiáticas e juvenis dos anos de 1980	Marina Caminha	85-102

"E daí?", "pronto, falei!", "confesso": artimanhas discursivas de qualificação e desqualificação do gosto e da distinção	Ana Enne	103-113
El consumo de libros frente a las nuevas tecnologías de la información. Reflexiones a partir de los resultados de una encuesta de lectores	Edwin Juno Delgado	Espanhol 114-142
Advergames: Uma Nova Forma De Se Fazer Publicidade	Luci M. Melo Bonini	143-155
	Gilbson F. Nascimento	
Artigos em Fluxo Contínuo		
Antes da Economia Criativa vem a Economia da Cultura: a arte, brasileira, de colocar o carro à frente dos bois	Manoel Marcondes Machado Neto	157-183
	Lusia Angelete Ferreira	
"Cidadania: a gente vê por aqui?" 'Pedagogia midiática' e hegemonia no Brasil contemporâneo	Carlos Eduardo Rebuá Oliveira	184-196
Capitu: a cultura híbrida e a liquidez pós-moderna em um olhar	Claiton César Cizewski	197-211
	Anderson Lopes da Silva	
Despindo Anna Karenina	Amilcar Almeida Bezerra	212-227
	Ana Paula Celso de Miranda	
Ano 4, Número 7, setembro 2014		
Dossiê "Direitos Culturais" - D7a		
Título	Autoria	páginas
Um panorama das constituições brasileiras: o tratamento dado aos direitos culturais	Ana Lúcia Aragão	8-23
Direitos culturais e políticas públicas de cultura: possíveis intersecções	Giuliana Kauark	24-32
O paradoxo do direito de autor na legislação brasileira	Eduardo José dos Santos de Ferreira Gomes	33-44
Sistemas municipais de cultura: caminhos possíveis para o exercício dos direitos culturais?	Fernanda Laís de Matos	45-60
	Vânia M ^a Andrade Brayner Rangel	
	Cristina M ^a do Vale Marques	
Turismo Cultural, Memória Social e Direitos Culturais: a região serrana capixaba redescoberta	Marcos Teixeira de Souza	61-68
Dossiê "EBPC" [Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura] - D7b		
Em busca da institucionalização: a adesão ao Sistema Nacional de Cultura	Alexandre Barbalho	70-81
Referências de um processo em construção: o Programa de Formação e Qualificação Cultural no Estado do Rio de Janeiro	Cleyse Campos	82-95
A potência da linguagem simbólica	Liliana Fiuza Magalhães	96-108
Estudos acadêmicos contemporâneos sobre políticas culturais no Brasil: análises e tendências	Lia Calabre	109-129
Territorialidades da Cultura Popular na Cidade do Rio de Janeiro	Jorge Luiz Barbosa	130-139
Artigos em Fluxo Contínuo		
A sociedade envelhecida, diante da reprodução social e a ação contra hegemônica	José Bernardo Enéias Oliveira	141-164
O produtor cultural e a formalização de sua atividade	Sandra Pedroso	165-173

De Ênio para Herberto, do INL para a Civilização – Ensaio sobre as redes intelectuais e publicação de livros na Ditadura (1970-1981)	Mariana Tavares	174-184
Ano 5, número 8, março 2015		
Dossiê "Políticas Culturais na América Latina" - D8		
Título	Autoria	páginas
Políticas culturais num debate latino-americano [Apresentação do dossiê]	Deborah Rebello Lima Luiz Augusto Rodrigues	6-9
Desculturalizar a cultura - Desafios atuais das políticas culturais	Victor Miguel Vich Flórez	11-21
Políticas Culturais e Território na América Latina: Diálogos conceituais entre Néstor García Canclini, Rodolfo Kusch e Milton Santos	Juan Ignacio Brizuela José Márcio Barros	22-36
Análisis de programas nacionales de Extensión Universitaria en América Latina: hacia la Inclusión y la Ciudadanía Cultural	Ahtziri M. Roldán Aldo Colorado Carvajal Shaila Barradas Santiago Patrick Fowler	Espanhol 37-54
O surgimento dos Observatórios de Cultura e de Políticas Culturais: reflexões iniciais para construção de tipologias	Clarissa Guajardo Semensato	55-66
As culturas populares nas políticas culturais: uma disputa de sentidos	Alexandre Barbalho Jocastra Bezerra	67-81
Políticas culturais, processos semióticos: a bandeira e a festa do divino em Mogi das Cruzes, São Paulo	Luci Mendes de Melo Bonini Marcia das Dores Cunha Alves Valim Rosália Maria Netto Prados	82-91
Ano 5, Número 9, setembro 2015		
Dossiê "Construyendo identidades en las Américas: Interpelaciones desde la(s) Cultura(s) y la Gestión Cultural" - D9		
Título	Autoria	páginas
Apresentação do Dossiê	Marcela A. País Andrade Ahtziri Molina Roldán	Espanhol 7-11
O Sistema Nacional de Cultura e seu desenho cooperativo	Clarissa Guajardo Semensato Deborah Rebello Lima	13-24
Identidad cultural y desarrollo urbano: ¿proyectos engañosos?	Luiz Augusto Rodrigues	Espanhol 25-36
El arte latinoamericano a través de la curaduría: políticas de representación y modos de inserción	Pablo Salvador Berríos	Espanhol 37-51
Museus e projetos culturais: um estudo sobre a aderência de indicadores de desempenho à função social da instituição	Elizabete Castro Mendonça Luis Antonio do Nascimento Neco Nilcemar Nogueira	52-72
Gran Chaco, percepciones de la imagen	Belén Azarola	Espanhol 73-83

América se hurga el ombligo	Luis E. Arevalo	Espanhol 84-89
Tres visiones del concepto de identidad cultural en la reflexión acerca del arte latinoamericano	León Tomás Ejea	Espanhol 90-105
La Extensión universitaria: un espacio fundamental para el desarrollo de la gestión cultural	Ahtziri E. Molina Roldán	Espanhol 106-119
Artigos em Fluxo Contínuo		
Políticas culturais de valorização do patrimônio imaterial em Pernambuco	Carla Pereira Lyra	121-131
O regime jurídico do tombamento e a proteção do patrimônio cultural	Renato José Ramalho Alves	132-144
	Fábio Brito Ferreira	
Cibercultura e Cinema: Revisitando a cidade-paradoxo em Blade Runner	Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso	145-153
Ano 6, Número 10, março 2016		
Dossiê "Economia Política da Comunicação e da Cultura na Íbero-América" - D10		
Título	Autoria	páginas
Apresentação do Dossiê	Alexandre Barbalho	6-8
Economia Política da Comunicação e da Cultura: aportes para a formação de um campo disciplinar	Ruy Sardinha Lopes	10-19
Políticas culturais e de comunicação: dimensões estratégicas para a reinvenção do Estado e para a construção de uma democracia intercultural – Aportes teóricos	Fayga Rocha Moreira	20-37
Museus no Brasil: Análise Socioeconômica De Perfis	Ana Flavia Machado	38-52
	Nayara Souza	
	Larissa Machado	
Cultura e trabalho imaterial: música independente e produção cultural no novo mundo do trabalho	André Peralta Grillo	53-65
Políticas de comunicação no Brasil: a proposta de um novo marco regulatório para a radiodifusão	Carlos Henrique Demarchi	66-76
	Maria Teresa Kerbauy	
Políticas para o audiovisual no Brasil (1985-2002): Estado, cultura e comunicação na transição democrática	Renata Rocha	77-93
Artigos em Fluxo Contínuo		
Sentindo do nosso jeito: humores e estudos culturais	Paulo Rodrigues Gajanigo	95-108
Ano 6, número 11, setembro 2016		
Dossiê "Múltiplos carnavais: Economia e política nas manifestações culturais populares" - D11		
Título	Autoria	páginas
Apresentação do Dossiê	Marina Frydberg	6-10
Manaus, 2014: o carnaval que nunca terminou	Ricardo José Barbieri	12-29
Escolas de Samba nos Pampas: textos e contextos da interculturalidade no carnaval de Uruguaiana	Ulisses Corrêa Duarte	30-45
Bananas e abacaxis nos "quintais" do carnaval carioca – impressões etnográficas sobre a produção de um desfile de escola de samba da Estrada Intendente Magalhães	Leonardo Augusto Bora	46-61
Os blocos de enredo do carnaval carioca: identidade e organização	Julio Cesar Valente Ferreira	62-78
Carnaval de rua no Rio de Janeiro: afetos e participação política	Jorge Edgardo Sapia	79-94

O Carnaval do Mindelo, Cabo Verde: reflexões sobre a festa e a cidade	Juliana Braz Dias	95-108
O bairro do Recife e a Economia Criativa: do Carnaval Multicultural ao Paço do Frevo	Carla Pereira Lyra	109-121
Carnaval, uma festa democrática? Discussão sobre segregação social e o direito à cidade a partir do universo carnavalesco do Rio de Janeiro	Thais Cunegatto	122-137
Blocos carnavalescos: culturas populares, culturas híbridas no carnaval de rua do Rio	Maria Rita Dias de Almeida Fernandes	138-149
Sambantropologia	Vinícius Ferreira Natal	150-166
Atrás do nosso bloco só não vai quem já morreu - o corpo carnavalesco de Mário de Andrade	Lucas Garcia Nunes	167-178
Ano 7, número 12, março 2017		
Dossiê "Leituras do mundo: formas de expressão criativas e comunicativas" - D12		
Título	Autoria	páginas
Apresentação do Dossiê	Marisa Schincariol de Mello Rôssi Gonçalves	6-9
Rodas Culturais, UPP, Funk e Milícias: uma análise da cultura urbana carioca frente às políticas de segurança e às organizações criminosas	Rôssi Alves Gonçalves	11-25
O sarau como estratégia de resistência poética e reflexão sobre novos territórios culturais	Idemburgo Pereira Frazão	26-34
Torcedores organizados: enigma como contrapeso ao fantasma da razão esclarecida	Gustavo Coelho	35-56
Cidade Maravilhosa: O Rio de Janeiro representado pelas letras	Priscilla Oliveira Xavier	57-70
Práticas de leitura na contemporaneidade: experiências em bibliotecas na cidade do Rio de Janeiro	Marisa Schincariol de Mello	71-88
Mudar de corpo em ode aos invisíveis	Ana Luiza Hupe	89-109
Diário de Bordo: seguindo Blaise Cendrars no Brasil	Luca Forcucci	110-122
Espectáculo "O ² ": aproximações entre a prática de aula e a criação artística	Lara Seidler Oliveira	123-139
Artigos em Fluxo Contínuo		
Cultura: a dádiva da sociedade	Júlio Aurélio Vianna Lopes	141-157
O jornalista e o assessor de imprensa no cinema noir através do filme A Embriaguez do Sucesso	Alex Sampaio Pires Michele Negrini	158-179
Seguindo a constituição da Joalheria contemporânea	Ana Neuza Botelho Videla	180-194
Experimentos Audiovisuais entre Ramagens Otonianas: uma leitura ecossistêmica comunicacional sobre a representação da Amazônia na arte de Otoni Mesquita	Ítala Clay de O. Freitas Rafael de F. Lopes	195-215
Ensaio		
Veredas abertas da América Latina	Antonio Albino Rubim	217-224
Ano 7, número 13, setembro 2017		
Dossiê "Cultura e Religião" – D13		
Título	Autoria	páginas
Tantos grupos humanos, tantas culturas e sociedades (Apresentação do dossiê)	José Abílio Perez Jr. Leandro Durazzo Derley Menezes Alves	06-15
O tríplice feminino: Jesus, Medeia e a identidade do Poeta enquanto uma feiticeira sacrificada	Fábio Gerônimo Mota Diniz	17-35

Islamofobia brasileira online: discursos fechados sobre o Islam em uma rede social	Felipe Freitas de Souza	36-52
O ensino religioso nas políticas de currículo: o caso da base nacional comum curricular	Mirinalda Alves Rodrigues dos Santos	53-64
Cultura e regionalidade: semelhanças e diferenças nas festas do Divino Espírito Santo no território brasileiro	Debora Bernardi Grandjean-Thomsen	65-77
Fé midiaticizada? Indagações sobre a abordagem comunicacional da questão religiosa na era das tecnologias digitais em rede	Fernanda Lima Lopes	78-91
A atuação de Silas Malafaia contra o PLC 122: análise de suas páginas no Twitter e no Facebook	Márcia Zanin Feliciani	92-112
	Leandra Cohen Schirmer	
	Aline Roes Dalmolin	
A CNBB como promotora de notícia e fonte de informação da religião católica no Jornalismo: notas como ritual estratégico e meios alternativos de agendamento	Robson Dias	113-129
	Eliane Muniz Lacerda	
	Victor Márcio Laus Reis Gomes	
Cultura e Religião: Um estudo sobre as Festas de Agosto conforme a Oficialidade Católica	Viviane Bernadeth Gandra Brandão	130-144
As Reestruturas do Sentido de Pertença à Igreja Católica nos Bispados de D. José Colaço, D. Paulino Évora e D. Arlindo Furtado: Adaptação ou Resistência às Mudanças Políticas e Culturais em Cabo Verde?	Adilson Filomeno Carvalho Semedo	145-158
Entre imagens, modernidade e religião: a iconologia protestante no Brasil	Priscila Vieira-Souza	159-178
The Missing God of Karl Jaspers (and Heidegger)	Purushottama Bilimoria	Inglês 179-192
Ano 8, n. 14, março, 2018		
Dossiê "Práticas socioculturais, patrimônio cultural e territórios" - D14		
Título	Autoria	páginas
Práticas socioculturais, patrimônio cultural e territórios [Apresentação do Dossiê]	Fábio Fonseca de Castro	7-12
	Luiz Augusto Fernandes Rodrigues	
	Renata Rocha	
Territórios da diplomacia cultural brasileira de 2003 a 2010: continentes, países e cidades	Bruno do Vale Novais	14-28
Desafios da participação e da descentralização na gestão de políticas culturais nas cidades	Monica Cristina Moreno-Cubillos	29-42
Novas Dinâmicas Culturais: Tensão e Vitalidade nas Cidades	Rachel de Sousa Gadelha Costa	43-54
Federalismo e relações intergovernamentais: uma análise dos processos de implementação e gestão dos Sistemas Municipais de Cultura	Rafael Luiz de Aquino	55-66
"ICMS - Patrimônio Cultural": um estudo sobre a política pública de preservação cultural do Estado de Minas Gerais com ênfase no processo de Educação Patrimonial	Clesio Barbosa Lemos Junior	67-83
Bongar e vencer nos editais: políticas públicas culturais, mercado e grupos artísticos populares	Gabriela Pimentel Araújo	84-96
	Leonardo Leal Esteves	

	Lady Selma Ferreira Albernaz	
Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural	Valmir de Souza	97-107
Cidade vista de dentro	Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira	108-117
Modelos de formação de agenda na análise de políticas públicas aplicados à cultura: o caso do projeto de Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo	Mayra Carolina Ataíde Oliveira	118-134
	Lucio Nagib Bittencourt	
A Regulamentação legal do grafite: Perspectivas e caminhos a partir de uma experiência prática em Curitiba	Angela Cassia Costaldello	135-143
	Francisco Tapias Bergamaschi Bley	
Os contratempos do espaço: patrimônio cultural imaterial e o Livro de Registro Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis	João Domingues	144-160
Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro	Marina Bay Frydberg	161-176
Apropriação do patrimônio cultural na região portuária do Rio de Janeiro: políticas culturais entre a territorialidade e a exploração	Mariana Luscher Albinati	177-187
Cultura hip hop: Batalha dos Bombeiros - entre rimas e reivindicações	Amanda Rosiéli Fiuza e Silva	188-202
	Sandra Rúbia da Silva	
	Jonária França da Silva	
Identidade e ethos conservador na política cultural. Estudo comparado França- Brasil	Marina Ramos Neves de Castro	203-218
Ano 8, n. 15, setembro, 2018		
Artigos em Fluxo Contínuo		
Título	Autoria	páginas
Desterritorialización, cultura internacional-popular e identidad en el cine: El caso del western chileno "Sal"	Pablo Matus	Espanhol 9-23
A errância no cinema de Walter Salles	Cristiane Pimentel Neder	24-34
Extrañamiento y desencanto. La mirada de documentalistas alemanes sobre la transición democrática argentina	Paola Margulis	Espanhol 35-47
Chora não coleguinha: uma análise da influência da formação discursiva do movimento feminista em músicas da dupla Simone & Simaria	Cristiano Max Pereira Pinheiro	48-61
	Rosana Vaz Silveira	
	Daniele Peletti de Souza	
	Ester Quaresma da Silva	
Um "ofício de cartógrafo mestiço": a proposta metodológica de Jesús Martín-Barbero como base para um estudo de caso da telenovela mexicana Rubi	Ana Lúcia da Silva Enne	62-76
	Joana d'Arc de Nantes	
	Ohana Boy Oliveira	
Quarto de Despejo de Carolina Maria de Jesus: testemunho de uma existência condenada	Gustavo Alvarenga Oliveira Santos	77-89
Pornô Cultural: da concepção pornográfica como Indústria Cultural ao movimento Feminista Pornô	Flávia Lages Castro	90-104
	Juliana Crespo	

Ano 9, n. 16, março 2019		
Dossiê "Elementos para políticas brasileiras de acervos digitais em memória e cultura" - D16		
Título	Autoria	páginas
Apresentação do Dossiê	Carlos Henrique Marcondes	6-9
GLAM e Instituições de Memória em Rede: uma 'Infosfera' de Floridi?	José Murilo Costa Carvalho Junior Dalton Lopes Martins Leonardo Barbosa Germani	11-30
Objetos digitais: da maleabilidade do não-finito à uma ontologia	Renan Marinho de Castro	31-43
Elementos para uma política brasileira de acesso integrado, utilização e preservação de acervos digitais em memória e cultura	Carlos Henrique Marcondes	44-61
Wikipédia e museus: uma parceria possível?	Juliana Monteiro	62-73
Rede web de museus: Relato de experiência na gestão e acesso aos acervos culturais do Estado do Rio de Janeiro	Éricka Madeira de Souza Elenora Nobre Machado	74-90
Política de indexação no contexto da política arquivística de preservação digital do Centro de Documentação e Memória da UNESP – CEDEM	Mariângela Spotti Lopes Fujita Sonia Troitiño	91-110
Desenvolvimento da nova Biblioteca Digital da Biblioteca Brasileira USP: Relato de Experiência	Rodrigo Moreira Garcia	111-126
Acervos digitais e o Uso das Tecnologias de Informação e Comunicação em Arquivos Brasileiros	Luciana Piazzon Barbosa Lima	127-139
Patrimônio cultural europeu digitalizado: Europeana	Maria Antonia Garcia-Moreno Tony Hernández-Pérez	Espanhol 140-155
Ano 9, n. 17, setembro 2019		
Dossiê "Planos municipais e estaduais de cultura: reflexões e experiências" - D17		
Título	Autoria	páginas
Apresentação do Dossiê	Luiz Augusto F. Rodrigues	17-19
Políticas culturais nos territórios: contribuições para os processos de construção dos planos municipais de cultura	Lia Calabre	21-34
Sistema Estadual de Cultura do RJ: desafios da institucionalização de políticas públicas participativas no campo cultural fluminense (2009-2019)	Simone Amorim Juliano Borges	35-51
Metodologia participativa para elaboração de planos municipais de cultura: uma experiência aplicada	Luiz Augusto Fernandes Rodrigues Marcelo Silveira Correia	52-63
Planos Municipais de Cultura na perspectiva democrática: A contribuição da UFBA na construção de uma Agenda Pública	Kátia Costa Luana Vilutis Ernani Coelho Neto	64-77
A implantação dos planos de cultura no estado e na cidade de São Paulo: histórico, construção e desafios	Inti Anny Queiroz	78-90
Participação Social e planos de cultura: três experiências e seus desafios	José Márcio Barros	91-100

A formulação do Plano Estadual de Cultura da Bahia em análise	Sophia Cardoso Rocha	101-118
Plano de Cultura Infância do Ceará: um exercício de planejamento e resultado de escuta de demandas sociais	Deborah Rebello Lima	119-130
	Lilian Lustosa da Costa	
O desafio de implantar um plano de cultura para a cidade do Rio de Janeiro	Ana Lúcia Ribeiro Pardo	131-153
Artigos em Fluxo Contínuo		
Fundamentos teóricos e metodológicos de tratamento informacional de documentos de análises físico-químicas aplicadas a objetos do patrimônio	Nair Yumiko Kobashi	155-173
	Laís de Oliveira	
Communication, Cyberculture and Cinema: Baudrillard and <i>Matrix</i> : "the limit point between two worlds"	Luís Miguel Cardoso	Inglês 174-186
	Margarida Cesário Batista	
Comunicação digital e interação social entre jovens: o uso de materiais audiovisuais nas redes sociais	Daniel Luciano Gevehr	187-202
	Valmir Mateus dos Santos Portal	
Festas populares na Bahia: gestão e dinâmica identitária	Eduardo Davel	203-224
	Marcelo Dantas	
Effective ways of teaching pragmatics: humor in the classroom	Ulisses de Oliveira	Inglês 225-237
	Sumiko Ikeda	
	Marcelo Saparas	
Ensaio		
Projeto Caos: consumo e nihilismo em <i>Clube da Luta</i> (1999)	Lucas Ribeiro de Carvalho	239-247
	Gustavo Sousa Santos	
Extra		
Índice Geral (2011-2016, n. 1 a 16)		248-308
Ano 10, n. 18, março 2020		
Dossiê "Representações da violência na literatura" - D18		
Título	Autoria	páginas
Representações da violência na literatura: apontamentos para uma possível apresentação	Eloísa Porto Allevato Braem	18-33
	Paulo Cesar S. Oliveira	
Da telenovela à realidade: violência contra mulher latina em "Woman hollering creek" de Sandra Cisneros	Heleno Álvares Bezerra Júnior	34-65
O retrato da violência no romance <i>Piedras Encantadas</i> (2001), de Rodrigo Rey Rosa: uma construção estética	Rodrigo de Freitas Faqueri	66-88
Mal-estar, violência e outras palinódias da consciência n' <i>Os maias</i> , de Eça de Queirós	Silvio Cesar dos Santos Alves	89-112
	Alan Diogo Capelar	
Os crimes de verdade: as memórias de Camilo	Andreia Alves Monteiro de Castro	113-139
Os diversos "Pedros" que habitam as cidades: violência, cotidiano e experiência urbana em <i>Contos de Pedro</i> e <i>Passageiro do fim do dia</i> , de Rubens Figueiredo	Carolina Montebelo Barcelos	140-154
Violência e crime em Luiz Alfredo Garcia-Roza: um misto de policial e psicanálise	Fernanda Mara de Almeida Azevedo	155-181
Representações da violência institucional em <i>Infância dos mortos</i> , de José Louzeiro	Eloísa Porto C. Allevato Braem	182-197
	Saron do Amaral Gomes	

Marco Zero: da crise à violência fundadora do estado distópico	Pedro Sasse	198-224
Corpo e mente sob violências: da dor ao silêncio, em <i>Vidas secas</i>	Paulo Cesar Silva de Oliveira	225-245
	Isabela Cristina Rodrigues Azevedo	
Relatos e travessias em Eliana Alves Cruz	Maria Cristina Batalha	246-265
Ninguém ouviu um soluçar de dor: violência racial na narrativa literária de Nei Lopes	Cláudio do Carmo	266-277
Memórias da violência em “Amuleto” de Roberto Bolaño	Norma Sueli de Araújo Menezes	278-295
	Júlia Morena Silva da Costa	
Couro ruim é que chama ferrão de ponta: a respeito da violência em <i>Grande sertão: veredas</i>	Júlio França	296-306
	João Pedro Lima Bellas	
Resenha		
A literatura como arquivo da ditadura brasileira (de Eurídice Figueiredo)	Jonathan Kaefer Gomes da Costa	304-313
Ano 10, n. 19, setembro 2020		
Dossiê "Cultura, Tecnologia e Sociedade" - D19		
Título	Autoria	páginas
Apresentação do dossiê	Eliane Costa	27-29
	Sergio Branco	
Espaços de fazer como geradores de uma cultura pautada pela antidisciplinaridade, tolerância ao erro e diversidade cognitiva	Gabriela da Costa Aguiar Agustini	30-50
	Jorge Roberto Lopes dos Santos	
Redes de Arte e Cultura nas universidades públicas em tempos de pandemia	Michele Dacas	51-68
Da representação da favela à autorrepresentação: as narrativas de si nos perfis dos correspondentes multimídia do portal Viva Favela 2.0	Daniella Guedes Rocha	69-90
	Mayra Coelho Jucá dos Santos	
Cidadania cultural, tecnologia assistiva e pessoa com deficiência	Patricia Silva Dorneles	91-117
	Claudia Reinoso	
	Araujo de Carvalho	
	Eduardo Cardoso	
	Jefferson Fernandes Alves	
Miryam Bonadiu Pelosi		
Videogames e cultura colaborativa: A audiência como produtora de conteúdo em <i>Beyond Good and Evil 2</i>	Caio Túlio Olímpio Pereira da Costa	118-140
	Bruna Maria de Meneses	
	Eduardo Duarte Gomes da Silva	
Music consumption in Brazil: an analysis of streaming reproductions	Gabriel Borges Vaz de Melo	Inglês 141-169
	Ana Flavia Machado	
	Lucas Resende de Carvalho	

O <i>Social Credit System</i> na Era dos Dados	Fernanda Paes Leme Peyneau Rito	170-213
	Pedro Teixeira Gueiros	
O conceito de privacidade diferencial em relação à reidentificação de dados pessoais	Agenor Alexsander C. Costa	214-231
	Maurício C. Savino Filó	
<i>Minority Report</i> e o governo da distopia algorítmica	Marcelo Cizurre Guirau	232-248
	Ana Elisa Sobral Caetano da Silva Ferreira	
Inteligência artificial e direitos autorais: desafios e possibilidades no cenário jurídico brasileiro e internacional	Raquel Von Hohendorff	249-273
	Fernanda Borghetti Cantali	
	Fernanda Felitti da Silva D'ávila	
Artigos em Fluxo Contínuo		
Hibridación, intermedialidad y performance en el cortometraje latinoamericano moderno	Javier Cossalter	Espanhol 274-297
Uma viagem aos meandros do <i>inferno verde</i> : planos discursivos da campanha publicitária do Hotel Amazonas na revista "O Cruzeiro" 1950-1951	Catarina Vitorino	298-323
Economia e cultura: um estudo aplicado no município de Goiás	Aline Tereza Borghi Leite	324-349
	Juliano de Castro Silvestre	
Sistema Nacional de Cultura: um estado da arte da produção acadêmica com foco nos estudos de caso de municípios	Clarissa Alexandra Guajardo Semensato	350-379
	Alexandre de Almeida Barbalho	
Publicações sobre políticas culturais na Universidade Federal da Bahia: explorações bibliométricas	Renata Rocha	380-406
	Leonardo Costa	
	Nayanna Mattos	
	Gustavo Brandão	
Ensaio		
Afeto e método em Havana	Marcelo Neder- Cerqueira	407-453
Ano 11, n. 20, março 2021		
Dossiê "Tramas entre cultura e educação" – D20		
Título	Autoria	páginas
Palavras Inquietas - Apresentação do Dossiê	Pâmella Passos	23-27
	Nívea Andrade	
Porto, praça e palco: as ruas da cidade como espaços de educação	João Luiz Guerreiro Mendes	28-50
	Luísa Valença Reis	
<i>"Os saraus são as bibliotecas sonoras das periferias"</i> : uma narrativa sobre letramentos e o direito à cidade	Adriana Carvalho Lopes	51-68
	Janaina Tavares	
Fazendo ouvir cantos de alegria e soluçar de dor: a visita à Pequena	Pâmella Passos	69-89

África como uma prática educacional antirracista	Pedro Souza	
	Sandrine Barros da Silva	
Cultura popular e educação, uma experiência de visitação ao Museu Casa do Pontal	Lia Calabre	90-108
	Rosely Coutinho	
"Quem Sabe de Mim Sou Eu": práticas culturais e comunicacionais como instrumentos pedagógicos junto a jovens em vulnerabilidade	Flora Daemon	109-135
	Kleber Mendonça	
	Marildo José Nercolini	
"Meu filho, minhas regras": o caso do Escola sem Partido em Belo Horizonte	Leandro de Paula	136-161
	João Victor Iglesias	
O espetáculo da escola em movimento: conversas sensíveis, temas invisibilizados e corpos pulsantes	Patricia Gama Temporim Cansi	162-177
	Maria Inês Rocha de Sá	
O ensino de teatro e a construção de espaços heterotópicos no IF Fluminense campus Campos Centro	Aline dos Santos Portilho	178-193
	Maria Siqueira Queiróz de Carvalho	
Sobre juventudes e o habitar a periferia de Duque de Caxias	Ravelly Machado Soares Güntensperger	194-217
	Livia Baptista Nicolini	
Educomunicação e interculturalidade como propostas para acolhida, adaptação e integração de crianças imigrantes no ambiente escolar	Camila Escudero	218-235
Cultura, arte e estética: uma análise da educação da sensibilidade a partir de uma exposição	Angelina Accetta Rojas	236-254
	André Cesari Batista de Lima	
	Livia Ribeiro Barboza de Araújo Braga	
Resenha		
SATRAPI, Marjane. Bordados. Tradução de Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.	Fernanda Gabrielly Terra Moura	255-258
	Evelyn Morgan Monteiro	
Artigos em Fluxo Contínuo		
Caretagem, uma manifestação identitária na comunidade quilombola São Domingos	Luiz Henrique Gomes da Silva	259-276
	Rosineide Magalhães de Sousa	
Festas pretas em Belém. Performances identitárias e políticas na festa <i>AFR</i> Onto	Tainá Oliveira Barral	277-299
	Fábio Fonseca de Castro	
	Marina Ramos Neves de Castro	
Federalismo e políticas municipais de financiamento à cultura no Brasil	Antonio Albino Rubim	300-326
	Juliana Almeida	
	Sofia Mettenheim	
Transformações na gestão das agências de publicidade durante a pandemia do Covid-19: um estudo nas regiões do Paranhana e Hortênsias	Eduardo Zilles Borba	327-357
	Marley Rodrigues	
	Valmir Mateus Portal	
	Monica Greggianin	

A “arte da malandragem” entre a farsa e a tragédia - uma narrativa dramática de longa duração	Gilmar Rocha	358-385
Ensaio		
Geopolítica, identidade cultural e a língua espanhola no contexto brasileiro	Maria Cláudia de Jesus Machado Rosa Yokota	386-405
Ano 11, n. 21, setembro 2021		
Dossiê "Trabalho cultural e precarização" – D21		
Título	Autoria	páginas
Apresentação do dossiê	Lívia de Tommasi João Domingues	21-23
“Glória a quem trabalha o ano inteiro?": notas sobre os “barracões” do carnaval carioca	Leonardo Augusto Bora	24-47
O transbordamento da atividade musical para as ruas e atualização do trabalho cultural precário: uma análise sobre os instrumentistas nômades cariocas	Kyoma Silva Oliveira	48-66
Educador de exposições: um trabalhador sem profissão?	Cíntia Maria da Silva Adriana Santiago Rosa Dantas	67-94
Cultura e Pandemia: precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense	João Guerreiro Bruno Borja Luise Villares Utanaan Reis Barbosa Filho Bruno Duarte	95-124
A enunciação de um sujeito competitivo-pacificado: uma análise das competências profissionais sugeridas a produtoras/HT culturais na Classificação Brasileira de Ocupações	João Domingues Gustavo Portella Machado	125-145
Resenha		
COUTINHO, Amanda. <i>Trabalhadores da Cultura</i> . Curitiba: Brazil Publishing, 2020.	Renan do Nascimento Santos	146-149
Artigos em fluxo contínuo		
Cooperação virtual e ODS nas universidades do espaço ibero-americano – ferramentas de inovação no ensino do ciberjornalismo.	Ainara Larrondo-Ureta Fernando Zamith Koldobika Meso-Ayerdi Simón Peña-Fernández	150-164
<i>Identidad Marron</i> e o Labirinto do Minotauro. Luta e resistência do coletivo dos povos originários de Buenos Aires	Roberta Filgueiras Mathias Michele Pucarelli	165-187
A crescente precariedade do trabalho na cultura na cidade do Rio de Janeiro	Ana Lúcia Pardo	188-228
A dimensão econômica na política nacional de cultura: uma aproximação com a economia solidária	Carolina Gonçalves de Freitas Valmor Schiochet	229-255
Índice geral 2011-2021		256-275