

1983-3717
ISSN



POLÍTICAS CULTURAIS *em Revista*

#2

v. 17, n. 2 jul./dez. 2024

1983-3717
ISSN



**POLÍTICAS
CULTURAIS**
em Revista

Pol. Cul. Rev.,	Salvador	v. 17	n. 2	p. 1-258	jul./dez.	2024
------------------------	----------	-------	------	----------	-----------	------

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: *Paulo César Miguez de Oliveira*

Vice-Reitor: *Penildon Silva Filho*

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos

Direção: *Luis Augusto Vasconcelos*

Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade

Coordenação: *José Roberto Severino*

Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura

Coordenação: *Sophia Cardoso Rocha*

Vice-Coordenadora: *Lourivânia Soares Santos*

Editores-chefes

Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará

Leonardo Costa, Universidade Federal da Bahia

Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia

Editores do *Cultura é Trabalho*

Adriana Facina, Universidade Federal do Rio de Janeiro

João Domingues, Universidade Federal Fluminense

Kyoma Oliveira, Universidade Federal da Bahia

Conselho Editorial

1. *Alain Herscovici*, Universidade Federal do Espírito Santo
2. *Ana Carolina Escosteguy*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
3. *Ana Rosas Mantecón*, Universidade Autónoma Metropolitana do México
4. *Armand Mattelart*, Universidade Paris VIII
5. *Carlos Lopes*, United Nations Institute for Training and Research
6. *Carlos Yáñez Canal*, Universidad Nacional de Colombia
7. *César Bolaño*, Universidade Federal de Sergipe
8. *Daniel Mato*, Universidad Central de Venezuela
9. *Durval Albuquerque*, Universidade Federal do Rio Grande de Norte
10. *Emir Sader*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
11. *Fabio de Castro*, Universidade Federal do Pará
12. *George Yúdice*, University of Miami
13. *Guilherme Sunkel*, Victoria University, Austrália
14. *Guillermo MariacaIturri*, Universidad Mayor de San Andrés
15. *Gustavo Lins Ribeiro*, Universidade de Brasília
16. *José Machado Pais*, Universidade de Lisboa
17. *Lúcia Lippi*, Fundação Getúlio Vargas
18. *Manuel Garretón*, Universidad de Chile

19. *Marcelo Ridenti*, Universidade Estadual de Campinas
20. *Maria de Lourdes Lima Santos*, Universidade de Lisboa
21. *Muniz Sodré*, Universidade Federal do Rio de Janeiro
22. *Octavio Getino*, Instituto Universitario Nacional de Artes da Argentina
23. *Renato Ortiz*, Universidade Estadual de Campinas
24. *Rubens Bayardo*, Universidade San Martin – Universidad de Buenos Aires
25. *Xan Bouzadas*, in memoriam

Conselho de Redação

1. *Alexandre Barbalho*, Universidade Estadual do Ceará
2. *Antonio Albino Canelas Rubim*, Universidade Federal da Bahia
3. *Anita Simis*, Universidade Estadual Paulista
4. *Cláudia Leitão*, Universidade Estadual do Ceará
5. *Cristina Lins*, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
6. *Humberto Cunha*, Universidade de Fortaleza
7. *Isaura Botelho*, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento
8. *José Márcio Barros*, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; Universidade do Estado de Minas Gerais
9. *Leonardo Costa*, Universidade Federal da Bahia
10. *Lia Calabre*, Fundação Casa de Rui Barbosa
11. *Maria Helena Cunha*, DUO Informação e Cultura
12. *Paulo Miguez*, Universidade Federal da Bahia

Normalização e Revisão: *Equipe Edufba*

Diagramação: *Zeta Studio*



E D U F B A

Normalização, Revisão e Diagramação:

Equipe EDUFBA

Edufba

Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina,

40170-115, Salvador-BA, Brasil

Tel/fax: (71) 3283-6164

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

Sumário

**CULTURA É TRABALHO: OUTRAS VERSÕES PARA OS ESTUDOS
EM ECONOMIA DA CULTURA 7**

Adriana Facina, João Domingues, Kyoma Oliveira

**O PROCESSO DE REGULAMENTAÇÃO E LUTA DA CLASSE MUSICAL NO
BRASIL: DO CENTRO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO AO SYNDICATO DE
MÚSICOS PROFISSIONAES DO RIO DE JANEIRO (1907-1960) 26**

Luciana Requião

**HACETE TU ESCUELITA: HACIA UNA “PROFESIONALIZACIÓN” DE
ACTORES Y ACTRICES DE TEATRO CALLEJERO EN BUENOS AIRES 51**

Francesca Rindone

**TRABALHE COM O QUE VOCÊ AMA: ENTRE A IDEALIZAÇÃO E A
PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO NAS ARTES CÊNICAS 74**

Thainan da Silva Rocha

**ENTRE O SONHO E A SOBREVIVÊNCIA: EMPREENDEDORISMO
NO FUNK SOB A LÓGICA DE PLATAFORMAS 96**

Rafael Giurumaglia Zincone Braga

**O ENCONTRO DO MITO CARNAVALESCO COM O REALISMO
CAPITALISTA: A CRISE NEOLIBERAL E O CARNAVAL DOS BLOCOS DE
RUA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO 117**

Ana Clara Vega Martinez Veras Ferreira

**DESENVOLVIMENTO E APROPRIAÇÃO DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE
SAMBA DO RIO DE JANEIRO: IMPACTOS SOBRE O TRABALHO
NO BARRACÃO 138**

Bruno Souza Duarte Lima, Bruno Borja

**A POESIA É MARGINAL, O POETA NÃO! A RUA COMO
ESPAÇO DE FORMAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO
DA JUVENTUDE PERIFÉRICA 161**

Natã Neves do Nascimento

ARTIGOS 183

**ARTESANATO E POLÍTICAS PÚBLICAS: APROXIMAÇÃO
A PARTIR DE UMA REVISÃO DE ESCOPO
DA LITERATURA NACIONAL 184**

Victor de Lima Caldas, Diogo Henrique Helal

**A LIDERANÇA DE WONDERFULL PARA UMA CENA
TRAVESTI NO ESPAÇO ARTÍSTICO ALAGOANO 209**

Sérgio Coutinho dos Santos

**MARCOS NORMATIVOS DO SISTEMA DE INCENTIVO
À CULTURA DO MUNICÍPIO DE MANAUS/AM,
À LUZ DOS DIREITOS CULTURAIS DA CONSTITUIÇÃO FEDERAL
DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL DE 1988 233**

Veridiana Spínola Tonelli, Raimundo Pereira Pontes Filho



Dossier



CULTURA É TRABALHO

outras versões para os estudos em economia da cultura

Adriana Facina¹

João Domingues²

Kyoma Oliveira³

-
- 1 Professora titular do Departamento de Antropologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista Produtividade em Pesquisa (PQ) Nível 2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Cientista do Nosso Estado Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj). É membro do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (Laced). *E-mail*: adriana.facina2@gmail.com.
 - 2 Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor associado do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF) nos cursos de Graduação em Produção Cultural e Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades. Coordenador do Login, grupo de pesquisa Cultura, política, lógicas identitárias e produtivas, em parceria com o professor Leandro de Paula da Universidade Federal da Bahia (UFBA). *E-mail*: joaolpdomingues@gmail.com.
 - 3 Produtor Cultural da UFRJ cedido à UFBA, onde atua no Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult). Mestre em Cultura e Territorialidades (PPCULT) pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutor em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É membro do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (Laced) e do grupo de pesquisa Cultura, Política e Território. *E-mail*: kyomaoliveira@gmail.com.

Há pelo menos duas décadas podemos assistir à consolidação, no Brasil e em outros países, de um campo de estudos dedicados à economia de expressões culturais. Ainda que os termos produzam seus intercâmbios por vezes dissensuais – tendo a economia da cultura e a economia criativa como seus elementos mais evidentes; economia do entretenimento, dos eventos e noturna como as secundárias –, parece-nos bastante explícito que pesquisadoras e pesquisadores têm se aplicado à tarefa de compreender sob quais limites os bens e serviços culturais assumiram um papel central na ativação e impulsionamento das economias nativas.

E mesmo de parte da esquerda à parte da direita do espectro político uma palavra de ordem foi acionada durante as décadas passadas, reivindicando que a cultura e as artes – complexa separação, no caso – são essenciais à geração de emprego e renda. Simetria encontrada em discursos de instituições supranacionais que nasceram ou se especializaram no domínio do tema. Na década de 2000, os repertórios publicizados sobre a economia da cultura – tomaremos esse termo como o genérico a partir de agora – apontavam variações entre 6% e 8% da riqueza gerada no mundo como sendo demandantes das expressões culturais. Sua elasticidade, seu insumo básico intangível e

não agressivo à natureza, sua incidência nas competências do capital humano, foram largamente celebradas no período, como uma saída para a estagnação de economias na transição do fordismo ao capitalismo flexível.

Parte relevante dos estudos brasileiros que acompanharam esse momento mostravam enquadramentos analíticos que procuravam capturar uma maioria dos atos geradores de valor no mercado de trocas e dos circuitos de consumo de bens e serviços culturais. Assim, temos visto serem produzidas pesquisas sobre dispêndios das famílias, volumes e impactos financeiros dos arranjos produtivos, diagnósticos de investimentos públicos e privados em cultura, dados do mercado de trabalho – especialmente remuneração e distribuição de empregos formais e informais –, marcos legais, entre outros.

Nesse panorama, algumas contribuições nos chamam atenção. Uma delas é o interesse das próprias instituições estatais em produzir ou incentivarem a produção de informações sobre o campo produtivo da cultura. Podemos citar: *Cultura em Números* (Brasil, 2010); *Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento* (Silva, 2007); *Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: Cultura* (IBGE, 2015); *Diagnóstico dos investimentos em cultura no Brasil* (Fundação João Pinheiro, 1998), como exemplos desse panorama.

De maneira geral, esses quadros analíticos citados parecem demonstrar algumas características comuns: i) o Estado aparece de forma bastante decisiva na dimensão econômica do campo político-cultural, seja na forma da administração de circuitos de distribuição – especialmente na forma de espaços culturais públicos – ou na ordem dos fundos públicos destinados ao financiamento parcial ou integral de atividades culturais; ii) aponta-se também para uma diminuição progressiva de recursos privados no investimento à produção da cultura, relegando parcelas cada vez maiores acionadas por renúncia fiscal. Muito se tem discutido sobre o modelo de financiamento público à cultura no Brasil e sobre leis de renúncia fiscal – e é importante incluir-se na discussão as percepções de grupos sociais que não

dominam as técnicas de execução da produção da cultura mas que nos últimos anos vêm insistindo em circunscrever os que acessam os recursos à pecha de privilégio, pilhagem ou desonestidade (Pimenta, 2023) – e desses estudos depreende-se que muito pouco ainda é pensado e projetado sobre qual papel deve cumprir o Estado no que toca à regulação e proteção laboral.

Outras chaves apostam no debate da organização da cultura do ponto de vista de ocupações profissionais e da formação (Barbalho; Costa; Rubim, 2012; Gadelha, 2015; Jordão; Allucci, 2012; Nunes; Benevides, 2017). Sob caminhos diferentes, essas pesquisas apostam na percepção de um novo tipo de estruturação do mercado cultural no Brasil, estimulado pela mudança do ciclo de políticas públicas da cultura a partir de meados dos anos 2000, que em parte estaria internamente dividido entre: i) as buscas por ferramentas técnicas de produção com o intuito de refinamento de formas administrativas do fenômeno expressivo da cultura; ii) um campo de trabalho com alto grau interno de diferenciação etária, e que consegue compor um número razoável de interpretações sobre a alocação individual laboral, sendo muito comum integrações no mercado de trabalho a partir de oportunidades não planejadas.

Outras perspectivas analíticas procuram interrogar como determinadas linguagens constroem suas relações sociais e econômicas. Entre elas, destacamos a essencial pesquisa produzida acerca do Tecnobrega paraense (Lemos; Castro, 2008). Procurando consolidar um enfrentamento pluridisciplinar, este trabalho avança na percepção do comportamento dos agentes sociais e das hierarquias que se realizam no sistema de produção do tecnobrega. Importante ressaltar como a pesquisa encontra articulações entre a formalidade e informalidade laboral como o sustentáculo da atividade, ressaltando haver neste processo “eficiências” de um modelo de negócios abertos. Um ponto a ser colocado em questão é a flexibilização das regras de propriedade intelectual, em que a pesquisa faz ressaltar aparecer em certa crise recente.

De certa forma, essa investigação aponta para uma necessidade urgente de revisão de parâmetros de análise do fenômeno econômico da cultura, embora avance pouco em sua correlação temporal com o ciclo de reprodução contemporâneo do capital. Fosse essa uma das chaves de mediação poder-se-ia explorar mais enfaticamente como a própria noção de flexibilização pode renovar repertórios hierárquicos na internalidade dos circuitos culturais, até então de fácil verificação na relação entre os detentores dos meios de produção das indústrias culturais e os agentes criadores.

Em compasso com a literatura brasileira, aparecia no *mainstream* do circuito acadêmico internacional alguns nomes que são mobilizados em grande parte da bibliografia de nossos estudos nativos. Da ordem dos economistas de formação, comparecem ao diálogo os nomes de autores como Bruno Frey, David Throsby, Ruth Towse, Victor Ginsburgh, entre outros. Também são acionados autores como Chin-tao Wu, Françoise Benhamou, e Paul Tolila, com obras já traduzidas para o português. Cada qual mantendo linhas de interpretações originais, que obviamente contribuem para o debate acerca da questão.

Mas, queremos chamar atenção para a contribuição de dois autores constantemente convocados como exemplos “seminais” nos estudos da economia da cultura (Martos; Quintero, 2011). Falamos de William Baumol e William Bowen, que com a publicação de *Performing Arts: the Economic Dilemma*, em 1966, em alguma medida formaram as bases para um novo campo analítico. O livro, infelizmente ainda não traduzido no Brasil, é resultado de uma consultoria dos autores à Twentieth Century Fund, na qual “[...] procuravam responder à questão fundamental sobre as dificuldades financeiras enfrentadas pela área cultural” (Valiati; Corazza; Florissi, 2022, p. 116).

O estudo, organizado a partir de base estatística, recolhe informações sobre a trajetória de custos operacionais por apresentação da Orquestra Filarmônica de Nova York entre os anos de 1843 e 1964, comparando-a com custos médios por apresentação de dois espaços

culturais britânicos: Teatro Drury Lane, entre os anos de 1771 e 1772 e 1775 e 1776, e a temporada de 1963–1964 do Royal Shakespeare Theatre (Martos; Quintero, 2011). Os achados de Baumol e Bowen acerca dos dilemas enfrentados pelas atividades performáticas em espetáculos ao vivo vieram a se tornar um dos principais temas teóricos e empíricos da economia da cultura nas décadas seguintes⁴. Baumol e Bowen procuram mensurar a produtividade do setor utilizando como métrica a relação entre o custo total da produção e o custo em termos salariais (Valiati; Corazza; Florissi, 2022). Os autores também sinalizam para as particularidades das artes performáticas em relação à generalidade de outros arranjos do mundo produtivo, caracterizados à época por empresas com capacidade de incorporação de novidades tecnológicas para incremento da produtividade de bens (Martos; Quintero, 2010).

A pesquisa aponta para os impasses das artes performáticas, setor com baixa capacidade de incorporação de avanços tecnológicos em sua função produtiva. Sendo ainda uma expressão com intensidade de trabalho vivo – no qual o volume produtivo e os custos de produção equivalem majoritariamente aos recursos humanos, sendo medido em uma variação de 70% e 80% segundo os autores –, os limites da fadiga, supressões de movimentos, subtração de personagens, limitariam a possibilidade de alterações substanciais de produtividade.

-
- 4 Para sintetizar sua importância, citamos Martos e Quintero (2010, p. 131-132): “[...] diez años después de la publicación del libro de Baumol y Bowen, preparé la primera compilación de artículos sobre la materia, *The Economics of the Arts: Selected Readings*, en cuya introducción señaló que hasta ese momento la sustancia de la sub-disciplina no justificaba un manual, pero sí un conjunto de lecturas que mostrara su campo de aplicación. Las lecturas se centraban en la financiación y la justificación del apoyo público a las artes. En 1973 se había creado la *Association for Cultural Economics*, cuyos estatutos se modificaron en 1993, cuando adoptó su nombre actual, *Association for Cultural Economics International* (ACEI). La primera conferencia internacional de la asociación se realizó en 1979, y hasta 2008 se han realizado quince conferencias internacionales sobre economía de la cultura. El primer ejemplar del *Journal of Cultural Economics* (JCE) se publicó en 1977. Los temas de ese número cubrían dos aspectos críticos en ese momento: la naturaleza y las características de los bienes y servicios culturales, y la financiación de las artes escénicas”.

Assim, o setor das artes performáticas teria assimetrias de produtividade em comparação com os setores de manufaturas, posto que estes últimos contavam com capacidade de interferência dos processos técnicos, podendo distribuir os ganhos de rendimento aos preços dos produtos e aos custos laborais relativos (Valiati; Corazza; Florissi, 2022). Em uma curva ascendente no tempo, isso viria a significar que os custos das artes performáticas tenderiam a constante crescimento, implicando em prejuízo aos seus rendimentos quando comparados aos setores capazes de incorporação tecnológica.

É essencial olhar para um desdobramento dessa investigação. Em comparando essas duas generalidades produtivas, as artes performativas – com baixa produtividade, mão-de-obra intensiva, e incorporação lenta de avanços tecnológicos – e os arranjos de manufaturas – com maior produtividade, que apoia e incorpora mudanças tecnológicas, transforma trabalho vivo em trabalho morto, com alta economia de mão-de-obra –, os autores chamam atenção para o impacto nos salários nominais dos agentes da cultura, que tenderiam a aumentar mais lentamente que os salários em geral. Assim, a tendência de crescimento dos custos de produção na área das artes performáticas produziria dificuldades de repasses aos preços de ingresso, ao mesmo tempo que pressionariam para baixo a curva de ascensão salarial (Martos; Quintero, 2010).

Em se mostrando um setor com menor potencial de progresso salarial e aumento sistemático dos custos, a investigação apresenta um tipo de espiral, no qual o arranjo pode ser levado à extinção pelo abandono dos agentes em direção às melhores condições laborais. Para dar conta dessa ambiguidade, os autores constituem uma derivação normativa (Valiati; Corazza; Florissi, 2022), que incidiria na adoção de financiamentos prévios externos como forma de amortização dos custos de produção. Em alguma medida, esse vestígio de normatividade está dimensionado nos princípios do problema público da produção da cultura. Em se tratando de um setor com assimetria de competitividade, ao mesmo passo absolutamente essencial à

reprodução social, essa condição justificaria a existência de subsídios oferecidos pelos fundos públicos à produção de atividades culturais, inclusive possibilitando o aumento da oferta de bens culturais (Valiati; Corazza; Florissi, 2022). Ainda que com emergência de críticas de outras leituras liberais (Martos; Quintero, 2011), esse debate sobre a questão salarial como elemento da solidariedade dos fundos públicos no campo da cultura, infelizmente, mostra-se um tanto nublado em nosso atualíssimo contexto político, cuja tensão parece deslizar entre o esforço de disponibilização de editais públicos e a circulação de enunciados de vilanização de artistas e agentes culturais (Cid; Domingues; De Paula, 2022).

Cabe aqui sinalizar algumas questões adicionais. Quando tratamos do guarda-chuva “economia da cultura” estamos dispendo sob um mesmo universo genérico unidades produtivas muito particulares. Queremos dizer de maneira bem simplificada que arranjos expressivos do mundo da cultura se organizam, produzem, são distribuídos e consumidos em temporalidades, escalas, volumes financeiros, domínios de propriedade, necessidades e desafios muito distintos entre si. Evidentemente, as muitas possibilidades da economia do audiovisual se estabelecem em suas próprias dimensões de maneira diversa à música, à dança, ou ao carnaval. Queremos sinalizar que essas diferentes canastras têm também diferentes capacidades de incorporação de tecnologia, o que implicaria também investigar como intensidades produtivas de diferentes linguagens não apenas se comportam, mas também oferecem possibilidades de inserção diferenciadas em sua dinâmica de produção.

Evidentemente, a pesquisa de Baumol e Bowen está situada historicamente. Produzida em meados da década de 1960, a perspectiva tecnológica do período – ainda que apresentasse a linguagem analógica como modelo de rotina – apontava para a onda de inovações de processos produtivos. O espírito que pairava no período parecia antecipar a nova fase da Revolução Industrial, e seu evidente impacto no campo cultural necessitava algum tipo de investigação.

Importante sinalizar como o argumento dos autores promoveu alguma densidade à relevância do financiamento público para a produção da cultura. Decerto o acento normativo inserido pelos autores também flutua no espaço de sociedades salariais, nas experiências históricas do pós-guerra quando o conflito entre capital e trabalho foi em larga medida contraído e sustentado pelas disposições dos Estados de bem-estar social.

E ainda que o *Welfare* pareça hoje apenas uma lembrança perdida, o estudo, segundo Bruno Frey, “[...] fornece uma explicação convincente do motivo pelo qual os agentes do setor artístico sofrem dificuldades econômicas crônicas” (Valiati; Corazza; Florissi, 2022, p. 117). Mas, além do refino metodológico e dos achados dos autores, salta aos nossos olhos um elemento absolutamente essencial: o estudo referenciado por diversos autores como o seminal da economia da cultura tem a questão salarial como uma de suas centralidades.

Após esse percurso introdutório, queremos reivindicar a importância da organização deste dossiê. Tomando os impactos das internalidades produtivas à perspectiva salarial, nos parece essencial insistir que já estavam postos desde o início do ciclo de estudos sobre o fenômeno da economia da cultura *insights* acerca das rendas nominais. Ainda que os enredos subsequentes tomados pelos estudos do fenômeno econômico da cultura tenham enorme relevância e tenham o incrível mérito de ter chamado atenção de *policy makers* para a sua importância na organização do planejamento econômico, entendemos que o estágio atual da produção da cultura demanda que de alguma forma a atenção sinalizada por Baumol e Bowen na década de 1960 renove seu universo de mediações.

O que desejávamos para esse debate na *Políticas Culturais em Revista* era ampliar o circuito de investigações sobre a economia da cultura, tomando como ponto de vista o cotidiano e o ponto de vista de seus(as) trabalhadoras e trabalhadores, da classe que vive do trabalho. Assim, procuramos perspectivar a categoria “trabalho” como uma centralidade absolutamente ineludível para expressar

quais as ambiguidades e os desafios encontramos hoje no Brasil para a cultura e sua dimensão econômica.

Sugerimos, de início, que a categoria fosse apresentada em diálogo com a longa trajetória de debates que lhe foi particular. De imediato, entendemos que a dimensão dialética proposta à categoria merecia atenção. Nosso interesse, portanto, era apresentar como as dinâmicas entre trabalho e cultura refletiam porções ontocriativas e também histórico-sociais.

Do ponto de vista ontocriativo, queremos recuperar a noção de que o trabalho é o recurso de organização da existência humana da vida, em sua promoção de interações entre os sujeitos e a natureza social (Arendt, 2010). Sendo o sistema de objetivação fundamental, é pela versão da ontocriatividade do trabalho onde os sujeitos produzem-se como sujeitos. E nesta posição operam as características de transformação materiais e simbólicas do mundo, concebendo sua relação com o real em sua ligação com o plano das necessidades vitais ou construídas.

Mas a síntese brevemente descrita da dimensão ontológica do trabalho obviamente encontra conjuntos de mediações na reprodução social, sendo a tensão com o capitalismo uma de suas formas mais elementares. O intercâmbio entre sujeitos e sua capacidade de construir o real *pelo* trabalho ganha, assim, posição histórica, na medida em que a dimensão organizacional produtiva coletiva contrai as potencialidades criativas da ordem ontológica. Falamos, portanto, que o trabalho ganha feições específicas na maneira como o capitalismo ele mesmo se reproduz como forma hegemônica de produção da vida. Para nosso debate, chamamos atenção de dois aspectos centrais para a proposta deste dossiê: i) as necessidades referentes à reprodução individual no capitalismo têm incorporado entre suas dimensões centrais a produção da cultura, gerando ampla gama de renovações de atividades e de postos de trabalho nos diversos setores de bens e de serviços culturais; ii) os achados encontrados em Baumol e Bowen precisam ser reinterpretados à luz da dinâmica histórica da produção

capitalista, notadamente em sua fase flexível e em seus impactos para a morfologia da organização do trabalho cultural.

Duas chaves conexas situam o debate. A primeira delas é o encontro do ciclo capitalista pós-fordista com dimensões do que se generalizou chamar “neoliberalismo”. Em um certo ponto de vista, têm-se a noção de que o neoliberalismo seria um tipo matricial de comportamento sincrônico do Estado e do mercado no ocaso do Estado de Bem-Estar Social, mesmo em países da periferia do capitalismo que apenas ensaiaram experiências de sociedades salariais. Privatizações, austeridade, recuo de direitos, tensionamento com sindicatos e associações de defesa do trabalho; foram dimensões que se espalharam pelo mundo, sugerindo que o neoliberalismo seria um recuo do papel do Estado.

Leituras de outra ordem também surgiram para explicar o fenômeno, mais inclinadas à noção de “competitividade” no próprio espaço de produção subjetiva dos trabalhadores, fenômeno notado por Foucault quando da análise biopolítica do Capital humano (Foucault, 2008). Perspectivando a competitividade como um valor “proeminente” aos que procuram prosperar no ciclo proposto por um tipo de psicologia prática do neoliberalismo, Foucault chama atenção sobre como a posição da “empresa” se torna um tipo de arquétipo último, ingressando até nos circuitos de intimação da intimidade dos sujeitos. Traduzidos não mais como a classe que vive do trabalho, mas como a prospecção dos que investem num modo de *self* competitivo – como “empresários de si” – seria então disponibilizado a esses “novos” trabalhadores a adequação ao sistema de riscos da produtividade capitalista, emprestado da empresa ao desenvolvimento da própria carreira. O modo neoliberal surge também como um sistema de gestão entre os diversos competidores, na forma de política de subjetivação de projeções individuais de autoempresariamento, esses os responsáveis pelos casos bem ou malsucedidos de investimentos particulares. Para nosso debate, os impactos sobre a ordem da desproteção social e a exigência de um modelo competitivo –

via esforço atomizado – encontrarão o espaço produtivo da cultura de forma quase laboratorial.

A segunda chave que queremos chamar atenção é sobre a organização contemporânea mais particular dos arranjos expressivos da economia da cultura, suas divisões internas, e as condições laborais dos agentes ingressantes. O que gostaríamos de apontar é que o campo cultural é caracterizado por estratos, sendo dividido de maneira inicial entre trabalhadores que contam com certo “*status* privilegiado” e outros – provável maioria – que detém baixíssimo “capital de investimento” no autoempresariamento (Krätke, 2012).

Nesse feixe, investigar a produção de cultura no contexto neoliberal implica deparar-se com as condições materiais de existência das produtoras e produtores de cultura. Em alguma medida já é possível encontrar no esforço de pesquisadoras e pesquisadores uma tendência de investigação que procura mobilizar a aproximação entre a cultura e as franjas das ciências sociais que se indagam sobre o trabalho no Brasil. Destacam-se nesse cenário as pesquisas de Braga e Marques (2017), Coutinho (2020), Normanha (2020), Oliveira e Facina (2021), Portella (2020), Segnini (2007), Tommasi e Silva (2020), entre outras. Cada qual à sua forma, o tema do trabalho incide como uma centralidade analítica na abordagem acerca da economia da cultura. Nesse cadinho, chaves como “trabalho sonhado”, “empreendedorismo”, “correria” e “precarização”, sintonizados com os desafios atuais, promovem diferentes tonalidades para que sejam acessadas outras facetas de interrogação sobre o trabalho e a economia da cultura.

Assume-se aqui a preocupação na forma como a obliteração dos direitos trabalhistas, impossibilidade de fruir de um processo contínuo de formação, intermitência no desempenho das atividades, impossibilidade de planejamento de descanso e férias, jornadas exaustivas e a pluriatividade são alguns exemplos do modo como a reprodução da vida das trabalhadoras e dos trabalhadores da cultura é condicionada na contemporaneidade. Somada às condições precárias de

trabalho expressadas acima, a contradição entre Capital e Trabalho⁵, quando analisada sob o ponto de vista da cultura, evidencia também as novas possibilidades de organização da vida material a partir de lógicas outras que não se encerram na acumulação.

Assim, procurando dar continuidade ao debate, selecionamos um conjunto de artigos para este dossiê que interpelam a relação entre cultura e trabalho a partir de diferentes perspectivas e objetos de análise. Luciana Requião, a partir de atas das reuniões de diretoria e das assembleias e matérias de jornais, realiza importante pesquisa histórica acerca da formação do hoje intitulado Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, fundado em 1907. Conforme evidencia a autora, em seu artigo “O processo de regulamentação e luta da classe musical no Brasil: do centro musical do Rio de Janeiro ao sindicato de músicos profissionais do Rio de Janeiro (1907–1960)”, a regulação da profissão só viria a ocorrer em 1960, e a partir deste recorte temporal Requião joga luz sobre a luta dos músicos fluminenses para acessar direitos em diálogo com o Estado e com seus empregadores.

Francesca Rindone em “Hacete tu escuela: hacia una ‘profesionalización’ de actores y actrices de teatro callejero en Buenos Aires” tem como objeto de análise o Curso de Formação do Ator-Atriz para Atuação em Espaços Livres, da Escola Metropolitana de Arte Dramática (Emad), em Buenos Aires. Além de analisar a reconfiguração profissional dos atores e atrizes que a criaram, a autora se debruça também sobre a noção de trabalho artístico veiculada através de projeto pedagógico do curso. Em seu trabalho “Trabalhe com o que você ama: entre a idealização e a precarização do trabalho nas artes cênicas”, Thainan Rocha investiga as condições de trabalho dos profissionais do teatro na cidade de Porto Alegre. Reflexões sobre direitos trabalhistas, crise econômica e saúde das trabalhadoras e trabalhadores conformam a importante reflexão proposta pelo autor.

.....
5 As palavras Capital e Trabalho estão grafadas com iniciais maiúsculas porque fazem referência ao conceito trabalhado nos capítulos.

Rafael Zincone investiga em seu trabalho “Entre o sonho e a sobrevivência: trabalho e empreendedorismo no funk sob a lógica de plataformas”, a produção do *funk* em São Paulo e a ideologia do empreendedorismo que atravessa a prática de seus agentes. Partindo de uma contextualização histórica, política e econômica do país nas últimas duas décadas, o autor traz importantes reflexões sobre a produção cultural em tela e as condições de trabalho dos artistas em diálogo com os empresários do setor. Em “O encontro do mito carnavalesco com o realismo capitalista: a crise neoliberal e o carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro”, a pesquisadora Ana Clara Ferreira investiga o carnaval de rua carioca a partir dos conceitos de Maria Isaura Queiroz e Mark Fisher. A autora traz à baila as possibilidades e limites da prática cultural na arena de disputa política em uma cidade como a do Rio de Janeiro.

Bruno Lima e Bruno Borja investigam o processo de apropriação do carnaval carioca pela indústria cultural. Em “Desenvolvimento e apropriação dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro: impactos sobre o trabalho no barracão”, os autores se debruçam sobre as relações de solidariedade existentes entre os membros das escolas de samba e evidenciam o processo de precarização do trabalho encontrado na produção do carnaval à medida que esse se profissionaliza ao longo das últimas décadas. Finalmente, os autores expõem a necessidade de uma política cultural para o carnaval garantir condições dignas de trabalho nos barracões.

Natã do Nascimento analisa o cotidiano de jovens poetas cariocas que participam do movimento cultural *slam*. No artigo intitulado “A poesia é marginal, o poeta não! – A rua como espaço de formação e profissionalização da juventude periférica”, o autor ao passo que analisa o espaço urbano como local da prática poética, depara-se também com os desdobramentos das atividades artísticas das poetisas e seus planos de futuro, sugestionados pelas condições objetivas de reprodução de suas vidas ao longo dos últimos anos.

Por fim, o objetivo deste dossiê é tornar evidente a necessidade de, ao investigarmos a área que aqui convencionamos chamar de Economia da Cultura, nos atermos às condições materiais – laborais e de reprodução da vida – que as trabalhadoras e trabalhadores da cultura enfrentam diariamente. Entendemos que uma das chaves para avançarmos na luta política está na compreensão de que cultura é trabalho.

Desejamos a vocês uma excelente leitura e profícuas reflexões.

REFERÊNCIAS

- ARENDE, H. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARBALHO, A.; COSTA, L.; RUBIM, A. Formação em organização da cultura: A situação latino-americana. *PRAGMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, v. 2, p. 125–149, 2012. Disponível em <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10347>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- BAUMOL, W.; BOWEN, W. *Performing Arts: the Economic Dilemma*. Londres: Cambridge, 1966.
- BRAGA, R.; MARQUES, J. Trabalho, globalização e contramovimentos: dinâmicas da ação coletiva do precariado artístico no Brasil e em Portugal. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 19, n. 45, p. 52–80, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/wH9TsRLGcFhKDTkTTc6FFhq/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais*. 2. ed. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2010.
- CID, G.; DOMINGUES, J.; DE PAULA, L. “Gestor-auditor”: a retórica da peritagem na política de cultura do governo Bolsonaro. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 48, n. 1, p. 1–17, jan./dez. 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/41768>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- COUTINHO, A. *Trabalhadores da Cultura*. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.
- FOUCAULT, M. *Nascimento da Biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Diagnóstico dos investimentos em cultura no Brasil*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=49488>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- GADELHA, R. *Produção cultural: conformações, configurações e paradoxos*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2015.
- IBGE. *Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura*. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=295013>. Acesso em: 9 mar. 2024.
- JORDÃO, G.; ALLUCCI, R. *Panorama setorial da cultura brasileira 2011/2012*. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012. Disponível em: <https://acervo-digital.espm.br/E-BOOKS/Acesso%20restrito/322130.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2024.
- KRÄTKE, S. The new urban growth ideology of “creative cities”. In: BRENNER, N.; MARCUSE, P.; MAYER, M. *Cities for people, not for profit: an introduction*. Londres: Routledge, 2012.
- LEMONS, R.; CASTRO, O. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2008.
- MARTOS, L. A. P.; QUINTERO, L. F. A. ¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura. *Economía e Sociedade*, Campinas, v. 20, n. 1, p. 195-228, abr. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ecos/a/jLjNQfMtyGYQqPYwcTHhqKb/?format=pdf&lang=es>. Acesso em: 9 mar. 2024.
- MARTOS, L. A. P.; QUINTERO, L. F. A. Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía. *Revista de Economía Institucional*, Bogotá, v. 12, n. 22, p. 129-165, 2010. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/419/41915003006.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2024.
- NORMANHA, R. Sob o domínio do capital: a precariedade do trabalho artístico nas indústrias culturais. *Revista Novos Rumos*, Marília, v. 57, n. 1, p. 131-146, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/10463/6514>. Acesso em: 16 mar. 2024.
- NUNES, J. H.; BENEVIDES, R. de F. A produção cultural no Brasil: consolidação e construção do discurso profissional. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 18., 2017, Brasília, DF. *Anais [...]*.

Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2017. v. 1, p. 1-25. Disponível em: <http://www.adaltech.com.br/anais/sociologia2017/resumos/PDF-eposter-trab-aceito-0172-2.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2024.

OLIVEIRA, K.; FACINA, A. Trabalho sonhado, artistas-trabalhadores: valor e políticas culturais em tempos de radicalização neoliberal. In: NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE MARX E O MARXISMO, 2023, Niterói. *Anais [...]*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2023. Disponível em: https://www.niepmarx.blog.br/MM/MM2023/AnaisMM2023/31_MM2023_IDENT.pdf. Acesso em: 14 abr. 2024.

PIMENTA, F. *Artistas em abstinência da Lei Rouanet: o clima social sobre o financiamento público da cultura na Folha de São Paulo e no Twitter*. 2022. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36745>. Acesso em: 9 abr. 2024.

PORTELLA, G. *Jobens produtoras/es à procura de trabalho: experiências, estratégias e perspectivas de futuro a partir de produtoras/es culturais como microempreendedores individuais na cidade do Rio de Janeiro*. 2020. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: https://bba3f873-2620-4791-bb70-29d56d567328.usfiles.com/ugd/bba3f8_319flad818fe49368f8fa7bb660a0431.pdf. Acesso em: 9 abr. 2024.

SEGNINI, L. R. P. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13., 2007, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007. Disponível em: <https://idanca.net/wp-content/uploads/2008/03/liliana.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2024.

SILVA, F. A. B. da. *Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais, v. 3). Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/3243/1/cadvol3.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2024.

TOMMASI, L.; SILVA, G. M. da. Empreendedor e precário: a carreira “correria” dos trabalhadores da cultura entre sonhos, precariedades e resistências. *Revista Política & Trabalho*, João Pessoa, v. 52, p. 196-211, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/51018>. Acesso em: 16 mar. 2024.

VALIATI, L.; CORAZZA, R. I.; FLORISSI, S. O marco teórico-conceitual da economia da cultura e da economia criativa: uma revisão de contribuições selecionadas e de seus pressupostos. In: VALIATI, L. (org.). *Economia da Cultura e Indústrias Criativas: Fundamentos e evidências*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.



O PROCESSO DE REGULAMENTAÇÃO E LUTA DA CLASSE MUSICAL NO BRASIL

do Centro Musical do Rio de Janeiro ao Sindicato de Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (1907-1960)

THE REGULATION PROCESS AND STRUGGLE OF THE MUSICAL CLASS IN BRAZIL: FROM THE MUSICAL CENTER OF RIO DE JANEIRO TO THE SYNDICATE OF PROFESSIONAL MUSICIANS OF RIO DE JANEIRO (1907-1960)

Luciana Requião¹

-
- 1 Luciana Requião é musicista, professora e pesquisadora. Atua na Universidade Federal Fluminense (UFF), no Instituto de Educação de Angra dos Reis (Iear) e no programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) e Coordena o Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (GeCULTE). É membro do PPGMúsica da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e está como diretora do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro na gestão 2023-2026. Atualmente é assessora da Diretoria de Políticas para Trabalhadores da Cultura do Ministério da Cultura. *E-mail:* lucianarequiao@id.uff.br.

RESUMO:

O presente texto trata de um primeiro exame em documentos e atas de reuniões do Centro Musical do Rio de Janeiro e do Sindicato de Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, hoje Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, na busca por compreender o processo que levou a regulamentação da profissão musical no Brasil. A ainda escassa bibliografia sobre o tema, notícias em jornais da época e documentos da instituição ajudam a compor os referenciais para a análise proposta. O Sindicato dos Músicos foi criado em 1907, como Centro Musical do Rio de Janeiro, e recebeu a carta sindical em 1941. A pesquisa foi desenvolvida a partir das atas das reuniões de diretoria e das assembleias, que demonstram um processo de luta pela regulamentação da profissão, o que viria a acontecer pela Lei 3.856 de dezembro de 1960.

Palavras-chave: músicos. mundo do trabalho. Sindicato. Rio de Janeiro.

ABSTRACT:

The present text deals with an initial examination of documents and minutes of meetings from the Musical Center of Rio de Janeiro and the Syndicate of Professional Musicians of Rio de Janeiro, today known as the Musicians' Union of the State of Rio de Janeiro, in an attempt to comprehend the process that led to the regulation of the musical profession in Brazil. The still limited bibliography on the subject, news in newspapers, and institution documents contribute to forming the references for the proposed analysis. The Musicians' Union was established in 1907 as the Musical Center of Rio de Janeiro and received its union charter in 1941. The research was conducted based on board meeting minutes and assemblies, which demonstrate a process of struggle for the regulation of the profession, through Law 3,856 in December 1960.

Keywords: musicians. world of work. Union. Rio de Janeiro.

O sindicalismo brasileiro hoje está em crise. Não bastasse a reforma trabalhista de 2017 que, entre outras, extinguiu a obrigatoriedade da contribuição sindical (Brasil, 2017), o que retira da maioria das entidades sua capacidade de sobrevivência, as políticas neoliberais forjam um novo sujeito trabalhador que vive sob a “égide” da sociedade de serviços. Sob o manto do empreendedorismo, trabalhadores e trabalhadoras de todas as áreas são compelidos, como resposta ao desemprego, a forjarem seu próprio trabalho, “[...] uma espécie de empregador e assalariado de si próprio” (Antunes, 2018, p. 173). De acordo com Pochmann (2022, p. 133), “[...] pela diversidade de situações possíveis para o exercício do trabalho, destituído de quase tudo, o labor que resta tem perdido o seu sentido identitário e de pertencimento”. Para os que se ocupam da música como atividade profissional, essa situação não é diferente. Vimos discutindo nos últimos anos as formas de precarização da atividade musical, quando

A horizontalização da indústria fonográfica com a crescente tendência em terceirizar os serviços, o incremento tecnológico que veio mudando de forma cada vez mais acelerada as formas de se produzir e consumir música, a informalidade e a precarização das relações de trabalho

e o incentivo ao empreendedorismo foram algumas das características desse processo. A consequente retração das oportunidades de trabalho no campo da música observada nos últimos anos ocasionou o que consideramos como uma transmutação da figura do músico como um trabalhador autônomo (ou *freelancer*) para a figura do músico como empreendedor de si mesmo, quer seja pela necessidade imposta pelo mercado de empreender, quer seja pela imposição de que os contratos sejam feitos entre pessoas jurídicas (Requião, 2020b, p. 2).

Voltando nossa atenção aos primeiros anos do século XX, podemos notar um momento ímpar da história do trabalho no campo da música, marcado pela reunião de músicos caracterizados, naquele momento, como “[...] os que exercitão a arte, que fazem della profissão, isto é, que se empregão unicamente nella” (Machado, 1855, p. 172). Os músicos – sim, eram todos do gênero masculino – reuniram-se em quatro de maio de 1907 para criar o Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ), instituição que seria referência para outras, sabidamente o Centro Musical de São Paulo (1913) e o Centro Musical de Porto Alegre (1920)².

O momento era propício. Diferentemente do que vivemos hoje, a primeira metade do século XX foi marcada por importantes conquistas para a classe trabalhadora. Mais que isso, de acordo com Mattos (2009, p. 33), foi no período da República Velha (1889–1930) que propriamente se constituiu a classe trabalhadora brasileira. Nesse período foi estabelecida pela legislação brasileira a definição da atividade sindical, como aquela “[...] com liberdade organizativa e de filiação, autonomia administrativa e faculdade de constituir uniões, sem limitação territorial (municipal, estadual ou nacional)” (Pochmann, 2022, p. 68–69).

.....
2 Sobre o Centro Musical de São Paulo ver Freire (2023) e sobre o Centro Musical de Porto Alegre ver Simões (2011).

Nesse sentido, os músicos não ficavam atrás de outras categorias profissionais que buscaram organização e união como forma de valorizar e proteger seu ofício – além de proteger a si próprio. Aliás, os músicos, desde pelo menos o ano de 1784 quando é criada a Irmandade de Santa Cecília, segundo Meyer “a primeira entidade ordenadora do campo musical brasileiro” (2023b, p. 25), seguiam, a exemplo de outras experiências organizativas, discursos e práticas de fundo classista “em meio a organizações coletivas não sindical ou não partidária” (Mattos, 2008, p. 86).

Em torno da ideia de pertencimento a “uma” classe musical e suas reivindicações, reuniram-se 46 músicos professores, ou “maestros distintos”, a propósito da instalação do Centro Musical do Rio de Janeiro. No momento de sua criação, o jornal *Gazeta de Notícias* de 17 de maio de 1907 anuncia:

Acaba de se instalar nesta cidade uma sociedade com a denominação de Centro Musical do Rio de Janeiro, que tem por fim amparar e proteger a classe dos **professores** de música, proporcionando-lhes beneficências, regulamentando-lhes o trabalho, uniformizando-lhes os seus honorários na conformidade das respectivas categorias, formando os seus estatutos um conjunto de medidas sem o menor vislumbre de imposição, resistência e repressões. Desta coligação de professores de música fazem parte maestros distintos (Centro [...], 1907a, p. 3, grifo nosso).

Raphael Coelho Machado (1855, p. 173), em seu *Dicionário Musical*, alerta-nos que “[...] esta palavra [professor] tem outra acepção entre os músicos e é os que sabem perfeitamente a arte de executar vocal ou instrumental”. Desta forma, percebemos que, dentre aqueles que se dedicavam à arte musical, destacavam-se os que “verdadeiramente” teriam atributos compatíveis com o professor daquela ocupação, estando aptos a constar nos quadros do CMRJ. Meyer (2023b, p. 242) destaca que o CMRJ “[...] pretendia uma ação mais ampla. Seus estatutos previam a participação de músicos de ambos os sexos, inclusive

estrangeiros, e atuantes em qualquer gênero musical [...]”, apesar de “[...] verificar nas duas primeiras décadas de sua existência a prevalência exclusiva dos músicos de vertente erudita como associados”³. Em torno da ideia de união da classe, o jornal A Notícia de 10 de setembro de 1907 anunciava:

O público do Rio de Janeiro acostuma-se rapidamente e não tem surpresas. Há cerca de um mez, quem entrasse num theatro encontraria uma banda militar ou um piano mecânico a preencher os intervalos. Por que? – Os músicos fizeram greve! Era a invariável resposta. Os músicos, entretanto, estavam longe de fazer greve, os músicos tinham conseguido o que no Brasil é sempre tão difícil: a solidariedade artística. Todos os músicos de orchestra do Rio tinham fundado o Centro Musical do Rio de Janeiro (O Centro [...], 1907, p. 3).

O tempo de vigência do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907–1941) foi retratado, inicialmente, pela jornalista Eulícia Esteves em seu livro “Acordes e Acordos” (1996), encomendado pelo próprio sindicato e publicado pela editora Multiletra. Um diferencial apontado pela autora desta entidade em relação às precedentes – como a Irmandade de Santa Cecília (1784–1824), mencionada acima, e a Sociedade Beneficência Musical (1833–1896)⁴, por exemplo – está em sua tentativa de regular o ainda incipiente mercado de trabalho⁵.

É provável que tenha sido a primeira entidade de músicos, no Brasil, a tentar regular o mercado de trabalho, ditando os valores mínimos da remuneração. Mas não fazia só isso.

-
- 3 De acordo com Travassos (2000, p. 15) “[...] distintos quanto às linhas gerais do processo de produção e quanto ao valor artístico e cultural dos produtos que geram, esses mundos [da música de concerto e popular] não estão divorciados”. A autora nos conta que sob pseudônimos, autores reconhecidos na música de concerto como Francisco Mignone e César Guerra-Peixe, “[...] ocultaram seus nomes quando faziam música que eles mesmos consideravam popularescas” (Travassos, 2000, p. 12).
 - 4 Para maiores informações ver Meyer (2023a).
 - 5 Para uma síntese sobre os “empresários do entretenimento” do início do século XX no Rio de Janeiro ver Silva (2023).

Estabelecer um fundo de reserva para o exercício de benefícios (médico, medicamentos, hospital, pensão por invalidez e auxílio funeral), emprestar dinheiro ou adiantar aos sócios as quantias ganhas em trabalhos realizados, cobrando uma comissão de 5%, e promover concertos e espetáculos públicos também eram funções da agremiação, que reunia, assim, várias características empresariais, tendo atribuições de instituição bancária, previdência social e de agência arregimentador de instrumentistas (Esteves, 1996, p. 16–17).

Evidências dessa tentativa de regulação são encontradas nas atas das reuniões de diretoria e de assembleias realizadas pelo Centro, que se encontram em perfeito estado de conservação e fazem parte do Fundo Documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro⁶. Notícias da época encontradas em jornais da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional também nos auxiliam a compor esse panorama, como a publicada pelo jornal *O Paiz* em 26 de julho de 1907:

De ordem do Sr. Presidente, comunico aos Srs. Sócios do Centro Musical do Rio de Janeiro, a todos Srs. Diretores de orquestras e mais pessoas interessadas que, de conformidade com o art. 30 dos nossos estatutos, fica abolido, nos theatros públicos, do dia 26 do corrente em diante, todo o conjunto musical que não seja orchestra de dez professores no mínimo (Centro [...], 1907b, p. 6).

Ao mesmo tempo em que “protegia” seus associados, o CMRJ reservava punições aos músicos que descumprissem seu estatuto, como revela a notícia publicada no *Jornal do Brasil* de 13 de outubro de 1907:

Tendo o maestro Costa Junior, em sessão de hoje, se justificado perante a directoria e conselho, do acto que deu a uso seu banimento deste Centro, e comprometendo-se a cumprir rigorosamente os seus deveres de sócio, foi

6 O fundo foi reconhecido de interesse público e social pela Portaria MJSP nº 126, de 27 de julho de 2022 e doado ao Arquivo Nacional em 2023.

resolvido que, desta data em diante, entre no goso de todos os seus direitos sociaes (Centro [...], 1907c, p. 12).

Entre os desafios e lutas travadas pelos músicos do CMRJ está, por exemplo, a crise instaurada em 1930 com a chegada do cinema falado, que deixou sem trabalho um grande contingente de músicos que atuavam nas sessões de cinema mudo. Interessante o documento encontrado por Rafael de Oliveira Silva (2023) no arquivo da Biblioteca Nacional em que Ernesto dos Santos, conhecido como Donga, e Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, assinam juntamente com os demais integrantes dos Oito Batutas, carta endereçada a Getúlio Vargas, expondo a situação vivenciada pelos músicos, reproduzida parcialmente abaixo:

Os Batutas – Orquestra típica brasileira: Memorial ao Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas, D. D. Presidente do Governo Provisório. A classe musical brasileira do Rio de Janeiro pede vênua para expor a V. Exa. A situação angustiosa em que vem se debatendo de longa data, já por diversos fatores que tem intervindo em detrimento da sua atividade, já pelo completo abandono em que o Governo deposto deixou os seus justos clamores e pedidos de novas leis que viessem **regular o trabalho dos músicos nacionais**, entregues à sua própria sorte desde o dia em que o filme falado e musicado invadiu o nosso país [...] (Santos; Vianna Filho *apud* Silva, 2023, p. 116, grifo nosso).

O documento data de sete de dezembro de 1930 e já se tratava de um pedido pela regulamentação da profissão que, considerada como atividade liberal, à época, não estava sujeita às proteções das atividades regulamentadas⁷. Donga e Pixinguinha, vale notar, eram

.....

7 Não somente a chegada do cinema falado trouxe problemas à classe musical, o próprio trabalho nas sessões ou nas ante salas dos cinemas trouxe “[...] grande sacrifício e penosa função no exercício de colegas que são obrigados a funcionar nesse gênero de trabalho de cinemas, perdendo a saúde e até mesmo vidas, como muitos exemplos já temos tido”, segundo este trecho de uma das atas transcrito por Esteves (1996, p. 32).

membros do CMRJ, atestando a abertura a músicos não exclusivos da música erudita (Meyer, 2023b), como mostra as Fichas de Matrícula abaixo os admitindo como sócios contribuintes:

Figura 1 – Ficha de Matrícula de Ernesto dos Santos (Donga)

Fonte: Fundo Documental do Sindicato dos Músicos do RJ.

Figura 2 – Ficha de Matrícula de Alfredo da Rocha Vianna (Pixinguinha)

Fonte: Fundo Documental do Sindicato dos Músicos do RJ.

A classe musical representada pelo Centro Musical do Rio de Janeiro pleiteou incansavelmente pelo reconhecimento de sua atividade e pelas garantias que aos poucos eram concedidas à classe trabalhadora como um todo no Brasil. Para os músicos, tais direitos chegaram um pouco mais tarde. Esteves explica que

O diretor do Departamento Nacional do Trabalho (DNT) resolveu se posicionar sobre as questões legais relativas ao trabalho dos instrumentistas e publicou, no Diário Oficial de 14 de junho, uma nota em que dizia que, ao seu ver, o músico não tinha direito a garantias das leis trabalhistas, pelo fato de trabalhar ‘por conta própria’. Era a vitória para os proprietários de hotéis, cassinos, dancings e emissoras de rádio na luta que travavam com o sindicato desde a promulgação dos atos governamentais que haviam instituído, por exemplo, as férias e a obrigatoriedade da assinatura nas carteiras profissionais (Esteves, 1996, p. 125).

Os cassinos, por exemplo, por mais de dez anos foram um importante *locus* de trabalho para os músicos atuantes na cidade do Rio de Janeiro. Porém, os músicos não gozavam dos mesmos direitos de outras categorias de trabalhadores atuantes nesses estabelecimentos. Meyer ilustra a seguinte situação:

Trata-se de discussão sobre o fato do Cassino Copacabana se negar a preencher as carteiras de trabalhos dos músicos que lá trabalhavam compondo as orquestras, o que estaria em desacordo com o Decreto nº 22.035, de 29 de outubro de 1932, que instituiu e regulamentou a carteira profissional. Em ofício à empresa, o CMRJ solicita o cumprimento das normativas e informa que o músico Oswaldo Alves, que naquela orquestra atuava, seria o representante e fiscal do Centro no pleito. No entanto, passado alguns dias, o músico relatou que tal missão estava lhe proporcionando “sérios dissabores, a ponto de já ter sido ameaçado de ser dispensado da orquestra do Cassino”. De fato, o músico

acabou sendo demitido. Tal ocorrência foi entendida como um ato de retaliação devido ao CMRJ ter emitido uma carta ao Ministério do Trabalho solicitando a sua intercessão na questão. Seria necessária a ingerência governamental de forma a obrigar o Cassino a realizar o registro funcional dos músicos, conforme determinava a legislação trabalhista recém-criada (Meyer, 2023b, p. 403-404).

Ainda segundo Meyer:

As primeiras causas de caráter trabalhista exaradas pelo Centro Musical em nome de seus associados serão aquelas impetradas contra os cassinos. Uma delas versaria sobre a necessidade de concessão de descanso semanal aos músicos atuantes no Cassino Copacabana. O CMRJ teria recorrido ao Departamento Nacional do Trabalho, organismo que legislava naquela época sobre questões trabalhistas, solicitando a sua intercessão na conciliação dos direitos dos músicos frente à necessidade de trabalho ininterrupto demandada pelos cassinos. Em reunião convocada pelo órgão ministerial, com a presença das duas partes envolvidas na questão, o Centro Musical propôs uma medida que entendia ser necessária e que deveria ser extensiva a todos os cassinos cariocas como solução definitiva ao tema: 'que não fosse cobrado impostos aos proprietários dos cassinos às segundas-feiras, a fim de que nesse dia da semana não funcionassem as diversões, ficando destinado ao descanso semanal de todos os empregados'. Embora as partes concordassem com tal medida, a prefeitura, incapaz de renunciar ao recolhimento de tais tributos, não concordou com a proposta. Desta forma, mais uma vez foram beneficiados os empresários e sacrificados os direitos dos músicos, já que o embate junto aos cassinos para a obtenção desse mesmo direito persistiria por muito tempo ainda (Meyer, 2023b, p. 405).

O trabalho realizado nas rádios é outro exemplo, momento de grande importância nesse processo de regulamentação da profissão musical.

A rádio chega ao Brasil em 1922 e torna-se um importante elemento difusor e promotor da música e do trabalho na área musical. Porém, até os anos 1930 o contrato de músicos ainda era precário (Saroldi, 2003, p. 54). Esteves (1986, p. 126) declara que somente em 1938 “[...] a diretoria da Rádio Mayrink Veiga concordou em assegurar a profissionalização dos músicos assinando suas carteiras”. Meyer, assim como Esteves (1996, p. 130), sinalizam o esforço dos músicos, por meio do Centro Musical do Rio de Janeiro, em apresentar anteprojetos de Lei sobre a regulamentação da profissão musical, sendo, talvez a primeira delas, realizada em 1932.

As demandas versavam sobre a necessidade da caracterização da duração da jornada de trabalho do músico, obrigatoriedade da celebração de contrato formal de trabalho, obrigatoriedade de anotação nas carteiras de trabalho, remunerações rescisórias, obrigatoriedade de sindicalização, justificativas para rescisão contratual, férias anuais, dentre outros. Tratou-se também da ampliação do espectro de estabelecimentos passíveis para o exercício da atividade musical. Encontramos atuação da entidade na questão até o ano de 1938, infelizmente sem obtenção de qualquer resolução definitiva aos anseios da categoria (Meyer, 2023a, p. 7-8).

Esteves (1996, p. 128-129) relata ainda a existência de um anteprojeto elaborado pelo Ministério do Trabalho para a regulamentação da profissão dos músicos, discutido em assembleia realizada em dois de janeiro de 1939 e encaminhado, após revisão, alguns meses depois, ao Ministério. Na ata da assembleia geral extraordinária, realizada em seis de março de 1939, podemos observar que as discussões internas sobre a regulamentação da profissão eram acaloradas. No texto da ata pode-se ler: “[...] usou a palavra o Sr. Presidente da Comissão explicando que o Sr. Ministro do Trabalho pediu [que] fosse regulamentado não só o trabalho, mas a profissão de músico” e que “quase todas as classes estavam regulamentadas e que era de lastimar [que]

a classe musical tenha sido uma das últimas a fazê-lo”. Naquela data as discussões giravam em torno da ideia da obrigatoriedade ou não de exame prévio das aptidões musicais de músicos para ingresso no sindicato, se seriam aceitos músicos estrangeiros e se seria exigido diploma do Instituto Nacional de Música.

Após inúmeras solicitações – sem resposta – para que o texto do projeto fosse aprovado, foi recebida a notícia sobre o Decreto 1.402 “[...] que estabelecia novas regras para a regulamentação dos sindicatos e regia que nenhum ato de defesa profissional seria permitido às associações não registradas na forma do mesmo decreto” (Esteves, 1996, p. 130). Como providência tomada pela diretoria do Centro Musical do Rio de Janeiro, foi registrada em ata de reunião ordinária da comissão executiva, de 31 de janeiro de 1941, o seguinte:

O senhor presidente comunica que, no dia 30 do [ilegível], compareceu ao Ministério do Trabalho, em companhia da maestrina Joanídia Sodré e Paulo Ernesto Dias, para receber das mãos do Sr. Ministro do Trabalho a nossa carta de reconhecimento e ratificação, o que foi feito, no próprio gabinete da S. Excelência e na presença de outros representantes de sindicatos⁸.

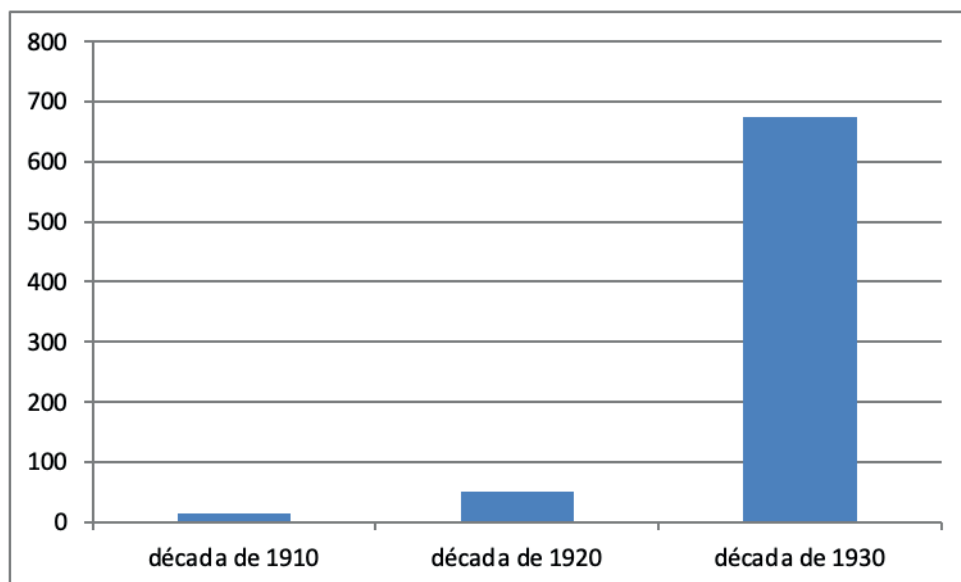
A partir da reunião de diretoria realizada em 17 de fevereiro de 1941 já se lia a primeira das mudanças estatutárias com a mudança de nome do CMRJ para “Syndicato de Músicos Profissionais do Rio de Janeiro”. Apesar das dificuldades encontradas em todo o período de vigência do CMRJ no acesso de músicos aos direitos trabalhistas instituídos no período, a importância do Centro na vida laboral dos e das musicistas pode ser sentida pelo crescente número de filiações à

.....

8 Nota-se, a partir do exame das Propostas de Admissão ao CMRJ e ao sindicato, um crescente número de mulheres musicistas filiadas, porém, mantendo, em geral, uma proporção de 80% de músicos do gênero masculino e 20% do gênero feminino em todo o século XX. A musicista mencionada, Joanídia Sodré, foi a primeira mulher a participar da gestão do então Centro Musical do Rio de Janeiro, sendo eleita como vice-presidente na gestão do ano de 1934 (Esteves, 1996, p. 113).

instituição. Para termos uma ideia, apresentamos abaixo uma figura que mostra o número de músicos filiados entre 1907 e 1939.

Figura 4 – Filiação ao CMRJ por década



Fonte: elaborado pelos autores a partir das Fichas de Propostas de Admissão da instituição.

De acordo com a análise de Pochmann sobre o sindicalismo brasileiro (2022), percebemos que o processo ocorrido na organização de músicos, em grande medida, correspondeu às três fases apresentadas pelo autor. Uma primeira fase representada por experiências sindicais que “[...] se localizavam nas atividades urbanas, sobretudo onde o operariado fabril se concentrava” (Pochmann, 2002, p. 182) e com a enorme presença de imigrantes. Apesar da atividade musical no início do século XX ser caracterizada predominantemente como um serviço, não fazendo parte dos setores primário e secundário, a criação do Centro Musical do Rio de Janeiro em 1907, como vimos, foi decorrente de um amplo movimento de trabalhadores no Brasil em torno a “[...] irmandades de operários com perfil nítido de mutualidade [e de] associações mutuais assumindo um perfil de representação de interesses coletivos” (Mattos, 2008, p. 227). De acordo com Meyer (2023b, p. 36),

As especificidades da Irmandade de Santa Cecília (1784–1824) e da Sociedade Beneficência Musical (1833–1896) [entidades precedentes ao CMRJ] enquadram estas entidades no que José Albertino Rodrigues entende como a 1ª fase da organização do movimento sindical no Brasil: o – período mutualista, que perduraria até o ano de 1888, quando se instaurou formalmente o fim da escravidão em nosso país.

Podemos supor que tais entidades seriam refúgio para muitos dos escravizados recém-libertos, que dominavam o ofício musical. Como afirma Meyer (2023b, p. 53) “[...] um grande contingente de afro-descendentes forros do cenário carioca de então via na prática musical a possibilidade de ocupação remunerada e ascensão social”. Nos primeiros registros de músicos ao Centro Musical do Rio de Janeiro, disponíveis no livro “Músicos do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907–1941): fac-símile das fichas de matrícula” (Requião, 2023), é possível observar pelas fotografias presentes nas fichas, uma considerável presença de músicos negros. Do mesmo modo, podemos confirmar, como aponta Pochmann, a grande presença de imigrantes também no trabalho musical. O musicólogo Paulo Castagna, no prefácio do livro citado, observa que

Os documentos aqui fac-similados são testemunhos primários do corpo de musicistas que atuou no Rio de Janeiro e de sua procedência: além de boa parte dos estados brasileiros, vários deles eram originários de países como Alemanha, Argentina, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, Itália, Polônia, Portugal e Rússia, o que muda bastante a compreensão da atividade musical do passado, especialmente a nacionalista que frequentemente destacava os músicos locais e omitia os estrangeiros (Requião, 2023, p. 9).

A intensa migração para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, tanto de trabalhadores e

trabalhadoras provenientes de outros estados como de estrangeiros, é demonstrada por Pochmann (2022, p. 67), que informa que no ano de 1920 São Paulo e Rio de Janeiro detinham 51% da classe operária industrial do país e que “[...] a partir de 1920, os estados de São Paulo e Rio de Janeiro passaram a recepcionar imigrantes internos, sobretudo provenientes do Nordeste”.

Já a segunda fase do sindicalismo brasileiro apontada por Pochmann (2022, p. 187), transcorrida entre as décadas de 1930 e 1980, foi “[...] caracterizada por rápido e intenso processo capitalista de modernização conservadora”. No caso da música, apesar do mercado da música gravada no Brasil ter início na transição do século XIX para o XX (Zan, 2001, p. 107) e termos a instalação da fábrica Odeon no Brasil já em 1913 (Franceschi, 2002, p. 198), foi entre 1929 e 1945 que se deu e consolidou a primeira grande fase da música popular gravada, a chamada *Época de Ouro*, “[...] em que se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século” (Severiano; Homem de Mello, 1998, p. 85). A partir daí a indústria fonográfica passa a ser a espinha dorsal do mercado de trabalho no campo da música (Requião, 2010) e o processo de profissionalização apontado é sentido no número de filiações ao sindicato dos músicos, que se estabelece a partir dos anos 1950 na casa dos mil novos filiados por década⁹.

Nas décadas de 1940 e 1950, mesmo com a efervescência do mercado de trabalho musical na então capital brasileira, o sindicato dos músicos ainda reclamava ao poder público pela regulamentação da profissão. A ata da reunião de diretoria de 15 de abril de 1944, por exemplo, relata o envio de um memorial ao ministro do trabalho pleiteando – mais uma vez – a regulamentação da profissão. A assembleia de sete de maio de 1946, fazendo um balanço da gestão 1944–1946, remete a esse ponto como pauta eminente da gestão sucessória, comentando

9 Conforme as Propostas de Admissão do acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do RJ, hoje em posse do Arquivo Nacional, na década de 1950 tivemos 1312 músicos filiados, e, nas décadas subsequentes, 1163 e 1157 músicos respectivamente.

o anteprojeto de lei pela regulamentação da profissão do músico apresentado ao governo e sem resposta. Os músicos pleiteiam que o registro profissional seja concedido mediante alguns critérios que possam impedir o exercício da profissão a músicos “amadores” ou àqueles pretensamente “desqualificados”.

A forma mais concreta surgida até então sobre a regulamentação da profissão de músicos foi o Projeto de Lei de nº 3.505-B de 1953, endereçado pelo deputado Luiz Gama Filho. O terceiro boletim (julho-setembro 1953), publicado pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, anuncia:

Em princípios do mês de Setembro, foi apresentado na Câmara Federal, pelo Deputado GAMA FILHO, o ante-projeto que regulamenta a profissão de músico. Já ultrapassou a Comissão de Finanças e deverá, seguindo os trâmites legais, se encaminhar às Comissões de Educação e Justiça, antes de voltar ao plenário, onde será votado. Repetir a Importância do projeto não seria maçante; todavia, desnecessário, de vez que tôda, a classe acompanha há vários anos a luta do órgão de classe para consecução de tão importante evento. Entretanto, ressaltamos aqui alguns pontos do projeto que constituíram-se nos mais importantes para a classe: Regulamentação de entrada de orquestras estrangeiras no país; Definição das diversas categorias dentro da classe, tais como: músicos executantes e maestros, nos setôres erudito e popular; A lei dos dois têtços, computada isoladamente, na categoria profissional de músicos; Fôrça ao Sindicato de classe; Fiscalização na entrada dos estrangeiros; Carteira Profissional própria, que determina a categoria profissional¹⁰.

Percebe-se que a questão dos músicos estrangeiros persiste. Em carta endereçada pelo sindicato ao presidente Getúlio Vargas, do ano de 1953, lê-se:

.....
10 Transcrição de documento pertencente ao Fundo Documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro.

[...] O músico brasileiro, Exmo. Sr. Presidente, está entregue à sua própria sorte, lutando contra tôda sorte de obstáculos que o têm arrastado a uma situação de quase indiferentismo. [...] Organizações nacionais que conquistaram prestígio lastreado no esforço de nossos músicos, despedem-nos em massa para, no estrangeiro, irem buscar elementos tão bons e, às vezes, inferiores aos nossos¹¹.

Apelo com o mesmo teor foi feito em carta encaminhada em 22 de julho de 1953 ao Ministro João Goulart. Além disso, os livros de correspondência do sindicato dos músicos dos anos de 1953 e 1954 mostram inúmeros pedidos de fiscalização ao Ministério do Trabalho, denunciando a falta de pagamentos por parte de empregadores – como boates e rádios – aos músicos ou o não recolhimento do imposto sindical. Em cinco de novembro de 1954 é endereçado outro apelo, desta vez ao Senador Napoleão Alencastro Guimarães, Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio, para tratar de diversos assuntos, entre eles a aprovação do projeto de lei em trâmite. Em 27 de julho de 1955, o projeto de lei foi aprovado na comissão de cultura e, mesmo após muitos pareceres favoráveis à sua aprovação, a proposta foi recusada pelo senado, sem maiores explicações, em dez de dezembro de 1956¹².

De acordo com Mendonça (2003, p. 18), em 1957 “[...] o maestro paraibano José de Lima Siqueira fundaria a UMB (União dos Músicos do Brasil) no intuito de regulamentar a profissão de músico [...] agregando sindicatos estaduais e bandas militares”. O músico, que também era advogado, redigiu novo anteprojeto que previa a criação da Ordem dos Músicos do Brasil, entregue ao presidente Juscelino Kubistchek. “No dia 22 de dezembro de 1960, nos jardins do Palácio do Catete, no Rio de Janeiro – ao som da folclórica canção Peixe Vivo, sob a regência do maestro Eleazar

11 As cartas são parte do Fundo Documental do sindicato e encontram-se na sede da instituição.

12 Ver em: <https://culturatrabalhoedu.uff.br/wp-content/uploads/sites/181/2021/09/Dossie-PL-3505-1953.pdf>.

de Carvalho, Juscelino sancionaria a lei 3.857/60 responsável pela criação da OMB” (Mendonça, 2003, p. 18).

Enfim, estava satisfeito o apelo que atravessou inúmeras décadas pela regulamentação da profissão do músico. Curiosamente não se vê nas atas das reuniões de diretoria e das assembleias do ano de 1960 do sindicato dos músicos pautada a questão da criação da Ordem dos Músicos do Brasil. De outro lado, os jornais da época demonstram não haver consenso sobre a necessidade da criação de uma instituição para fiscalizar a profissão musical, como, por exemplo, o *Jornal do Commercio* de 10 de maio de 1961: “Esta lei 3.857, de 1960, que criou um instituto destinado ao amparo de nossos músicos, transformado, por uma direção atrabiliária, em instrumento de opressão e inquisitorial, ao que ela se presta perfeitamente [...]” (Murley, 1961, p. 6). A principal insatisfação está no alto poder atribuído à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), que, de acordo com a lei, tem a prerrogativa de emitir carteiras profissionais com validade de documento de identidade com fé pública em todo o território nacional, e de certificar músicos habilitando-os ao exercício da profissão.

Os capítulos seguintes da história do sindicato merecem estudos. O período da ditadura militar instaurada no Brasil entre 1964 e 1985 certamente não passou sem deixar rastros. Temos ainda, a partir dos anos 1980, transformações radicais com a horizontalização da indústria fonográfica, que acarretou mudanças drásticas na contratação de músicos e artistas, e, conseqüentemente, na condução de suas carreiras (Requião, 2010), demandando novas lutas por parte da classe musical.

No mais, a terceira fase do sindicalismo brasileiro apontada por Pochmann (2022), identificada como aquela que se deu a partir dos anos 1990 onde “[...] assistiu-se à generalização de medidas de liberalização da contratação de trabalhadores por modalidades abaixo da orientação estabelecida pela CLT” e onde tivemos “[...] a emergência desregulada da terceirização dos contratos em plena massificação do desemprego e precarização das relações de

trabalho [...]” (Pochmann, 2022, p. 169), teve um impacto significativo na vida dos músicos. Como vimos em estudos anteriores, de acordo com o contexto destacado por Pochmann, atestamos a morte – ou quase morte – do músico enquanto um trabalhador autônomo – ou avulso, como se costumava dizer – e sua transmutação em um perfil empreendedor.

Observamos que a instabilidade profissional causada, em geral, pelo trabalho sazonal, pela baixa remuneração e pela informalidade, tornaria necessário ao perfil profissional do músico um amplo leque de competências. Se em outros tempos tivemos perfis mais definidos, como os chamados ‘músico de estúdio’ ou ‘músico de orquestra’, entendemos que esse trabalhador vem se adaptando aos processos produtivos sendo até mesmo considerado um precursor das relações flexíveis de trabalho [...]. É aqui que parece ‘nascer’ a transfiguração do músico trabalhador em músico empreendedor (Requião, 2020a, p. 48).

Sendo precursor ou não do trabalho flexível, os e as musicistas trabalhadores veem seu perfil corresponder à condição conhecida como o “novo proletariado de serviços”, processo conhecido como “uberização”, quando

[...] proliferam, em todos os cantos, as mais diversas formas de trabalho terceirizado, *part time*, desprovidas de direitos ou ‘pejotizadas’. A precarização do trabalho se expressa ainda na disseminação das falsas cooperativas, no apelo ao voluntariado, assim como no incentivo ao empreendedorismo [...]. Em comum nesse conjunto de formas assumidas pelo trabalho, pode-se observar a erosão dos empregos associada à corrosão dos direitos do trabalho (Antunes, 2018, p. 173).

O que se pode concluir a partir desse quadro, é que no atual contexto a regulamentação do trabalho não mais significa acesso a qualquer

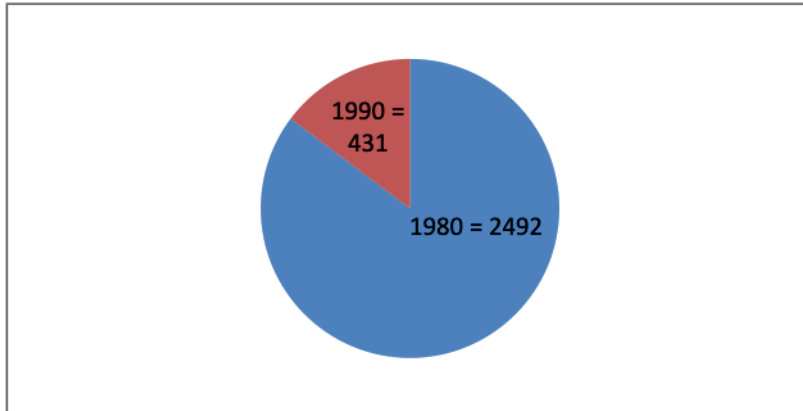
tipo de garantia trabalhista ou previdenciária. Em artigo recente, notamos uma tendência gradual e constante a uma maior responsabilização do trabalhador da música pelos processos e resultados de seu trabalho (Requião; Costa, 2023).

Se a atuação especializada requeria do músico o domínio dos conhecimentos técnicos e abstratos referentes a uma (ou poucas) área(s) específica(s), do trabalhador flexível exige-se o trânsito entre diferentes práticas comuns à cadeia produtiva no campo musical. O conhecimento especializado dava lugar a uma gama de habilidades (nem sempre conhecimentos). Do trabalhador multitarefa, por sua vez, é exigido que transforme o seu exercício laboral em uma espécie de marca, à qual se mostra atado, sendo por ela responsável, sendo impelido a uma atuação ainda mais híbrida a envolver, via de regra, atividades fora do âmbito musical em um sentido mais estrito. Torna-se encarregado, portanto, de ações que poderiam ser outrora de responsabilidade do empregador/contratante ou ao menos encontrar-se-iam dispersas entre distintos agentes, como agendamento de shows, produção de seus trabalhos, despesas de deslocamento e ensaio, disponibilização de todos os recursos materiais necessários à concretização de um trabalho, entre diversas outras atividades. Tal movimento, como visto, é favorecido pela acentuada digitalização dos processos referentes à produção e ao consumo de suas atividades (Requião; Costa, 2023, p. 160-161).

Conforme Pochmann (2022, p. 27), a generalização do trabalho multifuncional leva a um esvaziamento da identidade do trabalhador e de seu sentimento de pertencimento a um coletivo. Se, ainda de acordo com o autor, o período auge do sindicalismo ocorreu durante as décadas de 1970 e 1980, a partir dos anos 1990 se inicia um processo de declínio, e as filiações ao sindicato dos músicos ilustram de forma expressiva esse quadro, com um alto número de filiações na

década de 1980 e uma queda brusca na década seguinte, conforme a figura abaixo:

Figura 5 – Filiados ao sindicato dos músicos nos anos 1980 e 1990



Fonte: Fundo Documental do Sindicato dos Músicos do Estado do RJ.

Embora a ideologia neoliberal favoreça o individualismo e a competição entre membros de uma mesma classe, concordamos com Pochmann (2022, p. 219), que vê “[...] a formatação do modelo de organização e representação dos interesses em relação ao conjunto da classe trabalhadora” como aquilo que “[...] reafirma a tese de que o sindicalismo, cujo futuro encontra-se em aberto no Brasil, segue fundamental”. Nesse sentido, conhecer as lutas travadas pela classe trabalhadora no decorrer da história, e reconhecer os elos de ligação com o presente, é criar condições para a transformação, presente e futura, a fim de evitar, como diria o pensador Karl Marx (1997), que a história se repita, não mais como tragédia, mas como farsa.

REFERÊNCIAS

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

BRASIL. Lei n° 13.467, de 13 de julho de 2017. Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei n° 5.452, de 1° de maio de 1943, e as Leis n° 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de

11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 154, n. 134, 14 jul. 2017.

BRASIL. Portaria MJSP nº 126, de 27 de julho de 2022. Declara de interesse público e social o acervo documental privado do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 142, 28 jul. 2022.

BRASIL. Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras Providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 23 dez. 1960.

CENTRO Musical. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 00137, p. 3, 17 maio 1907a.

CENTRO Musical do Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, edição 08331, p. 6, 26 jul. 1907b.

CENTRO Musical do Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00286, p. 12,13 out. 1907c.

ESTEVES, E. *Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907–1941*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FRANCESCHI, H. M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREIRE, B. A. A. *Dissonâncias em busca da harmonia melódica: experiências históricas, desafios, lutas e associativismo da classe musical (SP, 1913–1949)*. 2023. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

SEVERIANO, J.; HOMEM DE MELO, Z. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1998a (Ouvindo musical, v. 1: 1901–1957).

MACHADO, R. C. *Diccionario musical*. Rio de Janeiro: Commercio de Brito e Braga, 1855.

MARX, K. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MATTOS, M. B. *Trabalhadores e sindicatos no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

- MATTOS, M. B. *Escravidados e livres: experiências comuns na formação da classe trabalhadora carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2008.
- MENDONÇA, A. X. V. “OMB, OBRIGADO NÃO”: análise social sobre as relações de poder na Ordem dos Músicos do Brasil no estado do Ceará (1998–2003). 2003. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2003.
- MEYER, A. C. D. E. A regularização da profissão de músico: uma trajetória de luta. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 33., 2023, Natal. *Anais [...]*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2023a.
- MEYER, A. C. D. E. *Entidades de classe dos músicos no Rio de Janeiro (1784–1941) uma historiografia analítica: Irmandade de Santa Cecília (1784–1824), Sociedade Beneficência Musical (1833–1896) e Centro Musical do Rio de Janeiro (1907–1941)*. 2023. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023b.
- MEYER, A. C. D. E. O Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ) e a construção da consciência de classe dos músicos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 32., 2022, Natal. *Anais [...]*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2022.
- MURLEY, A. A “Ordem dos Músicos”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 1, edição 00181, p. 6, 10 maio 1961.
- O CENTRO Musical do Rio. *A Notícia*, Rio de Janeiro, edição 00216, p. 3, 10 set. 1907.
- POCHMANN, M. *O sindicalismo tem futuro?* São Paulo: Expressão Popular, 2022.
- REQUIÃO, L. *Músicos do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907–1941): fac-símile das fichas de matrícula*. Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 2023.
- REQUIÃO, L. A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo e a ode ao empreendedorismo. DOMINGUES, J.; REQUIÃO, L.; FRYDBERG, M. (org.). *Interlocações entre cultura, trabalho e economia*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020a. p. 39–58.
- REQUIÃO, L. Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa. *Opus*, Vitória, v. 26, n. 2, p. 1–25, 2020b.
- REQUIÃO, L. “*Eis aí a Lapa...*”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

REQUIÃO, L.; COSTA, R. H. “O mercado define isso”: estrutura e adaptação na dinâmica do trabalho de músicos brasileiros na transição do século XX ao XXI. *Revista El Oído Pensante*, Buenos Aires, v. 11, n. 1, p. 132-166, abr./set. 2023.

SAROLDI, L. C. O rádio e a música. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, p. 48-61, dez./fev. [2002-2003].

SILVA, R. de O. *A atividade laboral dos músicos de cinema entre os anos de 1896 e 1929: um estudo a partir das atas do Centro Musical do Rio de Janeiro e seus associados*. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SIMÕES, J. da R. *Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do centro musical Porto-Alegrense (1920-1933)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ZAN, J. R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS: Revista Científica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, jun. 2001.



HACETE TÙ ESCUELITA

*hacia una “profesionalización”
de actores y actrices de teatro
callejero en Buenos Aires*

*GET YOUR LITTLE SCHOOL: TOWARDS “PROFESSIONALIZATION”
OF STREET THEATER ACTORS AND ACTRESSES IN BUENOS AIRES*

Francesca Rindone¹

-
- 1 Magister en Antropología Cultural y Etnología por la Università degli Studi di Torino (Italia), doctoranda en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Esta investigación está financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y está radicada en el Instituto de Ciencias Antropológicas (ICA) de la Facultad de Filosofía y Letras. E-mail: francesca.rindone@gmail.com.

RESUMEN:

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el proceso de creación y el funcionamiento del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, una propuesta pedagógica de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), a partir de los contextos laborales de lxs actores y actrices que la impulsaron y de los modelos de trabajo artístico transmitidos en esta formación. Por un lado, me interesa estudiar la reconfiguración profesional de lxs actores y actrices que la crearon, con la finalidad de desarrollar la vertiente pedagógica de su labor teatral. Por otro lado, quisiera analizar la noción de trabajo artístico vehiculizada a través de este proyecto pedagógico: es decir, qué tipo de actor/actriz apunta a formar esta escuela y de acuerdo con qué parámetros preexistentes en el campo teatral porteño.

Palabras-clave: trabajo artístico. teatro. actores/actrices. políticas culturales.

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de criação e funcionamento do Curso de Formação do Ator-Actriz para Atuação em Espaços Livres, proposta pedagógica da Escola Metropolitana de Arte Dramática (EMAD), a partir dos contextos de trabalho dos atores e atrizes quem a promoveu e dos modelos de trabalho artístico transmitidos nesta formação. Por um lado, interessa-me estudar a reconfiguração profissional dos atores e atrizes que a criaram, com o objetivo de desenvolver a vertente pedagógica do seu trabalho teatral. Por outro lado, gostaria de analisar a noção de trabalho artístico veiculada através deste projeto pedagógico: ou seja, que tipo de ator/atriz esta escola pretende formar e segundo quais parâmetros pré-existent no campo teatral de Buenos Aires.

Palavras-chave: trabalho artístico. teatro. atores atrizes. políticas culturais.

ABSTRACT:

The objective of this article is to analyze the creation process and operation of the Actor-Actress Training Course for Acting in Open Spaces, a pedagogical proposal of the Metropolitan School of Dramatic Art (EMAD), based on work contexts of the actors and actresses who promoted it and of the models of artistic work transmitted in this training. On the one hand, I am interested in studying the professional reconfiguration of the actors and actresses who created it, with the aim of developing the pedagogical aspect of their theatrical work. On the other hand, I would like to analyze the notion of artistic work conveyed through this pedagogical project: that is, what type of actor/actress this school aims to form and according to what pre-existing parameters in the Buenos Aires theatrical field.

Keywords: artistic work. theater. actors actresses. cultural policies.

INTRODUCCIÓN

Analizar el campo cultural y artístico desde el punto de vista de lo laboral implica una serie de desafíos teóricos y metodológicos, así como la incorporación de aportes y debates interdisciplinarios. Algunos enfoques sociológicos identifican el trabajo artístico como un “trabajo no clásico” (De La Garza, 2009) caracterizado por contrataciones a tiempo parcial, estacionalidad, ausencia de seguridad social, indeterminación de los horarios y dilución de la jornada laboral. Otros estudios señalan, en esta línea, un borramiento de los límites entre trabajo, placer y militancia, y consecuentemente entre la retribución afectiva y/o política y la económica/monetaria (Simonetti, 2019). Además, en términos prácticos se trataría de un trabajo móvil, en el cual es imposible trazar líneas divisorias entre vida privada y profesional, lo cual se puede traducir en niveles más o menos graves de (auto)explotación (Kunst, 2005). Según la historiadora en artes Karina Mauro, quien dedicó extensos estudios al sector actoral en la Argentina “[...] la exigencia de subordinar la tarea cultural o artística a fines no económicos subyace en concepciones como la de la vocación, que el sentido común le aplica a los artistas [...] o la de que el placer que reporta el ejercicio de determinada práctica sustituiría la falta de remuneración” (Mauro,

2018b, p. 116). En este panorama, las artes escénicas se plantean históricamente como un ámbito caracterizado por dinámicas propias de precarización laboral². En la ciudad de Buenos Aires, reconocida mundialmente por su abundante y variada escena teatral, se reconocieron imperfecciones que se volvieron constitutivas del campo teatral porteño, a las cuales correspondió una también memorable historia de luchas sectoriales (Klein, 1988; Mauro, 2020). Lxs actores y actrices de la “capital del teatro” suelen estar muy formadxs, sobre todo gracias a la enorme oferta de espacios de enseñanza públicos, privados y académicos presentes en la ciudad: sin embargo, el trabajo de estxs artistas revela las mismas características elencadas anteriormente, es decir escasa o nula continuidad, horarios indefinidos, dificultad para acceder a contratos, exposición a acosos laborales por parte de directorxs o dueñxs de salas, entre otras. Dentro del campo teatral porteño, el sector más afectado por estas dinámicas sería el independiente, ya que desde sus inicios como “movimiento” en los años treinta del siglo pasado, y por sus mismas bases ideológicas, prioriza la calidad estéticas y el significado político de las obras teatrales por encima de la dimensión económica (Fukelman, 2017). En estos planteos ideológicos, por ejemplo, estudiosxs del fenómeno mencionadxs anteriormente ven la base misma de la precarización laboral que afecta al sector independiente, ya que el desapego de sus referentes respecto a la esfera económica y la identificación de actores y actrices como “militantes” (más que como trabajadorxs) se vuelve dimensión constitutiva de su labor teatral (Mauro, 2018a). Asimismo, el teatro independiente se conforma desde sus inicios como contracara del teatro comercial o “profesional”, de los cuales rechaza justamente su apego a fines lucrativos o de éxito de taquilla. Jorge Dubatti (2012) sostiene que el teatro independiente se desarrolló en contraposición a tres “enemigos”: el capocómico, es decir

-
- 2 En esta línea, reconocemos como ejemplares los estudios de Susana Shirkin (2018) sobre actores y actrices de varieté y de Lia Noguera (2018) acerca de las condiciones laborales de los actores populares del drama gauchesco, así como la historización operada por Julieta Infantino (2014) en su etnografía del circo.

las jerarquías vigentes en una compañía, el empresario comercial y el Estado. Sin embargo, este sector resulta hasta hoy en día sumamente heterogéneo, y muchas de las contraposiciones que lo constituían se encuentran superadas o bien matizadas. Por ejemplo, en relación a su vínculo con el Estado, podemos observar que el teatro independiente depende del crecimiento de círculos extra-comerciales de la cultura, así como de subsidios estatales que compensan los ingresos donde éstos no alcanzan para la subsistencia de sus proyectos (Del Mármol, 2020).

La escena independiente, que además representa la oferta cultural más importante del país, se sostiene por ende a través de dinámicas que se plantean como extra o anti-económicas, y que se narran más bien en términos de “pasión”, “compromiso” o “trabajo a pulmón”. En este sentido, los estudios llevados a cabo en el marco del grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA) sobre las artes escénicas en la actualidad arrojaron una tendencia común entre artistas escénicxs de suplir estas faltas estructurales a través del trabajo docente (Mauro, 2022). El ejercicio de la docencia es, muchas veces, la principal fuente económica ya que propicia un ingreso más estable y continuo que el artístico, y se desarrolla en instituciones de enseñanza artísticas privadas y pública, pero también de manera no registrada, a través de cursos, talleres y clases particulares auto-gestionadas. Estos mismos estudios señalan además que, a pesar de la mayor cantidad de tiempo dedicada a la docencia por fines de sustentabilidad económica, la identificación con la tarea artística suele primar por sobre la tarea docente.

Estos diagnósticos nos resultan fundamentales para iluminar la problemática de los derechos laborales en el campo artístico y para desromantizar el campo de las artes, más aún cuando es abordado (como en este caso) desde un lugar de implicación. Sin embargo, el trabajo de campo etnográfico entre actores y actrices de teatro callejero, “profesionales” o en formación, nos devuelve un panorama aún más complejo acerca de las concepciones de lo laboral,

matizando las negatividades anteriormente planteadas a través del registro de otros recursos y acciones colectivas puestas en acto en el campo teatral. Frente al reconocimiento de la precarización y la inseguridad que caracteriza el trabajo artístico, estxs actores y actrices siguen encontrando aspectos mayoritariamente positivos en el trabajo actoral, por ejemplo hacer algo que les gusta, expresarse, trabajar con amigxs, tejer redes de pares, encontrar espacios/grupos de pertenencia, compartir momentos festivos, etc. En palabras de la antropóloga Mariana Del Marmol, quién analiza la escena teatral independiente de La Plata, el trabajo artístico sería “[...] un ámbito donde el deseo es el principal motor y la amistad y la reciprocidad funcionan como sostenes de la creación, que ayudan a compensar la escasez de recursos y a disminuir la inseguridad” (Del Mármol, 2020, p. 171).

Tanto la reconstrucción de los orígenes del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos como las reflexiones acerca del proyecto pedagógico y su “perfil del egresadx” se basan sobre entrevistas realizadas personalmente a docentes y egresadx y sobre el trabajo de campo etnográfico. Puntualmente, mi propia condición de egresada de esta formación, además de mantenerme en contacto con este espacio a través de lazos afectivos, me dio la oportunidad de realizar una pasantía docente en una de sus materias troncales: el “Taller Integral”, que brinda los fundamentos del entrenamiento actoral para los espacios abiertos. A través de esta pasantía, tuve la posibilidad no solo de observar y acompañar la tarea docente con los dos grupos de estudiantes (el primero y el segundo año de la cursada) sino también de asistir a las reuniones de evaluación. Asimismo, la experiencia de la pasantía derivó en una pluralidad de micro-tareas que afianzaron los lazos afectivos que ya me ligaban este espacio, brindándome acceso a innumerables charlas informales donde se revisan constantemente los fundamentos, los objetivos y las proyecciones a futuro de dicha formación.

LA ESCUELA METROPOLITANA DE ARTE DRAMÁTICO: UN ENFOQUE DESDE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN EL CONTEXTO ARGENTINO

La Escuela Metropolitana de Arte Dramático (en adelante EMAD) se creó en 1965 como extensión del Instituto Labardén, el cual tenía entre sus pilares la educación artística orientada a la infancia. Con un decreto del año 1974 la escuela se separó del Instituto y a través de esta autonomía se configuró como institución post-primaria especializada en la formación de actores y actrices profesionales. Sin embargo no será sino en los años de la recuperación democrática luego de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) que la EMAD vivió, al igual que gran parte del campo cultural y artístico porteño, una época de revitalización con importantes reformas tanto en el diseño curricular como en el contenido de las asignaturas. Para este entonces, la escuela contaba con dos carreras únicamente: Formación del Actor-Actriz y Puesta en Escena.

En el 2001, con el Decreto N° 2139/001 se aprobaron los planes de estudio de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la EMAD quedó comprendida dentro de los alcances de la Ley de Educación Superior (24.521/95), adquiriendo de este modo pleno carácter de Instituto Superior no Universitario³. De este modo, la escuela pasó a ser parte de la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEART), que a su vez depende de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. En los años siguientes, gracias a propuestas pedagógicas formuladas y avanzadas por profesionales destacadxs en las diferentes áreas, la EMAD incorporó más propuestas formativas: la Tecnicatura Superior en Escenografía, el Profesorado de Teatro, el Curso de Dramaturgia y el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, sobre el cual nos detendremos particularmente.

.....
3 Ver em: <http://www.alternivateatral.com/espacio1186-escuela-metropolitana-de-arte-dramatico-emad>.

El Curso es incorporado a la EMAD en el año 2004: un momento particular para la Argentina ya que el país se encontraba dando sus primeros pasos hacia la recomposición política y económica luego de la fuerte crisis que lo había sacudido en la década anterior. Para enfocar esta época desde el punto de vista del trabajo artístico/cultural, tenemos que tener en cuenta que los noventa fueron signados por una desconfianza en la política institucional y el crecimiento del desempleo que culminó con el estallido social del 2001. En una época de deslegitimación del espacio público, mientras las políticas neoliberales erosionaban las instituciones, se produjeron concepciones mercantilistas de la cultura y el arte, las cuales pasaron de ser ámbito de legitimación política a tener que ser legitimadas por su utilidad política y económica (Yudice, 2002). No obstante, la crisis derivó también en un proliferar de iniciativas populares a través de las cuales la sociedad civil empezó a organizarse para pensar alternativas a los modelos de consumo impuestos y la cultura se erigió como un espacio generador de sentidos y nuevas formas de ciudadanía (Osswald, 2009). En este sentido, el campo de la cultura supo encauzar ciertas acciones colectivas de resistencia habilitando espacios de sociabilidad, formas cooperativas y estilos de vida alejados del consumismo: se produjo así una tradicionalización selectiva de las reivindicaciones políticas de los setenta, que se deslizaron del plano político al plano cultural (Wortman, 2009). Así, tanto las prácticas artísticas y culturales como la gestión de los espacios culturales se volvieron formas de militancia que, a través del trabajo colectivo, han sostenido y multiplicado distintas formas de hacer cultura en distintas escalas (local, provincial, nacional). Luego de la crisis del 2001, se empezaron a gestar iniciativas que devolvían al Estado su rol de promotor y garante de derechos: en el campo cultural se demandaron leyes de promoción y protección, programas públicos y/o declaratorias patrimoniales, pero también se crearon nuevas instituciones y/o ofertas formativas en el ámbito cultural y artístico. Estos procesos fueron impulsados por artistas y trabajadorxs

de la cultura que se organizaron para disputarle al Estado políticas públicas y nuevos espacios de incidencia (Infantino, 2020). En el caso que veremos a continuación, en estos procesos también se filtraba la voluntad de generar trabajo para artistas en el marco de la enseñanza artística pública, a la vez que se daba continuidad (a través de su transmisión) a un lenguaje escénico popular.

SABERES POPULARES EN LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA PÚBLICA: HACIA UNA ESCUELA DE TEATRO CALLEJERO

En este contexto el grupo de teatro callejero La Runfla instaló el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos entre las propuestas formativas de la EMAD. Para entender el camino que llevó a la institucionalización del Curso es fundamental estudiar cómo los actores y actrices de La Runfla, así como otros artistas que luego conformarán el cuerpo docente, modificaron y adaptaron sus trayectorias profesionales en base a las exigencias requeridas por este proyecto. A su vez, para enfocar estas trayectorias necesitamos poner el foco en los espacios culturales donde estos artistas trabajan hasta el día de hoy, cumpliendo con diferentes tareas: estos son el Centro Cultural La Casita de La Selva-Sala Carlos Trigo y el Espacio Cultural Chacra de los Remedios.

La Casita de La Selva funciona desde 1993 como parte del Programa Cultural en Barrios (en adelante PCB) que se configura desde 1984 como un importante semillero de políticas culturales y democracia cultural participativa (Chauí, 2013; García Canelini, 1987) y como un espacio de mediación entre la política del Estado local y las dinámicas culturales territoriales (Rabossi, 1997). Con la inquietud de “llevar la cultura a los barrios”, este programa se articula en torno a cursos y talleres dictados en centros culturales y escuelas, en los cuales se desempeñan diversos tipos de trabajo cultural, desde formas más institucionalizadas hasta el voluntariado, otorgando gran importancia al rol de los vecinos en la construcción y continuidad de la actividad

artístico-cultural del territorio (País Andrade, 2011). En los años ochenta y en la primera mitad de los noventa, lxs trabajadorxs del PCB se nombraban “animadores culturales”, un término que se refería más propiamente al ámbito de la militancia, mientras que a partir de 1996 empiezan a nombrarse como “promotores” o “gestores” culturales (Alonso, 2005). En este contexto, numerosos espacios relacionados al teatro se beneficiaron de esta política pública, pudiendo contar con el apoyo estatal para sus actividades: asimismo, representó una oportunidad laboral para numerosxs artistas, entre ellxs lxs tres actores y actrices de La Runfla que conformaron el primer plantel docente del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos.

Por otro lado, el Espacio Cultural Chacra de los Remedios es un centro cultural a cielo abierto situado en el Parque Avellaneda, un espacio verde público situado a pocas cuadras de La Casita de La Selva en la periferia sur-oeste de la capital. Este parque fue recuperado, tras décadas de abandono que lo habían convertido en un espacio inseguro, a través de la articulación de distintas agrupaciones vecinales y colectivos artísticos a lo largo de todos los años noventa. La puesta en valor de este espacio público, de la cual el grupo La Runfla participó muy activamente, fue reconocida definitivamente con la Ley 1153/2003, en la cual se estipula, entre otras cosas, la gestión asociada del parque por la Mesa de Trabajo y Consenso junto con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Rindone, 2022). La actividad del Espacio Cultural Chacra de los Remedios es regulada a través de la Mesa de Cultura, una de las sub-comisiones de esta junta vecinal, y forma parte del Circuito de Espacios Culturales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires⁴. El primer coordinador de este espacio fue el director de La Runfla, quién también se desempeñaba como actor en el circuito oficial de Buenos Aires

.....
4 Los otros espacios que componen el Circuito son el Adán Buenosayres (Parque Chacabuco), el Carlos Gardel (Chacarita), el Espacio Cultural Del Sur (Barracas), el Julián Centeya (San Cristóbal), el Marcó del Pont (Flores) y el Resurgimiento (Villa del Parque).

y como profesor en la carrera de Formación del Actor-Actriz de la EMAD. Los coordinadores de los centros incluidos en el Circuito de Espacios Culturales de la ciudad son contratados por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: la misma que, como vimos, gestiona la EMAD a través de la Dirección General de Enseñanza Artística. Se daba, por ende, la oportunidad de impulsar el proyecto pedagógico que La Runfla estaba pensando desde hace mucho tiempo: la estrategia desplegada fue solicitar una modificación en el contrato laboral del coordinador para poder formalizar el proyecto pedagógico. Cuenta en una entrevista uno de los actores que fueron involucrados en esta primera etapa, también contratado en otro espacio cultural público en aquel entonces:

La idea era su contrato, que era en planta de la Ciudad, pasarlo ahí, él estaba como coordinador de acá del Parque... hoy ya no se podría hacer de esta forma, en aquel entonces era “bueno, te pasan en comisión...” básicamente, estaba la guita acá, la pasamos para acá y listo. El proyecto era armar la escuela de teatro callejero con los integrantes de La Runfla, con la idea de usar algunos contratos que ya habían y pedir algunas horas. Como yo tenía contrato en Cultura de la Ciudad me dijo “¿te interesaría?” y yo “sí claro, está bueno...”, yo pensaba que no iba a salir nunca, pero si salía buenísimo (Entrevista a P. R., 31 out. 2022).

El actor pone aquí el foco en los movimientos habilidosos entre diferentes áreas de la administración pública y en el uso táctico de ciertas políticas: al igual que otras iniciativas gestadas en el ámbito de la militancia territorial y/o de la gestión cultural, estos procesos de institucionalización toman caminos no lineales activando, en términos de Michel de Certeau (1996), una serie de tácticas. En *La invención de lo cotidiano* el autor define como táctica a “[...] a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio [...] La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar con el terreno que le

impone y organiza la ley de una fuerza extraña” (De Certeau, 1996, p. 46). En este caso, el terreno en el que estxs actores y actrices activaron sus tácticas sería el del Estado, de la administración pública y de las instituciones de enseñanza artística estatales: sin embargo, cabe matizar esta comparación aclarando que no se trataba de una fuerza completamente extraña, ya que como vimos varixs de ellxs ya habían entablado relaciones fructíferas con el Estado a partir de sus oficios y militancias culturales. Entre las características que De Certeau asigna a las tácticas – asegurar desplazamientos rápidos e inesperados, crear sorpresas, escabullirse, etc. – destaco la de “actuar sobre el instante”: eso es, aprovechar el momento oportuno para “ejercer su astucia” y obtener beneficios, en este caso colectivos.

Estos actores y actrices pusieron en campo no solo los conocimientos propios de su oficio, sino también cierta experticia adquirida en el campo de la gestión cultural y desarrollada a lo largo de varios años de trabajo en este sector. Analizando este proceso en su contexto socio-político, podemos observar que las bases para impulsar este proyecto pedagógico fueron sentadas a lo largo de un periodo caracterizado por cruces entre militancia cultural y trabajo artístico. Estxs actores y actrices acompañaron esta tendencia en su territorio de referencia, participando de la recuperación de un espacio público (como militantes) a la vez que sostenían un espacio cultural preexistente como gestorxs culturales. Algunos estudios mencionados en la introducción (Kunst, 2005; Lorey, 2006; Simonetti, 2019) muestran las criticidades de estos cruces poniendo énfasis en cómo éstos dificultan la (auto)percepción de lxs trabajadorxs de la cultura como sujetos laborales (Mauro, 2020). Sin embargo, tal como mencionaba anteriormente, este proyecto no podría leerse únicamente bajo este lente, sino como una confluencia de acciones y significaciones vinculadas al arte en los espacios públicos.

El grupo de teatro callejero La Runfla aplica desde sus comienzos un gran despliegue físico, vocal y en algunos casos acrobático a sus producciones: en casi todas las obras aparece el uso escénico de los

zancos, actuaciones aéreas con arneses o telas, fuego, máscaras, títeres o muñecos gigantes. El uso dramático de todos estos elementos, además de la exigencia física y vocal de la actuación en espacios abiertos, requerían de un entrenamiento específico. Según los relatos de su propio director, a las convocatorias que el grupo abría para cada nueva creación se presentaban por lo general artistas circenses que carecían de formación actoral, o bien actores y actrices de sala que no estaban preparadxs para trabajar en la calle. Después de aproximadamente diez años de actividad, La Runfla empezó entonces a proyectar una escuela de teatro callejero.

EL CURSO DE FORMACIÓN DEL ACTOR-ACTRIZ PARA LA ACTUACIÓN EN LOS ESPACIOS ABIERTOS: PROCESOS DE INSTITUCIONALIZACIÓN DEL TEATRO CALLEJERO

El Curso de Formación del Actor–Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos pasó a integrar la oferta formativa de la EMAD en el año 2004, siendo su sede administrativa el Antiguo Tambo del Parque Avellaneda: uno de los edificios patrimoniales recuperados que conforman el Espacio Cultural Chacra de los Remedios. En primer lugar fueron convocadxs para conformar el plantel docente actores y actrices del grupo La Runfla que también se desempeñaban como animadorxs/gestorxs culturales y coordinadorxs de La Casita de La Selva. Sus vidas, desde el 2004, se reparten entre los ensayos y funciones de La Runfla, las actividades lúdicas y artísticas de la Casita de La Selva, que incluyen la organización de fiestas callejeras y otros eventos barriales, y las tareas docentes del Curso.

Con el tiempo, las inscripciones empezaron a aumentar y así también la carga horaria: este cambio puso las condiciones para ampliar el plantel docente, incluyendo en el mismo personalidades destacadas de la cultura provenientes de distintas disciplinas y oficios. Se sumaron entonces las materias “Manejo y Construcción de Máscaras y Muñecos”, a cargo de un renombrado maestro mascarero proveniente

de la murga uruguaya y del teatro comunitario, y “Musicalidad”, a cargo de un músico y compositor especializado en la dirección de coros experimentales. Asimismo, se agregaron “Destreza para la actuación aérea”, de la mano de bailarines y coreógrafos de reconocida trayectoria, “Historia, Estética y Poética del Teatro Callejero”, la única materia teórica del Curso, y “Vestuario”.

La ampliación del plantel docente se pudo concretar a través negociaciones que el entonces director entablaba en el Consejo Directivo de la EMAD, logrando sumar horas cátedras al Curso y así abrir nuevos contratos para lxs docentes que se iban incorporando.

A los diez años de su creación, el Curso todavía aplicaba criterios algo informales para el reclutamiento de sus docentes, que eran elegidxs en base a la afinidad de sus trayectorias artísticas con el proyecto pedagógico. Para lxs docentes esto no representaba un déficit sino más bien una ventaja, ya que compartir ciertos criterios estéticos entre todxs permitía conservar algunos rasgos identitarios constitutivos del teatro callejero.

En el 2015 la escuela alcanzó y consolidó la carga horaria que mantiene hasta hoy en día: de lunes a viernes, de 9.00 a 13.30 horas, además de incorporar a las asistentes pedagógicas de las materias de Musicalidad y Manejo y Construcción de Máscaras y Muñecos. Estas dos incorporaciones fueron las últimas que se gestionaron por contacto, ya que desde la EMAD se empezó a requerir el llamado a concurso público para las convocatorias docentes, y de esta forma fueron contratadxs, en los años siguientes, dos artistas que pasaron a integrar las cátedras de Musicalidad y Destreza.

En 2018 se produjo un cambio en la coordinación del curso y la nueva gestión trajo, entre las innovaciones, una mayor descentralización de las tareas en toda la esfera que abarca el trabajo docente, desde la planificación del cronograma hasta la asistencia a las reuniones del Consejo Directivo de la EMAD, las asambleas interclaustró y otras reuniones eventuales convocadas por las autoridades de la sede central. Asimismo, de cara a los veinte años de funcionamiento de

esta formación, y frente a una baja en las inscripciones registrada a partir de la pandemia causada por el COVID-19, el plantel docente está elaborando estrategias para asegurar un futuro a esta formación:

Lo que estamos intentando, pero también implica un montón de trabajo extra, es ver si esto se transforma en una Diplomatura o en una Tecnicatura, algo que tenga un poco más de categoría y que el título que les entregan a fin de año tenga una validez un poco mayor teniendo en cuenta la cantidad de horas de la cursada [...] (Entrevista a G. A., 5 out. 2022).

Alcanzada cierta madurez en el funcionamiento del Curso, el equipo docente ve la necesidad de otorgar a lxs egresadxs una titulación acorde con la “intensidad” de la formación. Un primer paso hacia este objetivo se dio en el año 2023 a través del convenio EMAD-UNSAM (Universidad Nacional de San Martín) que consistió en el reconocimiento de materias aprobadas en el Curso en el marco de la Licenciatura de Artes Escénicas (focalización en Teatro de Títeres y Objetos). Si bien no se trata aún de una mejor titulación dentro de la institución a la que está vinculado el Curso, sí se trata de un reconocimiento formal de esta propuesta pedagógica y de un vínculo institucional a largo plazo que abre a sus egresadxs la posibilidad de dar continuidad a su formación profesional en una institución universitaria. La planificación de estas reformas trae necesariamente nuevos desafíos en términos de institucionalización y formalización de saberes populares, que a su vez generan nuevas preguntas y nuevas disputas en el marco de las instituciones de enseñanza artística.

EL “PERFIL INSTITUCIONAL DEL EGRESADO”: MODELOS DE TRABAJO ARTÍSTICO PARA GRUPOS DE TEATRO CALLEJERO

En este último apartado quisiera esbozar algunas reflexiones acerca de los modelos de trabajo artístico vehiculizados a través del Curso

de Formación del Actor–Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, que responden a precisas tradiciones e identidades instaladas en el campo teatral porteño.

Volviendo por un momento a la historia de la EMAD, sabemos que en los años noventa, durante la segunda oleada de reformas institucionales en la escuela, se conformó un nuevo “perfil institucional del egresado” de la carrera de Formación del Actor, denominado “actor todoterreno”. Se trataba de un actor/actriz que “[...] pueda desempeñarse en un proyecto de gran producción, así como también en un espectáculo en la calle o en ámbitos no convencionales, desprovistos del apoyo técnico y promocional que podrían encontrarse en el primer caso” (EMAD, 1993, p. 6).

El “perfil del egresado” del Curso desde 2004 recupera esta noción de “actor todoterreno” complementándolo con la de “actor artesano”: un artista capaz de crear una obra teatral para los espacios abiertos cubriendo todas sus etapas, desde el entrenamiento actoral hasta la construcción y el uso dramático de elementos escénicos.

Uno de los objetivos fundamentales de la escuela es transmitir modalidades de trabajo colectivo que los estudiantes puedan aplicar a las diferentes tareas a lo largo de la cursada: por ejemplo, organizarse colectivamente para la construcción de algún elemento escénico, desde la recaudación del dinero para la compra de materiales hasta la finalización del trabajo. De hecho, cuando entre 2014 y 2018 el equipo docente tuvo que implementar un criterio de selección para limitar el cupo de ingreso, la “prueba” consistía sencillamente en cursar el primer mes de clases bajo la supervisión de los docentes. Durante este periodo, el equipo docente ponía el foco, más que en los conocimientos previos que cada estudiante traía, en las habilidades actitudinales consideradas importantes para la conformación y consolidación de la grupalidad: llegar a horario, ser solidario, estar predispuesto al trabajo colectivo, saber organizarse con otros a la hora de crear una escena, etc.

En esta línea, a lo largo de la cursada las actitudes individualistas son desacreditadas y corregidas: un ejemplo emblemático fue el caso de

un estudiante que en 2015 se mostró crítico hacia la política educativa que supeditaba el desarrollo personal al ritmo grupal. A esta queja, el entonces coordinador del Curso respondió con la frase que da título a este trabajo: “si no te gusta, *hacete tu escuelita*”.

De esta forma, el Curso busca superar concepciones tradicionales relativas a los espacios de formación artística centrados en el brillo personal de lxs artistas, concebidxs como “genios creativos” dotadxs de un “talento” que la escuela debe encontrar y explotar. Al contrario, se propone la formación de unx artista-trabajadorx insertx en tramas de producción (Becker, 2008), poniendo el foco en el oficio del actor/actriz que se forma y perfecciona a través de una rutina de entrenamiento colectiva, constante y progresiva.

Cabe mencionar, tal como he analizado en trabajos anteriores (Ridone, 2023) que el Curso fomenta la creación de grupos de trabajo con la intención de que los mismos se mantengan una vez finalizada la cursada. Esto deriva en una proliferación de grupos “profesionales” de teatro callejero, muchos de los cuales eligen continuar su actividad artística en el Parque Avellaneda, ya que la gestión cultural de este espacio incluye la programación del Espacio Cultural Chacra de los Remedios, en la cual confluyen las obras con recaudación “a la gorra” de los distintos grupos. Éstos suelen incluir egresadxs de distintos años, que afirman poder trabajar en conjunto por la instalación de un “código común” dado por la rutina de entrenamiento aprendida en la escuela. Además, los grupos de más larga trayectoria, así como emprendimientos individuales de otrxs egresadxs o docentes del Curso (generalmente en el ámbito de la animación de eventos), suelen funcionar como “bolsa de trabajo” para quienes recientemente terminan la cursada.

En este sentido, se puede afirmar que la figura correspondiente al “perfil del egresadx” de esta formación es la del actor/actriz de teatro independiente, que responde a su vez al modelo de trabajo artístico de la autogestión. Este paradigma se plantea como ideal para el despliegue de una pluralidad de competencias artísticas y técnicas que exceden

lo puramente actoral: asimismo, de acuerdo con los principios enunciados al comienzo de este trabajo (Dubatti, 2012), este modelo rechaza las jerarquías y apuesta a una repartición horizontal de las tareas. Sin embargo, lejos de acordar en torno a estas categorizaciones, se producen en el marco de los grupos de egresadxs interesantes debates en torno a los modelos de trabajo, como indica este fragmento de entrevista a las actrices del grupo Comediantes de la Legua:

Paula: Para mí, desde que nos compramos las fundas de los vestuarios somos profesionales! (risas)

Antonela: Yo no considero que somos un grupo profesional, creo que somos un grupo independiente o por lo menos así me percibo yo. Lo profesional está ligado... a ver, es verdad que nosotras tenemos un título porque terminamos una formación, pero esta formación se basa en la tradición del teatro independiente. Además “profesional” lo siento más ligado al teatro oficial, y pierde la carga política.

Paula: Yo no lo veo para nada de manera antagónica, no sé a mí me gustaría vivir de eso, porque por la cantidad de tiempo que uno le dedica lo más justo sería ganar dinero (Entrevista a A. P. y P. C., 30 out. 2022).

A raíz de estas discrepancias registradas en los grupos de egresadxs del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos vi la necesidad de ampliar la discusión teórica en torno a la categoría de “profesional” y de entrecomillar el término justamente por la falta de acuerdo en torno a él. Como vimos al principio, la oposición profesional/independiente es una de las más constitutivas de los estudios relacionados al campo teatral porteño, con importantes repercusiones en los discursos nativos hasta hoy en día. Sin embargo, una vez más el trabajo de campo etnográfico nos otorga enfoques específicos para analizar estas mismas discusiones, en este caso irresueltas, en el marco de los propios grupos de teatro.

Cabe preguntarse, entonces, en vista de investigaciones futuras: ¿qué le otorga a la actividad teatral el carácter de profesional? ¿un título académico, la cantidad de tiempo que se le dedica o si ésta solventa o no las necesidades materiales de quienes la practican?

REFLEXIONES FINALES

En este trabajo quise retomar algunas reflexiones acerca de la creación y consolidación del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (Ridone, 2020) para ahondar en la dimensión laboral de su instalación en la enseñanza artística pública y en los modelos de trabajo artístico vehiculizados en esta formación. Si bien las dinámicas que llevaron a la creación del Curso pueden ser leídas como parte de una tendencia arraigada en el campo teatral porteño, que busca solventar problemas estructurales del trabajo artístico a través del ejercicio de la docencia (Mauro, 2022), aquí observamos una confluencia de acciones y proyectos que se desarrollaron en relación a diversos climas de época y concepciones diversas del trabajo cultural. El cruce entre militancia y trabajo, por ejemplo, estuvo muy presente en los inicios de este proyecto formativo: tanto en el marco del Programa Cultural en Barrios, en el cual la mayoría de lxs docentes iniciaron sus carreras, como en la recuperación territorial que dio el pié para la creación del Espacio Cultural Chacra de los Remedios, a raíz del cual se impulsó el proyecto. Estos cruces, que a nivel estructural reconocemos como problemáticos en términos de derechos laborales para artistas y trabajadorxs de la cultura (Simonetti, 2019), en este caso resultaron fructíferos, ya que maduraron en una época de crisis en la que la militancia cultural suplía la falta de representatividad política (Wortman, 2009) y se concretaron en un contexto de recomposición del Estado como garante de derechos, reconocimientos y trabajo (Infantino, 2020). Apostar al Estado para garantizar la continuidad de un lenguaje escénico popular a través de su transmisión en la enseñanza artística pública se puede analizar como una política cultural de legitimación:

sin embargo, para que dicha política se efectivice, es necesario que el proyecto pedagógico sobre el cual se asienta se convierta en generador de empleo.

Asimismo, apuntar al Estado para realizar un proyecto formativo que deriva de una práctica artística como el teatro callejero implica la puesta en acto de una serie de tácticas y maniobras para adaptarse (o bien tensionar) los requerimientos de las instituciones de enseñanza artística pública. En este caso, se vio sobre todo en relación a los criterios de selección del personal docente, a la formulación del “perfil del egresadx” y a los modelos de trabajo artístico transmitidos en esta formación. Esto nos muestra una vez más que las instituciones estatales no se pueden leer como compartimentos estáticos, funcionales y caracterizados por el consenso, sino más bien como procesos sujetos a climas políticos que alojan disensos, disputas y negociaciones (Mouffe, 2014). Para enfocar, puntualmente, los modelos de trabajo artístico vinculados a esta formación vemos una clara correlación con el modelo autogestivo característico del teatro independiente: esto es, una organización colectiva y horizontal de la totalidad de las tareas artísticas, incluidas las que parecieran complementarias a la creación escénica, y una apuesta por la calidad estética de la obra por encima de los fines económicos. La proliferación de grupos estables o efímeros que esta formación ha generado a lo largo de sus veinte años de funcionamiento parece indicar que la mayoría de sus egresadx comparten este modelo, o por lo menos lo considera eficaz para llevar adelante determinados proyectos teatrales pensados para el espacio público. Al igual que lxs actores y actrices platenses en la etnografía de Mariana Del Mármol (2020), estxs artistas implementan dinámicas de reciprocidad basadas en lazos afectivos creados durante la formación, sin necesariamente interpretarlas negativamente. No obstante, sería imposible afirmar que estxs artistas y trabajadorxs de la cultura no tengan una idea formada acerca de los modelos de trabajo que reproducen y cómo se perciben en relación a la labor teatral. El trabajo de campo etnográfico muestra, al contrario, que

existe (hasta en un mismo grupo) una pluralidad de visiones, críticas e idealizaciones acerca de estos modelos, que responden a tradiciones diversas en el campo teatral porteño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, T. Políticas culturales democráticas y generación de nuevos espacios de producción cultural en la ciudad de Buenos Aires. In: REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUR, 6., 2005, Montevidéo. *Anais* [...]. Montevidéo: Universidad de La República, 2005.
- BECKER H. *Los mundos del arte*. Sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- CHAUI, M. *Ciudadanía cultural: El derecho a la cultura*. Buenos Aires: RGC, 2013.
- DE CERTEAU, M. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1980.
- DE LA GARZA TOLEDO, E. Hacia un concepto ampliado de trabajo. In: NEFFA, J. C.; DE LA GARZA TOLEDO, E.; MUÑIZ TERRA, L. *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*. Argentina: CLACSO, 2009.
- DEL MÁRMOL, M. Entre el deseo, la amistad y la precarización: Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires, n. 51, p. 169–188, 2020.
- DUBATTI, J. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- ESCUELA METROPOLITANA DE ARTE DRAMÁTICO. *Actas Consejo Directivo: perfil institucional del egresado*. Buenos Aires: EMAD, 1993.
- ESCUELA metropolitana de arte dramático (EMAD). *Alternativa Teatral*, Buenos Aires, [2024]. Disponible en: <http://www.alternivateatral.com/espacio1186-escuela-metropolitana-de-arte-dramatico-emad>. Acceso en: 29 fev. 2024.
- FUKELMAN, M. Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida. *Revista Culturales*, México, v. 1, n. 1, p. 151–187, enero/jun. 2017.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987.

- INFANTINO, J. *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: INTeatro, 2014.
- INFANTINO, J. Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 9, n. 1, p. 12-28, 2020.
- KLEIN, T. *Una historia de luchas*. Buenos Aires: AAA, 1988.
- KUNST B. Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad. In: ROZAS, I.; PUJOL, Q. *Ejercicios de ocupación*. Afectos, vida y trabajo. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2005. p. 151-171.
- LOREY, I. Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. *Transversal Texts*, Wien, 2006.
- MAURO, K. Identidades y apelaciones antagónicas de los trabajadores del espectáculo (1902-1955). *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, n. 27, p. 176-231, enero/jun. 2018a.
- MAURO, K. Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, n. 27, p. 114-143, enero/jun. 2018b.
- MAURO, K. Arte y trabajo: Indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, Buenos Aires, n. 8, p. 1-17, jul./sept. 2020.
- MAURO, K. Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs. *Trabajo y Sociedad*, Argentina, v. 23, n. 38, p. 119-124, 2022.
- MOUFFE, C. *Agonística: Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- NOGUERA, L. Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937). *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, v. 14, n. 27, p. 144-162, 2018.
- OSSWALD, D. Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo. In: WORTMAN, A. (comp.). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Nuevos actores en la Argentina contemporánea. Buenos Aires: Eudeba, 2009. p. 91-122.

- PAÍS ANDRADE, M. A. *Cultura, juventud, identidad: Una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos, 2011. (Colección Tesis).
- RABOSSO, F. *La cultura y sus políticas: Análisis del Programa Cultural en Barrios*. 1997. Trabajo de Conclusión de Curso (Licenciatura em Ciencias Antropológicas) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- RINDONE, F. Procesos de legitimación del teatro callejero en el campo de las artes escénicas: el caso del Curso de Formación del Actor–Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (EMAD). *Papeles de Trabajo*, Buenos Aires, v. 14, n. 25, p. 46–61, jun. 2020.
- RINDONE, F. Proyectos de gestión asociada del Parque Avellaneda. La participación de agrupaciones vecinales y colectivos artísticos en la recuperación de un espacio público. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, Argentina, v. 1, n. 26, p. 150–169, 2022.
- RINDONE, F. Dimensiones político–afectivas en torno al trabajo del grupo de teatro callejero La Runfla: grupalidad, territorio, pasión. *Revista Religación*, Quito, v. 8, n. 35, p. 1–21, 2023.
- SHIRKIN, S. El artista de variedades en el Buenos Aires de principios del siglo XX. *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, v. 14, n. 27, p. 163–175, enero/jun. 2018.
- SIMONETTI, P. El trabajo cultural entre la pluralidad y la incertidumbre. Trabajadores en políticas socioculturales en la región del Río de la Plata. *Papeles de Trabajo*, Buenos Aires, n. 24, año 13, p. 91–106, dic. 2019.
- WORTMAN, A. Sociedad civil y cultura en la Argentina post crisis, la conformación de una esfera pública paralela. In: WORTMAN, A. (comp.). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Nuevos actores en la Argentina contemporánea. Buenos Aires: Eudeba, 2009. p. 37–50.
- YUDICE, G. *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

TRABALHE COM O QUE VOCÊ AMA

*entre a idealização e a precarização
do trabalho nas artes cênicas*

*CHOOSE A JOB YOU LOVE: BETWEEN THE IDEALIZATION AND
PRECARIOUSNESS OF WORK IN THE PERFORMING ARTS*

Thainan da Silva Rocha'

-
- 1 Artista, gestor e produtor cultural. Bacharel em Teatro, mestre em Artes Cênicas, doutorando em Artes Cênicas e em Administração pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *E-mail:* thainanrocha.edu@gmail.com.

RESUMO

O artigo analisa as condições de trabalho no sistema teatral brasileiro contemporâneo a partir de uma bibliografia multidisciplinar e dados produzidos em uma pesquisa quali-quantitativa realizada em 2021, com 157 profissionais do teatro de Porto Alegre atuantes entre 2010 e 2020. Apesar do ideal romantizado, observa-se um processo de precarização do trabalho, movido pela marcha capitalista neoliberal, com consequências degradantes na sustentabilidade dos sistemas teatrais, na longevidade de produções artísticas e na saúde mental dos trabalhadores. Nota-se ainda uma reprodução de desigualdades sociais no mercado teatral, que agrava as condições de profissionais pertencentes a grupos minoritários.

Palavras-chave: capitalismo. teatro. condições de trabalho. saúde ocupacional.

ABSTRACT

This paper analyzes working conditions in the contemporary Brazilian theater system based on a multidisciplinary bibliography and data produced in a qualitative-quantitative research carried out in 2021, with 157 theater professionals from Porto Alegre operating between 2010 and 2020. Despite the romanticized ideal, a process of work precarization is observed, driven by the neoliberal capitalist march, with degrading consequences for the sustainability of theater systems, the longevity of artistic productions and the mental health of workers. There is also a reproduction of social inequalities in the theater market, which worsens the conditions of professionals belonging to minority groups.

Keywords: capitalism. theater. working conditions. occupational health.

INTRODUÇÃO

O aforismo “trabalhe com o que você ama e você nunca terá que trabalhar um dia na vida” é frequentemente atribuído a Confúcio, pensador chinês que viveu no Período das Primaveras e Outonos, por volta de 500 a.C. Nenhum de seus textos teve autoria comprovada, mas essa máxima é especialmente contraditória com o restante da filosofia confucionista, que enfatizava uma moralidade pessoal e governamental de respeito aos seus deveres e papéis sociais. De todo modo, a frase segue viva no discurso de *coaches*, aceleradores de carreira, empresários e milionários tecnocratas 25 séculos depois. Na era do *marketing*, é importante ter uma carreira atraente.

Grande parte dos teatreadores se aproximam da profissão pelo desejo de ser ator. No imaginário popular, principalmente das gerações que cresceram no império do cinema e da televisão, atores são seres mitológicos. A vida de artista evoca clichês de criatividade, extroversão, genialidade, riqueza, fama e *glamour*. E persiste uma noção de que é preciso ter talento e vocação para o ofício, algo quase místico, um dom que lhe concede a aptidão e a inspiração para o trabalho. Tal imagem está em crise:

Como se sabe, são poucos os artistas hoje que descrevem sua prática de criação aos moldes da caricatura acima descrita. Ao contrário, virou quase um truísmo reconhecerem o seu ofício na fórmula ‘90% transpiração e 10% inspiração’. Contudo, a questão de uma quase inevitabilidade da vocação aponta para uma compreensão do trabalho como uma missão, como um caminho de autorrealização e de intensa satisfação pessoal (Barbalho; Alves; Vieira, 2017, p. 178).

A quebra de expectativas é inevitável no processo de inserção profissional no teatro, ao constatar o esforço necessário para se manter na profissão. Neste artigo, vamos explorar as condições de trabalho no teatro contemporâneo, suas causas e as suas implicações materiais e imateriais na vida dos trabalhadores.

A CRISE TAMBÉM É ECONÔMICA

A crise econômica do teatro não é novidade para quem trabalha na área, embora esse entendimento geralmente seja mais empírico do que teórico, uma vez que as discussões estéticas historicamente dominam o campo. Ela é parcialmente explicada pelo Efeito Baumol, descrito pelos economistas Baumol e Bowen (1965) em seu estudo precursor da sociologia das artes. Resumidamente: aumentos na produtividade laboral tendem a gerar o aumento de salários, mas a produtividade não cresce de maneira uniforme em toda economia. Ainda assim, os setores menos produtivos como o dos espetáculos ao vivo – precisam aumentar seus salários para reter trabalhadores, o que vai gerar um aumento de custos cada vez mais insustentável. O cachê de atores cresce não pelo aumento da produtividade do teatro, mas pelos outros setores que contratam atores – como o publicitário. A produtividade das artes cênicas cresce muito abaixo da média dos outros setores ao longo do tempo. Avanços tecnológicos permitem que uma montadora produza e venda – muito mais carros por dia do que há 100 anos, por exemplo. Ao mesmo tempo, hoje

é necessário o mesmo tempo e o mesmo número de músicos para tocar um quarteto de cordas de Beethoven do que há 100 anos – a produtividade da música de câmara não cresceu.

O Efeito Baumol já foi descrito em outros setores com baixo aumento de produtividade, como a educação, a saúde e os serviços. O caso das artes cênicas é extremo porque, devido à sua natureza ao vivo, os processos de fabricação e de consumo do produto não podem ser muito alterados, pois se dão simultaneamente. O envolvimento humano também costuma ser necessário em todas as etapas, com pouco espaço para automação. Assim, há um aumento crescente dos custos de produção, sem um aumento proporcional no volume de obras produzidas ou de consumidores por obra, o que inviabiliza o negócio.

As políticas públicas são cruciais para atenuar esse fenômeno, considerando que há um limite no montante que pode ser obtido de contribuintes privados, e que “[...] será necessário encontrar um maior apoio de outras fontes para que as artes cênicas possam continuar o seu atual papel na vida cultural deste país [...]”² (Baumol; Bowen, 1965, p. 502, tradução nossa). Mas a agenda de austeridade e desmantelamento estatal promovida pelo capitalismo neoliberal das últimas décadas ameaça o setor cultural e relega a responsabilidade pela sua manutenção aos próprios trabalhadores. Como afirma Butler (2018, p. 67), o neoliberalismo “[...] substitui as instituições de sustentação da social-democracia por uma ética empreendedora que exorta até mesmo os mais impotentes a assumir a responsabilidade pela própria vida, sem depender de mais ninguém ou de mais nada”. A seguir, veremos alguns efeitos desse fenômeno no teatro brasileiro contemporâneo.

.....
2 “[...] increased support from other sources will have to be found if the performing arts are to continue their present role in the cultural life of this country [...]”

PRECARIZAÇÃO É SUCO NEOLIBERAL

O debate sobre direitos trabalhistas no Brasil foi animado pela Reforma Trabalhista de 2017, que causou comoção nacional ao abalar a seguridade social da classe trabalhadora. Embora graves, tais medidas não impactaram muito o cotidiano dos profissionais das artes cênicas. A precariedade já era parte da nossa rotina: o trabalho é intermitente, pouco regulado, com dupla jornada, incerto e mal pago. Alguns teóricos afirmam (Grillo, 2017; Kunst, 2016), inclusive, que as mudanças no mundo do trabalho capitalista caminham no sentido de torná-lo cada vez mais parecido com o trabalho artístico. Estamos na vanguarda na precarização:

Hoje, a dissolução da linha divisória entre vida e trabalho, que muitos artistas do século XX colocaram no centro das suas tendências emancipatórias, está também no centro dos processos capitalistas de exploração da vida. Muitas vezes parece que o artista é o trabalhador ideal do capitalismo contemporâneo³ (Kunst, 2015, p. 154, tradução nossa).

O trabalho no teatro é marcado pela informalidade e uma mobilidade permanente, movida pela construção de redes sociais. Essa dinâmica flexível se opunha ao modelo clássico de produção capitalista: a linha de montagem fordista, com empregos estáveis e ascensão hierárquica. O quadro muda na década de 1970, quando o capitalismo passa a incorporar as reivindicações da contracultura nas relações trabalhistas, pregando a flexibilidade, a horizontalidade, hierarquias menos rígidas, a polivalência e o envolvimento criativo do trabalhador (Grillo, 2017). Tais princípios também estão na base dos processos coletivo e colaborativo, dois modelos de produção teatral popularizados no Brasil.

-
- 3 “Hoy en día, la disolución de la línea divisoria entre vida y trabajo, que muchos artistas del siglo xx situaron en el centro de sus tendencias emancipatorias, se encuentra también en el centro de los procesos capitalistas de explotación de la vida. A menudo parece como si el artista fuera el trabajador ideal del capitalismo contemporáneo [...]”.

Esses valores parecem positivos, mas no capitalismo eles vêm associados a uma grande dose de sofrimento e insegurança existencial. O capitalismo liberal via o sofrimento no trabalho como um problema que afetava a produtividade e, portanto, devia ser combatido. Diversas medidas foram tomadas para proteger o trabalhador, desde a ampliação dos sistemas previdenciários até a ergonomia. A partir dos anos 1970, o neoliberalismo passa a fomentar técnicas de gestão que criam e gerenciam o sofrimento no trabalho. A sobrecarga laboral gera sintomas psicossomáticos, que quando somatizados podem motivar o trabalhador a ter maior desempenho (Safatle; Silva Junior; Dunker, 2021). Vale notar que a extrema flexibilidade e instabilidade laboral podem nos tornar menos criativos, criando mais estresse e ansiedade ao invés de motivação (Baruch; Vardi, 2016; Canclini, 2012).

Essa apropriação neoliberal foi uma forma de legitimar a expansão da precarização do trabalho. Observamos que “[...] essa subjetividade, agora valorizada, não é livre, mas moldada e ‘capturada’ pelo e para os fins heterônomos do Capital” (Grillo, 2017, p. 429). Portanto, a aproximação não pretende igualar o neoliberalismo ao trabalho artístico, mas se apropriar de suas ferramentas para a exploração predatória da subjetividade do trabalhador.

Se o trabalhador anteriormente vendia apenas sua capacidade de estar em um determinado lugar e realizar uma tarefa específica por um determinado período de tempo, o trabalhador pós-industrial contemporâneo vende sua capacidade de performar a si mesmo e seus intermináveis desejos, ambições e paixões⁴ (Wikström, 2016, p. 2, tradução nossa).

O capitalismo não é apenas um modelo econômico. É um regime de inconsciente no qual estamos implicados, independente de sermos

4 “If the worker previously only sold her or his capacity to be at a certain place and perform a specific task for a specific amount of time, the contemporary post-industrial worker sells her ability to perform herself and her unending desires, ambitions and passions”.

críticos ou complacentes. Ele pauta toda nossa vida, margeando inclusive nosso imaginário e as formas que concebemos para protestá-lo. Organizações artísticas fundadas em discursos de resistência não deixam de reproduzir dinâmicas capitalistas no seu cotidiano — muitas só sobrevivem graças à exploração do trabalho voluntário ou mal pago.

Prova disso é o estabelecimento acomodado de zonas culturais ‘alternativas’ ou ‘independentes’, que repetem infinitamente gestos de rebelião e contestação como se fossem feitos pela primeira vez. ‘Alternativo’ e ‘independente’ não designam nada fora do *mainstream*; pelo contrário, são, na verdade, os estilos dominantes no interior do *mainstream* (Fisher, 2020, p. 12).

Muito além do mercado, o capitalismo também é constituinte da nossa cultura e do nosso sistema teatral. O declínio do teatro de grupo do Brasil, por exemplo, acompanha uma tendência global: a crise do modelo de carreira linear da sociedade capitalista liberal. “Os trabalhadores de hoje podem se identificar mais com sua profissão e menos com sua organização, com um impacto subsequente em seu desempenho e atitudes” (Baruch; Vardi, 2016, p. 357, tradução nossa). Isso gera impacto sobre a longevidade dos projetos teatrais, cada vez mais curtos, e molda os profissionais. Com base em diferentes censos, o sociólogo Pierre-Michel Menger traça o seguinte perfil do artista como trabalhador:

Os artistas, como grupo ocupacional, são em média mais jovens do que a força de trabalho em geral, são mais bem educados, tendem a se concentrar em algumas áreas metropolitanas, apresentam taxas maiores de trabalho autônomo, taxas maiores de desemprego e várias formas de subemprego restrito (trabalho de meio período não voluntário, trabalho intermitente, menos horas de trabalho), e tem mais frequentemente múltiplos empregos. Não é surpresa que os artistas ganhem menos do que os trabalhadores da

sua mesma categoria ocupacional (profissionais, técnicos e afins), cujos membros possuem características de capital humano comparáveis (educação, treinamento e idade). E eles experimentam maior variabilidade de renda e maior dispersão salarial⁵ (Menger, 2006, p. 770, tradução nossa).

A dificuldade em viver apenas da economia precarizada das artes cênicas leva a maioria dos trabalhadores a buscar trabalho em outros setores, sobretudo no ensino artístico (Borges; Pereira, 2012). Muitos abandonam a carreira artística para conquistar estabilidade, o que explica os trabalhadores da arte serem em média mais jovens. Quem permanece corriqueiramente vive uma dupla ou tripla jornada de trabalho que promove condições de trabalho e de vida extenuantes. E isso não vem sem custo.

TRABALHO PRECÁRIO FAZ MAL À SAÚDE

Se as condições de trabalho e de renda são tão precárias, por que tanta gente ainda trabalha no teatro? Diferentes estudos demonstram que a recompensa emocional e afetiva de trabalhar com o que se gosta parece compensar os riscos e motivar a permanência na profissão (Borges, 2003; Menger, 2006; Prange, 2013). Em dado momento, todos ficam cientes das dificuldades em se viver de teatro, mas a prática artística é gratificante e sublimatória.

A arte pela arte invoca a utilidade que o artista ganha ao fazer um trabalho criativo. Os economistas normalmente presumem que o trabalho ocasiona desutilidade. No entanto, os artistas podem aceitar salários para trabalhos

-
- 5 "Artists as an occupational group are on average younger than the general work force, are better educated, tend to be more concentrated in a few metropolitan areas, show higher rates of self-employment, higher rates of unemployment and of several forms of constrained underemployment (non-voluntary part-time work, intermittent work, fewer hours of work), and are more often multiple jobholders. Not surprisingly, artists earn less than workers in their reference occupational category (professional, technical and kindred workers), whose members have comparable human capital characteristics (education, training and age). And they experience larger income variability, and greater wage dispersion".

criativos que ficam aquém das suas oportunidades de renda em empregos banais, o que significa que os artistas podem ser vistos como uma fonte de mão de obra barata⁶ (Caves, 2003, p. 74, tradução nossa).

Trabalhar com o que ama traz muitos benefícios ao indivíduo, mas também facilita a legitimação de práticas abusivas e degradantes no mercado de trabalho (Kim *et al.*, 2020). Uma delas é o *hope labor*, ou trabalho por esperança, prática comum em mercados criativos, onde o profissional realiza trabalhos por pouca ou nenhuma remuneração, apenas pela expectativa de obter um reconhecimento posterior, maior exposição ou melhorar seu portfólio (Kuehn; Corrigan, 2013). O trabalho precário na arte, como em qualquer setor, deixa-nos mais suscetíveis a doenças ocupacionais de ordem psicossocial comuns na contemporaneidade capitalista, como a síndrome de Burnout. A sublimação proveniente da prática artística pode ser atenuante na manutenção da economia psicossomática dos trabalhadores, mas não soluciona o problema fundamental das condições esgotantes de trabalho.

[...] é preciso reformular o problema crescente do estresse e da angústia nas sociedades capitalistas. Em vez de atribuir aos indivíduos a responsabilidade de lidar com seus problemas psicológicos, aceitando a ampla privatização do estresse que aconteceu nos últimos trinta anos, precisamos perguntar: quando se tornou aceitável que uma quantidade tão grande de pessoas, e uma quantidade especialmente grande de jovens, estejam doentes? A ‘epidemia de doença mental’ nas sociedades capitalistas deveria sugerir que, ao invés de ser o único sistema que funciona, o capitalismo é inerentemente disfuncional, e o custo para que ele pareça funcionar é demasiado alto (Fisher, 2020, p. 25).

-
- 6 “Art for art’s sake invokes the utility that the artist gains from doing creative work. Economists normally assume that work occasions disutility. However, artists may accept wages for creative work that fall short of their opportunity cost in humdrum employment, which means that artists can be viewed as a source of cheap labor”.

Essa sobrecarga decorre do incessante trabalho de manutenção da carreira artística. Num mercado sem divisão laboral e com mão de obra excedente, “Ter vários perfis profissionais e aprender a trabalhar com especialistas em outras áreas são necessidades do ambiente sociocultural⁷” (Canclini, 2012, p. 9, tradução nossa). Assim, qualquer atividade de lazer – cantar, dançar, lutar, maquiagem, costurar, meditar, praticar esportes ou yoga – frequentemente se converte em função de empregabilidade. Horários fixos de trabalho são estranhos à maioria dos atores, dada a própria indefinição entre vida pessoal e profissional, ou entre o trabalho e o prazer (Kunst, 2015). Muito tempo é investido na construção de boas redes sociais⁸, buscando prazer, sociabilidade, visibilidade e crescimento profissional no mesmo espaço. Tem se tornado mais frequente que o número de seguidores em plataformas digitais seja critério de seleção – e eliminação – em testes de elenco e editais de fomento e patrocínio. O sucesso artístico depende não só da qualidade do seu trabalho, mas sobretudo do seu capital social, como em outras carreiras empreendedoras.

A carreira empreendedora é constitutiva da sociedade capitalista liberal. Ela se popularizou mundialmente no século XIX, em oposição à sociedade aristocrática feudal, decaiu no século XX, com a ascensão das carreiras burocráticas, e ressurgiu no século XXI, com a onda neoliberal, a crise do trabalho e aumento do desemprego. No Brasil, onde a informalidade é condição estruturante do mercado de trabalho, o empreendedorismo sempre foi atual. O empreendedorismo não é bom ou ruim por si só, mas é um sintoma dos nossos tempos e uma condição histórica do teatro brasileiro. A atriz Fernanda Montenegro considera:





-
- 7 “Tener varios perfi les profesionales y aprender a trabajar con especialistas en otros campos son necesidades del entorno sociocultural”.
 - 8 Na sociologia, redes sociais se referem às estruturas de relações entre atores sociais – pessoas ou organizações. Empresas de tecnologia popularizaram plataformas de redes sociais *on-line*, como Facebook e Instagram, que ilustram esse conceito.

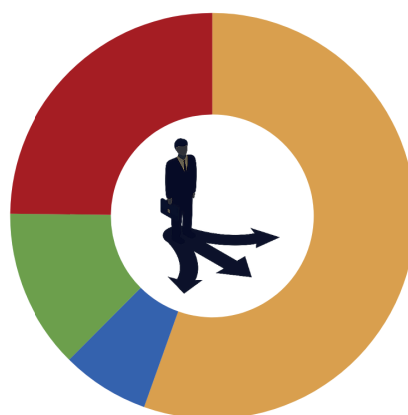
Eu acho que a tradição do teatro no Brasil é a dos atores se empresarem. Isso vem desde João Caetano [...] É que faz parte da memória teatral brasileira, do ator brasileiro, para ter mercado de trabalho, ele se auto-empresar. [...] Dulcina já fez isto, Jaime Costa, Procópio Ferreira, Itália Fausta, Bibi, Eva. [...] O TBC é que definiu uma estrutura empresarial. É um louco e rico empresário que quis promover a cultura européia, num mecenato, num processo que não tem nada a ver com a realidade e a herança do teatro brasileiro. Porque na primeira oportunidade vai sair cada um para a sua tenda. E abrir aquela linha, continuar essa herança. Isto é a raiz do teatro brasileiro, boa ou má (Brandão, 2002, p. 11).

Se o ideal romântico atrai jovens para o meio artístico e a recompensa subjetiva os faz permanecer, isso não é suficiente para livrá-los de conflitos com essa realidade. A desilusão é inevitável – três quartos dos trabalhadores já consideram abandonar a profissão artística (Figura 1). Mas a maioria continua, mesmo em más condições.

Figura 1 – Possibilidade de abandonar a profissão artística

JÁ CONSIDEROU ABANDONAR A PROFISSÃO ARTÍSTICA?

	Sim, mas nunca abandonei de fato	55,4%
	Sim, e já abandonei por até 1 ano	7%
	Sim, e já abandonei por mais de 1 ano	12,7%
	Não	24,8%



Fonte: produzido pelo autor, 2022.

Os dados acima foram extraídos de uma pesquisa realizada em Porto Alegre em 2021, com 157 profissionais atuantes no teatro

porto-alegrense entre 2010 e 2020. O questionário, composto por 43 perguntas, foi veiculado *on-line* e amplamente divulgado em redes sociais, *mailing* de associações e escolas de teatro da região e mensagens diretas. As respostas foram recebidas de forma anônima, submetidas a um processo de triagem e avaliadas através da análise de discurso e de conteúdo, com auxílio de *softwares* para a análise e representação visual dos dados quantitativos e qualitativos. Os resultados foram publicados como parte da dissertação de mestrado do autor (Rocha, 2022).

Apesar das diferenças geográficas, uma revisão da literatura da sociologia das artes revela muitas consonâncias desta com outras pesquisas realizadas com artistas ao redor do mundo — aqui farei referência a outros levantamentos nacionais (Firjan, 2022) e internacionais (Borges, 2010; Borges; Pereira, 2012; Menger, 2006, 2012). Porto Alegre, capital gaúcha, é uma cidade grande com rica história cultural, mas localizada fora do principal eixo econômico e teatral do país, o eixo Rio-São Paulo. Uma análise do seu cenário revela especificidades regionais, bem como sintomas de fenômenos de escala nacional e global que veremos adiante.

DESIGUALDADES REFORÇADAS

A “Parábola dos talentos”, apresentada no “Evangelho de Mateus”, narra a história de um mestre que, antes de viajar, chama seus três servos para deixar os seus bens: o primeiro recebe cinco talentos⁹, o segundo recebe dois e o terceiro apenas um. Ao retornar anos depois, o mestre descobre que o primeiro e o segundo servo haviam dobrado o seu patrimônio, mas o terceiro seguia com o mesmo, pois enterrou seu único talento para não o perder. O mestre pune o terceiro servo e tira seu talento para dar ao primeiro. Esta parábola bíblica deu nome ao Efeito Mateus (Merton, 1968), modelo descrito pelos sociólogos

9 Talento era uma unidade de peso e monetária. Cada talento equivalia a 20 anos de trabalho de um servo.

Robert K. Merton e Harriet Zuckerman, que explica o fenômeno de vantagem cumulativa. Aqueles que começam com uma vantagem – de capital social, capital financeiro etc. – tendem a acumular mais vantagens ao longo do tempo, e aqueles que começam com uma desvantagem tendem a acumular desvantagens. O debate sobre precarização não pode desconsiderar a desigualdade, uma vez que a precariedade é distribuída de forma desigual na sociedade.

Ao aplicar o efeito Mateus nas carreiras artísticas, Menger constata que a distribuição de renda nestas profissões tende a seguir o Princípio de Pareto: 20% dos profissionais ganham 80% da renda anual do setor, sendo que 10% ganham 50% de toda a renda. “Em suma, na arte há mais pessoas que ganham nada — ou menos do que nada após despesas relacionadas à arte — do que em qualquer outra profissão superior¹⁰” (Menger, 2012, p. 52, tradução nossa). Veremos que essa desigualdade segue critérios similares ao restante da sociedade.

As mulheres são maioria na população brasileira e mundial, e diferentes pesquisas apontam que sua maioria cresce dentre os profissionais do teatro (Borges, 2010; Rocha, 2022). É um contraponto ao quadro geral de trabalhadores formais da economia criativa do Brasil, onde a maioria é masculina. Mas numa sociedade machista e patriarcal, ser maioria numérica não garante facilidade às mulheres. Numa pesquisa portuguesa, Vera Borges (2010) demonstra que as atrizes estão menos inseridas em grupos teatrais. A tendência se repete em Porto Alegre: 39,4% das mulheres não pertencem a um grupo, contra apenas 28,8% dos homens. A participação em grupos é um fator determinante na estabilidade da carreira. Borges demonstra ainda que as atrizes portuguesas apresentam uma longevidade profissional inferior aos atores homens e, com o passar do tempo, elas recebem menos oportunidades de trabalho:

10 “In sum, in art there are more individuals earning nothing – or less than nothing after art-related expenses – than in any other higher occupation”.

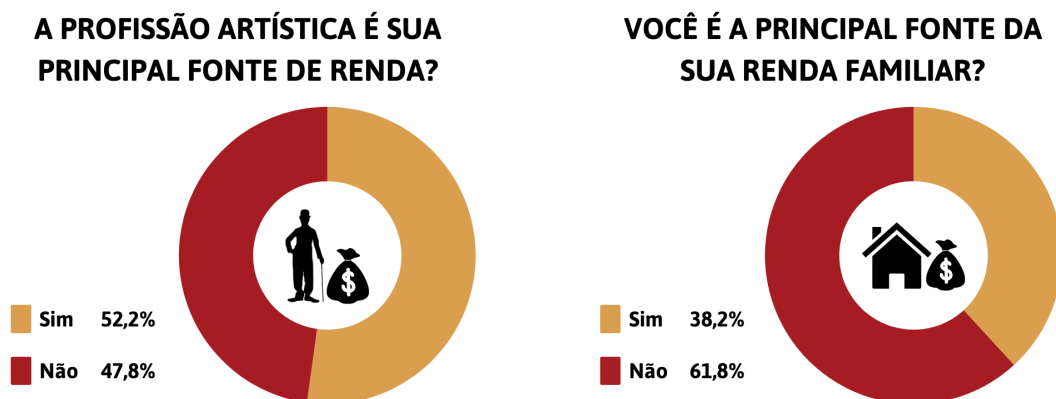
No entanto, com o passar do tempo, as atrizes beneficiam menos da sua experiência profissional do que os actores e o peso da idade actua na sua participação no teatro e no volume de trabalho que aí conseguem angariar. Será que as atrizes com mais idade correm o risco de não terem trabalho? Ou na origem deste resultado estão explicações espúrias que fazem com que por alguma razão que ultrapassa esta investigação as mulheres com mais idade tenham tido menos acesso aos questionários (Borges, 2010, p. 120).

Nenhuma das pesquisas revisadas considerava transgeneridade ou não-binarismo, nem pessoas com deficiência, fatores relevantes nas trajetórias pessoais e profissionais. Estudos futuros precisam contabilizar essas populações para que possamos tecer análises mais assertivas e propor ações que visem garantir sua segurança no mercado de trabalho.

No aspecto racial, frequentemente ignorado nestas pesquisas, a pesquisa gaúcha utilizou os cinco grupos raciais utilizados pelo IBGE – amarelo, branco, indígena, pardo e preto – e a opção “outra”. Novamente, o retrato dos teatros refletiu a distribuição racial geral da capital gaúcha (Rocha, 2022). Mas as desvantagens se acumulam de modo sutil.

A precariedade gera impactos concretos sobre a renda dos trabalhadores (Figura 2). Apesar dos desafios, a profissão artística ainda é a principal fonte de renda para a maioria (52,2%) dos artistas de Porto Alegre. Apenas 38,2% destes são a principal fonte de renda do seu núcleo familiar — mas o número cresce para 50% se considerarmos apenas os homens, refletindo a estrutura patriarcal da sociedade. O abismo cresce quando focamos nos artistas negros: a minoria (41,7%) tem a arte como renda principal e apenas 25% são a principal fonte da renda familiar.

Figura 2 – Renda artística e familiar



Fonte: produzido pelo autor, 2022.

A pesquisa ainda revela dados relevantes ao cruzar dados sobre a idade que os entrevistados tinham ao começar a trabalhar com teatro e a idade que tinham quando fizeram seu primeiro trabalho teatral remunerado. Em média, os artistas de Porto Alegre fazem seu primeiro trabalho profissional aos 19,1 anos e recebem o primeiro cachê dois anos depois, aos 21,1 anos. A pesquisa portuguesa (Borges; Pereira, 2012) revela o mesmo intervalo de tempo, mas lá o início na carreira se dá apenas aos 21 anos. Em Porto Alegre, a média se mantém igual entre homens e mulheres brancos, mas muda para artistas negros: eles começam a trabalhar na mesma idade (19,1) mas levam mais tempo até o primeiro cachê, apenas aos 22,3 anos. Artistas negros demoram mais para receber e podem confiar menos nesta renda artística.

O Brasil é fortemente segregado e hierarquizado em raça e gênero, o que se reflete nas nossas relações sociais. Isso é determinante em carreiras onde as redes sociais determinam a distribuição de oportunidades. O poder está concentrado nas mãos de homens brancos de alta renda, e é comum que as redes de contato destes sejam majoritariamente compostas por outros homens brancos de alta renda, que desta forma recebem mais ofertas. Mulheres, negros e demais

outsiders precisam lutar para ganhar espaço nestas redes, ou para constituir circuitos profissionais prósperos no seu círculo.

A pesquisa indica que os artistas porto-alegrenses participam em média de 3,6 projetos por ano, cada montagem durando em média cinco meses e fazendo 11,8 apresentações. Homens se envolvem em mais projetos por ano (4,3) e fazem mais apresentações com cada projeto (15,7) do que a média geral. Pessoas que não participam de grupos teatrais se envolvem em média em 2,5 projetos por ano; já os que participam de vários grupos participam de 4,4 projetos. O número médio de apresentações por projeto é maior entre aqueles que nunca cogitaram abandonar a profissão artística (média de 16) e entre aqueles que são a principal fonte de renda da família (média de 17). Por outro lado, realizam menos apresentações por projeto as mulheres (média de 10), os negros (média de 9,8) e os que não participam de um grupo (média de 7,4).

Podemos desse ponto inferir algumas relações causais: (1) trabalhar em projetos com mais apresentações gera maiores ganhos em renda; ou (2) indivíduos de maior renda têm melhores condições de realizar projetos com múltiplas apresentações; (3) fazer mais apresentações e ter maior renda diminui as chances de um indivíduo abandonar a profissão artística; (4) quem não participa de grupos acaba trabalhando menos no teatro e (5) mulheres e negros têm maior dificuldade em se inserir no mercado teatral. Seria possível argumentar que os homens são prósperos no mercado teatral por serem menos numerosos e, por isso, mais requisitados. Mas, isso não se aplica aos artistas negros, que são menos numerosos que os brancos no teatro local. Justificar tais distorções sociais pela falta de papéis femininos ou negros seria possível – mas ainda sintomático – se estivéssemos na era da representação, encenando apenas dramaturgias clássicas, ou se estes trabalhadores fossem menos qualificados. Não é o caso. O teatro local é rico em montagens autorais, tem ampla oferta de profissionais qualificados, mas evidentemente reflete o machismo e racismo estruturais da sociedade onde está inserido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Precisamos ampliar o debate sobre trabalho nas artes cênicas, esfera tradicionalmente sufocada neste campo por discussões estéticas e discursivas da criação artística, uma vez que todos estes níveis de reflexão estão intimamente conectados na prática. É impossível separar as decisões artísticas, métodos e características estéticas do trabalho artístico das suas condições de produção, “[...] a forma como trabalhamos está profundamente inscrita na forma de nosso trabalho artístico¹¹” (Kunst, 2015, p. 157, tradução nossa), e na forma como o reconhecemos e o valorizamos. O senso comum de que o meio artístico é progressista, oprimido por um inimigo externo a máquina capitalista), mascara as injustiças reproduzidas internamente no setor. Combater essa cultura envolve conscientização sobre o tema. Do contrário, caímos alienação típica do capitalismo tardio. A alienação está enraizada em dinâmicas culturais capitalistas de comodificação dos afetos, isolamento, competição e conformismo. É preciso que o nosso posicionamento se traduza em ação, reunindo nossa comunidade em torno de soluções práticas que superem o protesto letárgico:

É muito fácil sucumbir ao perigoso pessimismo segundo o qual nada pode ser feito, segundo o qual a arte está totalmente subjugada pelas formas de produção capitalistas e segundo o qual a forma capitalista de trabalho se apropria totalmente da subjetividade artística. O perigo desse tipo de pessimismo reside não tanto na apatia e na reclamação, mas no ódio à arte como algo que supostamente está profundamente entrelaçado com os interesses capitalistas, como algo elitista e sem conteúdo¹² (Kunst, 2015, p. 165, tradução nossa).

.....
11 “[...] la manera en que trabajamos está profundamente inscrita en la forma de nuestra obra artística”.

12 “Es bastante fácil sucumbir al peligroso pesimismo según el cual no hay nada que pueda hacerse, según el cual el arte está totalmente subyugado por las formas capitalistas de producción y según el cual la forma del trabajo capitalista se ha apropiado por completo de la subjetividad artística. El peligro de este tipo de pesimismo no radica tanto en la apatía

Nesse sentido, considero fundamental que este debate esteja presente desde o ensino profissionalizante nas artes. Precisamos formar profissionais conhecedores do próprio mercado de trabalho, preparados para gerenciar uma carreira empreendedora com o mesmo rigor que os formamos para a excelência artística. Em um sistema que força artistas a exercerem todas as etapas de um projeto, esse despreparo representa um prejuízo inestimável.

Mas não se trata apenas de uma adaptação acrítica a um mercado de condições precárias e abusivas. Os centros de formação, além de agentes estratégicos nos sistemas artísticos, são um importante espaço de assembleia. O senso de comunidade e ação coletiva é essencial para gerar mudanças e fazer frente ao individualismo neoliberal:

[...] A ideia é exigir uma vida igualmente possível de ser vivida, que também seja posta em prática por aqueles que fazem a reivindicação, e isso requer a distribuição igualitária dos bens públicos. O oposto da precariedade não é a segurança, mas luta por uma ordem social e política igualitária na qual uma interdependência possível de ser vivida se torne possível (Butler, 2018, p. 69).

Nosso ativismo deve reivindicar políticas públicas de fomento e seguridade social para garantir condições decentes de trabalho e vida neste mercado. Mas, para além disso, como profissionais criadores de imaginários, precisamos empregar a nossa principal tecnologia de produção para imaginar novos modelos de sociedade que desafiem o realismo capitalista. É uma responsabilidade performativa. Podemos nos inspirar em propostas contra-hegemônicas como a bioeconomia e a economia circular, mas não existe uma solução mágica, rápida e definitiva. Kunst (2016) defende que é justamente pela sua proximidade com o capitalismo que o trabalho artístico teria a capacidade de transformá-lo, criando novas formas de sociabilidade. Usemos nossa capacidade.

y en la queja como en el odio hacia el arte como algo que supuestamente está profundamente entrelazado con los intereses capitalistas, como algo elitista y sin contenido”.

REFERÊNCIAS

- BARBALHO, A.; ALVES, E. P. M.; VIEIRA, M. P. (org.). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: Edufba, 2017. (Coleção Cult). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25651>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- BARUCH, Y.; VARDI, Y. A Fresh Look at the Dark Side of Contemporary Careers: Toward a Realistic Discourse. *British Journal of Management*, London, v. 27, n. 2, p. 355–372, 2016.
- BAUMOL, W. J.; BOWEN, W. G. On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems. *The American Economic Review*, Pittsburgh, v. 55, n. 1/2, p. 495–502, mar. 1965.
- BORGES, V. A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 67, p. 129–134, dez. 2003.
- BORGES, V. Trabalho, género, idade e arte: estudos empíricos sobre o teatro e a dança. *e-cadernos CES*, Coimbra, n. 10, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/641>. Acesso em: 26 dez. 2023.
- BORGES, V.; PEREIRA, C. Mercado, formação e sucesso: actores e bailarinos entre persistência e desilusão. In: BORGES, V.; COSTA, P. (org.). *Criatividade e instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa: Instituto Ciências Sociais, 2012. p. 77–96. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/23716>. Acesso em: 26 dez. 2023.
- BRANDÃO, T. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- BUTLER, J. *Corpos em aliança e política das ruas: notas para uma teoria performática de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CANCLINI, N. G. Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes. In: CANCLINI, N. G.; CRUCES, F.; POZO, M. U. C. (org.). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Madrid: Fundación Telefónica, 2012. p. 3–24. Disponível em: <https://biblioteca.articaonline.com/items/show/35>. Acesso em: 26 dez. 2023.
- CAVES, R. E. Contracts Between Art and Commerce. *Journal of Economic Perspectives*, Pittsburgh, v. 17, n. 2, p. 73–83, primavera 2003.

- FIRJAN. *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*. Rio de Janeiro: Firjan, 2022. Disponível em: <https://appsext.firjan.com.br/economicriativa/pages/download.aspx>. Acesso em: 29 dez. 2023.
- FISHER, M. *Realismo capitalista*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- GRILLO, A. Trabalho, Cultura e produção cultural: notas para uma sociologia do trabalho com arte e cultura no Brasil. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n. 3, p. 426-438, set./dez. 2017.
- KIM, J. Y. *et al.* Understanding contemporary forms of exploitation: Attributions of passion serve to legitimize the poor treatment of workers. *Journal of Personality and Social Psychology*, Washington, v. 118, n. 1, p. 121-148, 2020.
- KUEHN, K.; CORRIGAN, T. F. Hope Labor: The Role of Employment Prospects in Online Social Production. *The Political Economy of Communication*, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 9-25, 2013.
- KUNST, B. Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad. In: PUJOL, Q.; ROZAS, I. (ed.). *Ejercicios de ocupación: afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Polígrafa, 2015. p. 151-169.
- KUNST, B. The project at work. *Sarma Docs: Laboratory for discursive practices and expanded publication*, Brussels, v. 2, p. 1, 2016.
- MENGER, P. M. Artistic labor markets: contingent work, excess supply and occupational risk management. In: GINSBURGH, V. A.; THROSBY, D. (ed.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. New York: Elsevier, 2006. p. 765-811. v. 1. Disponível em: <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S1574067606010222>. Acesso em: 26 dez. 2023.
- MENGER, P. M. Talent and inequalities: what do we learn from the study of artistic occupations? In: BORGES, V.; COSTA, P (org.). *Criatividade e instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa: Instituto Ciências Sociais, 2012. p. 49-76. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/23716>. Acesso em: 26 dez. 2023.
- MERTON, R. K. The Matthew Effect in Science. *Science*, Washington, v. 159, n. 3810, p. 56-63, 1968.
- PRANGE, A. P. L. *Trabalho é o que você faz para ganhar dinheiro ou aquilo onde você coloca sua alma?* condições de trabalho e vida de atores de teatro experimental atuantes no Rio de Janeiro. 2013. Tese (Doutorado em Saúde Pública) – Fundação Oswaldo Cruz,

Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/36085>. Acesso em: 7 abr. 2020.

ROCHA, T. S. *Mercado teatral, formação e carreira: estratégias para viver de teatro em Porto Alegre (2010–2020)*. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/238071>. Acesso em: 26 dez. 2023.

SAFATLE, V.; SILVA JUNIOR, N. da; DUNKER, C. (org.). *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

WIKSTRÖM, J. A comment on Bojana Kunst's Artist at work. *Sarma Docs: Laboratory for discursive practices and expanded publication*, Brussels, v. 2, p. 2, 2016.



ENTRE O SONHO E A SOBREVIVÊNCIA

*trabalho e empreendedorismo no
funk sob a lógica de plataformas*

*BETWEEN THE DREAM AND SURVIVAL: WORK AND ENTREPRENEURSHIP
IN FUNK UNDER THE LOGIC OF PLATFORMS*

Rafael Zincone¹

-
- 1 Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Pesquisador e colaborador dos grupos de pesquisa Musilab e Grecos da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. *E-mail:* rafaelzincone@gmail.com.

RESUMO:

Neste artigo, exploramos o empreendedorismo no *funk* paulista diante de mudanças sociotécnicas e socioeconômicas recentes. Investigamos como o trabalho de artistas se relaciona com o contexto econômico e as transformações na indústria da música. Propomos que os discursos dos empresários e produtores do *funk* são sintomas particulares de uma intensificação neoliberal em um mundo do trabalho dominado por plataformas. Metodologicamente, realizamos pesquisa bibliográfica pertinente a questões do trabalho no mercado musical e analisamos relatos de MCs e produtores disponíveis em mídias digitais, destacadamente: Konrad Dantas (KondZilla) e Rodrigo GR6.

Palavras-chave: funk paulista. trabalho. empreendedorismo. neoliberalismo. plataforma da indústria da música.

ABSTRACT:

In this article, we explore entrepreneurship in São Paulo funk in the face of recent socio-technical and socioeconomic changes. We investigate how artists' work relates to the economic context and transformations in the music industry. We propose that the discourses of funk entrepreneurs and producers are particular symptoms of a neoliberal intensification in a world of work dominated by platforms. Methodologically, we carried out bibliographical research relevant to issues of work in the music market and analyzed reports from MCs and producers available on digital media, notably: Konrad Dantas (KondZilla) and Rodrigo GR6.

Keywords: funk from são paulo. work. entrepreneurship. neoliberalism. platformization of the music industry.

INTRODUÇÃO

O *funk* paulista, presente em fluxos e bailes de São Paulo e já estabelecido na Baixada Santista desde o fim dos anos 1980, ganhou destaque nacional a partir de 2011 com o surgimento do estilo conhecido, à época, como *funk ostentação*. Tal vertente ganhou notoriedade e se expandiu *on-line* em um novo cenário sócio-técnico em que MCs paulistas produziram seus primeiros videoclipes. Esses apareceram inicialmente no YouTube e rapidamente alcançaram repercussão em número de *views*, que não demorariam a alcançar o índice dos milhões. A produtora e também canal de YouTube KondZilla consolidou, assim, uma hegemonia nesse mercado para além do universo do *funk* unicamente. Somando os 30 vídeos do Top 10 músicas do YouTube Brasil entre 2016 e 2019, nove foram feitos e publicados pela produtora, isto é, 22,5% do total. Antes disso, o *funk ostentação* havia servido de trilha sonora de movimentos que ficaram, anos depois, conhecidos como “rolezinhos” se espalhando por diversos vídeos na internet (Albuquerque, 2020).

Ao longo da última década, a maioria dos artistas do *funk* de São Paulo estiveram ligados a uma restrita estrutura em que dois escritórios – Kondzilla e GR6 – polarizavam o acesso, concentrando os

lançamentos de *funk* representativos. Conforme anteriormente dito, a KondZilla é uma empresa que opera múltiplos negócios na área de cultura² mas que inicialmente se destacou por criar conteúdo audiovisual tornando-se uma das maiores referências na produção de videoclipes no Brasil. Fundada por Rodrigo Oliveira, a GR6 também ganhou destaque no cenário musical brasileiro por produzir e divulgar videoclipes de artistas do gênero e também por atividades como gerenciamento de carreira de artistas e produção de eventos. Depois da KondZilla, a GR6 detém o segundo maior canal de mesmo gênero no YouTube. Assim, a partir do momento em que ganhou notoriedade nacional, o *funk* originário de produções de São Paulo apresentou uma primeira fase, de 2011 a 2015, mais caracterizada pelo *funk* ostentação propriamente e um segundo momento, posterior a 2016, em que a ostentação se tornou menos explícita dando lugar a temáticas mais alinhadas aos padrões da *pop music* internacional. Assim, o *funk* ganhou novas formatações se amalgamando, inclusive, com outros gêneros musicais populares do Brasil preservando, entretanto, características originais do gênero.

Considerando esse contexto de popularização e de maior patamar de mercado (Albuquerque, 2020), este artigo visa investigar como a ideologia do empreendedorismo se manifesta no cenário do *funk* paulista, em um contexto nacional marcado pela deterioração das condições de trabalho, desde um prévio contexto de otimismo econômico até as reformas neoliberais agravadas com o golpe de 2016.

A fim de cumprir com tais objetivos, esta pesquisa se inspira, entretanto, em estudos de cultura, música e sociedade de tradição dialética. Assim, sob o pressuposto de que “[...] a dimensão cultural não circula nas nuvens etéreas das ideias” (Santaella, 1984, p. 9), busco no estudo do contexto socioeconômico de um período e na materialidade das mídias subsídios para pensar as condições do artista enquanto trabalhador da cultura. Em sua *Contribuição à Crítica da*

.....
2 A KondZilla também se expandiu para outros segmentos, como a produção de filmes, séries e eventos, consolidando-se como uma potência no cenário audiovisual brasileiro.

Economia Política (2008), Marx defendia a ideia de que o trabalho em uma sociedade burguesa seria produto de um contexto histórico podendo se transformar ao longo do tempo. Ou seja, ao se pensar as contradições envolvendo o trabalho do artista no atual estágio da indústria da música, não se pode prescindir das dinâmicas dessa indústria em suas especificidades e tampouco das contradições do capitalismo em sua totalidade.

O artigo se encontra, desse modo, dividido em três partes para além da introdução e da conclusão. A primeira se refere a uma contextualização panorâmica do contexto sócio-histórico em que o *funk* paulista se destacou no cenário nacional, tendo em vista sobretudo a crise do projeto econômico dos governos petistas e as condições de trabalho no Brasil. Na segunda parte, apresentamos um panorama das condições específicas de trabalho no campo da cultura e da música no Brasil frente ao processo geral no contexto macroeconômico do país. Na terceira e última parte, discutimos o caráter ideológico do empreendedorismo da cena musical estudada.

CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO E TRANSFORMAÇÕES NO MUNDO DO TRABALHO

Lula encerrou seu segundo mandato tendo atrás de si um crescimento de 7,5% do Produto Interno Bruto (PIB), uma taxa de desemprego de 5,3% e uma participação do trabalho na renda 14% acima do que havia em 2014. Naquele contexto, uma massa de trabalhadores(as) fez uso de prerrogativas antes destinadas apenas à classe média, como viagens de avião, tratamento dentário e ingresso em universidades. Em dezembro de 2010, Lula encerrou seu mandato com aprovação de 83%, a maior da série iniciada pelo Datafolha na década de 1980 (Singer, 2018). No momento em que o crescimento econômico adquiriu maior velocidade, em seu segundo mandato, o termo “nova classe média” não só ganhava espaço em instituições de pesquisa como encontrou amplo apoio

e divulgação no regime discursivo das mídias – jornais, revistas, noticiário, programas de televisão.

Sobre um aumento real do poder de compra por parte da população mais pobre, um “novo” indivíduo consumidor dos segmentos emergentes passava a ser eleito por profissionais de marketing como público-alvo (Barros, 2017) – o que ocorria também na indústria da música e do entretenimento. Ademais, jovens de periferias brasileiras passavam a ter maior acesso a Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) e à *internet*. O levantamento Data Favela, realizado pelo Sebrae e pelo Data Popular, deu os dados deste movimento. Em 2013, a venda de *smartphones* no Brasil cresceu 122%, sendo que 58% dos aparelhos no país estavam nas mãos das classes C, D e E. Essas mesmas classes possuíam 60% de todos os computadores do país e 46% dos *tablets*. O efeito desta inclusão digital aparecia na lista dos nomes mais buscados no Google naquele ano: dentre os 10 nomes mais buscados, três eram *funkeiros*, como MC Daleste, que fora assassinado em cima do palco durante show em julho daquele ano e estava no topo da lista (Albuquerque, 2020).

Nas palavras de Singer (2018, p. 12), “o sonho converteu-se em pesadelo”. Em 2015, o PIB caiu 3,8%, o desemprego chegou aos 11%, a renda em queda de 5% e 2,7 milhões de brasileiros de volta à miséria e quase 3,6 milhões retornando à pobreza. Dilma terminou o mandato com rejeição de 70% criticada tanto por uma parcela da esquerda e de setores populares quanto por um amplo setor da classe média e pela direita em sua generalidade. Naquele momento, o Partido dos Trabalhadores (PT) havia perdido quase dois terços do apoio que tinha até março de 2013. Conforme Singer (2018, p. 13): “o lulismo estava despedaçado”.

O desmonte acelerado do frágil Estado de bem-estar social brasileiro que já se verificava no segundo mandato de Dilma, agravou-se com o projeto de austeridade econômica então sob o comando de Michel Temer. A propósito do trabalho e do emprego, destaca-se a Reforma Trabalhista aprovada no ano de 2017 e o conseqüente estímulo à

terceirização irrestrita, ao trabalho intermitente, à jornada parcial, à contratação na modalidade de Pessoa Jurídica e de autônomos com exclusividade e continuidade. Tudo isso provocava impactos severos na destruição dos empregos formais (Fagnani, 2018).

Na indústria da música, especificamente, notadamente na primeira década do século XXI, houve um notório processo de transição em quase todo planeta, e conseqüentemente no Brasil. Tais mudanças apresentaram características específicas de um campo em particular, não tendo todas elas relações diretas ou causais com mudanças econômicas em escala macro. Conforme Herschmann (2010), essas transformações se relacionavam em grande medida à emergência de uma cultura ou de uma Era Digital. Mais do que nunca, os processos exitosos de distribuição, divulgação e de comercialização de um repertório musical se voltaram para um mercado de nichos exigindo estratégias de grande complexidade.

No bojo dessa discussão, De Marchi (2023) apontou o protagonismo tanto do YouTube quanto da Apple na configuração do atual mercado de música digital no Brasil. Argumenta que, não por acaso, após o início da atividade desses dois grandes *players* no país, outras empresas estrangeiras decidiram operar no Brasil. Entre elas, destacaram-se: empresas relacionadas à distribuição de conteúdos digitais em música – The Orchard, CD Baby, Believe Digital ou Altafonte – e de serviços de *streaming* como Deezer, Spotify, Apple Music, Tidal e outros. Com efeito, agentes da indústria fonográfica brasileira passaram a negociar com esses atores. O autor tece, portanto, o argumento de que na década de 2010, o mercado brasileiro de música digital passou de uma fase de experimentação para operar nos mesmos moldes do mercado internacional. Em outras palavras, tratou-se de uma sincronização do mercado brasileiro ao *modus operandi* de uma indústria global de comunicação e entretenimento. Ademais, conforme os serviços de *streaming* se estabeleciam no mercado digital, traziam consigo uma série de prestadores de serviços como os agregadores de conteúdo ou distribuidores digitais. Ou seja,

para além de serviços de digitalização dos conteúdos produzidos por produtores de música – conversão desses materiais para o formato exigido pela plataforma etc. –, eles transformam a massa de artistas em dados padronizados para que circulassem no restrito número de serviços de *streaming* e em lojas digitais.

TRABALHADOR OU SÓCIO? DO COLABORACIONISMO AO AUTO-EMPRESARIAMENTO

A respeito desses segmentos autônomos e do mercado de música independente, De Marchi (2006) destacou a tendência do novo produtor independente, que já se anunciava no Brasil na primeira década deste século. Identificou, na época, uma postura comercial peculiar entre esses agentes: o empreendedorismo que, longe de ter sido excluído do sistema, tornou-se absolutamente harmônico à nova ordem da indústria fonográfica que se anunciava. Assim, constatou que com o processo de flexibilização da indústria que já vinha acontecendo, músicos e artistas independentes passaram a desempenhar um novo papel na economia da música.

Dentro desse contexto, aquilo que rotulou previamente de “artista autônomo” (De Marchi, 2016) referia-se ao artista que passou a promover sua carreira por conta própria, transformando-a em empreendimento. Tal fenômeno resultou-se, ao longo dos anos 2000, tanto da total externalização das estruturas produtivas das gravadoras e das políticas que incentivaram a formalização do Microempreendedor Individual (MEI)³. A renda adquirida deveria financiar novas gravações e concertos ao vivo. De Marchi destacou, portanto, o início de uma lógica financista para se pensar a carreira musical.

Conforme Elsa Vivant (2012), práticas artísticas como *hip-hop*, *slam*, teatro de rua, música eletrônica etc. – e no caso do Brasil podemos

-
- 3 De modo geral, o artista autônomo optava pela distribuição gratuita de seus fonogramas pela internet, buscando disseminar a obra o mais rapidamente possível. Em contrapartida, os fãs eram atraídos para o site oficial do(a) artista, encontrando produtos que poderiam comprar, de materiais de divulgação até versões especiais de CDs e DVDs dos(as) artistas.

incluir o *funk* – têm em comum o fato de serem pouco ou não reconhecidas pela instituição cultural e por não terem um lugar bem delimitado no mercado de bens culturais. Trata-se, no caso, de artistas em condições de vida e de trabalho muitas vezes precárias. Fazem parte de um sistema *in/off* de produção artística, propondo alternativas artísticas, sociais e políticas. De modo análogo, Pierre-Michel Menger (2002) antes já defendia o argumento de que ambientes criativos, artísticos e culturais constituíam laboratórios de flexibilidade tratando-se de atividade laboral. No início do século XXI, identificava a generalização de formas de trabalho caracterizadas por uma precariedade crescente, uma elevada incerteza sobre o rendimento e caracterizadas pela individualização.

Naquele momento, Menger trabalhava com a hipótese de que o trabalhador do futuro, nos mais diversos segmentos assemelhar-se-ia às representações atuais do artista no trabalho: inventivo, móvel, com rendimentos incertos e em frequente competição com os seus pares (Menger 2002). Isso é, além do argumento de constante precarização do trabalhador da cultura ao longo da história, Menger defendia a ideia de que tais formas de trabalho antecipariam uma flexibilização generalizada da atividade do trabalho no porvir.

Tendo em vista o histórico e as particularidades da cena *funk* que se instalou em São Paulo, a KondZilla se sobressaiu em meio ao ecossistema produtivo do *funk*. Entre outras razões, isso se deve a uma série de decisões mercadológicas e financeiras em torno do modelo de negócios estabelecido pela empresa (Albuquerque, 2020; Carvalho; Padovani, 2020). O *business* da música em sua generalidade passou por um processo de transição/reestruturação nas últimas décadas. Entre as principais tendências, endereços eletrônicos e redes sociais digitais se tornaram ambientes cotidianos fundamentais para o consumo musical.

Como explicam Morel e Santos (2022), a difusão em plataformas como o YouTube e posteriormente em aplicativos como o TikTok deu espaço a artistas desses estilos, abrindo caminhos de expansão

no Brasil. Esclarecem os autores que a distribuição pelos serviços de *streaming* tornou-se a principal responsável pelo aumento das receitas geradas pelo formato digital de música gravada.

Conforme argumento dos autores, Konrad Dantas decidiu investir seu tempo e recurso na produção audiovisual ao perceber que os clipes de *funk* eram produzidos de forma amadora mas que mesmo assim alcançavam milhões de visualizações no YouTube. Conforme anteriormente dito, esses materiais eram de início, na maior parte, filmados por câmeras de celular ou por montagens em *slides* feitas por fãs.

Todavia, o modelo de negócios da empresa se diversificou no decorrer do tempo para além da produção de videoclipes. De acordo com os autores, a produção de clipes musicais existia desde o começo. Inicialmente, a Kondzilla cobrava entre 5.000 e 15.000 reais para a produção de um clipe, variando de acordo com a quantia inicial que o artista tivesse para investir. Atualmente, 6 anos depois, um vídeo não custa menos que 50.000 mil reais e ainda existe a receita do YouTube AdSense⁴ (Morel; Santos, 2022).

Segundo Verónica Gago (2018), a força do neoliberalismo como modo de subjetivação em periferias da América Latina acabou se enraizando nos setores que protagonizam a chamada economia informal como uma pragmática vitalista. Conforme a autora, isso funcionou como motor de uma poderosa economia popular que misturava saberes comunitários de autogestão e intimidade com o saber-fazer na crise: espécie de tecnologia de uma *autoempresarialidade de massas*.

Em entrevista para o *podcast Mano a Mano*, o empresário Rodrigo GR6 explica de que modo se inseriu nos circuitos do *funk*:

-
- 4 O YouTube AdSense é um programa de publicidade do Google que permite aos proprietários de canais no YouTube arrecadarem dinheiro por meio de anúncios em vídeos. Criadores de conteúdo são, no caso, pagos com base no número de visualizações, cliques ou impressões dessas publicidades. Assim, o YouTube AdSense oferece uma oportunidade para canais musicais, como o KondZilla, ganharem dinheiro com seus vídeos por meio da exibição de anúncios, para além do gerenciamento de direitos autorais e demais formas de negócios.

Eu ajudei muito o começo dos artistas, o primeiro videoclipe do Guimê foi eu que paguei, Tá Patrão, entendeu, foi eu que paguei. Ele falou assim: ‘Rodrigo... Eu vivia nos bastidores dos artistas. Eu fazia festas e os artistas encostavam, mesmo que se não fosse cantar, era um cara que gostava de estar os artistas do meu lado assim, os caras colavam para beber, para tomar uma, Guimê e tal... Aí os caras via que eu tinha o dom para isso e falavam ‘Rodrigo, eu preciso fazer três shows e três cliques’. Acho que eu pagava 400 reais pro Guimê, tá ligado? Aí deu 1.200 reais e ele fez o primeiro clipe... Boy dos Charmes, a primeira MPC, eu que dei para ele no começo, tá ligado? MC Kauã, a primeira roda do carro, eu emprestei o dinheiro para ele... Eu já era um cara ali que tava com muitas casas de show e sempre encontrava com os caras ali... O próprio KondZilla quando ele começou a filmar – porque, mano, eu já tava bem nas festas – e aí eu falei ‘Irmão, o que você tá precisando para gravar nossos bagulho aí, o que você precisa?’. Aí dei um carro pra ele e ele começou a gravar nossas parada. Tá ligado? E ali começou o Rodrigo do funk, o Rodrigo empresário. Ele gravava e eu fazia os shows (Podcast [...], 2023).

A partir dessa fala, nota-se naquele início uma espécie de economia do improvisado e de base solidária/cooperativa ou até mesmo, nos termos de Gago (2018), uma forma de “economia barroca” e de pragmática popular em que há uma força de comunidade – como no exemplo do videoclipe –, mas que não é estanque à lógica empresarial que foi ganhando força no modelo de negócio da KondZilla ao longo dos anos. Esse processo artesanal ou barroco, fica ainda mais evidente nos videoclipes amadores realizados por jovens de periferia e postados na internet. Os vídeos montagem do *funk* paulista detalhadamente estudados por Brás, tinham “como regra de produção o improvisado e o descaso” (Brás, 2018, p. 24).

Seguindo Gago, apostamos na ideia de que essas economias com características comunitárias e informais foram adquirindo formas

sofisticadas de empresarialidade. Conforme De Marchi (2006), o improviso em negócios de música que remetiam à lógica do *Do It Yourself* (DIY) ou “faça você mesmo”, foram gradualmente adequando-se a padrões da indústria da música internacional. Sobre esse contexto, o caráter empreendedor desse artista, que já existia, transmutou-se para formas mais sofisticadas.

Em ambos os aspectos, entretanto, tanto de uma economia informal quanto de maior institucionalização, o trabalho flexível continuou sendo caracterizado pela capacidade de se adaptar e transformar em várias de suas características, muitas vezes durante uma mesma atividade (Requião; Costa, 2023). Conforme os autores, trabalhadores flexíveis precisam ser versáteis diante da imprevisibilidade das tarefas, estabelecendo uma relação dinâmica com as exigências do mercado de trabalho, onde a flexibilidade é fundamental tanto para sua reprodução quanto para seu condicionamento.

No contexto laboral atual, a necessidade de se tornar um empreendedor de si mesmo é evidente, especialmente para os músicos brasileiros no período em questão (Requião; Costa, 2023). Ser um empreendedor implica assumir responsabilidades e demanda uma suposta autonomia, levando os trabalhadores a responder de forma versátil, incluindo atividades fora do âmbito musical, a fim de garantir o sucesso de sua “empresa” ou “empreendimento”.

Nessas situações, o acúmulo de tarefas é comum entre trabalhadores autônomos e informais, em parte devido à falta de definição prévia de suas responsabilidades, o que aumenta as incertezas. Além disso, a responsabilização individual pela execução do trabalho e seu sucesso ou fracasso é um fator que impulsiona a necessidade de ser polivalente no mercado de trabalho contemporâneo (Requião; Costa, 2023). Em entrevista para o *podcast Mano a Mano*, Mano Brown pergunta a Konrad Dantas sobre a quantidade de artistas contratados pela KondZilla e sobre qual seria a relação destes empresários com MCs do *funk*. Mais detidamente, pergunta: “Como é a relação do patrão com seus artistas?”. Na sequência, KondZilla responde:

Cara, eu sou sócio deles... E eu deixo isso bem claro para todo mundo. A gente não divide o resultado do show, da publicidade, do Spotify, do não sei que lá?! Então se alguma coisa der errado a culpa não é só minha não nem do meu time, é de todo mundo, inclusive do artista. O artista é muito bonito na hora que tá dando entrevista, que 'é empreendedor, não sei que lá', mas na hora de segurar a onda da carreira dele [interrompe a fala]... porque na verdade o empresário do artista é o próprio artista. Ele contrata o agente para ajudar ele a tomar decisão baseado na experiência, nas outras experiências, nos outros trampos que fizeram para os outros artistas, porque tem muita oportunidade de acertar, de errar, e com artista tem menos oportunidade como essa né? Então, sei lá, pegar um moleque de 20 anos, se ele lançar uma música a cada 6 meses é 5% da vida dele irmão. Em 6 meses eu lancei, sei lá, 300 músicas (Podcast [...], 2022).

Observa-se, diante da discussão apresentada, que mais uma vez, a classe de trabalhadores musicais se vê compelida a se adaptar aos modelos de negócio predominantes (Requião; Costa, 2023). Vale ressaltar que o músico multitarefã, entendido como um empreendedor de si mesmo, representa uma intensificação do perfil flexível anterior. As transformações econômicas e tecnológicas mantêm a necessidade de flexibilidade dos trabalhadores do setor, mas essa flexibilidade é atualizada com base em novas demandas e desafios. Esses desafios incluem a constante necessidade de autopromoção, a crescente dificuldade em distinguir entre trabalho produtivo e empreendedorismo, e a precificação em um ambiente em que a circulação de bens imateriais tende a ser gratuita ou livre (Requião; Costa, 2023). Como resultado, os músicos são frequentemente incentivados a dedicar uma parte significativa de suas atividades a áreas que ultrapassam o âmbito da produção musical, interagindo com as atividades culturais de forma indireta. Além disso, são solicitados a

transformar constantemente seu trabalho em produtos e/ou marcas, buscando sua promoção em redes sociais e outros meios digitais.

O trabalhador multitarefa é desafiado a transformar seu trabalho em uma espécie de marca, pela qual é responsável, sendo compelido a realizar uma variedade de atividades, muitas das quais anteriormente seriam responsabilidade do empregador ou distribuídas entre diferentes agentes. Esse movimento é facilitado pela crescente digitalização dos processos de produção e consumo de suas atividades (Requião; Costa, 2023).

De acordo com De Marchi (2023), há uma nova configuração da divisão do trabalho na indústria fonográfica digital, com os serviços de *streaming* ocupando uma posição dominante⁵ e, na base dessa estrutura, estão os produtores de conteúdo. Portanto, nessa atual configuração da indústria, algumas consequências se apresentam. Por um lado, uma forte financeirização da economia musical – o que obriga os músicos a se inserirem na lógica do mercado financeiro. Por outro, existe uma constante desvalorização do trabalho dos músicos, especialmente diante do uso intensivo da Inteligência Artificial (IA) – a qual pode ser subjugada pela criatividade humana (De Marchi, 2023).

Em outras palavras, esse autor argumenta que o fenômeno da financeirização da carreira musical tem primeiramente a ver com formas de individuação em que músicos e artistas se tornam “empresários de si mesmos” e proprietários de ativos financeiros – suas qualidades pessoais. Não apenas suas obras – música, letras, videocliques – devem gerar valor como também sua própria *persona*: “[...] sua imagem pública, sua capacidade de criar redes de fãs a partir de

.....
5 Em sua obra, De Marchi (2023) explica que os serviços de *streaming* não se limitam apenas à digitalização e conversão dos materiais produzidos pelos artistas para os formatos exigidos pelas plataformas. Eles também realizam a padronização dos dados dos artistas, transformando-os em informações compatíveis com os serviços de *streaming* e lojas digitais disponíveis.

mídias sociais (Facebook, Instagram, YouTube, TikTok, seja qual for)” (De Marchi, 2023, p. 135).

A palavra “sócio” mencionada por Konrad Dantas não apareceu como simples acaso em sua fala no *podcast*. Isto é, artistas passam a adotar para as suas próprias vidas as normas de condução – a forma – da empresa. Conforme De Marchi (2023), há hoje uma enorme quantidade de artistas que já nem sequer sonha em ter contrato com gravadoras, tampouco espera editais públicos de ajuda à cultura⁶. Com efeito, muda-se tanto as formas de financiamento da produção musical, quanto a própria lógica de produção musical. Não é mais possível nessa economia que um/a artista grave música uma vez a cada três ou quatro anos. Trata-se de uma lógica de alimentação contínua e de busca incessante por novidade. Ademais, apesar de existirem diferentes maneiras de se ouvir músicas no *streaming*, tornou-se mais recorrente o fluxo das *playlists* em lugar da ideia de narrativa do álbum – e nisso a IA tem importância de curadoria fundamental (De Marchi, 2023).

EMPREendedorISMO DE SI COMO IDEOLOGIA

Conforme Vander Casaqui (2019), o empreendedorismo como cultura, no entanto, apresenta uma lógica que perpassa o mundo do trabalho, tratando-se assim de um fenômeno social mais amplo. Sua atualidade é, portanto, notória, especialmente em tempos de desmonte de leis trabalhistas e flexibilização dos vínculos empregatícios. Segundo o autor, a cena midiática está repleta de exemplos de sucesso ou modelos inspiradores que servem de antídoto para o remédio amargo do desemprego, da perda de direitos, da intensificação e precarização do trabalho. “A resposta é simples (diríamos, simplória): diante do desemprego e da falta de oportunidades, empreenda” (Casaqui, 2017, p. 205).

6 Lembrando que a capacidade de ações diretas dos Estados tem sido brutalmente cerceada pelas imposições orçamentárias de políticas de austeridade fiscal (De Marchi, 2023).

Empreender, no encadeamento lógico demonstrado por Casaqui (2017, p. 205), seria “[...] encontrar a felicidade, o real propósito de vida, o caminho ideal para realização do ser, que estaria sendo ocultado pela ‘escravidão’ dos vínculos laborais”. No entanto, a contrapartida de tal projeção é de que a concorrência, inerente ao sistema capitalista, “implica na produção de alguns vencedores e um número muito maior de fracassados” (Casaqui, 2017, p. 205). Assim, podemos nos indagar em que situação se encontram os trabalhadores “fracassados” do *funk*?

Ao tratar do empreendedorismo como ideologia, Casaqui (2019) reforça a ideia de que o empreendedor não deve ter limites na dedicação e empenho para atingir seus objetivos. No espectro dessa ideologia, a ideia de sonho encontra uma configuração específica. Conforme o autor, “[...] nessa categoria se encontram os discursos que constroem o sentido do sonho – tido não como um elemento abstrato, e sim como uma meta concreta de sucesso, para a qual se deve trabalhar com afinco para alcançar” (Casaqui, 2019, p. 210). Junto a isso, a noção de meritocracia aparece associada à ideia de sonho e de objetivo de vida, em contraponto, portanto, a comportamentos tidos como negativos: o comodismo, a passividade, entre outras adjetivações que esse discurso ideológico associa à ideia de fracasso.

A ilusão do “trabalho sem patrão”, para além de sonho almejado por muitos, vem se constituindo nos últimos anos sob uma lógica que não necessariamente tem a ver com autonomia e ascensão social propriamente. Gago (2018) chama a atenção para o fato de as finanças terem aterrizado em economias latino-americanas, nutridas também por modalidades de autogestão e trabalho sem patrão. Isso é, por maior que seja a existência de um sonho comum dentro de segmentos da classe trabalhadora em deixar de ser empregado para ser patrão ou dono do próprio negócio, esse pensamento encontra ecos na ideologia do empreendedorismo. Isso se torna ainda mais forte se considerarmos que, no Brasil, a indústria musical é um importante meio de mobilidade social para as classes mais baixas.

Um exemplo disso aparece também na fala do músico e empresário Evandro Fióti. Em entrevista para Mano Brown juntamente de Rodrigo GR6, ele tece o seguinte relato da época em que trabalhava como gerente do McDonald's, antes de se profissionalizar na música:

Eu quando trabalhava no McDonald's, tinha um moleque que trabalhava comigo e começou a fazer funk. O moleque trabalhando de moto, aquela época trabalhando 12 horas por dia por mês, o moleque tirava R\$700... Ele começou a cantar no baile funk, ele tinha que pedir liberação, para mim, poder sair sempre sábado e domingo para cantar, só que por final de semana o moleque tirava 3 pau (Podcast [...], 2023).

Histórias de vida narradas por Konrad Dantas e por MCs do *funk* de maior notoriedade na cena podem ser reconhecidas como “inspiradoras” partindo da lógica de uma governamentalidade neoliberal. Com vistas a servirem de modelo à trajetória do outro, sobretudo às gerações mais jovens, a inspiração como cultura (Casaqui, 2017) se destaca no *funk* ostentação enquanto um *ethos*, para além do fenômeno musical *per se* (Zincone, 2023).

Ademais, como bem demonstra De Marchi (2023), a reestruturação da indústria da música sob a lógica de plataformização está estritamente vinculada com os fenômenos da autogestão do artista/trabalhador e da financeirização da vida cotidiana. Conforme já exposto, não é mais possível nessa economia que um(a) artista grave música uma vez a cada três ou quatro anos. Conforme o autor, esse deve estar sempre atento às estatísticas em tempo real – *Spotify for Artists* – para planejar quando lançar uma nova música de trabalho e obter mais acessos. Um exemplo disso está na fala de KondZilla quando Mano Brown lhe pergunta como ele escolhe o artista com que vai trabalhar:

Alguns artistas eu olho pelo talento, pelo feeling mesmo, o clássico, o tradicional, mas eu também sou sócio de umas plataformas digitais de IA para música. Eu consigo ver a

performance dos artistas em todas as DSPs. Então eu sei em qual velocidade ele está crescendo, como ele tá crescendo, quais as canções que fizeram ele subir ou descer na carreira, quais as colaborações que ele tem que fazer (Podcast [...], 2022).

Não se espera mais que um contrato com gravadora lhe dará estabilidade financeira; o artista deve pensar em suas atividades minimamente como empreendimentos e, em algumas situações, deve buscar dinheiro no mercado financeiro para financiar a própria carreira (De Marchi, 2023).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto central da análise empreendida se refere à necessidade de adaptação dos agentes musicais, nesse caso, artistas do *funk*, às demandas de ordem social, econômica e/ou política relacionadas à estruturação do trabalho tanto em um contexto de flexibilização das leis do trabalho, mas, sobretudo, em meio à plataformação da indústria da música. Com isso, quisemos assim demonstrar que as formas de trabalho do artista no contexto espaço-temporal delimitado independem da individualidade de cada um, forçando-as ao ajuste às demandas de ocasião (Requião; Costa, 2023). Não se trata de escolha: o empreendedorismo aparece como forma de ser e estar do músico na cena *funk* – assim como em outros circuitos musicais externos a essa análise.

Ademais, ainda que o contexto político e macroeconômico não apresente uma causalidade evidente e direta sobre o trabalho do artista musical no *funk*, podemos considerar que as reformas neoliberais aqui destacadas, sobretudo a trabalhista, conseguiu preparar condições de institucionalização do trabalho informal – majoritariamente já informal no campo da música – a partir das plataformas. Seguindo De Marchi (2023), tais fenômenos podem ser lidos como condições de entrada para tecnologias financeiras que na prática – e muitas

vezes ilusoriamente – facilitaram a vida dos músicos à medida que possibilitaram que estes recebessem recursos de diferentes modos – o *crowdfunding* por exemplo. Esse tipo de tecnologia com estrutura legal e jurídica mais adaptada à informalidade contribuiu, de um lado, para criar a sensação de existência de maiores possibilidades de financiamento da carreira artística e de outro, institucionalizar ainda mais o fenômeno do trabalho flexível no campo musical.

Estudos recentes têm destacado que muitos profissionais do campo da cultura percebem seu trabalho como gratificante, caracterizado por um certo grau de liberdade e uma forte conexão com a realização pessoal e a busca por sonhos (Tommasi, 2016). Todavia, enquanto algumas pessoas veem o empreendedorismo como algo positivo, que oferece maior autonomia e controle sobre o próprio tempo e trabalho, também é perceptível um aumento na precarização do emprego e na perda de direitos trabalhistas (Requião; Costa, 2023).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, G. *Konzilla e redes de música pop periférica: estética, mercado e sentidos políticos*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.
- BARROS, C. A Nova Classe Média nas telenovelas brasileiras: aspectos culturais e representações sociais nas mudanças em curso. In: BARTELT, D.; PAULA, M. de. (org.). *É o fim da nova classe média? Trabalho, religião e consumo em tempos de crise*. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Boll, 2017. p. 82–94.
- BRÁS, J. M. *Funk Ostentação SP – ZN*. Curitiba: Appris, 2018.
- CARVALHO, N. dos S.; PADOVANI, G. O mundo multiplataforma Konzilla. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 42, p. 123–143, 2020.
- CASAQUI, V. Abordagem crítica da cultura da inspiração: produção de narrativas e o ideário da sociedade empreendedora. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 20, n. 2, maio/ago. 2017.
- CASAQUI, V. Empreendedorismo como fenômeno comunicacional, como discurso social e como inspiração. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, São Paulo, v. 16, n. 30, p. 202–212, 2019.

DE MARCHI, L. *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999–2009: dos discos físicos ao comércio digital de música*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

DE MARCHI, L. *A indústria fonográfica digital: formação, lógica e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.

DE MARCHI, L. Do Marginal ao Empreendedor. Transformações no Conceito de Produção Fonográfica Independente no Brasil. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 121–140, jan./jul. 2006.

FAGNANI, E. Austeridade e Seguridade: a destruição do marco civilizatório brasileiro. In: ROSSI, P.; DWEK, E.; OLIVEIRA, A. L. M. (org.). *Economia para poucos: impactos sociais da austeridade e alternativas para o Brasil*. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

GAGO, V. *A razão neoliberal: economias barrocas e pragmática popular*. São Paulo: Elefante, 2018.

HERSCHMANN, M. *Indústria da Música em Transição*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010.

MARX, K. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MENGER, P. M. *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

MOREL, L.; SANTOS, V. G. dos. O funk e o rap em números. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 32, 2022. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/observatorio-itaucultural/revista-observatorio/rap-funk-numeros-industria-cultural>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PODCAST Mano a Mano: Episódio de podcast: KondZilla. Entrevistado: Konrad Dantas. Entrevistador: Mano Brown. [S. l.]: Spotify Studios, jun. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7nBuAZTt8EGn9w9tWFRkcx>. Acesso em: 4 abr. 2024.

PODCAST Mano a Mano: Episódio de podcast: Rodrigo GR6 e Evandro Fióti. Entrevistados: Rodrigo GR6 e Evandro Fióti. Entrevistador: Mano Brown. [S. l.]: Spotify Studios, jun. 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3bTqJAVyeirgJYPooVQnak>. Acesso em: 4 abr. 2024.

REQUIÃO, L.; COSTA, R. H. O mercado define isso: estrutura e adaptação na dinâmica do trabalho de músicos brasileiros na transição

do século XX ao XXI. *El oído pensante*, Buenos Aires, v. 11, n. 1, p. 132-166, set. 2023

SANTAELLA, M. L. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1984.

SINGER, A. *O lulismo em crise: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TOMMASI, L. de. Jovens produtores culturais de favela. *Linhas Críticas*, Brasília, DF, v. 22, n. 47, p. 41-62, jan./abr. 2016.

VIVANT, E. *O que é uma cidade criativa?* São Paulo: Senac, 2012.

ZINCONE, R. *Funk ostentação e os anos Lula e Dilma: cultura brasileira, políticas desenvolvimentistas e subjetividade neoliberal*. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/62496/62496.PDF>. Acesso em: 1 abr. 2024



O ENCONTRO DO MITO CARNAVALESCO COM O REALISMO CAPITALISTA

*a crise neoliberal e o carnaval
dos blocos de rua na cidade do
Rio de Janeiro*

THE MEETING OF THE CARNIVAL MYTH WITH CAPITALIST REALISM:
THE NEOLIBERAL CRISIS AND THE CARNIVAL OF STREET BLOCKS
IN THE CITY OF RIO DE JANEIRO

Ana Clara Vega M. V. Ferreira¹

-
- 1 Doutoranda em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bacharel em Produção Cultural pela UFF. E-mail: anaclara.vega@gmail.com.

RESUMO:

O Carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro, festa popular que vem crescendo a cada ano, é frequentemente entendido como um espaço político. Nos últimos anos, surgiram diferentes reivindicações em torno da festa carnavalesca. A atual mobilização sociopolítica vem em resposta às medidas de normatização e regulamentação da festa a partir de 2009, primeiro mandato do prefeito Eduardo Paes. A partir da articulação dos conceitos de mito carnavalesco (Queiroz, 1999) e realismo capitalista (Fisher, 2020), este artigo busca discutir e complexificar os sentidos do Carnaval os limites e potencialidades da organização sociopolítica na festa de rua na contemporaneidade.

Palavras-chave: carnaval de rua carioca. política. mito carnavalesco. realismo capitalista.

ABSTRACT:

Rio de Janeiro's street carnival, a popular festival that is growing every year, is often seen as a political space. In recent years, different demands have arisen around the carnival festivities. The current socio-political mobilization comes in response to the carnival regulating measures taking from 2009, Mayor Eduardo Paes' first term. Based on the articulation of the concepts of carnival myth (Queiroz, 1999) and capitalist realism (Fisher, 2020), this article seeks to discuss and complexify the carnival senses and the limits and potential of socio-political organization in contemporary street carnival.

Keywords: rio street carnival. politics. carnival myth. capitalist realism.

INTRODUÇÃO

O Carnaval é uma festa popular a qual são associados os mais diversos significados. Entre as visões mais românticas e as mais céticas, encontra-se a materialidade da festa popular e da sociedade, na qual habita o contraditório. Para pensar o Carnaval com o rigor que suas complexidades exigem, é necessário partir de uma perspectiva ampliada que articule suas trocas sociopolíticas, econômicas, culturais e históricas. Os sentidos da festa carnavalesca estão em disputa, abertos a constantes transformações, sempre interagindo com as estruturas sociais. Para Queiroz (1999), não há uma alteração das relações sociais durante o Carnaval, sendo a ordem carnavalesca a própria ordem social. Isso faz com que, em uma sociedade capitalista, de contradições, o Carnaval seja, também uma festa contraditória. O Carnaval não é uma festa apartada da sociedade, senão a própria sociedade em festa.

Todos os anos, o rito da festa de Carnaval atualiza o mito carnavalesco, produzindo alegria arrebatadora e desejo de transformação e fundação de uma sociedade democrática e livre (Queiroz, 1999). Mas, esse mito nunca é de fato alcançado, tratando-se de uma sensação passageira e muitas vezes restrita a grupos sociais específicos, principalmente observando a grande quantidade de pessoas que precisam

trabalhar durante a realização da festa. A cada ano, o Carnaval da cidade do Rio de Janeiro apresenta números maiores de brincantes, turistas e moradores cariocas e fluminenses. A quantidade de novos blocos também tem aumentado – mesmo com a burocratização da gestão municipal da festa, que será discutida mais a frente – o que faz com que haja mais pessoas trabalhando no Carnaval, muitas vezes em condições precarizadas².

O aumento de trabalhadoras e trabalhadores no Carnaval de rua carioca não surge apenas a partir da vontade individual de trabalhar na festa. Hoje, em mais uma das crises do capitalismo, o projeto neoliberal avança com força. A neoliberalização³ é um projeto político que, segundo Harvey (2008, p. 27), viabilizou o “[...] restabelecimento das condições da acumulação do capital e de restauração do poder das elites econômicas”. O autor descreve que, para implementar o neoliberalismo na Grã-Bretanha, a então Primeira-Ministra Margareth Thatcher precisou elaborar novas políticas fiscais e sociais:

Isso envolvia enfrentar o poder sindical, atacar todas as formas de solidariedade social que prejudicassem a flexibilidade competitiva [...], dismantelar ou reverter os compromissos do Estado de bem-estar social, privatizar empresas públicas [...], reduzir impostos, promover a iniciativa dos empreendedores e criar um clima de negócios favorável para induzir um forte fluxo de investimento externo [...]. Todas as formas de solidariedade social tinham de ser dissolvidas em favor do individualismo, da propriedade privada, da responsabilidade individual [...] como

-
- 2 O neoliberalismo produziu, em diferentes países, um grande processo de desregulação em setores sociais e do mercado, com impacto direto nas relações trabalhistas. Houve uma substituição do trabalho regulamentado por configurações laborais atípicas, marcadas pela flexibilização de salários, horários e formatos. Houve aumento da informalidade e a precarização das condições laborais, com redução de vínculos empregatícios, contratações temporárias e instabilidade (Antunes; Druk, 2015).
 - 3 É importante ressaltar que, apesar da recorrência da descrição do neoliberalismo como um fenômeno implementado nos EUA e na Grã-Bretanha, a primeira experiência de neoliberalização ocorreu no Chile, após o golpe de Estado que instituiu a ditadura militar no país (Harvey, 2008).

ela mesma disse, ‘a economia é o método, mas o objetivo é transformar o espírito’ (Harvey, 2008, p. 32).

No contexto do Carnaval carioca, o neoliberalismo se faz bastante presente na gestão da festa pela prefeitura a partir de 2009. Há ausência de políticas públicas de fomento ao Carnaval de rua e transferência do gerenciamento da cidade e da verba pública para empresas, por meio de Parcerias Público-Privadas (PPPs) (Frydberg; Ferreira; Dias, 2021). Essa forma de gestão reforça ideais individualistas e cria uma atmosfera de concorrência, em que colocar o bloco na rua é “cada um por si”. Essa lógica individualista do neoliberalismo enfraquece o senso de coletividade e transformação que o Carnaval, a partir de seu mito, poderia suscitar. A ideia do inalcançável mito carnavalesco de Maria Isaura Queiroz (1999) se encontra com o realismo capitalista de Mark Fisher (2020) exatamente pela ideia neoliberal de que não há alternativa ao sistema político-econômico atual, o capitalismo. A falta de perspectivas de mudança social articulada a uma subjetividade individualista tem impactado diretamente na organização sociopolítica dos movimentos carnavalescos de rua cariocas. Apesar de a cultura e o Carnaval de rua serem muito utilizados como espaços de manifestação social, são movimentos muitas vezes de baixo alcance popular e quase nenhum impacto na gestão municipal da festa.

Este artigo, portanto, pretende discutir como o viés neoliberal de gestão da festa carnavalesca impacta nas formas de organização sociopolíticas dos grupos que produzem o Carnaval de rua carioca. Faz-se necessário contextualizar o funcionamento da gestão da festa de rua na cidade do Rio de Janeiro hoje, sendo apresentado e debatido o gerenciamento do Carnaval como um ativo econômico da cidade, implementada a partir de 2009. Na segunda seção, será discutido como os conceitos de mito carnavalesco (Queiroz, 1999) e realismo capitalista (Fisher, 2020) se relacionam e influenciam as formas de organização de sujeitos do Carnaval de rua. Articulando esses dois conceitos – que, nesta análise, retroalimentam-se –,

busca-se contribuir com os debates sobre os sentidos do Carnaval e discutir sobre potencialidades e limites das expressões políticas da cultura atual, tendo a festa carnavalesca carioca como referência.

POLÍTICAS CULTURAIS MUNICIPAIS E O CARNAVAL DE RUA CARIOCA: ESCASSEZ E PRECARIEDADE DÃO O TOM DA FESTA

A gestão da festa carnavalesca carioca mudou significativamente a partir das duas primeiras gestões municipais do prefeito Eduardo Paes (2009–2012 e 2013–2016). Antes de 2009, o papel da prefeitura no Carnaval de rua era mais simplificado. Bastava que os blocos informassem à prefeitura os detalhes operacionais de seus desfiles e entrassem em contato com a Companhia de Engenharia de Tráfego do Rio de Janeiro (CET-Rio) e Guarda Municipal para garantir o desvio do trânsito e demais medidas. Assim, os blocos não precisavam solicitar autorização para desfilar e garantir o mínimo de infraestrutura na cidade – era muito mais uma relação de ciência aos órgãos públicos para garantir a viabilidade dos desfiles (Ferreira, 2023). A partir de 2009, a gestão de Paes investiu na expansão da festa pela perspectiva de ativo econômico da cidade, observando o retorno financeiro e turístico que a festa de rua carioca poderia trazer. Foram sancionados decretos que tinham como propósito organizar os desfiles para garantir que “manifestações espontâneas” ocorressem de forma “ordeira” (Ferreira, 2023). Essas normativas determinavam, por exemplo, os períodos do carnaval oficial na agenda do município; a necessidade de autorizações⁴ para desfilar; e o tempo de duração dos desfiles (Ferreira, 2023). É possível percebermos que o carnaval de rua, antes de ser mais abertamente tratado como

-
- 4 O processo de autorização tem duas etapas: os blocos precisam preencher um formulário online com dados do desfile e enviar alguns documentos. Mediante autorização preliminar da Riotur, os blocos precisam enviar outros documentos aos órgãos públicos. Segundo produtores(as) de blocos, é um processo com pouca transparência e muita burocracia. Para mais detalhes, ver Ferreira (2023).

um produto da cidade, tinha outro tamanho. No Carnaval de 2007, a prefeitura informou que havia 130 blocos inscritos nas subprefeituras, com expectativa de um total de 300 blocos desfilando (Rio de Janeiro, 2007). Em 2023, mais de 600 blocos solicitaram autorização para desfilarem (Riotur [...], 2023), fora os que não se cadastraram na Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (RIOTUR) – os “não oficiais”.

Além disso, gestão da festa se tornou responsabilidade da empresa Dream Factory, sob a justificativa de garantir a infraestrutura e a produção da festa na cidade (Ferreira, 2023). É uma característica da forma de governança neoliberal o pressuposto de que a gestão privada seja sempre mais eficaz que a pública, já que “[...] o setor privado é mais reativo, mais flexível, mais inovador, tecnicamente mais eficaz, porque é mais especializado, menos sujeito que o setor público a regras estatutárias” (Dardot; Laval, 2016, p. 290). Na realidade, trata-se de uma escolha política da gestão de Paes não fornecer a infraestrutura do Carnaval pela via pública – para Fisher (2020, p. 34), “[...] o realismo capitalista implantou com sucesso uma ‘ontologia empresarial’, na qual é simplesmente óbvio que tudo na sociedade, incluindo saúde e educação, deve ser administrado como uma empresa”. A transferência da gestão para o setor privado não foi uma exclusividade do Carnaval, havendo uma agudização nos processos de terceirização via PPPs em diversos setores da administração pública. Outra empresa que entrou diretamente na gestão do Carnaval carioca foi a Ambev, patrocinadora *master* e responsável por setores da organização da festa. Um dos principais é a coordenação de trabalhadores(as) ambulantes, já que é ela que faz toda a parte de credenciamento, definição da quantidade de trabalhadores(as), de quais produtos devem ser vendidos e a quais preços. Assim, condições de trabalho na festa são definidas segundo os interesses da própria Ambev, de forma unilateral, sem consulta popular em nenhuma instância. Para Bianca Toledo, produtora de blocos e integrante da Comissão Especial do Carnaval do município:

[...] em nenhum lugar é colocado que a AMBEV tenha esse direito. É, inclusive, surreal que uma patrocinadora faça parte do papel da gestão pública no sentido de credenciamento de ambulante. E aí um dos debates que a gente faz é: ‘[...] Eu tenho credenciamento ali pra evento. [...] Aquele pipoqueiro que tá aqui na Candelária, ele paga a TUAP [Taxa de Uso da Área Pública] pro ano inteiro, ele não vai poder estar aqui porque ele não é cadastrado da AMBEV? Até que ponto, em que momento foi colocado que a chave do Rei Momo não é dada pro Rei Momo, é dado pra AMBEV?’ (Toledo, 2023 *apud* Ferreira, 2023, p. 67).

É possível perceber, mais uma vez, como a gestão neoliberal cria “[...] um ‘Estado-Empresa’, que tem um papel reduzido em matéria de produção do ‘interesse geral’” (Dardot; Laval, 2016, p. 274). Assim, os interesses específicos das empresas passam a permear e guiar os interesses do poder público. As demandas da Ambev, por exemplo, não incluem a criação de vínculos trabalhistas e boas condições de trabalho para camelôs, reivindicações dos e das ambulantes, escamoteada pela prefeitura. Para a Ambev, importa gastar o mínimo com máximo retorno e ter a maior exposição possível de sua marca – e por isso o controle da circulação dos blocos pela cidade via autorizações se torna interessante para as empresas:

[...] se esses grupos não sabem onde estão os blocos, e se os blocos podem fluir livremente pelo espaço, as ações de marketing e o controle da venda de produtos (especialmente de cerveja) de marcas diferentes do patrocinador não podem ser desenvolvidas (Machado, 2017, p. 13).

Se os blocos saíssem livremente pelas ruas, podendo contar com a garantia de apoio e infraestrutura mínima – gestão do tráfego, limpeza urbana, segurança pública – as empresas não conseguiriam fazer seu planejamento de marketing pela cidade. Ao longo dos carnavais de 2010 a 2016, a prefeitura incorporou as demandas das corporações e dedicou à população apenas as regulamentações,

a fiscalização e a repressão daqueles e daquelas que não atendem às ordens do poder público municipal e aos desejos da Dream Factory e da Ambev.

Entre 2017 e 2020, o prefeito do Rio de Janeiro foi Marcelo Crivella. Nos dois primeiros anos de mandato, Crivella fez poucas alterações relativas ao funcionamento dos blocos de rua⁵. Contudo, em janeiro de 2019, a gestão de Crivella lançou uma portaria com novas obrigações para os blocos que já tinham recebido a autorização (Frydberg; Ferreira; Dias, 2021), os chamados blocos “oficiais”. Essa medida acrescentou ainda mais demandas para os blocos de rua, às vésperas dos desfiles. Foi preciso que ligas carnavalescas e blocos se mobilizassem e fossem à mídia para dar foco a essa questão, o que fez com que a prefeitura voltasse atrás. No Carnaval de 2020, último de seu mandato, Crivella disse que a prefeitura iria multar representantes de blocos que desfilassem sem autorização. Há relatos de alguns blocos multados durante seus desfiles com valores irrisórios e casos em que a multa nunca chegou (Ferreira, 2023).

Em sua gestão, Crivella agudizou a ideia de que o Carnaval não é uma responsabilidade do poder público, sendo um evento – não uma manifestação cultural popular – que deveria recorrer à iniciativa privada para seu fomento (Frydberg; Ferreira; Dias, 2021). Além do discurso liberal, Crivella também tem em seu repertório político a perseguição ao Carnaval por essa ser uma festa “do pecado” – o ex-prefeito tem uma grande base evangélica e é bispo da Igreja Universal do Reino de Deus. Nas eleições municipais de 2020, em plena pandemia e com apoio de Crivella à Bolsonaro, Eduardo Paes ganha nas urnas, retornando à prefeitura para um terceiro mandato. Ainda com muitos casos de covid-19 e um baixo índice de vacinação, o Carnaval de 2021 foi cancelado. Em 2022, o Carnaval foi adiado para abril e apenas os desfiles na Sapucaí foram liberados oficialmente, sem credenciamento de ambulantes e autorização de blocos.

.....
5 As escolas de samba foram alvo de cortes de verba nos 4 anos do mandato de Crivella, mesmo com as promessas de campanha de não perseguir o carnaval (Ferreira, 2023).

Mesmo assim, muitos blocos saíram às ruas e não houve grande repressão a eles, como aconteceu em outros carnavais. Eduardo Paes chegou a declarar que não iria “correr atrás de folião” – como se em outras de suas gestões isso não tivesse sido feito.

O Carnaval de 2023 foi marcado por uma série de problemas no processo de autorizações: blocos tradicionais da cidade, que desfilavam oficialmente há anos, foram negados, sem explicação clara. Segundo relato de Bianca Toledo, a demanda de reduzir o número de blocos é uma exigência da patrocinadora (Toledo, 2023 *apud* Ferreira, 2023). Um menor número de blocos autorizados resulta em menos gasto das empresas com a gestão da festa, uma vez que só é oferecida infraestrutura para o circuito oficial –os blocos “não oficiais” ficam responsáveis pela própria gestão dos seus desfiles. Frente a esse cenário de cortes, a justificativa da existência de empresas privadas na gestão do Carnaval para garantir a estrutura da festa se desmonta. O que se sobressai é a visão do Carnaval como produto e o papel da prefeitura visando a garantia dos projetos de *marketing* e lucro de empresas.

Além disso, desde o Carnaval de 2010, há o uso do Caderno de Encargos e Contrapartidas, que visa escolher as empresas com as melhores propostas e estabelecer os parâmetros da negociação entre prefeitura e iniciativa privada sobre o Carnaval. É a partir do Caderno de Encargos que se estabelecem os direitos e deveres das empresas e dos órgãos municipais na festa. Desde 2010, curiosamente, as mesmas duas empresas são escolhidas, as já citadas Dream Factory e Ambev. O Caderno de Encargos era lançado anualmente, porém, Bianca Toledo conta que, durante a gestão de Crivella, por uma demanda da Ambev, passou a valer por três anos (Toledo, 2023 *apud* Ferreira, 2023), o que segue na atual gestão. Bianca também aponta para outra manobra proposta pelas empresas, relativo ao uso de verba de leis públicas de incentivo:

[...] por exemplo, entrar num Caderno de Encargos um dispositivo que permite à patrocinadora retirar o dinheiro

da Lei de Incentivo. Então toda premissa de ‘Eu tô fazendo Caderno de Encargos porque é necessário financiar a estrutura’, que é o discurso que eles usam para rebater a nossa voz que fala: ‘Vocês estão privatizando o carnaval’, cai por terra. Porque eles não tão usando dinheiro privado, eles tão usando dinheiro público. Ele vem de Lei de Incentivo Público. Do Estado. É muito surreal. E fica essa negociação de milhões, nada chega pros blocos. [...] E cada vez mais os blocos são negados (Toledo, 2023 *apud* Ferreira, 2023, p. 90).

Mesmo com a redução do número de blocos de rua “oficiais”, os números do Carnaval 2023 foram grandes, com 4,5 bilhões de reais movimentados – desses, 1,2 bilhão só no Carnaval de rua – e 5 milhões de pessoas nas ruas durante o festejo. Em 2024, a cidade movimentou mais de 5 bilhões de reais, com 8 milhões de foliões e foliãs – 3 milhões a mais do que no ano anterior. De acordo com Ronnie Costa, presidente da Riotur: “O Carnaval é o principal produto do Rio e a gente se apropria dele para vender a cidade” e acrescenta que “Esse é o grande desafio: como a gente cresce esse evento. A tendência é essa. Sempre aumentar” (Perez, 2024). A expansão do Carnaval, contudo, parece não dizer respeito à quantidade de blocos, já que, em 2024, manteve-se a política de contingenciamento do número de blocos oficiais, mesmo com o recorde de quase 700 pedidos de autorização – desses, apenas 435 foram preliminarmente aprovados⁶ (Com 453 desfiles [...], 2024).

Nos Carnavais recentes houve uma maior procura pela oficialização dos blocos e isso vem acontecendo pois ser um bloco “oficial” facilita na aquisição de patrocinadores (Ferreira, 2023) e a oficialização também diminui o custo de produção dos blocos, já que garante o acesso aos serviços públicos de infraestrutura para os desfiles. Os blocos passam a ter disposição de banheiros químicos nas ruas por onde cortejam; agentes da CET Rio para desvio do trânsito; passagem

6 Para que a autorização seja finalmente expedida, os blocos ainda precisam entregar outros documentos, como o Nada Opor da Polícia Militar, por exemplo.

da Companhia Municipal de Limpeza Urbana (COMLURB) para a limpeza urbana; apoio da Guarda Municipal na segurança pública; entre outras demandas necessárias para realizar um desfile. Ter esses serviços públicos reduz as despesas da produção dos blocos, que já gastam com equipamentos de som; alimentação/hidratação e remuneração da produção e de musicistas; estrutura de ensaios; manutenção de instrumentos etc.

A ausência de políticas públicas voltadas para a festa dos blocos cariocas gera uma escassez que reflete na falta de infraestrutura básica para o Carnaval de rua acontecer. Os blocos oficiais, mesmo que possam contar com alguns serviços da prefeitura, ainda enfrentam dificuldades. É possível perceber, portanto, que a gestão da festa de rua feita a partir de princípios neoliberais – em que os interesses da prefeitura se tornam os interesses das empresas que lucram e expõem suas marcas – prejudica diretamente quem trabalha e faz a festa acontecer. Nem mesmo com os crescentes números do Carnaval, a prefeitura de Eduardo Paes aponta indícios de qualquer tipo de auxílio aos blocos e em 2024 ainda criou impeditivos para o patrocínio dos blocos por fora do Caderno de Encargos, prática muito comum no Carnaval de rua.

Nesse contexto, diversos grupos de foliões têm se organizado, desde 2009 até hoje, com o intuito de reivindicar o direito ao Carnaval e à cidade. Após a pandemia, surgiu também uma ampla demanda no Carnaval de rua por editais de fomento para os blocos. Contudo, a organização social e política que surge no Carnaval de rua contemporâneo apresenta limitações, os quais serão discutidas e aprofundadas a seguir.

ENTRE O MITO E O REALISMO: AS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO SOCIOPOLÍTICAS DO CARNAVAL DE RUA NO CONTEXTO NEOLIBERAL

Apesar de todas as etapas e aparatos necessários para a realização do Carnaval, ainda é bastante comum perceber no senso comum uma

certa invisibilização de todo o trabalho que há por trás da produção dessa festa popular. Assim como as escolas de samba e as turmas de bate-bolas, os blocos de rua têm um ciclo anual de organização e planejamento de seus carnavais. Para um desfile de bloco acontecer, é preciso haver um grande número de profissionais, desde instrumentistas, produtores(as) e ambulantes, até costureiras(os), controladores de tráfego, seguranças, catadores(as) de lixo etc. É importante ressaltar que o processo de profissionalização dos blocos de rua começou a aumentar após as normativas de regulamentação implementadas a partir de 2009. A transformação do Carnaval em produto da cidade do Rio de Janeiro expandiu a festa de rua e essa expansão criou uma demanda por novos blocos. Os novos grupos precisavam cumprir as exigências da prefeitura e, para tal, surgiu a necessidade de profissionalização, que faz com que os blocos precisem de renda para esse processo. Contudo, os blocos não conseguem apoio financeiro da prefeitura, devido à perspectiva neoliberal de expansão da festa que se baseia na privatização da gestão do Carnaval.

Com a perene ausência de políticas públicas de incentivo financeiro para os blocos, as agremiações corriqueiramente elaboraram formas próprias de arrecadação. A partir da segunda década dos anos 2000, tornou-se muito comum que os blocos oferecessem oficinas pagas de percussão e dança, visando não só aumentar o tamanho de seus componentes, mas também conseguir verba para os desfiles. Muitos blocos também passaram a fazer eventos privados com pagamento de ingressos no período pré-Carnaval, pós-Carnaval e até mesmo durante a festa. Recentemente, com a facilitação de transferências bancárias via pix, muitos blocos disponibilizaram campanhas de arrecadação solidária pelas redes sociais. Mesmo cientes da precariedade das condições para realizar o Carnaval, trabalhadores(as) da festa não deixam de produzir os blocos, recorrendo ao seu público folião. Além da própria abstração do trabalho humano durante o processo de formação de mercadorias, típica do sistema capitalista, um outro

fator que agrava a invisibilidade do trabalho com o Carnaval é o mito carnavalesco. Na definição de Queiroz (1999), o mito carnavalesco traduz sentimentos e desejos da sociedade, que constrói um conjunto de representações coletivas afetivas. O mito é um projeto ideal, imaginado no futuro: “[...] tal conjunto se refere a algo que poderá realizar-se um dia e que se procura instalar por meio de comportamentos apropriados” (Queiroz, 1999, p. 183). Para a autora, a sociedade livre, democrática e festiva que muitos afirmam experienciar durante o Carnaval não passa de uma sensação que sempre é parcial e temporária: “[...] a realidade, sempre presente, coloca um freio nas normas que o imaginário quer impor” (Queiroz, 1999, p. 184). Apesar de o rito aproximar o mito da realidade, criando essa sensação anual “[...] oposta à penosa aceitação das desilusões do cotidiano” (Queiroz, 1999, p. 195), ele segue constantemente inalcançável.

O Carnaval é uma festa que segue as dinâmicas políticas, sociais e econômicas da sociedade na qual está inserida (Queiroz, 1999), e, na atual conjuntura carioca, e do Brasil como um todo, o avanço neoliberal tem estabelecido e fortificado o ideal do realismo capitalista. Para Fisher⁷ (2020, p. 152), o realismo capitalista “[...] pode ser visto tanto como uma crença quanto como uma atitude”, baseado na concepção de que a superação do capitalismo é impossível. Não se trata de pensarmos que o capitalismo seja um sistema bom, mas estarmos convencidos pela ideologia de que este é o único sistema viável e possível. Assim, a transformação desta sociedade em uma outra sociedade, festiva e livre por meio do Carnaval – como o mito carnavalesco faz sonhar –, também não é tangível.

O encontro do mito carnavalesco com o realismo capitalista acontece exatamente no que tange a crença da impossibilidade de concretização das transformações sociais. Hoje, a potencialidade do mito carnavalesco em projetar um futuro diferente encontra seu limite no

7 Mark Fisher (1968-2017) foi um filósofo e crítico literário britânico, professor do Departamento de Cultura Visual na Universidade de Londres. Ficou conhecido por seu blog *k-punk*, no qual escrevia sobre política radical, música e cultura popular (Fisher, 2020).

realismo capitalista. Assim, mito carnavalesco e realismo capitalista se reforçam e se retroalimentam, pois ambos fazem qualquer alternativa à sociedade neoliberal parecer uma utopia, algo mítico e inalcançável. A conjuntura neoliberal da sociedade e do Carnaval carioca é tem sido vista de forma naturalizada, impossível de destruir. O avanço da compreensão do realismo capitalista dentro do Carnaval de rua avançou e algumas de suas características ainda são perceptíveis, mesmo quando analisamos os blocos com discursos mais politizados. Segundo Fisher (2020, p. 25), “o realismo capitalista não exclui certo tipo de anticapitalismo” e, por isso, podemos observar certas manifestações antissistema na sociedade e também no Carnaval, que, inclusive, é recorrentemente classificado como uma festa política – por foliões, no senso comum, e também em muitos trabalhos científicos e acadêmicos. Alguns dos exemplos mais marcantes da organização política no Carnaval de rua carioca hoje são dois coletivos e seus blocos integrantes: a Desliga dos Blocos e o Ocupa Carnaval. Formados respectivamente em 2009 e 2013, esses grupos vêm, cada um à sua maneira, trazendo propostas políticas e reivindicando a festa e a cidade, em resposta ao processo de mercantilização e normatização da festa promovida por Eduardo Paes.

A Desliga lança seu Manifesto Momesco em 2009, no qual afirma que o Carnaval, “manifestação da espontaneidade, criatividade genuína e espírito livre” (Manifesto [...], 2009), estaria passando por um processo de sufocamento de sua essência pelo dinheiro. A Desliga promoveu algumas Bloqueatas, denominação advinda da junção das palavras bloco e passeata. Esses atos tinham forma de desfile de Carnaval de rua e saíram, evidentemente sem aviso ao poder público, denunciando o excesso de burocracia na realização do Carnaval. Recentemente, a Desliga também vem promovendo a Abertura do Carnaval Não Oficial, realizada todo primeiro domingo de janeiro, com desfiles simultâneos de diferentes blocos do circuito “não oficial”. Os blocos se apresentam desde a manhã até o final da tarde, em diferentes pontos do centro da cidade, quando se juntam

na Praça XV e formam o enorme Cordão do Boi Tolo, que segue desfilando pela cidade sem previsão de quando e onde vai terminar. O Ocupa Carnaval, criado com a reorganização política das manifestações de junho de 2013, vem promovendo BlocAtos, desfiles que denunciam e reivindicam questões sociais e pautas do Carnaval de rua. Esse coletivo também fez paródias de marchinhas carnavalescas clássicas com críticas às gestões municipal, estadual e federal. O Ocupa Carnaval lançou, em 2019, a campanha Mais Carnaval Menos Ódio, em resposta à eleição de Jair Bolsonaro, e tem alguns manifestos publicados. O manifesto mais recente encontrado nas redes do Ocupa é o “A rua é do povo e nossa voz é livre”, de 2022, que culminou em um BlocAto, no Carnaval fora de época de abril: “Em repúdio a toda e qualquer tentativa de mercantilizar, censurar ou reprimir nosso direito de bater tambor na praça, ocuparemos as ruas com arte e alegria para mostrar que o Rio é nosso!” (Manifesto [...], 2022).

Além desses dois grupos, demais blocos independentes e ligas também vêm se manifestando, exigindo melhorias na festa de rua⁸. É possível perceber que as manifestações que surgem dos sujeitos do Carnaval de rua tendem a ocupar uma esfera mais simbólica da política. São comuns as entrevistas na mídia, principalmente das ligas mais tradicionais, atos performáticos e divulgação de manifestos e cartas nas redes sociais. Mesmo passeatas, ações e performances mais explícitas acabam em alguma medida sendo velados pela clássica associação do Carnaval com a alegria e a descontração. As características dos atos de rua que param a cidade, “atrapalhando” o cotidiano para chamar atenção para as reivindicações, acabam, de certa forma, ficando tácitas quando realizadas na forma carnavalesca e entram involuntariamente na lógica do mito, de uma demanda que vai surgir na festa e acabar na quarta de cinzas.

8 Um exemplo são os blocos feministas e femininos, que surgiram a partir de 2015, e vêm articulando questões de gênero às pautas do Carnaval de rua.

Para Fisher (2020), esse tipo de manifestação política na forma pontual e de protesto são típicas do realismo capitalista. As atividades antissistema dentro dessa lógica privilegiam o formato de protesto pontual em detrimento da organização política contínua e longa. Assim, vai se reforçando a crença de que o objetivo da luta não deve ser superar o capitalismo, mas tentar diminuir os seus excessos. Após os governos de Crivella e Bolsonaro, por exemplo, a aceitação de Paes dentro da esquerda liberal e da classe média do Rio de Janeiro melhorou, pois Paes se tornou um “mal menor”, uma opção “pragmática”. Na realidade, esse tipo de posicionamento abafa os avanços em políticas sociais e reformas, favorecendo a esquerda liberal e vertentes da direita:

A aceitação (tipicamente relutante) deste estado de coisas é a marca do realismo capitalista. O neoliberalismo pode não ter tido sucesso em se fazer mais atrativo do que outros sistemas, mas conseguiu se vender como o único modo ‘realista’ de governo. ‘Realismo’, nesse sentido, é uma conquista política; o neoliberalismo teve sucesso em impor um tipo de realidade modelado sobre práticas e premissas vindas do mundo dos negócios (Fisher, 2020, p. 143).

Com o estreitamento das possibilidades políticas que fujam das conformações do sistema, as reivindicações também se atenuam e se adaptam às condições pré-estabelecidas. No caso do setor cultural, Domingues (2017, p. 112) aponta que, nos últimos anos, a luta de trabalhadores da cultura tem se adequado aos limites institucionais do Estado:

Não se trata, portanto, de alinhar os sentidos das frações de classe no campo cultural à interpretação no interior das lutas entre capital e trabalho, mas de prospectar que os limites da organização dos trabalhadores aparecem publicamente como o destino dado e conferido à propriedade da gestão da cultura e à razão distributiva dos fundos públicos.

De certa forma, parte dos limites da luta dos trabalhadores está verticalizada na ampliação de recursos públicos disponíveis – o que demonstra um tom grave de precarização da atividade, em que a demanda trabalhista sequer reivindica melhores condições de gestão da renda social, mas ‘apenas’ insumos financeiros que podem significar a materialidade da existência enquanto trabalhadores [...].

Esse processo passou a ser visto no discurso de agentes políticos do Carnaval de rua a partir de 2022. Com as leis de incentivo criadas durante o período pandêmico, que aumentaram a quantidade de editais públicos, tornou-se comum pleitear editais próprios para blocos de rua. Essa forma de reivindicação demonstra uma alteração do discurso político do Carnaval de rua. Enquanto em outros momentos era comum a exigência por mudanças substantivas – fim da burocratização e mercantilização da festa e do espaço público –, a demanda por editais acrescenta uma nova camada à política do Carnaval de rua. Os editais são medidas pontuais, que não visam resolver as questões principais da precarização das condições de trabalho e produção da festa de rua. É, também, uma política que reforça a ideia neoliberal da concorrência, já que estabelece critérios próprios para selecionar os “melhores” blocos – com os “melhores” projetos e maior adaptação à linguagem dos editais. Essa é uma questão discutida há muitos anos no âmbito das políticas culturais, no debate sobre o acesso a este tipo de fomento por proponentes que não tem a *expertise* no formato.

A razão neoliberal, portanto, faz com que haja uma certa paralisia nas ações políticas coletivas, o que “[...] condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação – agindo como uma espécie de barreira invisível, bloqueando o pensamento e ação” (Fisher, 2020, p. 33). As formas de organização política do Carnaval de rua hoje atuam majoritariamente no campo simbólico, restritas ao período carnavalesco e a poucas pessoas, com dificuldades de mobilizar outros setores sociais e suscitar mudanças na

gestão da festa. Entender os limites que o realismo capitalista impõe à organização popular pode contribuir na necessária reformulação da oposição a um sistema que não vai mudar – a não ser que haja uma construção sociopolítica continuada e expandida, fortalecendo as consciências de classe, de raça e de gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar as dinâmicas socioeconômicas e políticas do Carnaval de rua do Rio de Janeiro é também refletir sobre a forma de organização da sociedade carioca. Pensar criticamente sobre as limitações do entendimento do Carnaval como uma festa totalmente democrática, da alegria e da liberdade, permite observar as condições materiais e contraditórias da festa atual. Entender que o Carnaval é político por si só ou então decidir que a festa é somente pão e circo, não constituem uma análise material da festa. Naturalizar as concepções de que não há alternativa ao sistema, reforçadas e retroalimentadas pelo mito carnavalesco e pelo realismo capitalista, paralisam as movimentações sociopolíticas de indivíduos e grupos.

Hoje, o uso do Carnaval como lugar de manifestação política acaba tendendo a ações pontuais de uma bolha social de maioria de pessoas brancas, altamente escolarizadas e de classe média/alta (Frydberg; Ferreira; Dias, 2020). As ações políticas desses grupos não conseguem estabelecer um significativo lastro social, sendo muito baseadas no simbólico, veladas também pela forma carnavalesca. Não há um impacto efetivo dessas ações na forma de gestão da festa de rua, que segue sem fazer as alterações reivindicadas pelos foliões e foliãs.

Capturado para benefício da burguesia e de seus representantes, o mito carnavalesco ganha mais força, uma vez que vai ao encontro da ideia neoliberal de que qualquer alternativa ao sistema é algo impossível de ser alcançado. A baixa organização política anticapitalista atual resulta em uma queda na organização política antineoliberal na festa carnavalesca. Contudo, o contrário também pode ser pensado. Se houver movimento de reorganização política anticapitalista na

sociedade, haverá esse mesmo processo na festa, pois “Sociedade e Carnaval sempre caminharam emparelhados, guardando a mesma configuração e composição sociais, de tal modo que as modificações da festa correspondem sempre às mudanças que se verificam na sociedade urbana” (Queiroz, 1999, p. 218). Para tal, é preciso, coletivamente, construir uma política emancipatória que desnaturalize o capitalismo como única alternativa, já que “[...] o que nos é apresentado como necessário e inevitável é, na verdade, apenas contingente, e deve fazer com que o que antes parecia impossível seja agora visto como alcançável” (Fisher, 2020, p. 34).

REFERÊNCIAS

ANTUNES, R.; DRUK, G. A terceirização sem limites: a precarização do trabalho como regra. *O Social em Questão*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 34, p. 19–40, jul. 2015.

COM 453 DESFILES de blocos, Riotur apresenta esquema operacional para Carnaval de Rua 2024. *Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 4 jan. 2024. Disponível em: <https://prefeitura.rio/riotur/com-453-desfiles-de-blocos-riotur-apresenta-esquema-operacional-para-carnaval-de-rua-2024/>. Acesso em 27 fev. 2024.

DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOMINGUES, J. E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural. In: BARBALHO, A.; ALVES, E. P. M.; VIEIRA, M. P. (org.). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: Edufba, 2017. p. 89–119.

FERREIRA, A. C. V. M. V. “A cidade não para, a cidade só cresce”: articulações entre cidade, gênero, trabalho e festa por trabalhadoras do carnaval de rua carioca contemporâneo. 2023. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

FISHER, M. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FRYDBERG, M. B.; FERREIRA, A. C. V. M. V.; DIAS, E. C. “Ocupamos as ruas com estandartes, confetes e serpentinas mostrando que o Rio é nosso”: O carnaval dos blocos de rua como espaço de luta política pelo direito à cidade. *Ponto Urbe*, São Paulo, v. 27, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/9327>. Acesso em: 24 fev. 2024.

FRYDBERG, M. B.; FERREIRA, A. C. V. M. V.; DIAS, E. C. Cidade e política: disputas de narrativas no carnaval de rua carioca. *Revista Encantar: Educação, Cultura e Sociedade*, Bom Jesus da Lapa, v. 3, p. 1-21, 2021.

HARVEY, D. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Loyola, 2008.

MACHADO, F. A. S. *Carnaval é direito: relatório da Comissão Especial com finalidade de analisar a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o carnaval*. Rio de Janeiro: Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2017. p. 11-20.

MANIFESTO Momesco. *Desliga dos Blocos*, Rio de Janeiro, 7 set. 2010. Disponível em: <https://desligadosblocos.blogspot.com/2010/09/manifesto-momesco.html>. Acesso em 28 fev. 2024.

MANIFESTO Ocupa Carnaval. *Ocupa carnaval*, Rio de Janeiro, 12 abr. 2022. Instagram: @ocupacarnaval. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CcOdCjPJgNJ/?img_index=1. Acesso em: 28 fev. 2024.

PEREZ, B. Riotur anuncia que Carnaval movimentou R\$ 5 bilhões e atraiu 8 milhões de foliões. *O Dia*, Rio de Janeiro, 21 fev. 2024. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2024/02/6796746-carnaval-injetou-rs-5-bilhoes-na-cidade-diz-riotur.html>. Acesso em: 28 fev. 2024.

QUEIROZ, M. I. P. de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RIO DE JANEIRO (cidade). *Diário Oficial do Município*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 216, p. 1, 2 fev. 2007. Disponível em: <https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/jornal/1554/#e:1554>. Acesso em: 26 fev. 2024.

RIOTUR divulga lista preliminar de blocos de rua do Carnaval 2023. *Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 9 jan. 2023. Disponível em: <https://prefeitura.rio/riotur/riotur-divulga-lista-preliminar-de-blocos-de-rua-do-carnaval-2023/>. Acesso em: 28 fev. 2024.



DESENVOLVIMENTO E APROPRIAÇÃO DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

impactos sobre o trabalho no barracão

DEVELOPMENT AND APPROPRIATION OF RIO DE JANEIRO SAMBA SCHOOL
PARADES: IMPACTS ON WORK IN THE BARRACÃO

Bruno Souza Duarte Lima¹

Bruno Borja²

-
- 1 Professor do Departamento de Ciências Econômicas e Exatas da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), em Três Rios. Pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa. Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (OBaC). Doutorando em Economia no Programa de Pós-Graduação em Economia (PPGE) da Universidade Federal Fluminense (UFF). *E-mail:* lima.bsd@gmail.com.
 - 2 Professor do Departamento de Ciências Econômicas da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), em Nova Iguaçu. Professor do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPaCS) da UFRRJ. Coordenador do Observatório Baixada Cultural (OBaC) do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) da UFRRJ. Coordenador da Escola Popular de Artes (Epa) da UFRRJ. *E-mail:* borja.bruno@gmail.com.

RESUMO:

O artigo busca analisar o processo de apropriação mercadológica de práticas culturais da classe trabalhadora por setores da indústria cultural. Faz isso a partir do estudo do desenvolvimento histórico dos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro e seu processo de apropriação pelo grande capital, no qual a precarização do trabalho cultural nos barracões é parte constitutiva de geração de lucros para a indústria cultural.

Palavras-chave: carnaval. escolas de samba. trabalho. cultura.

ABSTRACT:

The article seeks to analyze the process of market appropriation of working class cultural practices by sectors of the culture industry. It does this by studying the historical development of the samba school parades in Rio de Janeiro and their process of appropriation by large capital, where the precariousness of cultural labor in the *barracões* is a constitutive part of the generation of profits for the culture industry.

Keywords: carnival. samba schools. work. culture.

INTRODUÇÃO

A partir da perspectiva crítica da economia política, podemos observar que o modo de produção capitalista não revolucionou apenas o processo de produção das mercadorias, mas também o processo de produção da vida material: hábitos, costumes, valores, significados, práticas etc. Com isso em mente, delimitamos o nosso entendimento de cultura com base em duas dimensões: a primeira, enquanto modo de vida, que está relacionado ao fato de cada modo de produção conformar uma forma de vida em sociedade; já a segunda dimensão está relacionada à produção cultural, que envolve as diferentes expressões artísticas (Borja, 2020; Botelho, 2001).

Modos de vida podem ser exterminados ou incorporados em uma cultura dominante propícia para o desenvolvimento capitalista. Assim como a produção cultural também pode passar por um processo de apropriação e mercantilização para fomentar os ganhos da indústria cultural, como veremos ao observar o desenvolvimento das escolas de samba no Rio de Janeiro. Um caso de apropriação de uma prática cultural que emerge a partir do modo de vida e da produção cultural das classes subalternas.

Além dessa introdução e das considerações finais, o artigo³ conta com duas seções: na primeira, buscamos fazer uma síntese do desenvolvimento histórico das escolas de samba, evidenciando seu processo de apropriação capitalista para fomentar os ganhos da indústria cultural. Na segunda seção, abordamos o impacto engendrado pelo processo de mercantilização na prática de trabalho e na cultura laboral dos barracões das agremiações, o que culminou em precarização das condições de trabalho.

DESENVOLVIMENTO E APROPRIAÇÃO DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Com a transição ao capitalismo no Brasil na segunda metade do século 19, houve o desenvolvimento de relações sociais que acompanhassem o modo de produção. Além do imperativo do modo de vida urbano tipicamente capitalista, deu-se a construção de uma cultura dominante através da eliminação das práticas que não condiziam com a civilidade burguesa imposta, adequando o modo de vida dos(as) trabalhadores(as) às necessidades do capital. Williams (2011) chama esse processo de incorporação cultural, no qual há a consolidação de uma cultura dominante, formada por um sistema de significados e valores distintos que são incorporados na sociedade. Diante disso, a liberdade da cultura negra no pós-abolição era apenas pressuposta, pois ao examinarmos o contexto social, nota-se que o racismo e o preconceito ditavam o tratamento que era dado às tradições e aos valores da população negra na sociedade brasileira do início do século 20.

A cultura negra urbana se sobressaiu na cidade do Rio de Janeiro, especialmente durante a Primeira República, na área conhecida como “Pequena África” (Moura, 1983). A cidade era marcada por múltiplas diásporas, de diferentes povos afro-brasileiros, que se estabeleceram naquela região. Populações que se influenciam ao misturarem suas

3 Este artigo é fruto da dissertação *Escolas de Samba do Rio de Janeiro: cultura, apropriação dos desfiles e precarização do barracão* (Lima, 2023) e de discussões posteriores em cima de seu arcabouço teórico.

distintas culturas em um mesmo território. De fato, podemos afirmar que não existia apenas uma Pequena África, mas sim várias, nas quais o surgimento do samba teria acompanhado o fluxo da população negra na ocupação de diferentes territórios da cidade (Simas, 2016). Foi nesse ambiente que o samba urbano carioca, descendente dos batuques africanos, consolidou-se. Antes de ser visto como objeto passível de acomodação no mercado, o samba precisou resistir. Não apenas por ser fruto de tradições africanas, mescladas às matrizes ameríndias e europeias, mas por ser uma expressão que fazia parte da cultura da classe trabalhadora.

Abarracando-se nas festas baianas, ou recebendo presentes de políticos importantes, o que todos [os sambistas] tinham em comum era o pertencimento à mesma classe social. [...] o samba é pensado aqui como um elemento constitutivo da cultura da classe trabalhadora carioca em formação. [...] o samba carioca das três primeiras décadas do século XX se configurava como uma criação artística própria da classe trabalhadora, marcada por uma estética em que se misturavam os elementos culturais de diferentes grupos étnicos e nacionalidades, com o predomínio da herança afrobaiana sem dúvida, mas, que, ainda assim, expressava o modo de vida específico de uma classe (Vieira, 2010, p. 8).

Como as demais práticas, o samba foi perseguido e combatido tanto por questões raciais, quanto por questões de classe, visando alterar o modo de vida e transformar os hábitos e costumes da classe trabalhadora a fim de acompanhar o emergente modo de produção no país. Parte constituinte da cultura afro-brasileira, o samba acompanhou as transformações sociais impostas pela cultura dominante e, a partir de suas práticas de resistência, foi sofrendo variações rítmicas e estéticas, tornando-se o moderno samba urbano carioca que se associou ao carnaval nos anos de 1920.

A fusão entre samba e carnaval, nessa época, caracterizou-se pela relação entre práticas culturais da classe trabalhadora em luta contra

a elite dominante, que revia ano a ano a permanência de algumas tradições no carnaval. Do outro lado, a classe trabalhadora deixava de exercer algumas práticas por serem contrárias às aspirações da elite e, logo, alvo de repressões (Cunha, 2001). O carnaval, então, passou a exprimir o processo no qual a cultura e, assim, o modo de vida, estão submetidos: sua construção em um tribunal abstrato, onde algumas práticas são criminalizadas e outras autorizadas com adaptações e apropriações. Dentro dessas práticas autorizadas pela cultura hegemônica estão as escolas de samba.

As escolas de samba do Rio de Janeiro, instituições associativas, surgiram ao longo dos anos 1920, situadas em áreas de moradia de trabalhadores(as), majoritariamente negros(as). Naquela época, o carnaval já demonstrava ser um campo de disputas em torno de práticas reprovadas pela cultura dominante e práticas apropriadas ou importadas de países capitalismo avançado, para dar contornos “civilizatórios” à festa e retirar seu caráter transgressor. Cavalcanti (1994) destaca que havia uma perceptível estratificação social nas diversas práticas carnavalescas, onde cada classe social tinha uma forma particular de brincar o carnaval.

As escolas procuravam promover outra maneira de brincar, através da competição entre os conjuntos, mesclando elementos de outras formas carnavalescas. O primeiro desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro ocorreu em 1932, organizado e patrocinado pelo jornal *O Mundo Sportivo*, com o intuito de alavancar as vendas do jornal. Nesse limiar, já podemos observar o processo de incorporação da prática via política cultural do capital, através dos meios de comunicação, um dos ramos da então nascente indústria cultural. Mas também através do estímulo ao turismo na cidade, que contribuiu para a incorporação de várias práticas da classe trabalhadora como uma manifestação cultural aceita pela sociedade burguesa. Assim, os desfiles se tornaram uma atração turística.

Festas promovidas pelos sambistas em parceria com o Touring Club, se tornaram frequentes e incentivadas pela

prefeitura. A aliança entre prefeitura do Rio de Janeiro, imprensa e sambistas utilizou o carnaval também como uma atração turística. [...] O governo aprofundou o projeto de tornar as escolas de samba atração turística. [...] No mesmo ano [1934], foram criados o Departamento de Turismo no Distrito Federal e a Comissão do Turismo da prefeitura do Rio de Janeiro (Almeida, 2017, p. 5).

Outra forma de incorporação seria através da política cultural do Estado. Com o fortalecimento e a centralização do poder no governo federal, na década de 1930, ganhou destaque a busca por símbolos nacionais, que passaram a permear as discussões em torno da construção de uma identidade nacional. Os desfiles das agremiações foram incorporados nesse processo, por exemplo, passando a ter como tarefa apresentar enredos com temáticas nacionais. Incorporado pela política cultural do capital e do Estado, o festejo foi oficializado no calendário carnavalesco pela Prefeitura do Rio de Janeiro e as escolas passaram a receber subvenção pública a partir de 1935. Podemos observar a criação de uma identidade nacional como instrumento de hegemonia das classes dominantes, eficaz para forjar uma unidade político-cultural entre classes sociais antagônicas.

Assim, quando a burguesia se vê na necessidade de formar uma identidade nacional, buscando uma cultura comum do Estado-Nação, ela estabelece relações culturais com as classes subalternas. Por um lado, assimilar toda a sociedade ao seu nível cultural seria difundir nacionalmente sua ideologia, sua concepção do mundo, transformando o modo de vida das classes subalternas. Por outro lado, colocaria para as classes dominantes o imperativo de abrir espaço para a representação da cultura das classes subalternas na consolidação da identidade nacional, se fazendo permeável à incorporação da cultura popular (Borja, 2023, p. 87).

A oficialização foi um processo que elevou o *status* da festa, mas, ao mesmo tempo, ocorreu também uma forma de controle sobre ela, pois

as escolas de samba passaram a ter que seguir um conjunto de regras impostas, como local predeterminado e horário para acabar. Por outro lado, com a oficialização, as perseguições aos sambistas diminuíram e as escolas, agora reconhecidas como fazedoras de cultura, puderam se organizar como associações coletivas. A intervenção do governo avançou nas agremiações ao longo dos anos 1940, na qual as escolas passaram a ser utilizadas pelo Estado e pelas classes dominantes para promover uma visão nacionalista (Simas; Fabato, 2015).

Ainda em 1940, a Praça Onze, lugar onde as escolas desfilaram durante toda a década de 1930, foi destruída para abrir passagem para a Avenida Presidente Vargas, sendo os desfiles deslocados para uma área central da cidade. Esse deslocamento pode ser interpretado como um avanço da padronização dos desfiles e como uma resposta ao aumento do turismo na cidade e à importância do festejo para o setor. A partir disso, podemos observar dois fenômenos: com o crescimento da indústria radiofônica e a intensificação da propaganda, os desfiles passaram a ser alvo de mais ramos da indústria cultural brasileira. Por exemplo, ainda na década de 1950, ocorreu uma disputa entre as escolas promovida pela Coca-Cola, um dos marcos que abriu a porta para a invasão da classe média nos desfiles (Kiffer; Ferreira, 2015). A festa passou a gerar lucros para terceiros através da propaganda de grandes empresas, somando-se ao poder público e aos meios de comunicação. Além disso, as reflexões de Bezerra (2016) apontam que a montagem do carnaval passou a ser pensada como espetáculo para o consumo internacional. Esse processo consolidou-se no início dos anos 1960, quando começou a cobrança de ingressos ao público. Esses anos também marcaram o início das transmissões dos desfiles pela TV, assinalando o momento em que ocorreu uma transformação visual na festa em consequência da maior interferência da indústria cultural. Disso decorreu um impulso à profissionalização de alguns cargos de trabalho da produção dos desfiles, como coreógrafos e carnavalescos, pois até então todos os trabalhadores empregados na produção eram voluntários. Dessa

maneira, a mudança de local ampliou o mercado consumidor da festa em virtude da aproximação com a classe média, fomentando sua apropriação pela indústria cultural. E a modernização dos meios de comunicação cumpriu uma importante função para disseminar e potencializar determinadas práticas culturais e estimular sua produção mercadológica.

A prática dos desfiles não foi originada para ser lucrativa, mas, a partir do momento em que se reconheceu seu potencial de ganho, a festa foi apropriada pelos mercados e o lucro se tornou um imperativo. Assim, no período que começa nos anos 1950 e vai até o início da década de 1980, observa-se que o desenvolvimento da festa vai mudar de patamar, saindo de uma festa popular e familiar para sua incorporação à indústria cultural enquanto produto mercadológico. O trabalho do carnavalesco ganhou uma dimensão e centralidade maior na organização da produção dos desfiles das escolas de samba à medida em que o carnavalesco foi agregando à sua função de idealizador do enredo, a função de organizador das tarefas que compõe a produção, almejando uma maior racionalização desse processo produtivo. Então, tornou-se uma espécie de gerente para o capital, empregado pela indústria cultural nos desfiles.

Mesmo com esse impulso à profissionalização, os ganhos financeiros ainda não chegavam, nesse momento, até os barracões das escolas, onde estavam situados os diferentes trabalhadores empregados na produção. A política cultural do Estado, através da subvenção, pouco auxiliava nos custos de produção. O trabalho voluntário nas escolas fazia parte do tempo dedicado ao lazer, do tempo dedicado à expressão do modo de vida da classe trabalhadora. Podemos falar em uma cultura laboral enraizada no modo de vida, onde não impera a exploração em busca do lucro, mas sim o trabalho comunitário. Apesar do lucro gerado não chegar aos trabalhadores, aquele trabalho voluntário dedicado às escolas já havia saído da esfera do modo de vida da classe trabalhadora e entrado no campo da cultura laboral imposta pelo capital, onde

havia a exploração da força de trabalho para a geração de lucro para os agentes que controlavam a festa.

Nos anos 1970, esse processo de profissionalização se aprofundou com a chegada da TV em cores, implicando em produção de alegorias maiores e adereços bem-acabados, além da comercialização de fantasias. Conjuntamente, o desenvolvimento da indústria cultural brasileira propiciou o crescimento de suas ramificações, por exemplo, o mercado fonográfico passou por um grande desenvolvimento. Dessa maneira, uma nova fonte de renda se agregaria ao produto das escolas de samba: a comercialização de discos com os sambas-enredos, cujo primeiro foi lançado em 1968. Em resumo, as inovações nos desfiles foram pensadas como uma demanda de mercado para atender às mudanças advindas do crescimento da indústria cultural e da composição de classe do público que assistia e participava dos desfiles (Cabral, 1996). A política cultural em torno da apropriação mercadológica da festa consolidou-se com a criação da Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A.), em 1972. Outra circunstância que podemos somar à apropriação dos desfiles enquanto mercadoria foi a associação crescente entre as escolas de samba e o jogo do bicho (Lopes; Simas, 2015), dando um maior poder de barganha para as escolas nas negociações com o poder público (Chinelli; Silva, 2004). Os bicheiros seriam responsáveis pela consolidação da aliança entre os desfiles e a indústria cultural, implantando nas escolas uma gestão que buscasse o lucro para os próprios agrupamentos. Assim, as escolas foram usadas pelos bicheiros como forma de ganhar legitimidade perante a sociedade e nos territórios onde atuavam. Por outro lado, os bicheiros cumpriram a função de acelerar a adequação dos desfiles às necessidades da indústria cultural, provendo os recursos necessários para o desenvolvimento do “maior espetáculo da terra”.

Durante a década de 1980 os desfiles atingiram o ponto alto em sua espetacularização. Em 1984, ocorreram dois eventos fundamentais para o avanço da visão mercadológica dos desfiles: a inauguração

do Sambódromo e a fundação da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa). Em relação ao Sambódromo, sua concepção resolveria o problema da montagem e desmontagem de arquibancadas metálicas e da estrutura de produção dos desfiles. A Passarela do Samba ficou pronta às vésperas do Carnaval de 1984, tanto para as escolas desfilarem, quanto para permitir um aumento extraordinário dos lucros para a indústria cultural brasileira.

Com a fundação da Liesa, a relação entre o poder público e as grandes escolas passou a ser marcada por disputas pelo controle da festa, que iriam se aprofundar nas próximas décadas. A disputa permaneceria até os anos 1990, quando em meados dessa década ocorreu a privatização dos desfiles e a Liesa conseguiu o controle total do Carnaval, assumindo a maior parte dos lucros, negociando com os ramos da indústria cultural, porém, deixando os gastos mais pesados, como infraestrutura e reparos, para o poder público. Os barracões das escolas de samba se tornaram verdadeiras fábricas, gerando empregos anualmente, ainda que precários e com baixos salários.

Na virada do milênio, ao monopolizar a transmissão dos desfiles das escolas de samba, a Rede Globo consolidou a televisão como o principal ramo da indústria cultural atrelado aos desfiles, agora produto mercadológico e televisivo, adequando-se ao fluxo de programação do meio de comunicação. Assim, os desfiles das escolas de samba adentraram o século 21 completamente transformados em mercadoria, de onde variados ramos da indústria cultural brasileira conseguem extrair lucros.

TRABALHO NO BARRACÃO: PRECARIZAÇÃO E INFORMALIDADE

Acompanhamos o processo de apropriação da prática cultural dos desfiles das escolas de samba que desembocou na profissionalização e organização do processo produtivo da festa. A contrapartida dessa profissionalização foi a precarização do trabalho como parte

constituente da mercantilização do festejo. Condição de precariedade advinda da adoção da cultura laboral em prol do capital, isso é, buscando a geração de lucro, foi imposta uma redução de custos apoiada em relações de trabalho flexíveis e informais somadas às péssimas condições de trabalho nos barracões.

A informalidade que impera nesse setor do mercado de trabalho reflete-se na falta de documentos que ajudem a presente pesquisa a elucidar as condições e relações de trabalho nos barracões das escolas. Visando suprir essa lacuna, a pesquisa utilizou como fontes as entrevistas de carnavalescos ao canal da revista eletrônica *Ouro de Tolo* no YouTube. A revista eletrônica *Ouro de Tolo*, editada pelo jornalista Pedro Migão, registra e documenta o Carnaval do Rio de Janeiro há mais de doze anos.

A pesquisa focou nos relatos de três carnavalescos: Leandro Vieira, João Vitor e Jorge Silveira. O foco nessa profissão responde ao fato de os carnavalescos atuarem como mediadores culturais em meio a este espaço, “[...] operam com informações e elementos, além de (inter)mediar indivíduos provenientes de diferentes origens e latitudes” (Santos, 2009, p. 153). Além disso, como já mencionado, com a profissionalização da função, o carnavalesco tornou-se o responsável pela organização da produção e pelo que é produzido pelas diversas equipes de trabalho dos barracões, assim tornou-se um dos administradores do capital investido na escola. Mas, seu poder é limitado pelos diretores administrativos e financeiros das escolas, vivendo a dualidade de possuir uma posição de comando sob o processo e ao mesmo tempo ter seu trabalho explorado em busca do lucro, que é repartido para os agentes econômicos envolvidos na produção.

Sob o domínio do capital, os desfiles visam a geração de lucro para si e para as várias indústrias que compõe a chamada indústria cultural, desse modo, torna-se fundamental a redução dos valores gastos na produção, seja com a força de trabalho ou com os instrumentos de trabalho. A contratação desses trabalhadores ocorre, na maioria das vezes, através do regime de empreitada: onde são combinados o

serviço, o tempo de trabalho e a duração do contrato entre o chefe da equipe e a escola, sendo o chefe responsável pela remuneração e pela escolha dos membros da equipe. Isso é, os especialistas ficam responsáveis pela realização do trabalho, no caso o fazer da obra de arte, contando com o auxílio de seus ajudantes.

Pelo caráter sazonal percebe-se que as contratações temporárias são comuns nos vínculos estabelecidos entre os trabalhadores dos barracões e as escolas de samba. Nesse sentido, Matos (2007) pensa que o fato de os contratos serem temporários, levaria os profissionais a atuarem em outros ramos produtivos da economia durante o restante do ano. No entanto, Valença (2006) destaca que os trabalhadores, ainda que envolvidos em relações precárias, não enxergam o barracão apenas como um trabalho de viração ou intermitente.

De fato, o barracão é entendido pela maioria do grupo como o espaço de um exercício profissional que lhes confere identidade e respeito na sociedade. E é nessa perspectiva que se pode afirmar que apesar do tipo de vínculo de trabalho precário, caracterizado pelos trabalhadores a partir de expressões como ‘verbal’, ‘de boca’ ou ‘palavra de honra’, em nenhum momento sua atividade pode ser encarada como ‘bico’ ou ‘viração’ (Valença, 2006, p. 11).

Desse modo, apesar de prevalecer a rotatividade nas equipes de trabalho após os desfiles, em decorrência do resultado alcançado, há uma alienação da força de trabalho à empresa, isso é, ocorre uma intensificação do trabalho em prol do sucesso da escola de samba na avenida. Além disso, como forma de aumentar o ganho com o trabalho, é comum profissionais trabalharem para mais de uma escola no mesmo ano e ao mesmo tempo, como é relatado pelo carnavalesco Jorge Silveira:

[...] eu acabei fazendo uma migração na minha carreira de desenhista de carnaval para carnavalesco. Então, eu desenhava no começo do meu trabalho para muitas

escolas simultaneamente. Eu já cheguei a desenhar para nove escolas no mesmo ano. E nem sou recordista não, o Guilherme Estevão, carnavalesco do Império da Tijuca, já chegou a fazer doze, uma vez. Então, assim, acabava para poder conseguir um dinheirinho, para poder defender o carnaval, pegava um monte de trabalho e saía devorando (Memória[...], 2022).

A apropriação de uma prática cultural pelo capital leva à perda de autonomia do trabalhador artístico/cultural através de sua subsunção real ao capital. O trabalhador que exercia sua arte ao fazer os carros alegóricos antes da mercantilização da expressão cultural foi perdendo o saber completo da produção – e assim o controle dessa – se transformando em um trabalhador parcial. Isso colaborou com a diminuição dos custos da produção, ao baratear o custo de formação da força de trabalho e com a distribuição do pagamento para vários trabalhadores. Assim, o trabalhador foi moldado para integrar o trabalho coletivo, sendo expropriado de sua cultura laboral e adotando a cultura de produção do capital, ampliando sua exploração. No entanto, a cultura laboral ligada ao modo de vida persiste, não é eliminada de uma vez, trata-se de um processo. Por isso, para Blass (1998, p. 13) “[...] o modo popular de organizar o trabalho no barracão faz lembrar, nas suas diretrizes básicas, as corporações de ofício”. Ainda que constantemente ameaçados pelas relações de trabalho a que estão envolvidos, os trabalhadores dos barracões não se inibem em fazer greves.

A falta de recursos para o pagamento do trabalho dos profissionais com o fim da produção é algo comum no universo do carnaval. Leandro Vieira relata que durante seu trabalho na Caprichosos de Pilares ele não recebeu e nem os funcionários (Memória [...], 2021a). Mesma situação vivenciada em um dos carnavais assinados por João Vitor: “fiquei chateado pela questão financeira de chegar no final, a escola [Acadêmicos da Rocinha] não ter honrado o que havia combinado nem comigo e nem com os profissionais que eu levei para a

escola” (Memória [...], 2021b). Já Jorge Silveira relata que em seu trabalho na São Clemente, todos os profissionais receberam rigorosamente, sendo que pagar tudo em dia era uma questão de orgulho para a escola (Memória [...], 2022). Porém, em seu trabalho na Unidos do Viradouro a situação de atrasos nos pagamentos se repetiu durante a produção:

[...] recebi, mas foi um sufoco para receber porque tive que falar ‘olha, se não pagar, não vou aparecer mais porque não está dando, aí acabou pingando’. [...] Minha sorte é que naquela época eu estava fazendo trezentas escolas para poder me manter, porque se eu tivesse só dependendo da Viradouro não ia rolar não (Memória [...], 2022).

A escassez de recursos também se alastrava para o orçamento da escola, o que levava à falta de dinheiro para a compra dos materiais necessários para a confecção de fantasias e alegorias e, por vezes, atrasava a produção dos desfiles. Leandro Vieira relata que já precisou fazer carros com caixotes recolhidos em feiras e pintar coisas à mão por falta de matéria-prima (Memória [...], 2021a). Os meios de resolver essas situações passam pela exploração do caráter polivalente e pela experiência do carnavalesco, que precisa inovar diante da precariedade imposta pelo capital na produção dos desfiles. Leandro Vieira desenvolveu meios plásticos de economizar na produção:

A Mangueira tem um problema seríssimo com negócio de acender e apagar carro que é simplesmente falta de ‘grana’. [...] Na Mangueira eu tenho desenvolvido uma questão plástica que passa pela escassez de recursos, que passa pela busca de soluções que me garantam beleza e competitividade para poder realizar carnaval competitivo. E aí você tem que explorar determinadas demandas que acabou virando recursos comum em outras escolas. Escolas da Série A, mas escolas, também, do Grupo Especial (Memória [...], 2021a).

Outra maneira era contar com a rede de sociabilidade que permeia as escolas de samba, João Vitor menciona situações em que precisou contar com o apoio das demais agremiações:

A escola não tinha nada. Enquanto todas as escolas se movimentavam, a Viradouro estava parada por falta de recursos. [...] O Salgueiro fez algumas esculturas para a gente. Lembro que fui ao barracão com o Gustavo, a gente conseguiu algumas esculturas para o carro abre-alas. E assim, foi a última escola a começar [a produção].

[...] Então, a Imperatriz ajudou muito. [...] graças a Imperatriz que conseguiu colocar aquele carnaval, que a gente conseguiu botar bastante peça da Imperatriz para jogo para poder fazer aquilo acontecer. E a boa vontade das pessoas que eu levei para dentro do barracão para levantarem aquele carnaval. Eu lembro que eles ganhavam um valor muito inferior do que eles estavam acostumados a ganhar em outras escolas. A escola também teve muita boa vontade. [...] Pessoas da comunidade, da diretoria da escola iam para dentro do barracão (Memória [...], 2021b).

Importante destacar que esse trabalho feito através da rede de sociabilidade ganha contornos de trabalho não pago, exploração através de uma relação que não é a estabelecida pelo capital, mas sim através de laços comunitários para além das relações de produção capitalista. Contudo, o resultado contribui para o produto final, o desfile enquanto mercadoria, ir para a avenida e ser consumido, traduzindo-se em lucro para as escolas e, majoritariamente, para as ramificações da indústria cultural.

Além disso, a maioria das escolas de samba do Rio de Janeiro são de porte médio e pequeno, onde o processo de mercantilização não é tão intenso, mas, dados os lucros e a visibilidade atrelados ao processo, é desejado por estas escolas, que assumem isso ao participarem da competição. Nem todas as escolas do Rio desfilam no Sambódromo,

os desfiles das divisões inferiores ocorrem na Estrada Intendente Magalhães, em Madureira.

Enquanto as escolas de samba do Grupo Especial consolidaram seu espaço de produção nos barracões da Cidade do Samba, as demais escolas dos grupos inferiores produzem em espaços sem estrutura adequada e espalhados pela cidade. Ainda assim, a Cidade do Samba também apresenta situações insalubres de trabalho, embora em melhores condições que os barracões das escolas menores. Barbieri (2009), em visita ao barracão da Unidos da Tijuca, na Cidade do Samba, explana um relato no qual é possível notar uma divisão do espaço para o trabalho e algumas indicações sobre as condições de trabalho no local:

[...] os funcionários do primeiro piso, onde eram preparados os carros alegóricos, os marceneiros, os serralheiros, escultores e pintores eram, em sua maioria, profissionais que trabalhavam em várias outras escolas de diversos grupos. [...] onde funcionava um pequeno ateliê da escola, boa parte dos funcionários era engajada e desfilava na escola. Nesse setor, pude observar a maior carga de tensão nos dias que antecederam os desfiles. Curiosamente, no período mais distante do carnaval, era o setor mais descontraído (Barbieri, 2009, p. 130-131).

Conforme o carnaval se aproximava, as máquinas de costura funcionavam cada vez mais nervosamente. O calor que chegava obrigava a todos o uso de roupas leves e muitos dos homens do ateliê trabalhavam sem camisa. Diferente do que acontecia no primeiro piso com os decoradores. Um cheiro de produto químico forte dominava todo esse andar, vindo da área de preparação de esculturas (Barbieri, 2009, p. 136-137).

Para se ter uma ideia das estruturas de trabalho nas escolas dos grupos inferiores que, excluindo o Grupo Especial com 12 escolas, englobou 76 escolas de samba no ano de 2023, é importante

apresentar alguns aspectos dos barracões destas escolas. Fazemos isso através das entrevistas dos carnavalescos realizadas pela *Ouro de Tolo*. Leandro Vieira cita o fato da Caprichosos de Pilares, escola que o contratou para seu primeiro trabalho como carnavalesco, não ter funcionários para a produção do desfile e o estado do barracão acabar afastando profissionais, logo o trabalho foi feito através de apoio de amigos e familiares.

Então, conhecia, conheci e conheço todos os trabalhadores do carnaval com amizade, e chamei vários, vários aderecistas, que trabalhavam comigo anos [...] e eu chamei: cara, olha, preciso fazer a decoração de um carro na Caprichosos de Pilares, você pode tirar uma horinha para vir aqui dar um orçamento? As pessoas entravam no barracão da Caprichosos e não conseguiam disfarçar, assim, no corpo e na expressão de espanto aquele ambiente que não tinha luz, que não tinha água, quer dizer, que não tinha água encanada, né, porque tinha água para tudo quanto é lado, de poça d'água, de vazamento, de esgoto, de banheiro que era esgoto, o banheiro não tinha vaso, era buraco. E as pessoas falavam assim: 'ah, o carro é esse aqui? Está legal, vou ver aqui direitinho o orçamento pra te falar e te procuro'. E nunca me procuraram (Memória [...], 2021a).

Relato parecido é feito por João Vitor sobre as condições de trabalho no barracão da Viradouro entre 2013 e 2014, ano em que foi o carnavalesco da escola: "A gente não tinha banheiro, e eu não tinha sala. [...] O banheiro era no posto de gasolina do outro lado da rua" (Memória [...], 2021b). Em outro trabalho, o carnavalesco relata que não havia nem barracão:

Para 'tu' ter noção, a gente não tinha barracão, a gente fez o protótipo na subida do morro da Providência, num ateliê ali. [...] o bom é que a gente só tinha as alegorias para se preocupar. [...] o problema é que a gente teve que começar do zero porque as alegorias ficaram meses no

tempo, todo aquele processo de reestruturação, muito tempo no sol, muito tempo na chuva. Três delas eu tive que colocar abaixo porque já estavam condenadas (Memória [...], 2021b).

Enfim, observa-se que entre as escolas dos grupos superiores e dos grupos inferiores há um desequilíbrio de forças econômicas pelo motivo de as escolas dos grupos de acesso serem privadas da estrutura e da enorme massa de lucro que é gerada no setor. Porém, almejando chegar no grupo principal, os trabalhadores das pequenas escolas são explorados tal como os trabalhadores das grandes escolas e estão submetidos às condições insalubres do local de trabalho. Essa falta de acesso à massa de lucro gerada reflete diretamente no trabalho e na geração de emprego, o que faz com que essas agremiações menores necessitem do trabalho voluntário de membros da comunidade, por não terem nem dinheiro e nem a estrutura adequada para a produção, impactando ainda mais no reconhecimento das escolas como importantes locais de produção de cultura e ampliando a precarização das relações de trabalho. Isso é, apesar de estabelecerem relações de produção em prol da geração de lucro, as escolas de samba impõem a precarização do trabalho no Carnaval, recorrendo à cultura laboral movida pelos laços de tradição com a prática cultural para levar o produto, a mercadoria desfiles, para a avenida e gerar um lucro que movimenta setores importantes da indústria cultural no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A apropriação capitalista da prática cultural da classe trabalhadora levou à profissionalização dos desfiles e da gestão das escolas de samba, acarretando uma busca maior pela diminuição dos custos, uma cultura laboral materializada nas relações de produção, sob o controle do capital, em prol do aumento de produtividade, mercantilização de aspectos ligados aos desfiles e ampliação dos lucros. A precarização nos barracões emergiu como consequência desse

processo. Os meios pelos quais essa precarização tornou-se parte integrante e necessária da apropriação dessa produção cultural decorre da incorporação dos costumes e hábitos da cultura laboral utilizados na elaboração dos desfiles, sob a direção de setores da indústria cultural.

Exemplificando esses hábitos e costumes, temos o trabalho voluntário, com base na tradição e nos laços de sociabilidade estabelecidos com as agremiações, que são utilizados na produção dos desfiles e, dessa forma, na geração do lucro. Finalmente, a partir dos imperativos das relações de produção capitalistas nos barracões, com a adequação da prática para o mercado, os trabalhadores sofrem com o descaso, enfrentando condições e relações precárias, insalubridade e desapropriações nos locais de trabalho, e são invisibilizados pela espetacularização da festa que gera altos lucros para as indústrias de turismo, da comunicação, de televisão, fonográfica, enfim, aos setores da indústria cultural brasileira.

A situação se torna dramática ao constatarmos que a grande maioria das escolas de samba do Rio de Janeiro não possui recursos e nem estrutura para produção adequada, adotando uma cultura laboral arraigada na informalidade e precariedade de seus trabalhadores, que muitas vezes fazem o trabalho “por amor” à agremiação carnavalesca. É importante pontuar o amor pela escola, porque isso evidência que as escolas continuam sendo espaços de sociabilidade, mas que, para continuarem existindo, precisam gerar lucro, dada a lógica a que estão submetidas.

O que o artigo busca apontar não é propriamente o fato que ocorre a precarização, o que se esconde na essência é a falta de uma política cultural do Estado que vá além do mero incentivo financeiro – que em termos dos custos de produção não é muito e faz as escolas dependerem mais do capital privado, do patrocínio. Foi a orientação da política cultural do Estado e do capital que contribuiu para que os rumos da festa fossem guiados por interesses alheios aos dos(as) trabalhadores(as). É urgente uma política cultural voltada para quem

de fato leva os desfiles para a avenida: trabalhadores(as) dos barracões e outros setores das associações carnavalescas. Sem isso haverá sempre o risco do desaparecimento das escolas, por vezes o único equipamento cultural no território. Enfim, garantir a execução dos desfiles, como bem cultural imaterial, passa também por garantir condições dignas de trabalho nos barracões.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, P. C. O Turismo no Rio de Janeiro durante a década de 1920 e 1930. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 19., 2017, Brasília, DF. *Anais [...]*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2017.

BARBIERI, R. Cidade do Samba: do barracão de escola às fábricas de carnaval. In: Cavalcanti, M. L.; Gonçalves, R. (org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 125-144.

BEZERRA, D. *A trajetória da Internacionalização dos Carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)*. 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

BLASS, L. Trabalho no barracão, desfile na avenida: a dupla face do carnaval. *Oficina do CES*, Coimbra, n. 129, out. 1998.

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, abr. 2001.

BORJA, B. O capital e a cultura: elementos de economia política da cultura em Marx. *Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política*, Niterói, v. 56, p. 83-109, 2020.

BORJA, B. Gramsci e a política cultural: Estado, cultura e hegemonia. *Revista Marx e o marxismo*, Niterói, v. 11, n. 21, p. 78-93, jul./dez. 2023.

CABRAL, S. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAVALCANTI, M. L. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

CHINELLI, F.; SILVA, L. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre escola de samba e jogo do bicho. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 207-228, jan./abr. 2004.

- CUNHA, M. C. P. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KIFFER, D.; FERREIRA, F. Isto faz um bem! As escolas de samba, a Coca-Cola e a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 55-72, nov. 2015.
- LIMA, B. S. D. *Escolas de Samba do Rio de Janeiro: cultura, apropriação dos desfiles e precarização do barracão*. Dissertação (Mestrado em Economia Política) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.
- LOPES, N.; SIMAS, L. A. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MATOS, M. *O sistema produtivo e inovativo local do carnaval carioca*. 2007. Dissertação (Mestrado em Economia) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.
- MEMÓRIA do Carnaval: Leandro Vieira. [S. l.: s. n.], 2021a. Publicado pelo canal Blog Ouro de Tolo. 1 vídeo (321 min). Disponível em: <https://youtu.be/PlHM6EC1dQ>. Acesso: 21 jul. 2022.
- MEMÓRIA do Carnaval: João Vitor Araújo. [S. l.: s. n.], 2021b. Publicado pelo canal Blog Ouro de Tolo. 1 vídeo (258 min). Disponível em: https://youtu.be/16E_os9rTdA. Acesso: 21 jul. 2022.
- MEMÓRIA do Carnaval: Jorge Silveira. [S. l.: s. n.], 2022. Publicado pelo canal Blog Ouro de Tolo. 1 vídeo (153 min). Disponível em: <https://youtu.be/HqwmjttXCWc>. Acesso em: 21 jul. 2022.
- MOURA, R. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. (Coleção MPB, 9).
- SANTOS, N. S. dos. Entre a precariedade e a profissionalização: apontamentos sobre o lugar do carnavalesco no Rio de Janeiro. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 151-158, 2009.
- SIMAS, L. A.; FABATO, F. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.
- SIMAS, L. A. Dos arredores da Praça Onze aos terreiros de Oswaldo Cruz: uma cidade de Pequenas Áfricas. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, 2016.

VALENÇA, M. T. Trabalho e educação nos barracões escolas de samba: entre a conformação e resistência. *In: Reunião Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação*, 29., 2006, Caxambu. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: ANPEd, 2006. v. 1. p. 1-16.

VIEIRA, J. L. A formação da classe trabalhadora e o surgimento do samba carioca (1900-1930). *In: Encontro Regional da Anpuh-Rio: Memória e patrimônio*, 14., 2010, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Unirio, 2010. p. 1-9.

WILLIAMS, R. *Cultura e Materialismo*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.



A POESIA É MARGINAL, O POETA NÃO!

*a rua como espaço de formação
e profissionalização da
juventude periférica*

*POETRY IS MARGINAL, THE POET IS NOT! THE STREET AS A SPACE
FOR TRAINING AND PROFESSIONALIZATION OF PERIPHERAL YOUTH*

Natã Neves do Nascimento¹

-
- 1 Natã Neves do Nascimento é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, atualmente tem pesquisado as trajetórias de jovens moradoras de territórios periféricos na cidade do Rio de Janeiro, analisando as narrativas e construções e reconstruções de seus projetos de futuro. É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (UFF), com a dissertação *Três minutos, duas mãos e uma voz: Performances, Trajetórias e Sobrevivências através de batalhas de poesias*, defendida em 2020 sob orientação da professora dra. Adriana Facina. Possui graduação no curso de Produção Cultural da UFF concluída no ano de 2016 quando pesquisou jovens que moram em favelas da região metropolitana do Rio de Janeiro, suas dinâmicas identitárias e culturais além de desmistificar o estereótipo do termo favelado. *E-mail*: nataoneves@hotmail.com.

RESUMO:

Este trabalho objetiva analisar e reconhecer a rua como espaço público de formação para os poetas de *poetry slam*, na cidade do Rio de Janeiro, a partir da trajetória de alguns poetas que encontraram nesse movimento cultural, surgido nos anos 1980, nos Estados Unidos, possibilidades de trabalhar com a sua cultura no campo das artes e literatura. Evidencia-se o processo de profissionalização dos poetas de *slam*, sobretudo as narrativas de jovens periféricos que encontram nos ataques poéticos uma fonte de renda. E apesar de tais práticas serem comuns nos dias de hoje, esses artistas ainda sofrem com marginalizações e preconceitos por parte das autoridades. A partir das análises apresentadas, serão difundidos os múltiplos caminhos que se apresentam aos poetas após esse contato com o *slam* e as alterações em seus projetos de futuro.

Palavras-chave: rua. poetry slam. trabalho. jovens periféricos.

ABSTRACT:

This article aims to analyze and recognize the street as a public training space for poetry slam poets, in the city of Rio de Janeiro, based on the trajectory of some poets who found in this cultural movement, which emerged in the 1980s in the United States, possibilities to work with their culture in the field of arts and literature. The process of professionalization of slam poets is evident, especially the narratives of young peripheral people who find a source of income in poetic attacks. And although such practices are common today, these artists still suffer from marginalization and prejudice on the part of authorities. Based on the analyzes presented, the multiple paths that appear to poets after this contact with slam and the changes in their future projects will be disseminated.

Keywords: street. poetry slam. work. peripheral youth.

INTRODUÇÃO

Poetry Slam é uma competição surgida nos Estados Unidos, nos anos 1980, que rompeu com as regras que o universo literário e acadêmico geralmente apresentava como sendo poesia. O idealizador desse acontecimento poético foi Marc Kelly Smith, um trabalhador da construção civil, que conseguiu, através de sua poesia, transformar esse evento, de maneira despretensiosa, em um grande movimento cultural. Dessa forma, a competição foi se expandindo para outras regiões dos Estados Unidos, recebendo mais apreciadores, desembocando em campeonatos de poesias, alcançando países da Europa e da América Latina (Nascimento, 2020; Smith; Kraynak, 2009).

Nos anos 1990, a competição ganha notoriedade através do *National Poetry Slam*, o campeonato nacional de poesia *slam* ocorrido em São Francisco, na Califórnia, reunindo grupos de poetas da própria cidade, assim como de Nova York e Chicago. Com o passar do tempo, transformou-se num precursor da representatividade de minorias e grande influência na literatura de todos os lugares do mundo, tornando-se mais que uma “modalidade da poesia falada”.

A competição possui regras e para que aconteça é necessária a figura de um *slammaster*, também conhecido como apresentador

e é quem escolhe os jurados daquela edição. Esse júri irá avaliar as performances apresentadas. Diferentemente de uma competição que requer um júri técnico sobre aquele assunto, o *slam* segue o caminho oposto, compreendendo que qualquer pessoa está apta a julgar a poesia e a performance apresentada pelo poeta.

Essas batalhas cresceram. Além do popular jogo de poesia, criou-se uma identidade de resistência, a partir do diálogo com as temáticas propriamente debatidas e enfrentadas por diversas comunidades, tais como o discurso racial, a ideologia de gênero, desigualdade social, o combate ao discurso de ódio e o embate diante de qualquer regime de opressão que esses grupos possam enfrentar. Esses encontros se convertem em novos espaços de sociabilidade em que se busca, através da poesia e da arte, o debate de questões sociais, apoiados na interação entre poeta e público.

No Brasil, a competição é trazida pela atriz, poeta e pesquisadora Roberta Estrela D’Alva, que introduz o *Poetry Slam* em meados dos anos 2000, inaugurando a atividade cultural no Brasil. Com o nome *ZAP! Slam*, que significa “Zona Autônoma da Palavra”, o primeiro *slam* aconteceu de forma improvisada no estado de São Paulo, com o apoio do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos².

Essa competição de *slam* faz parte de um campeonato de divisões locais, estaduais e nacional, que valem uma vaga para uma competição internacional na Copa do Mundo de Poesia, sediada em Paris, com diversos competidores do Canadá, Estados Unidos, França, Holanda, Bélgica, dentre outros países. Ao final de cada ano, um encontro dos poetas classificados nas etapas estaduais é organizado, representando seus respectivos estados, no evento conhecido como *SLAM BR*, o campeonato brasileiro de poesia falada.

O movimento poético do *slam* no Brasil pode ser compreendido como uma possibilidade desses jovens ocuparem os espaços públicos com

-
- 2 O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos da Cooperativa Paulista de Teatro, formado por Claudia Schapira, Eugênio Lima, Luaa Gabanini e Roberta Estrela D’Alva, nasceu no ano de 2000 e tem como pesquisa de linguagem o diálogo entre a cultura hip-hop, com a contunância da autorepresentação como discurso artístico, e o teatro épico e seus recursos.

suas poesias, nos diversos bairros e praças da cidade, configurando-se como estratégia implícita de vivência urbana. Assim, contribui para pensar e debater as formas de se estar e utilizar as praças e locais públicos. Em seus corpos, os jovens trazem consigo um novo anseio da utilização desses espaços, não apenas de maneira performática, mas como uma experiência política.

Entre os poetas, destaca-se uma juventude periférica, negra, LGBTQIAPN+³ que identifica nesse formato de competição a oportunidade de criar, viver da arte e, ao mesmo tempo, debater questões de seu interesse, de maneira participativa.

Essa juventude, na faixa etária entre 15 e 29 anos⁴, em transição da adolescência para a juventude vivenciam transformações, não apenas no corpo; sobretudo em suas mentalidades. Assim é que o perfil desse jovem, afeito ao *slam*, é ser contestador dos padrões familiares e culturais herdados, além de ser um questionador das razões pelas quais sofrem violência por sua raça, sexualidade ou gênero. Diante disso, as escolhas de tais jovens, ao se envolverem em práticas culturais de expressão artística, podem ser analisadas a partir dos processos de transformação pelos quais passam e a afirmação de suas identidades.

Hoje, os jovens possuem um campo maior de autonomia frente às instituições do denominado ‘mundo adulto’ para construir seus próprios acervos e identidades culturais. Há uma rua de mão dupla entre aquilo que os jovens herdam e a capacidade de cada um construir seus próprios repertórios culturais. Sem desconsiderar os pesos específicos das estruturas e condicionamentos sociais, um dos princípios organizadores dos processos produtores das identidades contemporâneas diz respeito ao fato de os sujeitos selecionarem as diferenças com as quais querem ser reconhecidos socialmente (Carrano, 2011, p. 7-8).

-
- 3 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Travestis/Transgêneros, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agêneros, Pansexuais/Polissexuais/Panromânticos, Não binárias e mais
 - 4 De acordo com o Estatuto da *Juventude*, são considerados jovens aqueles que têm idade entre 15 e 29 anos.

Para Stuart Hall, as “[...] representações da identidade estão vinculadas a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares” (Hall, 2006, p. 76), o que estaria representando o seu pertencimento a determinado lugar. No entanto, a população nem sempre se vê receptiva diante desta representação, das críticas presentes nas poesias. Essas atitudes de afirmação, através dos versos narrados no slam, confrontam os que escutam, trazem certo desconforto e reflexão. Ao performar no *slam*, esses poetas “vão à luta” em busca do título de campeão daquela batalha. É também a forma de questionar o porquê de terem seus corpos representados como sinal de perigo ou de algo incomum. É nesse lugar que suas vozes são ouvidas. É por meio das letras dos versos que se unem a força da performance e a da entonação durante a apresentação.

SLAM DE RUA - OCUPANDO O ESPAÇO PÚBLICO

Olhar para a cidade pelas lentes das artes e da cultura é crucial. Esse espaço urbano apresenta-se como um produto complexo, que rompe com a dimensão física e abrange o campo cultural, político e social. Partindo desse entendimento, será abordado o uso que é feito por parte dos artistas na rua, para os quais esse espaço público é um local de trabalho e reconhecimento por sua arte. É na compreensão de que a rua é mais do que mero espaço geográfico que as escolhas dos indivíduos se apresentam como categorias a serem analisadas. Quanto a isso, Roberto da Matta afirma:

[...] ‘casa’ e ‘rua’ são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (Damatta, 1997, p. 14).

É importante avaliar como o espaço se torna o ambiente de sociabilidade, lazer e trabalho, onde esses artistas encontram possibilidades de levantar recursos para a manutenção de suas rotinas. Esses jovens são continuamente vistos por seus marcadores sociais de gênero, raça e sexualidade; compreendidos como marginais, o que é mais um motivo da poesia de rua, da poesia de *slam* ser apropriada por seus poetas como uma poesia marginal. Para além das margens, na qual vivem muitos de seus poetas, há uma quebra e ressignificação desse sentido da palavra *marginal*, como um indivíduo que não respeita normas e ordens. É o que podemos analisar quando o poeta acreano Mateus Britto diz: “A poesia é marginal, o poeta não”. Ela não irá seguir uma norma estabelecida, ela basta em si e quebra as regras. Entretanto, o poeta é apenas o porta-voz e não o marginal.

Isso se alinha ao imaginário de que esse espaço da rua seria violento e perigoso “[...] espaço movimentado, propício a desgraças e roubos, local onde as pessoas podem ser confundidas como indigentes” (Damatta, 1997, p. 54).

Dessa forma, quando a juventude periférica se reúne nas ruas da cidade, para apresentar poesias de *slam*, vai falar de temas do cotidiano como o racismo, o sexismo, a LGBTQIA+fobia, política. Em geral, os *slams* acontecem nas ruas, e isso se tornou marca nacional: o desejo de ocupar os espaços públicos. Outra característica notável é a de romper com o conceito de meras batalhas de poesia para se tornar o movimento de resistência de identidades socialmente negadas, por se inserirem num contexto mais amplo de produções culturais e artísticas em regiões periféricas da cidade, onde historicamente se concentram ausências e falhas de equipamentos do poder público no atendimento às demandas das populações.

A ARTE DOS CORRES

Durante a experiência nas batalhas de poesia percebi como os(as) poetas são criativos(as). Uma das grandes astúcias desses poetas é a forma que têm encontrado de criar alternativas para se manterem e se

sustentarem como artistas e poetas independentes. Nesse momento, soluções imediatas são feitas dentro do universo desse poeta favelado, e não apenas em sua comunidade. É preciso ponderar sobre como a ideia de sobreviver se relaciona às táticas utilizadas por eles, por exemplo, através de ataques poéticos dentro dos transportes públicos, da venda de materiais vinculados aos seus coletivos como camisetas ou zines.

As manifestações culturais do estado do Rio de Janeiro podem produzir reflexões sobre os diversos caminhos que a cidade maravilhosa oferece. Quanto a isso, é importante destacar a presença das artes que são manifestadas nas ruas, que se tornam o pão de cada dia de muitos trabalhadores do campo artístico e cultural.

O ataque poético se tornou comum em transportes públicos. Em 2018, esses “corres”⁵ aconteciam no metrô e no trem, com frequência. Os poetas apresentam suas poesias dentro dos vagões de trem e metrô e após a exposição passam o chapéu recolhendo as contribuições por aquela atividade. Eles estão buscando sustento e precisam atrair a atenção do público para arrecadar recursos através daquela performance poética.

Utilizo o conceito de tática, do autor francês Michel de Certeau, como astúcia, o que se encontra onde ninguém espera e assim criam-se surpresas. Durante o ataque poético, o improvisado torna-se poesia e isso pode transformar-se em livro ou em zine, que é um livreto básico, independente. O *zine* tem sido uma ferramenta de difusão de poetas independentes, que têm total responsabilidade e participação, desde a produção até a publicação: desenham, escrevem, organizam e imprimem. Há também zines coletivos, e aí o resultado é repleto de diversidade de ideias, escritas e poesias.

Essa forma de trabalho autônoma não garante um salário fixo. Recordo-me de um episódio envolvendo MC Martina, poeta, ativista, idealizadora do *Slam Laje*, que acontece no Complexo do Alemão, subúrbio carioca onde mora. Encontrei-a numa sexta-feira à tarde,

.....
5 Gíria utilizada pelos poetas para falar sobre “carrera” ou “trabalho”.

em direção a uma das praias da zona sul, região em que residem as classes mais abastadas da cidade. Ia com sua irmã e com a poeta Jaqueline Alves. Na ocasião, ela relatou que estava indo para a praia com o dinheiro contado das passagens, mas iria se divertir e a falta de recursos não seria empecilho. No meio do caminho, a poeta olha para a outra e sugere, “que tal fazer um ataque poético? Não temos nada a perder mesmo”. Contabilizei que na primeira tiragem recolheram R\$ 28,00, quantia suficiente para uma cerveja, um petisco, ou outro gasto. Apartei-me delas na estação seguinte, mas elas seguiram com os ataques e os recolhimentos. Essas táticas se manifestam nas vidas dos poetas quando esses escolhem viver de poesia.

A presença de poetas nos vagões de metrô e de trem na cidade do Rio de Janeiro se tornou comum. Os poetas encontraram uma maneira de ganhar dinheiro através de seus versos. Compartilhando o mesmo espaço com vendedores ambulantes, alguns poetas se organizavam para circular pelas estações entre o centro e a zona sul da cidade.

Em outra ocasião, as poetas MC Martina e Sabrina Azevedo explicaram como realizavam as apresentações nos transportes. Assim como MC Martina, Sabrina Azevedo é poeta, atriz, escritora, roteirista, comediante, compositora e produtora cultural. Moradora do Morro da Caixa D’água, em Jacarepaguá, Zona Oeste do Rio de Janeiro é membra fundadora do coletivo Nós da RUA. Na ocasião as abordagens eram do tipo:

Azevedo: Senhoras e senhores, uma boa tarde. Gente, eu sou a Sabrina Azevedo.

Martina: E eu a Sabrina Martina.

Azevedo: Diariamente nós recitamos poesias pelo Rio de Janeiro e hoje para não ser diferente, estamos aqui novamente. Mas é claro, gente, o intuito não é atrapalhar a viagem de ninguém. Então por isso quem se sentir incomodado só levantar a mão e quem não sentir pode continuar com a mão abaixada.

Michel de Certeau (2014, p. 95), afirma que “a tática é a arte do fraco”. E diante das incertezas financeiras que os poetas que trabalham nos transportes públicos enfrentam, esses artistas teriam urgência para alcançar uma solução para suas demandas e sustento. Nesse caso, as jovens precisaram encontrar uma alternativa para lidar com um público que pode se sentir desconfortável diante de performances artísticas dentro do transporte público.

Entretanto, no final do mês de junho de 2019 não só os poetas, como todos os artistas que se apresentavam nos transportes públicos foram surpreendidos com a suspensão das apresentações. O objetivo da proibição era que tais manifestações culturais não prejudicassem o sossego e o conforto no transporte. No ano de 2018, uma lei foi sancionada pelo governador do estado, na época Luiz Fernando Pezão, que autorizava artistas a fazerem performances e outras manifestações culturais nas estações do metrô, barcas e trens. A Lei nº 8120 de 25 de setembro de 2018, trazia em seus artigos o que se entendia por apresentações culturais, apresentação musical vocal, apresentação musical instrumental, apresentação de poesia, teatro, dança e outras manifestações artísticas.

A razão para a suspensão da lei é que, segundo o desembargador relator do caso, seria inconstitucional o artigo 4º, parágrafo 3 da lei que diz: “É permitida a realização de performances artísticas no interior das embarcações e dos vagões, que será regulamentada pelo Poder Executivo, ouvidos os artistas” (Rio de Janeiro, 2018).

Após a suspensão da lei, muitos artistas perderam a renda que recebiam dos trabalhos dentro dos transportes públicos e precisaram encontrar outras formas de se manterem da sua arte. Diferentemente da situação escassa que esses poetas e artistas de rua estão enfrentando atualmente, no ano de 2017, um grupo de jovens periféricos, moradores de diferentes regiões do Estado do Rio de Janeiro, começou a organizar intervenções artísticas dentro de coletivos pela cidade. Através de uma iniciativa de romper com espaços que sempre dialogam com o mesmo público, MC Martina e Al Neg, ambos poetas

do Complexo do Alemão, se uniram para falar o que acontecia dentro da favela através de poesia. A referência da dupla eram os cantores de rap Kmilaa CDD e Mv Bill⁶ pois o trabalho dos dois a inspirava. Para que as apresentações não tivessem qualquer tipo de erro ou parecesse algo desorganizado, a dupla de poetas começou a se organizar e a planejar de qual maneira as intervenções iriam acontecer, as abordagens, quais poesias seriam apresentadas, que gritos iriam abrir cada poesia e como eles poderiam chamar a atenção do público para aquele momento.

A professora Lívia de Tommasi comenta a respeito da maneira que esses jovens periféricos e favelados encontraram de expressar suas inquietações.

Fugindo das formas tradicionais da política (os partidos, os sindicatos, o movimento estudantil), os jovens de classe popular expressam – através do corpo, da dança, da palavra, do traço, da performance, de um estilo – suas questões, demandas e denúncias (Tommasi, 2017, p. 67).

Até a metade do ano de 2017, MC Martina e Al Neg realizavam intervenções artísticas que se apresentavam como ataques poéticos realizados por poetas favelados. A partir daí, a dupla compreendeu a necessidade de ampliar a participação de outros poetas dentro do coletivo. A ideia era que poetas de diferentes favelas da cidade participassem cada um trazendo um pouco da realidade que vivem nesses territórios. Diversos poetas se juntaram ao coletivo, como Brenda Lima de Petrópolis, Carol Dall Farra da Baixada Fluminense, Saulo Inácio de Niterói, Nathalia D'lira de São Gonçalo, além de poetas do Morro do Macacos de Vila Isabel, de Curicica, Zona Oeste da cidade. Os moradores de territórios periféricos reagiram às arbitrariedades e aos preconceitos das instituições policiais e das elites brasileiras,

6 Kmila CDD é o nome artístico da cantora de rap Kamila Barbosa, a artista atua junto com seu irmão, MV Bill que se chama Alex Pereira Barbosa que além de *rapper*, é ator, escritor e ativista brasileiro.

criando um movimento cultural que garantisse visibilidade às suas reivindicações e denúncias. Na sua relação com os aparelhos repressivos e o descaso do Estado foram condicionados a resgatar as lutas e a necessidade de se organizarem e militarem através das artes para chamar a atenção de parte da sociedade que reproduz o racismo, o sexismo, a misoginia, a LGBTQIA+fobia. Essa elite não compreende a importância e o valor da cultura dos territórios periféricos, bem como suas produções e assim lhes virou as costas, e fechou os olhos para essas expressões sociais e artísticas que acontecem nas periferias. A iniciativa começou com intervenções nos trens e metrô. Durante uma conversa com MC Martina, a poeta afirmou que os seguranças do metrô começaram a “barrar” e impedir a presença dos poetas e conseqüentemente os ataques poéticos não aconteciam. Segundo ela, o início das apresentações nos transportes não foi bem recebido por parte do público e não conseguiam arrecadar muito dinheiro nos ataques. MC Martina descreve uma dessas abordagens no metrô, “tinha um corredor de seguranças esperando pela gente, a gente já sabia que ia dar ruim daí a gente foi andando da Carioca (estação de metrô) até a Central (estação de trem) e então a gente começou a fazer ataque poético no trem”. A poeta precisou trocar de transporte público para que pudesse continuar com os ataques poéticos.

MC Martina compartilhou que o público se admirava da originalidade das apresentações, e por ser algo novo haja vista que o público que utiliza esses transportes estaria acostumado a ver e ouvir tão somente manifestações religiosas ou comerciais dos ambulantes; em se tratando de manifestações artísticas não era comum. A poeta afirma: “a gente sacodi a cidade”. Ela aponta que, a partir dessa experiência junto aos poetas favelados, os artistas que faziam parte do coletivo se sentiram incentivados e confiantes a iniciar um *slam* nas suas comunidades.

Sendo assim, podemos compreender “[...] que os territórios periféricos, no Brasil, são densos de criações artísticas e culturais que têm, também, um significado político” (Tommasi, 2017, p. 33).

Ao se sentirem encorajados a criar um slam dentro de suas comunidades, esses poetas enxergam além de um acontecimento poético, um movimento social para refletir a realidade vivida por jovens que têm tido sua juventude e identidade negadas.

Isso fortaleceu a cena carioca de *slam*, com um aumento significativo de *slams* na cidade. Durante um tempo, o coletivo realizou parceria com a Mídia Ninja⁷, uma rede de comunicadores que se utiliza das redes sociais com pauta nas lutas sociais e na articulação das transformações culturais, políticas. Através dessa parceria, muitos dos vídeos que contavam com registros das intervenções nos coletivos *viralizavam* nas redes sociais. E um dos vídeos que estão no perfil da Mídia Ninja na plataforma de vídeos Youtube, o poeta AL Neg declama uma poesia pela liberdade de Rafael Braga e com o grito de guerra mais que original o ataque começava, “Ataque poético, poetas favelados, abra seu coração”.

Recado ao Estado

Vinte de junho de dois mil e treze

Lembra?

Portando Pinho Sol e uma garrafa de água sanitária

Mais um irmão forjado nessa sua guerra diária

Suas missões na favela nunca foram contra as drogas

Que enchem seus bolsos de dinheiro

São gastos e mais gastos

Até empréstimos estrangeiros

Para fazer operação

Vai tudo contra o preto

Não investe em educação

E a favela?

Ainda é senzala, é?

Duvido

-
- 7 A Mídia Ninja se apresenta como uma rede de comunicadores que produzem e distribuem informação em movimento, agindo e comunicando. Através de uma proposta colaborativa de criação e compartilhamento de conteúdos, característica da sociedade em rede, são realizadas reportagens, documentários e investigações no Brasil e no mundo.

*Se nos juntarmos de verdade
Faremos até terem medo da vida*
(Ataque [...], 2017)⁸

Ao realizar esse tipo de abordagem dentro dos transportes públicos os poetas alcançavam uma plateia diferenciada. Como a circulação de pessoas nesses meios de transporte é muito alta, com fluxo contínuo de gente a todo o momento, os que não tinham qualquer tipo de contato com as poesias e que sequer frequentavam o ambiente do *slam* passaram a testemunhar e apreciar as batalhas. Esses ataques poéticos não envolvem armas ou violência, e sim palavras afiadas e versos carregados de emoção. Munidos com canetas, papéis e uma paixão ardente pela poesia, esses artistas urbanos percorrem as ruas do Rio, abandonando mensagens que desafiam, inspiram e encantam. A crítica à forma como o Estado enxerga o corpo negro se reflete em questionamentos que levam o público que escuta a refletir sobre o momento em que vivemos. Quando o poeta diz “Ainda é senzala?” examina a maneira que esse corpo negro é tratado em nossa sociedade durante o século XX e XXI, e ainda mais pelos mais de cento e trinta anos decorridos da assinatura da lei Áurea⁹. O corpo negro foi e continua sendo alvo de violência.

(RE)INVENÇÃO DOS PROJETOS DE FUTURO

Segundo (Velho, 1994, p. 48), “[...] os projetos mudam e as pessoas mudam através dos projetos”. A partir do direcionamento de projetos que tenham objetivos específicos é que a trajetória dos indivíduos vai se estruturando através de seu campo de possibilidades. Então, é possível analisar o perfil desses jovens, os marcadores que trazem consigo, suas vivências e as diversas situações e conflitos enfrentados para alcançar seus projetos de futuro.

-
- 8 Trecho de poesia apresentada pelo poeta Al Neg durante um ataque poético.
 - 9 A Lei Áurea, assinada pela princesa Isabel enquanto regente do trono, em 13 de maio de 1888, decretava o fim de todas as atividades escravistas do Brasil.

Ao longo da pesquisa que iniciei no ano de 2016, pude acompanhar as mudanças nos projetos de algumas interlocutoras que apresentavam, em suas narrativas, o desejo de ingressar na universidade e conseguir um diploma de ensino superior. Destaco aqui duas poetisas muito importantes no cenário do *slam* carioca, MC Martina e Sabrina Azevedo. As jovens que seguem atuantes como poetisas, encontraram outras possibilidades de tornar a arte que desenvolvem em trabalho. Os diversos fatores da vida levaram-nas para novas direções. Desde o primeiro contato que tivemos no *Slam Laje*, em 2016, houve consideráveis alterações nas perspectivas e muitas mudanças nos projetos de vida. A poetisa Sabrina Azevedo, por exemplo, vem ganhando reconhecimento por parte de seu trabalho enquanto escritora.

No ano de 2021, a jovem participou do projeto realizado pela marca de cervejas Devassa, junto a rede de streaming Globoplay. A série *Criatividade Tropical: Abre as Portas para o Gueto* foi um projeto que buscou celebrar artistas brasileiros, junto a jovens artistas, para um processo de criação coletiva a partir das vivências de cada um desses jovens talentos. O projeto foi conduzido pela cantora Iza¹⁰ e contou com a participação de Carlinhos Brown¹¹ e Larissa Luz¹² como mentores para a produção da música criada.

Sabrina encerra a canção identificada como “Na atividade”, criada junto aos outros jovens que participaram do projeto, ao fundo o som de um violino, com seus versos impactantes ela diz:

*Eu não vim de baixo,
o meu morro é alto.
É a arte do gueto
pisando o asfalto*

-
- 10 Iza ou Isabela Cristina Correia de Lima é uma cantora, compositora, apresentadora e publicitária que nasceu na Zona Norte do Rio de Janeiro e começou a fazer sucesso através de vídeos de música na internet.
 - 11 Conhecido por Carlinhos Brown, Antônio Carlos Santos de Freitas é um cantor, compositor, produtor musical, arranjador, percussionista, multi-instrumentista e artista visual brasileiro.
 - 12 Larissa Luz de Jesus é uma cantora, compositora e apresentadora baiana com forte influência no debate sobre os temas do afro futurismo e afro-punk.

*Minha família disse para eu tentar
Eu tentei
Falador disse: você que lute
Lutei,
Conquistei
Sou descendente de rainhas e reis
Carrego na bagagem ancestralidade
Fazendo arte na rua
daquele jeito
e o que nós quer?
RESPEITO*

Ao final do projeto, os nove jovens participaram de festivais junto à marca que divulgava o lema da criatividade tropical. Em suas redes sociais, a jovem compartilhou um vídeo curto com algumas gravações de sua participação para a divulgação do projeto Criatividade Tropical, no programa The Voice da Rede Globo. O vídeo foi conduzido por sua voz recitando os versos para a canção criada. Na legenda a jovem escreveu: “Sou grata pela caminhada, grata pelos encontros, grata pelas parceiras e pela oportunidade! Fé e ação sempre!”.

No mesmo ano, Sabrina participou de um processo de composição para a cantora de *funk* Pocah. Para essa criação, a jovem voltou a trabalhar com o produtor Pablo Bispo, com quem havia trabalhado no projeto criatividade tropical. Ela utilizou das redes sociais para compartilhar um vídeo atestando que aquele seria um dia muito importante para a carreira dela; a julgar pelo texto legendado, um dos dias mais felizes da carreira da jovem. Também cita o produtor Pablo Bispo, agradecendo a oportunidade de trabalhar com ele e que em breve a música estaria disponível.

A música que tem a contribuição de Sabrina Azevedo se chama “Ainda”¹³ e o videoclipe no YouTube já ultrapassou a marca de dois milhões de visualizações. É mister destacar como ser poeta é um

.....
13 Videoclipe da música Ainda da cantora Pocah (Ainda, 2022).

símbolo da resiliência e da capacidade de adaptação em face das adversidades. É se reinventar e ressignificar a partir das possibilidades que vão se apresentando no caminho.

Ainda segundo Velho, a realização dos projetos a partir das múltiplas interações individuais ou coletivas é relativa ao campo das possibilidades:

As trajetórias dos indivíduos ganham consistência a partir do delineamento mais ou menos elaborado de projetos com objetivos específicos. A viabilidade de suas realizações vai depender do jogo e interação com outros projetos individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do campo de possibilidades (Velho, 1994, p. 47).

Os conceitos de Gilberto Velho sobre projeto, trajetória e campo de possibilidades, inspirado na fenomenologia de Alfred Schutz, ampliam a compreensão dos fenômenos que atravessam e cercam sujeitos dentro das sociedades complexas. Opondo-se à perspectiva que vê os sujeitos como totalmente autônomos dentro da sociedade, Gilberto Velho desenvolve a noção de projeto partindo dos conceitos de Schutz:

O *projeto* no nível individual lida com a performance, as explorações, o desempenho e as opções, ancoradas a avaliações e definições da realidade. Estas, por sua vez, nos termos de Schutz, são resultado de complexos processos de negociação e construção que se desenvolvem com e constituem toda a vida social, inextricavelmente vinculados aos códigos culturais e aos processos históricos de *longue durée* (Velho, 1987, p. 28).

O autor insiste que não é possível pensar um projeto individual sem uma referência do outro ou ao contexto social que esse sujeito está inserido. Contrariamente, ele se torna capaz de percorrer diferentes situações e realizar escolhas, ainda que essas estejam relacionadas a seu campo de possibilidades. O autor continua:

[...] o projeto *não* é um fenômeno puramente interno, subjetivo. Formula-se e é elaborado dentro de um *campo de possibilidades*, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes. Em qualquer cultura há um repertório limitado de preocupações e problemas centrais ou dominantes (Velho, 1987, p. 71-72).

A partir da dimensão particular do indivíduo e da dimensão simbólica de sua cultura, os projetos individuais acontecem, pois, articulam-se através de processos sociais e de negação da realidade. Podemos olhar através de qualquer decisão que, tomada por um indivíduo, por mais independente e objetiva que essa decisão aparente ser quando é adotada, requer uma compreensão do universo social no qual esse indivíduo está inserido. Desse modo, até um sujeito que se encontra nessa situação precisaria de uma construção prévia de significados, sendo tal dada pelas relações sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência de contato com o *poetry slam* marcam o início das transformações de projetos que alguns poetas possuem. É a partir desses encontros que novas possibilidades são apresentadas aos jovens e apontam rotas para que eles sigam por outros caminhos. Ao ver as performances das poesias, é notório e inegável a força que essa manifesta ao poetizar sobre suas realidades, sobre sua raça, sobre como se enxergam.

Nessa fase da juventude, os projetos pessoais desses jovens estão ligados diretamente a sua identidade. Em se tratando de uma juventude que vive numa favela, a perspectiva é concebida mediante as muitas negações e a invisibilidade por parte da sociedade, que não avista potencial neles. No entanto, são esses mesmos projetos que forjam a construção da identidade, da percepção de si. As constantes transformações pelas quais passam os poetas fazem com que seus

anseios permaneçam, e assim seguem em busca da realização de seus objetivos e da conquista de autonomia em relação ao mundo. Os ataques poéticos no Rio de Janeiro são mais do que expressão artística individual; são movimento cultural, forma de resistência, celebração da vida em toda a sua complexidade. E, à medida que mais e mais poetas urbanos se unem para deixar sua marca nas ruas da cidade, ela vai sendo transformada. Esses poetas quando estão na rua não são apenas meros intérpretes do cenário urbano. Suas performances não apenas entretêm, também educam e inspiram. Além disso, destaca-se a lei sancionada pelo Governo do Rio de Janeiro no ano de 2023 que declara o artista de rua como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro. A medida nº10.189/23 de autoria da deputada Verônica Lima (PT) autoriza que o Poder Executivo, por meio de seus órgãos competentes, apoie as iniciativas que visem à valorização e à divulgação do trabalho dos artistas de rua. Esse tipo de medida fortalece muitos os artistas de rua que sustentam famílias com o que ganham nos transportes públicos, proporcionando manifestações artísticas. Essa validação e reconhecimento desse poeta e artista de rua enquanto profissão favorece o combate às repressões que muitos passam nos transportes. Apesar dos diversos contextos, que apresentam diferentes limitações, esses jovens têm persistido em seus projetos, alcançando seus objetivos e obtendo recursos de sua própria arte para sua manutenção e subsistência. Embora nem todos os artistas tenham alcançado esse patamar seus projetos têm se ressignificado e vão se transformando e tomando outras direções. Quando Sabrina diz “Fazendo arte na rua, daquele jeito. E o que nós quer? RESPEITO” é importante perceber que essa narrativa reflete sobre alguns elementos do seu projeto individual, de ser artista de rua, poeta marginal e ser reconhecida e respeitada por seu trabalho. Diferentemente das ruas onde a jovem realizou intervenções artísticas e ataques poéticos, agora ela consegue alcançar outro público com suas letras e pode ouvir parte de seus versos nos rádios e na televisão.

Envolvida em outros projetos, como a carreira de MC e a publicação e divulgação de seu livro, MC Martina tem se dedicado à sua carreira e aos cuidados com a sua saúde mental. Em um de nossos últimos encontros, encontrei-a mais decidida em relação a seu futuro. Ela optou por não se desgastar além dos problemas que já vive. Para os jovens que precisam lutar para alcançar seus objetivos parar não é opção. É preciso continuar sonhando e disputando espaços até que os seus projetos se realizem ou tomem novos rumos.

Hoje, ela é atuante no Movimentos – coletivo de jovens de várias periferias do Brasil com ênfase na discussão sobre a políticas de drogas – é produtora do *Slam Laje* e ainda administra sua carreira como MC. Com agenda movimentada, tem colhido o resultado de seu trabalho e compreende que artistas independentes precisam se fortalecer e aproveitar cada oportunidade pois “*por depender de projetos você pode ter um mês com muito trabalho e outro sem nenhum*”.

No entanto, a rotina de emendar compromissos quase simultâneos e cruzar a cidade de uma ponta a outra é desgastante. “*É cada crise que dá em nós às vezes, é cada vontade de desistir. O ritmo é tão frenético que não dá para respirar*”, desabafa. Para superar as crises, reafirma o amor pelo que faz, “*Faço tudo porque eu amo. O dia que eu perder o amor eu paro e vou fazer outra coisa*”.

Por fim, reconhece o papel fundamental na dinâmica urbana e na construção da identidade cultural de uma cidade pelo poeta nas ruas. Sua presença não apenas adiciona arte e vida aos espaços urbanos, mas também reflete os desafios e as oportunidades enfrentados pela sociedade contemporânea.

É através de sua arte e criatividade que esse poeta encontra na rua uma fonte de renda para sustento próprio. No entanto, é importante reconhecer que os poetas e artistas que estão na rua muitas vezes enfrentam desafios significativos, incluindo a falta de reconhecimento legal, condições de trabalho precárias e estigma social. Portanto, é necessário que as políticas públicas e as iniciativas governamentais levem em consideração suas necessidades e garantam o respeito aos seus direitos e dignidade.

Em última análise, os poetas de *slam* se resignificam a todo tempo e demonstram uma capacidade de adaptação em face das adversidades. Sua presença nas ruas das cidades é um lembrete constante da riqueza e diversidade da experiência humana, e sua valorização e proteção são essenciais para o fortalecimento do tecido social e cultural dos espaços públicos.

REFERÊNCIAS

AINDA. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal POCAH. Disponível em: https://youtu.be/hq9TO9-Mvh0?si=EMkBZDZ-iXhVs_p8. Acesso em: 20 fev. 2024.

ATAQUE poético - Al Neg - Pela Liberdade de Rafael Braga. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Mídia NINJA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=763hY47rVhY&list=PLmsK4TGRR2BG9Wqa6ThPy6rwKngGRMHD>. Acesso em: 28 fev. 2024.

CARRANO, P. Jovens, escolas e cidades: desafios à autonomia e à convivência. *Revista Teias*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 26, p. 7-22, set./dez. 2011.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

DAMATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

D'ALVA, R. E. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, São Paulo, n. 9, p. 119-126, 2011. Disponível em: <http://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em: 20 set. 2018.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NASCIMENTO, N. N. do. *Três minutos, duas mãos e uma voz: performances, trajetórias e sobrevivências nas batalhas de poesias*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

RIO DE JANEIRO (Estado). *Lei n° 8.120 de 25 de Setembro de 2018*. Regulamenta a manifestação cultural nas estações de barcas, trens e

metrô no âmbito do estado do rio de janeiro e dá outras providências. Rio de Janeiro: Câmara dos Deputados, 2018.

SMITH, M. K.; KRAYNAK, J. *Take the mic: the art of performance poetry, slam, and the spoken word*. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

TOMMASI, L. de. *Cultura e juventude*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

VELHO, G. *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Zahar, 1987. (Antropologia social).

VELHO, G. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. (Antropologia social).



ARTESANATO E POLÍTICAS PÚBLICAS

*aproximação a partir de uma revisão
de escopo da literatura nacional*

CRAFTS AND PUBLIC POLICIES: APPROACH FROM A SCOPE REVIEW
OF NATIONAL LITERATURE

Victor de Lima Caldas¹

Diogo Henrique Helal²

-
- 1 Graduando em Direito pela Universidade de Pernambuco (UPE). Bolsista Fundação de Amparo a Ciência e Tecnologia de Pernambuco (Facepe) de Iniciação Científica (Pibic) na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). *E-mail:* victor.caldas@upe.br.
 - 2 Pesquisador da Fundaj e do Ministério da Educação. *E-mail:* diogohh@yahoo.com.br.

RESUMO:

Este artigo tem por objetivo investigar como o arcabouço da literatura acadêmica nacional vem pautando a interação entre o trabalho artesão e as políticas públicas. A metodologia envolveu uma revisão de escopo da literatura nacional, realizou-se uma busca e sistematização de dados obtidos em bases de indexadores selecionados – Spell e SciELO – com foco no termo “artesanato”. Foram tratados os dados referentes ao período de publicação, as autorias dos artigos encontrados e as referências, dentre outros. Por meio das publicações, verificou-se lacunas na atuação das políticas públicas, principalmente na mitigação dos danos da inserção da atividade artesã no mercado consumidor, no controle da precariedade do artesanato enquanto trabalho e na valorização do artesanato para o desenvolvimento local para além do viés econômico.

Palavras-chave: artesanato. políticas públicas. revisão de literatura.

ABSTRACT:

This article aims to investigate how the framework of national academic literature has guided the interaction between handicraft and public policies. The methodology involved a scoping review of the national literature, a search and systematization of data obtained from selected indexing databases (SPELL and SciELO) focusing on the term “handicraft”. Data relating to the period of publication, the authorship of the articles found and the references, among others, were processed. Through the publications, gaps were found in the performance of public policies, mainly in mitigating the damage caused by the insertion of artisan activity in the consumer market, in controlling the precariousness of handicraft as work and in valuing crafts for local development beyond the bias economic.

Keywords: handicraft. public policy. literature review.

INTRODUÇÃO

O artesanato é uma atividade econômica vinculada à cultura e aos saberes populares, persistindo em nosso tempo como fonte de renda e identidade para milhares de grupos e comunidades periféricas especialmente no Brasil. Entretanto, desafios do presente condicionam tanto sua produção quanto seu consumo, bem como sua continuidade, afinal, fenômenos como a dificuldade de manutenção econômica por meio da atividade e o desengajamento das novas gerações se manifestam nas condições artesãs encontradas no Nordeste brasileiro (Souza *et al.*, 2020; Sousa *et al.* 2020).

Entendido como um tipo de ofício transmitido de uma geração para outra, integrado ao modo de vida, aos saberes e aos fazeres dos agrupamentos sociais nos quais foi gestado, em nosso tempo, ainda é possível encontrar comunidades que se constituíram ou se desenvolveram em função de uma artesanaria que lhes conferiu identidade, senso de pertencimento e sustento (Alvarado; Cuentas; Fernández, 2016; Araújo, 2006; Bezerra, 2007; Canclini, 1983; Isunza-Bizuet, 2019; López-López;). Todavia, assim como outras atividades vinculadas à cultura popular, o artesanato segue convivendo com desafios próprios à sua natureza, à comercialização da produção e à

subsistência econômica por meio de uma atividade que não mais parece se distanciar, descolar-se, do contexto mundial que a envolve. Em contrapartida, o modo de produção artesanal e suas particularidades destoam dos modos de produção típicos do capitalismo contemporâneo, associados a ideias de padronização, produtividade, eficiência, escala, estratégia, e toda uma série de termos e requisitos que dificultam a aceitação e o alcance da produção artesanal quando avaliadas por padrões de qualidade e competitividade universalistas (Cezar; Fantinel, 2018; Figueiredo; Marquesan, 2014; Keller, 2014; Marquesan; Figueiredo, 2014).

Apesar disso, o artesanato ainda é apontado como uma fonte relevante de ocupação em diversos lugares. Na América Latina, ele se apresenta como um meio de subsistência integrado à sua relevância cultural, contribuindo para o desenvolvimento regional. No âmbito nacional, o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) caracterizou a atividade como um tipo de ofício manual e criativo, realizado por indivíduos que incorporaram a habilidade técnica necessária e a ele atribuem valor cultural e econômico. Criado em 1991, o Programa, que congrega as principais políticas públicas federais direcionadas ao público artesão, somente passou a ter orçamento próprio em 2006. Hoje, regulado pela Lei n° 13.180/2015 e pela Portaria 10007/2018, o PAB declara procurar fortalecer o artesanato como forma de geração de renda e viabilizar o acesso da sua produção a novos mercados, possuindo uma coordenação nacional e 27 coordenações estaduais, alocadas em diferentes pastas a depender da estrutura de gestão de cada estado, organizadas por meio de um Acordo de Cooperação Técnica com o Governo Federal.

Nota-se, portanto, a importância substancial do artesanato enquanto atividade social e econômica no Brasil. Desse modo, este artigo busca responder, por meio de uma revisão de escopo, como o artesanato e as políticas públicas estão relacionadas na literatura nacional.

Desse modo, o propósito deste estudo foi investigar como a literatura acadêmica nacional vem pautando a interação entre o trabalho artesão e as políticas públicas. Especificamente, este artigo também

objetivou: i) identificar e analisar, em dois indexadores de periódicos – SciELO e Spell –, os artigos que tratem sobre o nexo entre o artesanato e as políticas públicas; a partir dos resultados encontrados, analisar ii) o período de publicação; iii) o tipo de artigo, iv) o tipo de pesquisa; v) em quais periódicos tais artigos foram publicados; e vi) a qual área de conhecimento pertencem tais periódicos; vii) as autorias dos artigos encontrados; viii) a instituição do autor principal, ix) a Unidade Federativa e a x) região da instituição do autor principal, e, por fim, xi) as referências usadas em cada artigo encontrado, buscando identificar quais são as obras e autores mais importantes utilizados nos estudos sobre artesanato no Brasil.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Artesanato

Apresentar a conceituação do artesanato não é tarefa simples, por ser este permeado de saberes e referenciais culturais profusos e orientados às variadas obras e atividades que perfazem a laboração artesanal (Lemos, 2011). Como pressuposto central da atividade artesã, tem-se a obra material oriunda do trabalho predominantemente manual, utilizando-se de forma acessória das máquinas e equipamentos (Lima, 2005). Ocorre que essa definição deixa escapar a forma interpretativa da observação artesanal, que enquanto fenômeno oriundo de uma complexa relação com o meio social, é um produto de condições históricas, econômicas, culturais e políticas de uma localidade, afastando-o de uma trivial mercadoria (Bell *et al.*, 2018).

Assim, investigar a obra artesã é explorar quem, onde, como e por que a produzem. Estudar o artesanato é, portanto, ir além da atenção à técnica, é apurar, também, as práticas sociais dos artesãos, observar onde são vendidos e quem o compra (Caclini, 1983). Desse modo, o sujeito artesão não se qualifica como tal pela simples aplicação da técnica artesanal em suas obras, mas, também, pelo sentido social que este ofício incorpora por meio da conjuntura em que o autor está inserido (Sapiezinskas, 2012).

Para uniformizar nacionalmente e nortear as políticas públicas do setor, o PAB elaborou uma base conceitual com a padronização das interpretações dos principais termos relacionados ao artesanato em nível nacional, considerando o seu valor sociocultural. Assim, tem-se o artesanato como

[...] toda produção resultante da transformação de matérias-primas em estado natural ou manufaturada, através do emprego de técnicas de produção artesanal, que expresse criatividade, identidade cultural, habilidade e qualidade (Brasil, 2018, p. 6).

O PAB tipifica as atividades artesanais investigando suas origens e os valores identitários carregados nas obras, quais sejam: o Artesanato Tradicional – de origem familiar e/ou comunitária marcado pela transferência de conhecimentos e técnicas –; a Arte popular – artesão autodidata alinhado ao imaginário próprio e/ou comunitário –; o Artesanato indígena – produzido por membros de etnias originárias alinhado aos valores socioculturais de sua comunidade –; o Artesanato quilombola – produzido pelos remanescentes de quilombos e amparado pela identidade coletiva –; o Artesanato de referência cultural – oriundo da releitura de aspectos culturais tradicionais nacionais ou estrangeiros assimilados –; e o Artesanato contemporâneo-conceitual – obras inovadoras permeada de criatividade e utilizando-se de técnicas tradicionais (Brasil, 2018; Lemos, 2011; Mello, 2016).

O artesanato é uma atividade histórica que já foi altamente valorizada e também negligenciada (Faria; Silva, 2017; Sennett, 2009), enfrentando atualmente desafios na globalização, principalmente afetando artesãos de áreas semirurais e periféricas (Keller, 2014; Scrase, 2003). A relação do artesanato com o mercado capitalista, turismo e indústria cultural trouxe mudanças significativas, inclusive distanciando-o de sua função identitária original (Canclini, 1983). Surgem figuras como o atravessador, que lucra revendendo obras

artesanais, e o designer, que introduz uma mentalidade empreendedora entre os artesãos (Marquesan; Figueiredo, 2014; Sousa *et al.*, 2020). Apesar de sua complexidade e transformações, o artesanato continua sendo um reflexo simbólico da identidade e da comunidade que o produz.

Observa-se, portanto, o intrincamento do artesanato, seja em sua conceituação, seja em sua relação com mundo moderno. A atividade artesã é um ofício que percorreu toda a história humana (Rodrigues, 2012; Sennett, 2009) e que, mesmo assim, carrega fragilidades acentuadas pelo acúmulo de capital. Investigar o artesanato é estudar os atributos simbólicos que representam manifestações identitárias alusivas ao território e à comunidade que o elaborou (Mello, 2016).

Políticas públicas

Ao investigar a conceituação de políticas públicas, nota-se a ausência de uma definição predominante, abarcando uma extensa gama temática de difícil síntese (Agum; Riscado; Menezes, 2015).

Para Peaters (1986), política pública é a completude das ações governamentais, diretas ou indiretas, que afetam a vida dos cidadãos. Já para Dye (1984), políticas públicas é qualquer coisa que o governo escolha ou não fazer, evidenciando o protagonismo do governo no processo de definição, bem como indicando a ação e, de forma inovadora, a omissão governamental como centrais ao debate (Maximiano; Nohara, 2017).

Assim, Souza (2006) aponta que política pública é o campo de conhecimento que tem como objetivo propor ações governamentais e, também, investigar estes atos, além de, quando necessário, propor alterações no curso destas ações. De igual modo, para Coelho (2009), as políticas públicas são um agrupamento de propostas oriundas de processos decisórios e que atraem o interesse coletivo, sendo uma incumbência, predominantemente, governamental.

No âmbito nacional, as políticas públicas e o artesanato se relacionam de diversas formas. Até a década de 1970, notou-se uma agenda predominantemente assistencialista, pautada no desenvolvimento

comunitário. A partir da década seguinte, essas práticas governamentais foram gradualmente alteradas para uma agenda alinhada a política neoliberal do empreendedorismo, relegando-se a dimensão artístico-cultural em detrimento aos princípios econômicos (Moraes; Seraine; Barbosa, 2020).

No cenário nacional atual, o Programa de Artesanato Brasileiro (PAB) é o grande responsável pela elaboração das políticas públicas voltadas ao setor. No desenvolvimento e implementação, o PAB prevê a parceria com estados, por meio de Coordenações Estaduais de Artesanato (Moraes Sobrinho; Helal, 2018).

Idem, a figura da Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) surge como uma importante entidade paraestatal que atua como implementador das políticas públicas voltadas ao artesanato na atualidade. Desse modo, o Sebrae opera como um agente fornecedor de capacitações, suporte logístico e apoio aos artesãos, pensando o setor por meio da ótica empreendedora (Nery, 2014).

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para o preparo desta pesquisa, elaborou-se um protocolo para busca e sistematização da coleta de dados, apresentados na tabela que segue:

Tabela 1 – Protocolo para busca e sistematização de dados

BASE DE PERIÓDICOS SELECIONADOS	SPELL E SciELO
Data de pesquisa na base SciELO	21 de agosto de 2023
Data de pesquisa na base SPELL	29 de agosto de 2023
Termo pesquisado	Artesanato
Campo pesquisado nos mecanismos de busca	Resumo

Fonte: produzida pelos autores, 2024.

Como o propósito desta pesquisa foi o de investigar como o artesanato e as políticas públicas estão ou podem estar relacionadas na literatura nacional, optou-se por investigar em duas bases de periódicos: Spell e SciELO. Aquela, por ser a base que contempla os principais

periódicos brasileiros da área de Ciências Sociais, e a segunda, por abarcar diversas áreas de conhecimento.

Nesta revisão de escopo de literatura, buscou-se identificar e analisar, nestas duas bases de periódicos (SPELL e SciELO), os artigos publicados que relacionem o artesanato e a investigação de políticas públicas. Especificamente, a partir dos resultados encontrados, são analisados i) o período de publicação; ii) o tipo de artigo; iii) o tipo de pesquisa; iv) em quais periódicos tais artigos foram publicados; e v) a qual área de conhecimento pertencem tais periódicos. Foram analisadas, ainda, vi) as autorias dos artigos encontrados; vii) a instituição do autor principal; viii) a Unidade Federativa e a ix) região da instituição do autor principal, e, por fim, x) as referências usadas em cada artigo encontrado, buscando identificar quais são as obras e autores mais importantes utilizados nos estudos da relação entre artesanato e políticas públicas no Brasil.

Por questões de dimensão, apresentou-se necessário restringir a amplitude da pesquisa para a elaboração deste artigo por meio da seleção dos 10 trabalhos científicos mais citados no Google Acadêmico (em 25 out. 2023).

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A Tabela 2 aponta que há um substancial arcabouço no Brasil de artigos que tratam do artesanato evidenciando a atuação ou necessidade da intervenção estatal neste campo, encontrando-se 28 artigos na base SciELO e 37 na base SPELL, sendo 10 artigos reincidentes em ambos os indexadores, totalizando 55 publicações.

Tabela 2 – Número de artigos encontrados

SciELO	28 artigos
SPELL	37 artigos
Artigos reincidentes	10 artigos
Total de artigos encontrados	55 artigos

Fonte: produzido pelos autores, 2024.

Desse modo, observando a quantidade de artigos relevantes à investigação, optou-se pela adoção de um filtro que objetivasse controlar a ampla cobertura da pesquisa. Portanto, elegeu-se a seleção dos 10 artigos mais citados na plataforma Google Acadêmico, evidenciados na Tabela 3 a seguir:

Tabela 3 – Artigos selecionados

	ARTIGO	BASE	CITAÇÕES GOOGLE ACADÊMICO (EM 25 OUT. 2023)
1	BENDASSOLLI, P. F.; WOOD JR., T. O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. <i>Organizações & Sociedade</i> , Salvador, v. 17, n. 53, p. 259-277, abr. 2010.	SciELO	62
2	CARRIERI, A. DE P.; SARAIVA, L. A. S.; PIMENTEL, T. D. A institucionalização da feira hippie de Belo Horizonte. <i>Organizações & Sociedade</i> , Salvador, v. 15, n. 44, p. 63-79, jan. 2008.	SciELO	38
3	MARQUESAN, F. F. S.; FIGUEIREDO, M. D. D. De artesão a empreendedor: a ressignificação do trabalho artesanal como estratégia para a reprodução de relações desiguais de poder. <i>RAM: Revista de Administração Mackenzie</i> , São Paulo, v. 15, n. 6, p. 76-97, nov. 2014.	SciELO e SPELL	36
4	CUNHA, T. B. DA.; VIEIRA, S. B. Entre o bordado e a renda: condições de trabalho e saúde das labirinteadoras de Juarez Távora/Paraíba. <i>Psicologia: Ciência e Profissão</i> , Brasília, DF, v. 29, n. 2, p. 258-275, 2009.	SciELO	32
5	TORRES, I. C. A visibilidade do trabalho das mulheres ticunas da Amazônia. <i>Revista Estudos Feministas</i> , Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 469-475, maio 2007.	SciELO	31
6	SAPIEZINSKAS, A. Como se constrói um artesão: negociações de significado e uma “cara nova” para as “coisas da vovó”. <i>Horizontes Antropológicos</i> , Porto Alegre, v. 18, n. 38, p. 133-158, jul. 2012.	SciELO	28
7	TEIXEIRA, M. G. et al. Artesanato e desenvolvimento local: o caso da Comunidade Quilombola de Giral Grande, Bahia. <i>Interações (Campo Grande)</i> , Campo Grande, v. 12, n. 2, p. 149-159, jul. 2011.	SciELO	22
8	CASTILHO, M. A.; DORSA, A. C.; SANTOS, M. C. L. F.; OLIVEIRA, M. M. G. Artesanato e saberes locais no contexto do desenvolvimento local. <i>Interações (Campo Grande)</i> , Campo Grande, v. 18, n. 3, p. 191-202, 2017.	SciELO	21

	ARTIGO	BASE	CITAÇÕES GOOGLE ACADÊMICO (EM 25 OUT. 2023)
9	SCARDOELLI, M. G. DA C.; WAIDMAN, M. A. P. “Grupo” de artesanato: espaço favorável à promoção da saúde mental. <i>Escola Anna Nery</i> , Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 291-299, abr. 2011.	SciELO	21
10	ALBUQUERQUE, E. DE F.; MENEZES, M. O valor material e simbólico da renda renascença. <i>Revista Estudos Feministas</i> , Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 461-467, maio 2007.	SciELO	19

Fonte: produzido pelos autores, 2024.

Considerando essas 10 publicações, identificam-se 23 autores distintos, sem a aparição reincidente de pesquisadores em mais de um artigo. Apresenta-se relevante apontar a expressividade destes artigos no mundo acadêmico: dos 10 escritos selecionados, 1 ultrapassa a marca de 60 citações, 4 suplantam 30 citações, 4 residem na casa das 20, e o restante detém 19 citações.

Estes 10 artigos concatenam o debate entre políticas públicas e artesanato da seguinte maneira: Bendassolli e Wood Jr. (2010), por meio de entrevistas semiestruturadas com artesãos e outros artistas, investigam a complexa e contraditória relação entre o fazer artístico e o mercado de trabalho atual, inferindo-se a importância do papel estatal na mitigação dos danos gerados ao processo criativo quando adentrado no mundo econômico.

Carrieri, Saraiva e Pimentel (2008), analisando o processo de institucionalização da Feira de Arte, Artesanato e Produtores de Variedades de Belo Horizonte, evidencia a influência da atuação e/ou omissão do poder público na organização, perpetuação ou dissolução destes espaços fundamentais ao escoamento da produção artesanal.

Marquesan e Figueiredo (2014), por sua vez, apontam as lentes para como o trabalho artesão passa por um processo de resignificação face ao mundo econômico globalizado. Nota-se que as ações estatais e paraestatais privilegiam o discurso empreendedor no artesanato, afastando a autonomia do artesão em

relação à sua obra, contrariando a compreensão emancipatória do labor artesanal.

Cunha e Vieira (2009), observando as labirinteadas da cidade de Juarez Távora/PB, evidencia a precarização do trabalho artesão, especialmente presente nos municípios do interior do nordeste. Apresenta-se, desse modo, como uma atividade marcada pela informalidade, pelos baixos rendimentos – acentuados pela aparição da figura do atravessador – e pelas longas jornadas de trabalho, afetando de forma aguda as mulheres artesãs. Nota-se, portanto, que a atuação estatal não pode relegar a situação de fragilidade que diversos artesãos se encontram.

Nesta toada, Torres (2007) examina o artesanato indígena produzido pelas mulheres ticunas na região da Amazônia. Por meio de um ensaio e fundamentado em dados coletados em consultoria ao Sebrae/ Amazonas, a autora pincela algumas questões de gênero supracitadas. Destarte, preconiza a implementação da economia solidária e defende a “capacitação” das artesãs, pois suas obras necessitavam de um refinamento que lhe propiciasse uma maior competitividade no mercado; uma evidente alusão à mentalidade empreendedora sustentada pelo Sebrae e alicerçada pela atuação estatal.

Sapiezinskas (2012) analisa a transformação em produto de mercado dos saberes, técnicas e obras artesanais, demonstrando, assim, o papel do consultor de *designer* nessa adequação entre o artesanato e o público consumidor. Comprovando-se, desse modo, que o debate acerca da mentalidade empreendedora, manifestada pelos entes paraestatais e alicerçada pela ação estatal, é espinhoso. Posto que, essa mesma adequação consumerista da obra artesanal que gera o afastamento do artesão do seu contexto sociocultural, é a mesma que fornece os subsídios econômicos necessários para o sustento da atividade artesã.

Teixeira e demais autores (2011) expõe o artesanato de retalhos de tecido produzido pela comunidade quilombola de Giral Grande, Bahia. Nesse trabalho, os autores apontam a qualidade coletiva

inerente ao artesanato, demonstrando que os artesãos desta localidade preservam os saberes tradicionais de tal modo que respaldam sua luta pela legalização de suas terras; a apreciação do artesanato comunitário é compreendida como uma expressão de legitimidade, demonstrando mais uma faceta do trabalho artesão que deve ser compreendida na elaboração de ações governamentais.

Castilho e demais autores (2017), de modo semelhante, fundamentam a relação do artesanato e o desenvolvimento local. Investigar o trabalho de um artesão é, necessariamente, apurar os conhecimentos acumulados por gerações de seu povo. Inferese do texto que o artesanato é obra da identidade de um povo, desse modo, as ações estatais voltadas a esse campo devem considerar os saberes tradicionais em suas decisões.

Já Scardoelli e Waidman (2011) demonstram a qualidade terapêutica do artesanato. A pesquisa foi realizada em um grupo de artesãs de uma Unidade Básica de Saúde do município de Maringá, no Paraná, no qual se verificou que o grupo de artesanato caracteriza a prática da criatividade, o exercício das relações interpessoais e a necessidade de aprendizado, afastando-as da terapia medicamentosa. Nesse estudo, aponta-se o caráter interdisciplinar das políticas voltadas ao artesanato, não restringindo-se somente ao campo cultural, mas abarcando outras áreas de investigação.

Albuquerque e Menezes (2007), observando a fabricação da renda renascença no município de Camalaú, na Paraíba, tratam sobre a relevância do artesanato como gerador de renda e, também, analisam a complexa relação de gênero presente nesse meio. Nota-se que, pela ausência de amparo estatal nas áreas de agricultura familiar e concentração fundiária, o artesanato surge como alternativa viável para complementação financeira nos pequenos municípios do interior do país.

Após a síntese das publicações investigadas, detectam-se três grandes temas observados em que o artesanato se relaciona com o olhar específico das políticas públicas: a) a relevância dada à tensão

entre o trabalho criativo do artesão e sua adequação ao mercado consumidor globalizado, presente em 3 escritos (Bendassolli; Wood Jr., 2010; Marquesan; Figueiredo, 2014; Sapiezinskas, 2012); b) as condições do artesanato enquanto trabalho, verifica-se que este ambiente é marcado pela informalidade e pelas condições precárias dos artesãos, principalmente no gerenciamento da jornada de trabalho, 3 artigos abordam esta temática (Albuquerque; Menezes, 2007; Cunha; Vieira, 2009; Torres, 2007); c) por sua vez, 2 publicações (Castilho *et al.*, 2017; Teixeira *et al.*, 2011;) examinam o artesanato pela ótica do desenvolvimento local, avultando o atributo coletivo do trabalho artesão.

Tabela 4 – Ocorrências x Ano de publicação

Ano	Nº DE PUBLICAÇÕES
2017	1
2014	1
2012	1
2011	2
2010	1
2009	1
2008	1
2007	2

Fonte: produzida pelos autores, 2024.

Quanto ao período de publicação, não se verificou um padrão evidente. Pontua-se que, pelo método de recorte aplicado por meio da seleção dos 10 artigos mais citados no Google Acadêmico, há a inclinação do surgimento de publicações que estão disponíveis por mais tempo no mundo acadêmico.

Tabela 5 – Tipo de artigo

TIPO DE ARTIGO	Nº DE PUBLICAÇÕES
Ensaio	1
Teórico-empírico	9

Fonte: produzido pelos autores, 2024.

Dentre os 10 artigos aqui investigados, apenas 1 se enquadra como um ensaio (Torres, 2007). Por sua vez, todas as publicações de caráter teórico-empírico foram investigadas por meio da pesquisa qualitativa.

Tabela 6 – Número de artigos x Periódicos

NÚMERO DE ARTIGOS	TÍTULO DO PERIÓDICO	ÁREA DE CONHECIMENTO
2	Revista Organizações & Sociedade	Ciências Sociais
1	RAM. Revista de Administração Mackenzie	Ciências Sociais
1	Psicologia: Ciência e Profissão	Ciências Humanas
2	Revista Estudos Feministas	Ciências Humanas
1	Horizontes Antropológicos	Ciências Humanas
2	INTERAÇÕES	Ciências Sociais
1	Escola Anna Nery	Ciências Da Saúde

Fonte: produzido pelos autores, 2024.

Estes 10 artigos foram publicados em 7 diferentes periódicos, com destaque para *Revista Organizações & Sociedade*, *Revista Estudos Feministas* e *INTERAÇÕES* com duas publicações cada. Sobre as áreas de publicação, nota-se uma concentração dos estudos nas ciências humanas e sociais.

Importante mencionar que estes 10 artigos selecionados referenciaram o total de 370 autores, dos quais são 308 distintos. A tabela 7 demonstra a frequência com a qual os autores foram referenciados nestas publicações.

Tabela 7 – Frequência com que os autores são citados

Nº DE REFERÊNCIAS	FREQUÊNCIA DE CITAÇÕES
265	Autores referenciados apenas 1 vez
34	Autores referenciados 2 vezes
9	Autores referenciados mais de 3 vezes

Fonte: produzido pelos autores, 2024.

Na tabela 8, ressalta-se os 9 autores que foram referenciados mais de 3 vezes nos artigos investigados. Estes, em função da maior ocorrência nos resultados, são explorados com maior detalhamento.

Tabela 8 – Autores com 3 ou mais referências

Nº DE OCORRÊNCIAS	AUTOR	ÁREA DAS PUBLICAÇÕES REFERENCIADAS
6	Vieira, M. M. F. – Marcelo Milano Falcão Vieira	Estudos organizacionais
5	Sebrae – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas	Desenvolvimento econômico
5	Munari, D.B. – Denize Bouttelet Munari	Saúde
4	Bourdieu, P. – Pierre Bourdieu	Sociologia
4	Carvalho, C. A. P. – Cristina Amélia Pereira Carvalho	Estudos organizacionais
4	Dejours, C. – Christophe Dejours	Sociologia
3	Daniellou, F. – François Daniellou	Sociologia
3	Lévi-Strauss, C. – Claude Lévi-Strauss	Antropologia
3	Menger, P.-M. – Pierre-Michel Menger	Sociologia

Fonte: produzido pelos autores, 2024.

A tabela acima reforça a concentração destas investigações nas áreas de ciências sociais e ciências humanas, especificamente na ótica da administração e da sociologia. Dentre os autores, Vieira, M. e Carvalho, C. detêm uma grande relevância enquanto pesquisadores da área de estudos organizacionais. Suas investigações foram referenciadas em Carrieri, Saraiva e Pimentel (2008) e Marquesan e Figueiredo (2014).

Já Munari, D., desenvolve pesquisas no âmbito da enfermagem, suas obras foram reportadas exclusivamente em Scardoelli e Waidman (2011). Bourdieu, por sua vez, está presente em Bendassolli e Wood Jr. (2010) e Sapiezinskas (2012).

Desse modo, Dejours, Daniellou, e Menger são sociólogos que investigam predominantemente o trabalho, sendo o primeiro na área de psicodinâmica do trabalho, o segundo especialista em ergonomia, e o terceiro enfoca em suas pesquisas no trabalho na indústria criativa. Tais obras foram referenciadas em Bendassolli e Wood Jr. (2010) e Cunha e Vieira (2009).

Lévi-Strauss, de igual modo, fora um dos pensadores mais afamados do século XX, sendo reconhecido como fundador da antropologia

estruturalista; os artigos selecionados que aludem as obras deste antropólogo foram Torres (2007) e Sapiezinskas (2012).

Observa-se, ainda, a frequente utilização de dados e estatísticas do Sebrae sobre o artesanato, como se vê em Cunha e Vieira (2009), Marquesan e Figueiredo (2014), e Sapiezinskas (2012).

Tabela 9 – Principais referências

Nº DE OCORRÊNCIAS	REFERÊNCIAS
2	ALBUQUERQUE, E. de F. <i>Desmanchando novelas e tecendo sonhos: a vida das rendeiras de Camalaú</i> . Orientadora: Dra. Marilda Aparecida de Menezes. 2002. 110f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Humanidades, Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 2002.
2	BARDIN, L. <i>Análise de conteúdo</i> . Lisboa: Ed. 70, 2008.
2	GONÇALVES, R. C. <i>Vidas no labirinto: mulheres e trabalho artesanal: um estudo sobre as artesãs da Chã dos Pereira Ingá/PB</i> . 1996. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 1996.
2	VIEIRA, M. M. F.; CARVALHO, C. A. (org.). <i>Organizações, instituições e poder no Brasil</i> . Rio de Janeiro: FGV, 2003.

Fonte: produzido pelos autores, 2024.

A Tabela 9 revela as obras que foram mais referenciadas nestes artigos. Relata-se a aparição da dissertação de Albuquerque (2002), também autora de um dos 10 artigos selecionados. Nesse trabalho, a pesquisadora desenvolve sua dissertação por meio da investigação socio-histórica das rendeiras do município de Camalaú, na Paraíba, focalizando a análise na renda renascença produzida por estas artesãs. Perpassando por aspectos fundamentais do artesanato semirrural contemporâneo, como a precarização, o debate de gênero e o aparecimento da figura do atravessador, esta obra se apresenta possuidora de uma grande relevância acadêmica, ainda mais quando observada a continuidade da pertinência da discussão mesmo após mais de vinte anos de sua defesa.

Desse modo, nota-se a nítida influência desta monografia em Albuquerque e Menezes (2007), já que a dissertação foi a base para a elaboração desta publicação. Observa-se, idem, a reverberação

no trabalho de Cunha e Vieira (2009), ante a suscitação de temas como a precarização do trabalho artesão na atualidade e a relação de gênero no artesanato.

A obra de Bardin (2008), por sua vez, evidencia o destaque das pesquisas qualitativas neste recorte de artigos. Nesse trabalho seminal, a autora objetivou realizar um manual que revela a operacionalização do método investigativo da análise de conteúdo, sendo esta uma técnica de coleta e tratamento de dados obtidos na pesquisa. Verifica-se, assim, a presença de conceitos desse livro em Cunha e Vieira (2009) e Scardoelli e Waidman (2011), sendo essas pesquisas qualitativas fundadas em estudos de caso que se utilizaram de entrevistas abertas para obtenção de dados, valendo-se, desse modo, do método preconizado por Bardin para tratar estas informações.

Já a dissertação de Gonçalves (1996) norteia o debate de gênero, tão caro à investigação do trabalho artesão. Desse modo, observando as labirinteadas de Chã dos Pereiras, na Paraíba, a autora desenvolve a relação de gênero ao apontar a autodesvalorização que as artesãs atribuem a si. Isso evidencia-se por meio da percepção de seus maridos como chefe-dólar que elas possuem, apesar de serem as provedoras do sustento familiar. De igual modo, a pesquisadora suscita o impacto que a criação de cooperativas e associações pode proporcionar aos artesãos rurais e semirurais, como a facilidade na obtenção de matérias-primas.

Assim, percebe-se a influência desta dissertação nos artigos de Cunha e Vieira (2009) e Albuquerque e Menezes (2007) por abordarem estudos de caso semelhantes ao investigado por Gonçalves, especialmente por ambos tratarem de uma comunidade rural e por ser, predominantemente, formada por artesãs, carregando aspectos análogos. Por fim, a inclusão de Vieira e Carvalho (2003) aponta a inserção da ótica organizacional nos artigos suscitados. Esta obra, por meio da apresentação de ensaios e estudos de caso de diversos pesquisadores, debate o processo de concepção e amadurecimento do campo organizacional evidenciando a relevância das relações de poder, como,

também, aborda a teoria institucional, levanta a investigação e investiga casos de organizações nacionais.

Portanto, nota-se a presença dos conceitos deste livro em Carrieri, Saraiva e Pimentel (2008) e Marquesan e Figueiredo (2014), o primeiro por tratar diretamente sobre o processo de institucionalização da feira da Feira de Arte, Artesanato e Produtores de Variedades de Belo Horizonte, e o segundo por abordar questões sobre as relações de poder, mais especificamente sobre o transcurso de inserção da mentalidade empreendedora no artesanato.

Tabela 10 – Autor principal x instituição

AUTOR PRINCIPAL	INSTITUIÇÃO DO AUTOR PRINCIPAL	UF	REGIÃO
Bendassolli, P. F.	UFRN	RN	Nordeste
Carrieri, A. P.	UFMG	MG	Sudeste
Marquesan, F. F. S.	UNIFOR	CE	Nordeste
Cunha, T. B.	UFPB	PB	Nordeste
Torres, I. C.	UFAM	AM	Norte
Sapiezinskas, A.	UnB	DF	Centro-oeste
Teixeira, M. G.	UFBA	BA	Nordeste
Castilho, M. A.	UCDB	MS	Centro-oeste
Scardoelli, M. G. C.	UniCesumar	PR	Sul
Albuquerque, E. F.	Unifacisa	PB	Nordeste

Fonte: produzido pelos autores, 2024.

A Tabela 10 demonstra em quais locais estes artigos selecionados foram pensados e elaborados. Aponta-se que esses estudos foram majoritariamente oriundos de universidades públicas – Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Universidade de Brasília (UnB) e UFBA. Evidencia-se, ainda, que as instituições localizadas na região Nordeste são as que mais se fazem presente, com 5 destes de 10 artigos. Aponta-se que nessa região é onde se encontra a grande maioria dos estudos de caso investigados nessas publicações, revelando-se as grandes particularidades que esta localidade detém com o trabalho artesão.

Destarte, após a apuração destes dados coletados, apresenta-se oportuno adentrar na verificação de como os 10 artigos selecionados pautam a interação entre o artesanato e as políticas públicas. Primeiramente, nota-se que há uma tripartição das temáticas investigadas por estes trabalhos acadêmicos, quando observado na ótica da atuação das políticas.

Bendassolli e Wood Jr. (2010), Marquesan e Figueiredo (2014) e Sapiezinskas (2012) suscitam o debate da adequação do trabalho artesão à economia moderna. Ressalta-se que o artesanato é possuidor de diversas particularidades que se demonstram antagônicas ao mercado globalizado, como a complexa representação identitária e o decurso temporal indefinível necessário para a produção de uma obra criativa.

Assim, esses escritos comprovam a importância de políticas públicas voltadas especificamente à atenuação dos efeitos da presença do artesanato no contexto mercadológico atual. Ocorre que a atuação estatal não se faz presente na ótica sociocultural do trabalho artesão, pelo contrário, políticas promovidas pelo PAB e implementadas por órgãos do terceiro setor são, predominantemente, norteadas pelo enfoque econômico, degradando a profundidade do artesanato por meio da adequação do produto às necessidades do mercado.

Evidentemente, uma nova camada adentra na discussão, haja vista que essa adequação ao mercado promove renda para diversas famílias artesãs que, possivelmente, seriam forçadas a abandonar o ofício se não o tivesse moldado ao público consumidor, entretanto os aspectos culturais e identitários não devem ser inteiramente relegados.

Já Albuquerque e Menezes (2007), Cunha e Vieira (2009) e Torres (2007), levantam a importante temática do artesanato enquanto trabalho. Nessas obras, aborda-se a precariedade que o ofício artesão possui, especialmente no ambiente rural e semirural. Dentre as fragilidades, nota-se a predominância da informalidade, reverberando em condições adversas como a completa ausência do gerenciamento da jornada de trabalho que, pelo

acúmulo com a atividade doméstica, apresenta-se agravada para as mulheres artesãs.

Portanto, indica-se a presença da lacuna de ações estatais que visem melhorar e regulamentar as condições do trabalho artesão nas localidades interioranas. Mais uma vez, o viés econômico das políticas elaboradas para o setor, mesmo que indiretamente, ampara esta fragilização das condições de trabalho, haja vista que a promoção da ideologia da liberdade da atividade autônoma acarreta o incentivo a produção vertiginosa.

De outro modo, Castilho e demais autores (2017) e Teixeira e demais autores (2011) investigam a integração do artesanato com o conceito de desenvolvimento local. Como já pontuado, a atividade artesã carrega em si uma forte relação identitária, pautada na transmissão e perpetuação de saberes e técnicas tradicionais. Assim, o artesanato é, comumente, um traço cultural compartilhado por uma comunidade inteira, configurando-se como uma atividade coletiva.

Na ótica do desenvolvimento local, o artesanato desponta como um forte elemento transformador de uma comunidade, como pelo fortalecimento do trabalho comunitário, pela movimentação turística e pela valorização da consciência identitária. Desse modo, na perspectiva econômica, a atuação estatal é robusta no auxílio ao aumento da qualidade de um município, como o fornecimento de redes de apoio, cursos de capacitação e suporte para o escoamento da produção.

Ocorre que, novamente, os aspectos que fogem da temática econômica são preteridos, a melhora na qualidade de vida almejada pelo desenvolvimento econômico não resulta apenas dos fatores financeiros, mas de aspectos ambientais e socioculturais *idem*. Assim, nesses enfoques, a ausência das políticas é manifesta.

CONCLUSÕES

Ante a relevância da investigação de como o artesanato e as políticas públicas estão ou podem estar relacionadas, este artigo, por meio de uma revisão sistemática de literatura, buscou investigar como

a produção acadêmica nacional tem pautado esta concatenação, visando evidenciar tendências e lacunas na produção científica brasileira sobre o assunto.

Assim, por meio de buscas em dois indexadores de periódicos – SciELO e SPELL), selecionou-se os 10 artigos mais citados no Google Acadêmico dentre as 55 publicações que perfaziam a condição de abordar, mesmo que indiretamente, o nexo entre o artesanato e as políticas públicas. Notou-se que os artigos recortados foram publicados entre 2007 e 2017 e que o tipo de artigo predominante foi o teórico-empírico lastreado por meio da pesquisa qualitativa.

A revisão sistemática de literatura indicou a publicação em sete periódicos distintos, destacando-se a *Revista Organizações & Sociedade*, *Revista Estudos Feministas* e *INTERAÇÕES* com duas publicações cada. Sobre as áreas de publicação, observou-se uma centralização dos estudos sob a ótica das ciências humanas e sociais.

Considerando os trabalhos científicos selecionados, identificou-se 23 autores distintos, sem a aparição recorrente de pesquisadores. Evidenciou-se, também, em quais instituições estes artigos foram pensados e elaborados, notando-se a predominância das universidades públicas, com 6 artigos, e das instituições localizadas na região Nordeste, com cinco publicações.

Já pela verificação dos autores referenciados, constatou-se a relevância das áreas de estudos organizacionais – Vieira, M. com seis referências e Carvalho, C. com quatro – e das ciências humanas e sociais – Bourdieu e Dejours, com quatro referências, Daniellou, Lévi-Strauss, e Menger com três – na construção do arcabouço teórico dos artigos recortados. De igual modo, as obras referenciadas apontaram uma lista de relevantes trabalhos para investigação conjunta do artesanato e das políticas públicas.

Nota-se, desse modo, o substancial arcabouço de publicações que atrelam o artesanato e as políticas públicas, de tal modo que um recorte fora necessário para realização do presente trabalho. Constata-se, também, a pertinência acadêmica dos artigos

selecionados, demonstrando-se oportuna a investigação aprofundada dessas obras.

Em conclusão, observa-se que três temáticas concatenam o artesanato e a atuação das políticas públicas nos artigos investigadas: a tensão do artesanato no mercado consumidor, as condições do artesanato enquanto trabalho e a atuação da atividade artesã na ótica do desenvolvimento local. Nestes pontos, evidencia-se a complexa relação que a atuação estatal detém com o artesanato, em que relega a agenda sociocultural enquanto prioriza o viés econômico, afastando-se do almejado equilíbrio.

REFERÊNCIAS

- AGUM, R.; RISCADO, P.; MENEZES, M. Políticas públicas: conceitos e análise em revisão. *Revista Agenda Política*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 12-42, jul./dez. 2015
- ALBUQUERQUE, E. *Desmanchando novelos e tecendo sonhos: a vida das rendeiras de Camalaú*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 2002.
- ALBUQUERQUE, E.; MENEZES, M. O valor material e simbólico da renda renascença. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 461-467, maio/ago. 2007.
- ALVARADO, Y.; CUENTAS, M.; FERNÁNDEZ, D. Prácticas de mercado artesanal de la etnia wayú en Riohacha (La Guajira, Colombia): estudio etnográfico. *Pensamiento & Gestión*, Colombia, n. 41, p. 262-288, 2016.
- ARAÚJO, D. M. M. *João e Maria de Barro – Quem São? As Loiceiras do Tope*, em Viçosa do Ceará. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- ARTHUR, M.; ROUSSEAU, D. *The boundaryless career: a new employment principle for a new organizational era*. Estados Unidos: Oxford University Press, 2001.
- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Ed. 70, 2008.
- BELL, E. *et al. The Organization of Craft Work*. Nova York: Routledge, 2018.

BENDASSOLLI, P. F.; WOOD JR., T. O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. *Organizações & Sociedade*, Salvador, v. 17, n. 53, p. 259–277, abr./jun. 2010.

BEZERRA, N. X. *Cerâmica de Santo Antônio do Potengi: entre tradição e modernidade*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

BRASIL. Portaria no 1.007, de 11 de junho de 2018. Institui o Programa do Artesanato Brasileiro, cria a Comissão Nacional do Artesanato e dispõe sobre a base conceitual do artesanato brasileiro. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 1 ago. 2018.

CANCLINI, N. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARRIERI, A.; SARAIVA, L.; PIMENTEL, T. A institucionalização da feira hippie de Belo Horizonte. *Organizações & Sociedade*, Salvador, v. 15, n. 44, p. 63–79, jan./mar. 2008.

CASTILHO, M.; DORSA, A.; SANTOS, M.; OLIVEIRA, M. Artesanato e saberes locais no contexto do desenvolvimento local. *Interações, Campo Grande*, v. 18, n. 3, p. 191–202, jul./set. 2017.

CEZAR, L.; FANTINEL, L. Entre um Bom Papo e um Café se Vende o Artesanato: Representações Sociais em um Centro de Comercialização da Economia Solidária. *Brazilian Business Review*, Vitória, v. 15, n. 5, p. 475–493, 2018.

COELHO, R. C. *Estado, governo e mercado*. Brasília, DF: Capes-UAB, 2009.

CUNHA, T.; VIEIRA, S. Entre o bordado e a renda: condições de trabalho e saúde das labirinteadoras de Juarez Távora/Paraíba. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, DF, v. 29, n. 2, p. 258–275, 2009.

DYE, T. *Understanding Public Policy*. Boston: Pearson, 2017.

FARIA, A.; SILVA, A. Artesanato nos estudos organizacionais: a literatura brasileira de 2006 a 2015. *Pensamento Contemporâneo em Administração*, Niterói, v. 11, n. 2, p. 120–135, abr./jun. 2017.

FIGUEIREDO, M.; MARQUESAN, F. Artesanato, Arte, Design... Por que isso importa aos estudos organizacionais? *Revista Interdisciplinar de Gestão Social*, Salvador, v. 3, n. 3, p. 127–143, set./dez. 2014.

GONÇALVES, R. *Vidas no labirinto: mulheres e trabalho artesanal: um estudo sobre as artesãs da Chã dos Pereira Ingá/PB*. 1996. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 1996.

KELLER, P. O artesão e a economia do artesanato na sociedade contemporânea. *Política & Trabalho*, João Pessoa, v. 1, n. 41, p. 323–347, out. 2014.

LEMONS, M. *O artesanato como alternativa de trabalho e renda: subsídios para avaliação do programa estadual de desenvolvimento do artesanato no município de Aquiraz-CE*. 2011. Dissertação (Mestrado em Avaliação de Políticas Públicas) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

LIMA, R. Artesanato de tradição: cinco pontos em discussão. In: ARTESANATO SOLIDÁRIO/ARTESOL (org.). *Olhares itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição* São Paulo: ArteSol, 2005. p. 13–42.

LÓPEZ-LÓPEZ, S.; ISUNZA-BIZUET, A. Tejido y vida cotidiana: “El cuerpo manda”. Discurso sobre trabajo y corporeidad entre las artesanas expertas de San Juan Chamula. *LiminaR*, México, v. 17, n. 2, p. 131–147, jul./dez. 2019.

MARQUESAN, F.; FIGUEIREDO, M. De artesão a empreendedor: a ressignificação do trabalho artesanal como estratégia para a reprodução de relações desiguais de poder. *Revista de administração Mackenzie*, São Paulo, v. 15, n. 6, p. 76–97, nov./dez. 2014.

MAXIMIANO, A.; NOHARA, I. *Gestão Pública: abordagem integrada da Administração e do direito administrativo*. São Paulo: Atlas, 2017.

MELLO, C. I. *Território feito à mão: artesanato e identidade territorial no Rio Grande do Sul*. 2016. Tese (Doutorado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

MORAES, M.; SERAINE, A.; BARBOSA, C. Artesanato e políticas públicas no Brasil: uma trajetória entre economia e cultura. *Conhecer: debate entre o público e o privado*, v. 10, n. 25, p. 160–182, ago. 2020.

NERY, M. A decepção de Tinker Bell e a luta das classificações: o artesanato, o Governo Federal e o Sebrae. *Ciências sociais unisinos*, São Leopoldo, v. 50, n. 3, p. 293–302, set./dez. 2014.

- PETERS, B. *American public policy: promises and performance*. Londres: Macmillan education ltd, 1986.
- RODRIGUES, W. Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. *Cultura Visual*, Salvador, n. 18, p. 85–95, 2012.
- SAPIEZINSKAS, A. Como se constrói um artesão: negociações de significado e uma “cara nova” para as “coisas da vovó”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 38, p. 133–158, jul./dez. 2012.
- SCARDOELLI, M.; WAIDMAN, M. “Grupo” de artesanato: espaço favorável à promoção da saúde mental. *Escola Anna Nery*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 291–1299, abr./jun. 2011.
- SCRASE, T. Precarious production: globalisation and artisan labour in the Third World. *Third World Quarterly*, [s. l.], v. 24, n. 3, p. 449–461, 2003.
- SENNETT, R. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MORAES SOBRINHO, J.; HELAL, D. H. *Implementação de políticas públicas voltadas ao artesanato: análise do programa Paraíba em suas Mãos*. Curitiba: Appris, 2018. (Psi).
- SOUSA, J. R. F. *et al.* Novos modos de fazer artesanato e desafios à manutenção econômica no Alto do Moura do Século XXI. *READ: Revista de Administração da EA/UFRGS*, Porto Alegre, v. 26, n. 3, p. 557–585, set./dez. 2020.
- SOUZA, C. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 8, n. 16, p. 20–45, jul./dez. 2006.
- SOUZA, D. C. *et al.* O desengajamento do trabalho artesão e os rumos da nova geração na comunidade do Alto do Moura–PE. *Cadernos Ebape. BR*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 623–634, jul./set. 2020.
- TEIXEIRA, M. G. *et al.* Artesanato e desenvolvimento local: o caso da Comunidade Quilombola de Giral Grande, Bahia. *Interações*, Campo Grande, v. 12, n. 2, p. 149–159, jul./dez. 2011.
- TORRES, I. C. A visibilidade do trabalho das mulheres ticunas da Amazônia. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 469–475, maio/ago. 2007.
- VIEIRA, M. M. F.; CARVALHO, C. A. (org.). *Organizações, instituições e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.



A LIDERANÇA DE WONDERFULL PARA UMA CENA TRAVESTI NO ESPAÇO ARTÍSTICO ALAGOANO

*WONDERFULL'S LEADERSHIP FOR A TRANSVESTITE SCENE
AT THE ALAGOANO ARTISTIC SPACE*

Sérgio Coutinho dos Santos¹

-
- 1 Doutor em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas pelo Centro Universitário Tiradentes. Mestre em Sociologia, Bacharel em Direito e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Alagoas. Professor universitário do Centro Universitário Cesmac, em Maceió, Alagoas, Brasil. E-mail: coutinho2@gmail.com.

RESUMO:

Natasha Wonderfull é uma artista negra travesti em Maceió, Alagoas. Ela lidera o Grupo Transshow, no qual interpreta em palcos com performances com base em artistas negras brasileiras. A liderança comunitária desempenhada integra mulheres trans e travestis, na maioria negras e periféricas, de Alagoas, acolhidas na preparação para a arte e com assistência pela capacitação profissional e enfrentando problemas de saúde. O objetivo do artigo é mostrar em uma perspectiva interseccional a força política transformadora para uma comunidade que a arte desempenha. A entrevista de Natasha Wonderfull realizada em 2022 teve essa finalidade. A reflexão passou pelo diálogo com teorias travestis em busca do significado de uma estética e uma epistemologia travestis para que exista um significado próprio para a construção de uma cena travesti para as artes ser portadora de um caráter transformador para a sociedade.

Palavras-chave: travesti. interseccionalidade. arte.

ABSTRACT:

Natasha Wonderfull is a black transvestite artist in Maceió, Alagoas. She leads the Transshow Group, where she performs on stages based on black Brazilian artists. The community leadership carried out includes trans and transvestite women, mostly black and peripheral, from Alagoas, welcomed in preparation for art and with assistance through professional training and facing health problems. The objective of the article is to show from an intersectional perspective the transformative political force that art plays for a community. Natasha Wonderfull's interview, carried out in 2022, had this purpose. The reflection involved dialogue with transvestite theories in search of the meaning of transvestite aesthetics and epistemology so that there is a specific meaning for the construction of a transvestite scene for the arts to carry a transformative character for society.

Keywords: transvestite. intersectionality. art.

INTRODUÇÃO

Natasha Wonderfull se reconhece como uma mulher travesti. Sua militância pelos direitos da população travesti em Alagoas se manifesta em sua vida por meio de atividades artísticas realizadas através do Grupo Transhow, do canal Wonderfull no YouTube e de seu perfil no Instagram.

Mais do que uma influenciadora digital, Natasha é uma líder comunitária que, por meio do Grupo Transhow, promove iniciativas profissionalizantes, reivindica direitos e luta pelo direito à saúde da população trans e travesti.

Este artigo é baseado na entrevista que realizei com Natasha Wonderfull em 2022. A entrevista foi conduzida usando o Microsoft Teams devido à dificuldade de conciliar agendas para um encontro presencial, seguindo os protocolos locais relacionados à covid-19. Naquele momento, as autoridades sanitárias alertavam sobre uma quarta onda do coronavírus.

O objetivo do estudo é evidenciar, através da narrativa de Natasha Wonderfull, a luta pela construção de uma cena travesti como um movimento em busca de reconhecimento da identidade de gênero que pessoas trans e travestis almejam alcançar tomando atividades artísticas em Alagoas como ferramentas para a vida.

QUEM É NATASHA WONDERFULL NAS ONDAS DA CENA TRAVESTI NO BRASIL

Após muitos anos de atividades na prostituição, Natasha construiu sua identidade à frente de uma comunidade por meio da arte, com performances em que homenageia divas negras, com especial destaque para sua interpretação de Elza Soares. Além disso, ela faz parte do Conselho Municipal de Saúde de Maceió e é técnica de enfermagem, atividade que desempenha com o projeto Consultório na Rua e na associação Acttrans. O reconhecimento do trabalho de Natasha tem permitido a sua presença em diferentes mídias, nas quais tem defendido a representatividade travesti, como evidenciado pelo convite para uma palestra no evento TEDx em Maceió (A morte [...], 2019) e o documentário dirigido por Dário Júnior em sua homenagem (Wonderfull [...], 2016).

Na sua palestra no evento TEDx Pajuçara, Natasha explique que deixou o sertão pernambucano devido às condições de vida precárias durante sua infância, trabalhando no corte de cana, limpando terrenos e plantando batatas para casas de farinha em troca de comida, pois era constantemente desprezada por “ter jeito de mulher”. Isso resultava em espancamentos privados constantes e humilhações públicas.

Ela chegou em Alagoas, onde reside e milita até hoje, vindo de União dos Palmares, onde trabalhou em casas de família como empregada doméstica. No entanto, como mencionado na palestra, ainda era “um severino”, nos termos do poema de João Cabral de Melo Neto “Morte e vida Severina”, mesmo trabalhando em funções consideradas femininas. Foi submetida a atividades degradantes e que exigiam força física, como limpar fossas, sofrendo punição por ser quem era.

Ao se mudar para a capital, Maceió, enfrentou dificuldades para encontrar emprego. Apesar disso, ela conseguiu continuar seus estudos, mesmo enfrentando resistência da direção e dos professores das escolas devido à transfobia.

Essa época, entre os anos 1960 e 1980, corresponde à segunda onda da cena travesti no Brasil. Djalma Thürler e Beatrice Mathieu analisam que a primeira onda do teatro de transformistas dos anos 1920 a 1960 passou por uma transformação significativa após os anos 1960, relacionada à liberdade sexual dessa década e, de forma enfática, à necessidade de militância política após a pandemia de AIDS dos anos 1980. Não se tratava mais apenas da “imitação de mulheres” (Thürler; Mathieu, 2021, p. 6), mas sim do protagonismo e reconhecimento da identidade diante das políticas públicas o que ganhavam força no Ocidente.

Todo esse percurso, que durou décadas dos seus aproximadamente 50 anos de idade, mudou quando fundou o Transhow em 2014. Como ela afirma na conclusão da palestra: “O Severino parou, a Severina também, e fiquei como Natasha”.

DADOS PARA ENTENDER A SOCIEDADE QUE PRECISA DO TRANSHOW

Para compreender quem são os “Severinos” e as “Severinas” na trajetória de Natasha Wonderfull, é inevitável considerar dados brasileiros sobre as condições de sobrevivência da população transgênera no país.

As pesquisas quantitativas para levantamentos censitários da população trans ainda são escassas no Brasil, mas existem dados alarmantes provenientes dos poucos estudos existentes. O levantamento *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2019*, organizado por Bruna G. Benevides e Sayonara Naider Bonfim Nogueira para a Associação Nacional de Travestis e Transexuais Brasileiros (Antra) e o Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE) é um ponto de partida científico de grande relevância.

Durante os 10 anos anteriores à publicação dos resultados, o Brasil ocupou consistentemente a primeira posição em um *ranking*

mundial de assassinatos de pessoas trans, mesmo diante da subnotificação e ausência de dados oficiais. Na pesquisa, 99% das pessoas LGBTQIAPN+² participantes afirmaram não se sentirem seguras no país. Os números mostram uma média de 11 agressões por dia a pessoas trans (Benevides; Nogueira, 2020).

Conforme revelado pelo mesmo estudo, a região Nordeste liderou os casos de homicídios no país, com 37% das ocorrências em 2019, seguida pela região Sudeste, com 10,8% dos casos no mesmo ano. As pessoas mais jovens estão mais expostas e propensas à morte violenta, o que é evidenciado pela média de idade das vítimas, que é de 29,7 anos.

É crucial considerar um recorte interseccional em qualquer análise sobre o protagonismo de pessoas trans. Os dados apurados em 2019 mostram que isso não é um detalhe, mas sim um respeito pelo objeto de estudo. Afinal, 90% da população trans feminina não se enquadra em empregos formais ou informais, precisando da prostituição para sobreviver. A dificuldade em manter uma educação formal para acessar empregos qualificados e socialmente reconhecidos é constatada pela média de 13 anos de idade ser quando mulheres transexuais e travestis são expulsas de casa pelos pais. A luta pela sobrevivência, a dificuldade em alcançar estabilidade econômica e física nos anos seguintes resulta em apenas 0,02% tendo acesso ao ensino superior, 72% não concluindo o ensino médio e 56% não concluindo o ensino fundamental. O processo de exclusão familiar, educacional e do mercado de trabalho amplifica a estigmatização social que enfrentam (Benevides; Nogueira, 2020).

O Grupo Transhow liderado por Natasha Wonderfull dedica-se às travestis pretas, pobres e de baixa escolaridade de Alagoas. É o perfil da maioria da população travesti brasileira, 82% sendo pretas ou pardas.

-
- 2 Existem diversas siglas para englobar a diversidade sexual. Sem buscar algum consenso, mas adotando uma sigla que não ofenda os movimentos, foi empregada a sigla LGBTQIAPN+, por ser usada pela Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexuais (ABGLT). Não houve adaptação quando outras siglas foram encontradas em citações diretas.

CONVERSANDO COM A ESTRELA E LIDERANÇA COMUNITÁRIA

Natasha Wonderfull fundou o Grupo Transhow com a proposta de levar as mulheres travestis para os palcos. Nos primeiros locais onde se apresentaram, muitas pessoas demonstravam vergonha de assistir, rasgavam folhetos e aproximadamente quinze pessoas compareciam. O surgimento do Transhow está inserido no que se convencionou chamar de transição da terceira para a quarta onda da cena travesti brasileira. Situada entre 1990 e 2009, a terceira onda é marcada pela estética *drag queen* das performances, associada à estreia do programa RuPaul's Drag Race, em 2009. Com artistas das décadas anteriores, ganharam visibilidade em programas televisivos e plataformas de *streaming*, saindo dos palcos para outras mídias.

No entanto, após o amadurecimento de movimentos sociais LGBTQIAPN+ não era mais suficiente uma diversidade sexual recreativa, que apenas visava agradar uma sociedade heteronormativa. Tornou-se urgente a convivência sem homotransfobia e a adaptação de políticas e serviços públicos. Por essa razão, a quarta onda, contemporânea, incorpora às performances as “*drags* satélites”, nas quais as ações artísticas são acompanhadas por iniciativas que visam mudanças econômicas, sociais e culturais (Thürler; Mathieu, 2021, p. 7).

Apesar da interrupção dos shows após a pandemia de covid-19, foram realizadas *lives* usando Instagram e YouTube e, com a reabertura dos espaços artísticos em 2022, lotaram o Teatro de Arena, anexo ao Teatro Deodoro em Maceió, Alagoas, com capacidade para duzentas pessoas. O Grupo Transhow mantém um público fiel que, ao saber que há apresentações agendadas, comparecem para assistir aos espetáculos.

O grupo foi criado para dar visibilidade a esse público e para promover o respeito na prática. Como explica Natasha: “*É como ler um artigo de Enfermagem. Quando você vai para a prática,*

totalmente diferente [...] até para quebrar os tabus de que travesti rouba, travesti dá na cara, travesti mata, travesti é marginalizada”. Natasha Wonderfull demonstra preocupação com a falta de acesso à educação formal entre as mulheres trans e travestis com quem convive. Algumas atrizes informaram que não podem realizar a performance porque não conseguiam ensaiar por não saberem ler. Ao observarem as atividades de Natasha, decidiram retornar à escola. Mesmo assim, a rotina é exaustiva:

A falta de educação que eu falo não é a educação de casa, é educação da escola, da universidade, que não têm acesso. Travestis na faculdade são muito poucas, travesti negra, aqui em Alagoas, na rua, não tem nenhuma na faculdade. As travestis que estão na faculdade viveram a vida de gays e agora transicionaram para pessoas trans. Mas, se me perguntar sobre as meninas de Maceió muitas não sabem nem ler. Algumas estão voltando para a escola pelo meu exemplo, me veem estudando, levando as meninas para o teatro.

Como defende Natasha Wonderfull em várias ocasiões durante a entrevista, é fundamental focar no amor pelas pessoas, “*deixar de olhar para pênis e vaginas, porque quando a gente depende de olhar para o que tem debaixo da perna a gente perde o amor, é só o sexo*”. Ela lembra da clientela que tinha como profissional do sexo, quando buscavam especificamente a genitália: “*Eu já fui puta, trabalhei na Itália, trabalhei em São Paulo, trabalhei na noite mais de trinta anos como profissional do sexo. Parei porque eu fazia não porque eu gostava, mas pela necessidade*”.

Muitas pessoas convidam o grupo para fazer *shows* em troca de comida, oferecem refeições: “*A arte das pessoas trans ainda é vista como um animal, um porco, um gato, um cachorro que vive do alimento, só. Não veem que a gente tem que pagar a maquiagem, o vestido, o traslado, tudo*”. O aspecto elitista das idas ao teatro dificulta, também, a mudança de hábitos que o Grupo Transhow

enfrenta: “O teatro no Nordeste é para rico, não é para pobre. Então, quando tem algo que você cobra pouco, 10, 15, então não presta, porque é local. Aqui é diferente de Salvador, do Rio, de São Paulo que eles valorizam o que é da terra”.

Considerando toda a população LGBTQIAPN+, Natasha se posiciona diretamente em defesa das travestis: “Os meninos LGBTQIAPN+ são aliados, mas eu luto para ver as travestis atuando no palco, eu tiro do meu bolso para ver ali. Eu criei o canal Wonderfull para dar essa visibilidade, a gente buscar patrocínios”. Mesmo assim, ela não percebe concorrência na diversidade sexual, “nossos inimigos não somos nós”.

Amara Moira, ao relatar seu processo gradual de reconhecimento como mulher travesti, destaca a relevância da arte ao lembrar da liberdade que encontrava ao poder dançar e se relacionar com pessoas trans em uma boate LGBTQIAPN+ de Campinas na sua juventude:

Eis a primeira vez que me imaginei travesti, como se tratasse de uma personagem de livro, um papel, e não foi só comigo que isso se deu. Quantas e quantas pessoas não vão se descobrindo trans justo assim, algumas no próprio teatro, o momento em que acreditam estar encarnando uma personagem sendo justo quando se libertam daquele eu que a vida inteira foram ensinadas a ser? Por isso defendo o direito de as crianças experimentarem papéis, brincarem com as diversas possibilidades, poderem manifestar desconforto com o gênero que lhes está sendo imposto desde o nascimento (Moira, 2022).

Não apenas nos palcos, mas a existência de espaços de convivência sem medo de transfobia e homofobia gera acolhimento e sentimento de segurança. É necessário, para compreender as múltiplas formas de agressão enfrentadas mulheres travestis, adotar uma abordagem interseccional que considere múltiplas formas de opressão.

A RACIALIZAÇÃO DA PESSOA TRAVESTI

A dificuldade para ser chamada pelo nome correto ou reconhecida pela sua carreira, como descrito por Natasha Wonderfull, tem um significado opressor mais profundo na estrutura da sociedade brasileira. Estudos sobre as formas de classificação para segregação são necessários para entender como o racismo é multifacetado, podendo, como explicado por Kabengele Munanga (2004) abranger não apenas a raça restrita à cor da pele, mas diversas etnias e grupos culturais não reconhecidos pelos padrões impostos pela sociedade.

O recorte racial é muito importante para compreender a realidade das travestis como enfatiza Natasha: *“A maioria das travestis que estão nas ruas são negras, elas que sofrem mais. As que são mais brancas ganham mais, é como diz Elza Soares, a pele negra é a carne mais barata do mercado”*.

O racismo vinculado ao Estado e às instituições coletivas que organizam práticas discriminatórias – racismo institucional – e um racismo estrutural, cuja categoria explica a construção histórica como um alicerce da divisão social na sociedade, são classificações decorrentes dessa atenção. Silvio Almeida explica os processos de racialização de pessoas:

Pessoas racializadas são formadas por condições estruturais e institucionais. Nesse sentido, podemos dizer que é o racismo que cria a raça e os sujeitos racializados. Os privilégios de ser considerado branco não dependem do indivíduo socialmente branco reconhecer-se ou assumir-se como branco, e muito menos de sua disposição em obter a vantagem que lhe é atribuída por sua raça (Almeida, 2020, p. 64).

A racialização carrega, portanto, o significado partilhado por quem se considera normal e digno de existência contra quem divergir daqueles padrões. Ao classificar para segregar, pode ocorrer com diferentes características de coletividades na sociedade.

Homi Bhabha (2020), no prefácio a *Pele negra, máscaras brancas*, enfatiza como Frantz Fanon, ao questionar “o que é o homem negro?”, examina quem constitui a dualidade branco/negro e relações de poder subjacentes. Alguém define quem é branco e quem é negro a partir do olhar de quem detém o poder de classificar pessoas. A alteridade não surge espontaneamente, mas é criada em um binômio no qual alguém, que estabelece os termos da dominação, exerce poder sobre o outro.

Quando Sueli Carneiro analisa dispositivos de racialidade, sua investigação teórica parte, assim como fizera Bhabha, das dualidades opressoras examinadas por Michel Foucault. Todavia, Carneiro consegue ir além do dispositivo de sexualidade formulado por Foucault: “Haveria um não dito na formulação de Foucault: a imbricação do dispositivo de sexualidade com o de racialidade, abrangendo o segundo um território mais vasto que o de sexualidade, pelo estatuto que tem nele a cor da pele” (Carneiro, 2023, p. 31).

As interseções binárias – homem/mulher; branco/negro; deficiente/não-deficiente – conferem àqueles que as constroem um padrão de normalidade a ser defendido. As pessoas que não se encaixarem nesses termos impostos poderão ser isoladas, recebendo benefícios, mas sem a plena inclusão para participar de relações de poder e tomar decisões. O caráter “positivo/negativo” dos diversos dispositivos impõe ao olhar interseccional a necessidade de rompê-los ao perceber e demonstrar que há conexões entre as formas de opressão.

A limitação das classificações binárias como visões de mundo demonstra a importância da interseccionalidade como um caminho para investigações mais profundas sobre o que separa pessoas distintas de um padrão imposto de normalidade. Como afirma Kimberlé Crenshaw, as concepções entre polos da subordinação são capturadas sobre determinada questão social, eixos que estruturam diversas formas de opressão, mas que não podem ser compreendidos isoladamente. Raça, gênero, etnia e classe são considerados

como eixos em “dinâmicas de desempoderamento” em contínuo movimento e transformação (Crenshaw, 2002).

Não se trata de definir que grupos em desvantagem na sociedade teriam prioridade para proteção, mas de descobrir as razões da opressão enfrentada por vários grupos e como podem se integrar em dimensões de empoderamento. Como explica Carla Akotirene:

Em vez de somar identidades, analisam-se quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. por sua vez, a identidade não pode se abster de nenhuma das suas marcações, mesmo que nem todas, contextualmente, sejam explicitadas (Akotirene, 2020, p. 43-44).

Há uma integração interseccional de identidades políticas, o que torna as políticas contra formas de discriminação uma “articulação das clivagens identitárias” contra uma opressão comum, de origem colonialista e que não pertence a um grupo social específico. Segundo Akotirene, é preciso evitar “a produção de novos essencialismos” e o isolamento do deslocamento político de pessoas oprimidas (Akotirene, 2020, p. 45). Existe, pois, uma necessária ontologia da diferença, perseguida por Sueli Carneiro (2023). A humanidade não é sinônimo nem de brancura nem de heterocisgeneridade muito menos de determinada forma de crença religiosa. A conjunção de formas de dominação reduz continuamente quem seriam dignos de se expressar coletivamente. Ao mesmo tempo que uma elite terá todos os papéis considerados normais, será agressiva a segregação para quem conciliar fatores identitários de exclusão. É o que o grupo Transhow expõe nas suas turnês e na defesa das atividades artísticas realizada por Natasha. São mulheres trans, pobres, pretas, periféricas, nordestinas, simultaneamente, buscando palcos para que toda população tenha acesso a espetáculos artísticos.

A luta de Natasha Wonderfull pelo reconhecimento artístico da sua comunidade traz, portanto, a necessidade de se contrapor a uma homotransfobia recreativa. Não há um caráter caricatural nem uma hiperssexualização nas performances. Ocorre de modo contínuo a busca pelo reconhecimento de uma dignidade artística que transcenda o caráter festivo eventual.

A PERFORMANCE CONTRA A ESTIGMATIZAÇÃO DA PESSOA TRAVESTI

É relevante a análise realizada por Bell Hooks na introdução à edição brasileira mais recente de *Olhares negros: raça e representação*. Hooks destacou a relevância contemporânea das performances de RuPaul em canais de televisão e *streaming*. Com dezenas de temporadas de “RuPaul’s Drag Race” e outros programas próprios e participações, RuPaul desafiou o padrão europeu de beleza chamado de “se não posso ser uma mulher branca, posso pelo menos parecer uma cópia da coisa real” (Hooks, 2019, p. 27). RuPaul reforçou a beleza da mulher negra para a comunidade transexual. Abriu, assim, portas para artistas como Laverne Cox em séries e filmes da Netflix, permitindo interpretações não caricaturais nem hiperssexualizadas, sem a necessidade de reproduzir estereótipos de mulheres loiras e brancas. É a transição do espetáculo *drag queen* para a militância *drag queer*. A primeira categoria, podendo ser *queens* ou *kings* de acordo com a identidade de gênero de quem interpreta, “está para o palco, não para a vida”, podendo restringir a diversidade de gênero ao discurso apresentado durante o tempo de performances: “[...] um corpo utópico temporal que existe durante o tempo da performance, o tempo da montagem, que é um tipo de performance” (Thürler; Azevedo, 2019, p. 223).

Quando a performance se torna consciente, incorporando a vivência trans, o cotidiano das intérpretes e o reconhecimento profissional tanto das artistas em cena quanto de profissionais transgêneros nos

bastidores, a limitação recreativa da terceira onda desaparece. Nas três primeiras ondas, foi construído um senso de comunidade que garante um ambiente seguro para o pleno exercício da própria identidade de gênero.

O sentido de uma *drag queer* vai além, incorporando mais do que apenas a sobrevivência coletiva, alcançando o protagonismo da subjetividade em todo o espectro da diversidade sexual. As performances, assim como o espetáculo inteiro, são vistas como um ato público em prol do respeito a uma coletividade, tornando-se mais comuns. É nesse contexto que estão os espetáculos do grupo Transhow de Natasha Wonderfull.

O Grupo Transhow, desde a pandemia de covid-19, não teve oportunidades para se apresentar em outros espaços além do Teatro de Arena. Faltam contratos na esfera privada e editais públicos. Para mudar essa condição, enfrentam dificuldades para obter um CNPJ e um contador, devido aos altos custos burocráticos, enquanto o grupo enfrenta escassez de recursos pela falta de apresentações pagas. Natasha, pessoalmente, também carece de recursos para contribuir. Essas são as medidas necessárias para que possam se apresentar em outros municípios de Alagoas.

Além do show, é levar informação. A gente tem que levar esses pais para dentro do teatro. Porque os shows das meninas têm sido mais em boates, espaços LGBT e a gente tem essa ideia de levar até o teatro porque essas famílias que se dizem caretas vão lá assistir. A gente não coloca na arte que é travesti, coloca ‘O Grupo Transhow apresenta’. Então a sociedade, como não entende muito, vai assistir e quando chegam lá, dão de cara com as pessoas trans. É muito bom e depois eles relatam ‘nunca pensei que era assim, achava que vocês iam mostrar o peito, que ia ficar nua, atacar os homens’, ainda tem essas falas negativas.

Esta comparação é importante diante da interpretação de Natasha Wonderfull sobre a própria carreira à frente do Grupo Transhow.

Quando ela afirma que parte do público se decepciona ou não comparece às suas apresentações esperando que mulheres travestis e trans exibam “um peito pra fora”, piadas sexuais entre outros aspectos, ao longo dos anos de carreira ela gradualmente apresentou uma possibilidade cultural em Maceió: apresentações sem sexualização de mulheres negras e não cis. Ela inclui artistas negras em suas dublagens, mas especialmente brasileiras, destacando-se na interpretação de Elza Soares pelo significado cultural da artista.

Bell Hooks (2019) mostra que, à medida que mulheres negras reivindicam para si papéis não sexualizados, não se trata apenas de poderem interpretar o que fazem as artistas brancas. Importa que sejam respeitadas como mulheres não voltadas ao prazer masculino, o que se torna ainda mais significativo ao transcender a análise de Hooks voltada às mulheres trans e travestis.

Devido à opressão contínua a que são submetidas as pessoas não cis, por longo tempo sem oportunidades de trabalho além de atividades sexuais devido à ausência de pesquisas científicas, lentamente as oportunidades artísticas surgiam. No entanto, essas oportunidades estavam associadas a piadas e músicas de conotação sexual em ambientes não convencionais para apresentações, permitindo apresentações em prostíbulos, mas não em teatros tradicionais.

A restrição à sexualidade nas performances do Grupo Transhow não é, portanto, um esforço moralista. Consiste em um ato coletivo de ruptura com uma tradição transfóbica na expressão artística de pessoas trans e travestis brasileiras.

Desta forma, a proposta de Wonderfull por meio do seu canal no YouTube, perfil no Instagram, do grupo Transhow, com suas palestras e outras performances, é transgressora não por ser meramente a expressão de uma identidade trans ou travesti.

O diálogo com o imaginário heteronormativo, que por vezes de modo transfóbico pode tentar enxergá-la como um homem usando saias, é uma ação política coletiva presente em cada narrativa apresentada. Como ressalta Natasha na entrevista, trata-se não apenas de falar

sobre pênis e vagina, mas também de compreender e amar e entender as pessoas e o cotidiano que elas vivenciam.

A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO PELA PERFORMANCE TRAVESTI

A luta de Natasha Wonderfull pela conquista de espaços para as apresentações do Grupo Transhow em teatros representa um ato de resistência e transformação política para a comunidade LGBTQIAPN+ em Alagoas.

A sequência de documentários recentes que contam com a presença de Natasha ou abordam suas lutas, juntamente com sua participação como palestrante em eventos, expande os espaços para performances. Isso é evidenciado pela frequente inclusão de artistas ligadas ao Grupo Transhow em eventos institucionais, seja entre mesas seja no encerramento das atividades.

Entretanto, Natasha constantemente questiona a natureza desses novos espaços. As artistas que ela lidera não têm ainda acesso a vagas nos cursos de formação teatral nem na área de Saúde, duas prioridades para as atividades profissionais de Wonderfull, em nenhuma das instituições educacionais onde se apresentam. Não há, pois, o que Djalma Thürler e Beatrice Mathieu (2021) denominam como a “cena travesti” no Brasil.

Para ser alcançada a profissionalização, é necessário que os cursos de artes cênicas e voltados para outras artes, faculdades de Letras e Cinema, recebam as mulheres travestis como uma presença constante. Nas considerações finais da entrevista, Natasha reivindica que as faculdades abram bolsas de estudos para travestis: “Faça uma seleção para duas, três, pelo menos, até levei essa ideia para as universidades de Maceió para que a gente possa ter esse acesso”. Porém, ela observa que é preciso toda uma rede, abrir cursos, mas também oferecer empregos nas áreas correspondentes, ou voltarão para a rua: “É o mesmo que varrer o galinheiro e depois botar a galinha dentro de novo”.

Natasha está longe de ser uma voz isolada sobre a falta de oportunidades profissionais. A cineasta Noá Bonoba, ao ministrar a *master-class* “Transgeneridade e Cinema” na Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2023)³, na condição de produtora cultural e mulher travesti cearense, abordou o peso do *transfake*⁴ tanto na frente quanto por trás das câmeras. Ela questionou a falta de pluralidade na produção cinematográfica, alertando que a homofobia e a transfobia podem emergir nas narrativas dos realizadores. Bonoba se preocupa sobre a quebra dos estereótipos de gênero e sexualidade, observando que obras com temáticas LGBTQIAPN+ feitas apenas para agradar festivais e ganhar editais públicos reforçam a opressão, como se a transfobia fosse a única definição das vidas das vítimas. Assim como Natasha Wonderfull lamenta a carência de palcos, Noá Bonoba critica a escassez de longas-metragens na cinematografia brasileira dirigidos por pessoas transgêneras. Tanto intérpretes quanto como diretores, personagens e artistas trans são limitadas a personagens caricaturais hipersexualizadas ou obras em que apenas surgem para sofrer violências.

A busca por novos espaços é algo permanente e precisa ser enfrentada como uma ação política, com união coletiva e objetivos claros. É deste modo que Natasha Wonderfull defende uma política do amor, como fator de inclusão e reconhecimento da identidade e da arte travesti. As políticas culturais voltadas para expor pessoas e corpos vulneráveis precisam oferecer suporte real às vidas em situação de vulnerabilidade. Quando há bolsas para capacitação de artistas e técnicos culturais, é preciso garantir que saiam desses programas com segurança contra ameaças e violência física e verbal. Além disso, deve-se considerar a necessidade de transporte e, às vezes, até de hospedagem,

3 Ver em: <https://mostrasururu.com.br/programacao/>.

4 *Transfake* é a prática de ter atores ou atrizes cisgêneros interpretando personagens transgêneros. Segundo Bonoba, precisa ser ampliado para, também, quando se afirma que há um filme ou um espetáculo em um palco trans, ou voltado para este público, mas cuja produção apenas contrata profissionais transgêneros se for obrigada por um edital ou para transmitir uma perspectiva inclusiva, sem que exista respeito sequer aos pronomes solicitados por quem contrataram (2023).

devido à frequência com que são expulsas de casa ou à necessidade de estar longe das suas regiões de origem.

A NECESSÁRIA CONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO CONTÍNUA DE UMA EPISTEMOLOGIA TRAVESTI

O pensar sobre a travestilidade como parte da transgeneridade não se limita apenas à diversidade sexual, mas também à contextualização da vida e da identidade. A imprecisão das categorias que abarcam termos como travesti, transgênero e outros pode ser intencional, como salienta Isadora Ravena ao explicar sua proposta de “Travecametodologias de criação em arte contemporânea”. Ela defende que a vida trans é repleta de ambiguidades e desafios cotidianos.

É preciso ter em mente, para uma epistemologia travesti, que a linguagem e a imaginação não sejam limitadas por definições fixas, evitando que as pessoas sejam reprimidas ao serem rotuladas com base em normas cisnormativas de sexo e gênero. O transicionar de gênero se incorpora a uma compreensão do mundo e de si no mundo como algo em contínua construção recíproca. Como enfatiza Ravena:

Mais uma das tantas limitações cognitivas da cisgeneridade: acessar a transição de gênero como sendo a saída de um ser homem para chegar em um ser mulher, ou vice-versa. A estes devo alertar que não estamos transicionando de gênero. Estamos traindo o gênero (Ravena, 2022, p. 99).

As dúvidas sobre artigos definidos e pronomes pessoais não encerram ser uma pessoa trans, apenas expõem que as regras cisnormativas de definição de gênero, sexo e sexualidade não bastam para aquelas pessoas que não se encaixam em padrões coletivos de comportamento. A subjetividade de pessoas transgêneras não se define pelos atos de violência e discriminação sofridos durante a vida nem pelos traços anatômicos biológicos que acompanharam uma classificação fisiológica de sexo no seu nascimento. O recurso a nomes já esquecidos é limitado para quem tem a capacidade de

construir seu próprio nome e sua identidade na idade em que se sentir pronta para tal. Ravena lembra a obra audiovisual de Noá Bonoba para realçar a diferença de percepção de mundo entre um olhar transgênero e cisgênero:

Na obra audiovisual ela brinca com quadros solares formados na parede de sua casa, brinca de fazer movimentos repetitivos de pendulação com a cabeça, como se nos convidasse a sair do eixo gravitacional, a encontrar novos eixos, onde a cisgeneridade e sua lucidez não acessam, não alcançam. A cisgeneridade tem sérias limitações cognitivas e insiste em manter-se dentro desses contornos (Ravena, 2022, p. 102).

São indícios, segundo Ravena, de que além da disforia comum a um corpo travesti existiria uma “CISforia”. Aqueles que exigem que sua sexualidade, assim como a das pessoas ao seu redor, obedeça a regras rígidas preestabelecidas limitam os horizontes para perceber a si mesmos para as futuras relações humanas. Como explica Ravena: “O mundo ordenado adocece e adocece não só aqueles corpos que estão excluídos da norma. Embora por aqui seja mais fácil adoecer, seja mais fácil cair nas paixões tristes, no mal-estar, na angústia provocada pelo mundo colonial” (Ravena, 2022, p. 103).

Enquanto a cisgeneridade define a normalidade sexual, também detém uma posição de intelectualidade oficial sobre o cotidiano em todos seus aspectos. O modo de pensar sobre como mulheres travestis se posicionam no mundo não pode considerá-las apenas como objeto ao serem participantes de pesquisas, mas como produtoras de estudos. As travestis pensadoras não estão em bom número nos espaços acadêmicos, mas onde os ocupam não passam despercebidas. A compreensão da travestilidade brasileira como fenômeno com uma matriz étnica e racial inerente traz o reconhecimento do dialeto comum entre LGBTQIAPN+, o Pajubá, como uma forma de capturar o modo de pensar (Silva Júnior, 2023). Como analisa Sônia Fávero:

A travesti intelectual é racialmente marcada. Ela tem um lugar étnico e na classe social. Tem também uma conexão histórica com a prostituição. Lida com uma família tradicionalista. Com uma escola segregada. Não encontra espaço no mercado formal de trabalho. É lembrada pela saúde quando se discute infecção sexual, mas não quando se pensa uma concepção de integralidade. A ela, deve ser feita justiça (Fávero, 2021, p. 203).

Ao considerar os marcadores de diferença, o olhar cisgênero tende a perceber a própria distinção, não aquela compartilhada entre pensadoras trans e o objeto de seu estudo. Reproduzem-se estudos sobre a opressão sem que outras práticas culturais possam ser igualmente reconhecidas, pois o estranhamento daquele que observa o fenômeno não permite identificar lembranças, histórias de vida. Há, pois, uma epistemologia trans em construção para ser compreendida pelo meio acadêmico. Fávero ressalta uma ética pajubariana, quando pesquisadores, professores, profissionais de saúde cisgêneros podem adotar uma franca conexão e empatia para lidar com as dificuldades que acompanham pessoas trans, sem alguma pretensa neutralidade nas perguntas e nas reflexões:

Pajubar a ética é cavar outras hipóteses, mudar a forma de fazer perguntas. E não significa que tal perniciosidade pode ser feita apenas pelas travestis, pois até pelos que com elas se envolvem em seus cotidianos laborais são capazes de fazê-lo. Ora, um simples ‘estou contigo’ ou ‘estamos juntas’ ditos por alguém em posição de docência a uma aluna travesti já é uma conduta pajubariana (Fávero, 2020, p. 16).

Como explica Fávero (2020), os tópicos para estudos têm alterado a denominação acadêmica, de “travestilidade” para “estudos trans” ou “questões trans” chegando ao recente termo “transfeminismo”. As pesquisadoras trans não buscam a precisão terminológica do campo dos estudos, mas como analisar a reorganização política em

diferentes espaços. Não apenas é abordada a necessidade da saúde sexual, mas também a ausência de políticas públicas específicas e como deveriam funcionar.

Segundo Letícia Carolina Pereira do Nascimento (2021), a diversidade de práticas típicas do imaginário socialmente compartilhado do que seria reconhecidamente “feminino” pode ser apropriada por diferentes identidades de gênero. Assim, pessoas não binárias femininas, travestis femininas bem como outras construções de identidade reivindicam na sua diária criação e subversão de imposições de gênero que possam pertencer ao imaginário feminino sem essencialismos que exijam ter que se dizer homem ou mulher e nada mais. Nascimento afirma que um transfeminismo transcende os essencialismos sexuais, reconhecendo diferentes expressões de gênero como parte do ser mulher, uma condição definida por quem a vive e não por quem a observa.

Não se estuda, pois, alguém como um ser doente ou desviante. Há uma cidadã em busca da construção e do reconhecimento subsequente de direitos, bem como como da própria representação do mundo e no mundo. A forma como espaços como “escola”, “clínica”, “família”, “igreja” reagem à posição de uma pessoa trans terá o seu próprio relato como artista, cientista, escritora, ou alguém capaz de narrar e construir a própria história, como faz Wonderfull ao se expressar artisticamente e como influenciadora digital e por meio das mulheres que ela incorpora ao grupo Transhow.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O reconhecimento artístico, na narrativa de Natasha Wonderfull, engloba a criação de uma cena, tanto física quanto simbólica, na qual as artistas têm suas identidades respeitadas, livres de serem isoladas e humilhadas quaisquer diferenças de raça, classe, gênero e sexo. Enquanto ocupam palcos em teatros e cenários digitais de redes sociais e *streaming*, a narrativa de uma epistemologia travesti desafia a aparente neutralidade física e comportamental que uma parte do público pode esperar nos espetáculos.

À medida que as práticas artísticas não se limitam ao universo heterocisnormativo, mas reproduzem músicas, danças e performances de outras artistas negras reconhecidas, todo binarismo segregador vê-se confrontado por pessoas antes invisibilizadas.

Do mesmo modo, por serem interpretações de mulheres negras periféricas travestis, rompem-se cotidianos de mera presença recreativa por estereótipos. Ao não reduzir as apresentações a expressões sexuais nem a se ridicularizarem, a dignidade é incorporada ao discurso convertendo toda apresentação em um protesto simbólico. Quanto mais espaços tradicionais se tornarem receptivos às famílias daqueles que reproduzem ideias e práticas transfóbicas, menores serão os obstáculos enfrentados pelas artistas em suas carreiras. Esta luta transforma gradualmente as narrativas de vida não apenas das mulheres travestis que estão nos palcos, mas também da plateia que as aplaude e prestigia.

Os dualismos típicos de dispositivos de racialidade e sexualidade convergem para a invisibilidade de quem não se enquadra no padrão opressor branco, heterocisnormativo, de classe média econômica em regiões com acesso a bens e serviços nas cidades. A diversidade social com representatividade rompe o invisível e torna visíveis desigualdades. O que pode incomodar mostra um mundo real.

Assim como a visibilidade travesti passa pelo reconhecimento de uma sexualidade em contínua transformação e com identidade que não é imediatamente reconhecida desde o nascimento, as lutas do grupo Transshow passam por reconhecer transições nas cidades onde visam se apresentar e o amadurecimento político e estético do próprio coletivo artístico.

A construção de uma cena LGBTQIAPN+ não pode desconsiderar a necessidade de uma cena travesti em um país que lidera *rankings* internacionais de mortes violentas de pessoas trans. A busca por ser ouvida, sejam quais forem os pronomes escolhidos ou o nome pelo qual quer ser reconhecida, passa por não se apresentar em público apenas dentro da própria comunidade. Uma cena é a continuidade

como uma agenda cultural com rotinas de apresentações em aparelhos culturais diversos da cidade.

As políticas públicas culturais das cidades precisam considerar a diversidade de limitações que enfrentam artistas pobres, negras, não reconhecidas na diversidade de formas de ser e amar que definem a comunidade LGBTQIAPN+. Quanto mais os editais forem uniformes, homogêneos no que exigem de artistas, menos permitirão que cidadãos, cidadãs, cresçam profissionalmente e como pessoas mostrando quem são e o que vivem nos palcos.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro, 2020.

ALMEIDA, S. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro, 2020. (Feminismos plurais).

BENEVIDES, B. G.; NOGUEIRA, S. N. B. (org.). *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2019*. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

BHABHA, H. K. *Recordar Fanon: o eu, a psique e a condição colonial*. São Paulo: Ubu, 2020. Prefácio. Pele Negra, Máscaras Brancas.

CARNEIRO, S. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 2, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2022.

FÁVERO, S. Não somos (todas) garotas dinamarquesas: Gênero, ciência e a produção de conhecimento em esquinas latinas. *Periferia*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 185-206, maio/ago. 2021.

FÁVERO, S. Por uma ética pajubariana: a potência epistemológica das travestis intelectuais. *Equatorial*, Natal, v. 7, n. 12, jan./jun. 2020.

HOOKS, b. *Olhares negros, raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

MOIRA, A. Destino amargo. In: MOIRA, A.; BRANT, T.; ROCHA, M.; NERY, J. W. *Vidas trans: a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social*. Bauru: Astral Cultural, 2022. ePUB.

MUNANGA, K. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira*. Niterói: EDUFF, 2004. Disponível em: biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_UmaAbordagemConceitualDasNocoosDeRacaRacismoIdentidadeEEtnia.pdf. Acesso em: 3 jul. 2022.

NASCIMENTO, L. C. P. do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021. (Feminismos plurais).

RAVENA, I. Protóteses para travecametodologias de criação em arte contemporânea. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 23, n. 40, p. 95–103, jul./dez. 2022.

RIBEIRO, D. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA JÚNIOR, A. G. da. *Pajubo, logo existo: o Pajubá como chave epistemológica em Neca*, de Amara Moira. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2023.

THÜRLER, D.; AZEVEDO, A. A Arte é divina demais para ser normal: drags queers e políticas de subjetivação na cena transformista. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 24, p. 222–238, 2019.

THÜRLER, D.; MATHIEU, B. A primeira onda da cena travesti no Brasil: A centralidade do “corpo em travesti”. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

A MORTE e vida da Severina. Natasha Wonderfull. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (16 min). Publicado pelo canal TEDx Talks. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SHGGGVum6S8>. Acesso em: 2 jul. 2022.

WONDERFULL: meu eu em mim. Direção: Dário Jr. Produção: Viviane Araújo. Alagoas: InReais Filmes e Produções, 2016. 1 vídeo (21 min). Publicado pelo canal InReais Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IzWJt9mkHuw>. Acesso em: 2 jul. 2022.



MARCOS NORMATIVOS DO SISTEMA DE INCENTIVO À CULTURA DO MUNICÍPIO DE MANAUS/AMAZONAS, À LUZ DOS DIREITOS CULTURAIS PRESENTES NA CONSTITUIÇÃO FEDERAL DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL DE 1988

*REGULATORY FRAMEWORKS OF THE CULTURAL INCENTIVE SYSTEM
OF THE MUNICIPALITY OF MANAUS/AMAZONAS, IN LIGHT OF THE CULTURAL
RIGHTS PRESENT IN THE FEDERAL CONSTITUTION OF THE FEDERATIVE
REPUBLIC OF BRAZIL OF 1988*

*Veridiana Spínola Tonelli¹
Raimundo Pereira Pontes Filho²*

-
- 1 Bacharela em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC), graduanda em História pela Universidade Federal do Amazonas e mestranda no programa de Direito da UFAM. Advogada atuante na área cultural. *E-mail:* vtonelli.advocacia@gmail.com.
 - 2 Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia pela UFAM. Mestre em Direito Ambiental pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Graduado em Direito e em Ciências Sociais pela UFAM. Professor da UFAM. *E-mail:* pontesfilho555@yahoo.com.br.

RESUMO:

A pesquisa tem como objetivo analisar as normativas referentes ao sistema municipal de cultura de Manaus e sua integração ao Sistema Nacional de Cultura, à luz dos direitos culturais expressamente presentes na Constituição Federal de 1988, assim como as diferenças em relação ao Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), empreendido pela União. Busca-se compreender os marcos normativos referentes ao fomento, incentivo e promoção do desenvolvimento cultural no município de Manaus/AM. Nesse intuito, foi realizado um levantamento de legislações municipais que abordassem o tema, segmentado em: a) normativas do Fundo Municipal de Apoio à Cultura; b) concessão de incentivo fiscal para projetos de cultura; c) instituição do Sistema Municipal de Fomento à Cultura (Siscult); d) a estrutura administrativa atual da Fundação Municipal de Cultura e Artes (Manauscult). A análise desses marcos legais é guiada pela concepção de cultura disposta nos artigos 215 a 216-A da Constituição Federal, especialmente na questão que concerne acerca dos direitos culturais, visto ser uma perspectiva capaz de construir uma ampliação democrática no conceito de cultura, buscando reconhecê-la como um direito de todos.

Palavras-chave: direitos culturais. sistema nacional de cultura. marcos normativos. Manaus. Pronac.

ABSTRACT:

The research aims to analyze the regulations relating to the municipal culture system of Manaus and its integration into the National Culture System, in light of the cultural rights expressly present in the Federal Constitution of 1988, as well as the differences in relation to National Culture Program of Support for Culture (Pronac), undertaken by the Union. The aim is to understand the normative frameworks relating to the promotion, encouragement and promotion of cultural development in the municipality of Manaus/AM. To this end, a survey of municipal legislation that addressed the topic was carried out, segmented into: a) regulations of the Municipal Culture Support Fund; b) granting tax incentives for cultural projects; c) institution of the Municipal Culture Promotion System – SISCULT; d) the current administrative structure of the Municipal Foundation of Culture and Arts – MANAUSCULT. The analysis of these legal frameworks is guided by the conception of culture set out in articles 215 to 216-A of the Federal Constitution, especially in the issue concerning cultural rights, as it is a perspective capable of building a democratic expansion in the concept of culture, seeking to recognize it as a right for everyone.

Keywords: cultural rights. national culture system. normative frameworks. Manaus. Pronac.

INTRODUÇÃO

O presente artigo trabalha com as relações entre direitos culturais como fundamentais e previstos na Constituição Federal de 1988, como, por exemplo, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) instituído pela Lei nº 8.313/1991 (Lei Rouanet) e os marcos normativos do município de Manaus, que dão corpo a um sistema de fomento e incentivo à cultura no âmbito municipal. Eles fundamentam os diversos conceitos e problematizações, sobretudo a respeito da perspectiva dos direitos culturais como direitos fundamentais.

O conceito de direito cultural é complicado de se definir, visto que cultura pode ter várias acepções e significados diferentes. Nesse sentido, salientamos a tipologia criada por Gilberto Gil a partir de uma percepção antropológica da cultura que se divide em: i) dimensão simbólica da cultura; ii) dimensão cidadã e iii) dimensão econômica.

Com efeito, entende-se por cultura, para os fins da presente pesquisa, o conceito cunhado pelo jurista Humberto Cunha Filho. Podemos defini-la como “[...] produção humana vinculada ao ideal de aprimoramento, visando a dignidade da espécie como um todo, e de cada um dos indivíduos” (Cunha Filho, 2018).

Tal perspectiva pode ser encontrada também nos arts 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, que apresentam um rol sobre o que a Constituição considera um patrimônio cultural de bens de natureza material e imaterial, isto é, sejam portadores de referência à identidade e à memória dos diferentes grupos que formam a sociedade brasileira, suas expressões, modos de criar, viver e fazer, criações artísticas, científicas e tecnológica, dentre outras manifestações explicitamente expressas na Constituição Federal.

É necessário salientar que é a primeira vez que o termo “direitos culturais” aparece em uma Constituição adotada pelo Brasil (Oliveira, 2014). Nesse sentido, foram pesquisadas as normativas municipais que regulam e regulamentam políticas públicas de incentivo à cultura, assim como a estrutura institucional responsável pela aplicação delas. Assim, a instituição de um sistema de cultura municipal descentraliza políticas públicas de incentivo à cultura, diferentemente do modelo existente na esfera federal, como, por exemplo: o Pronac criado pela n^o Lei 8313/1991 (Lei Rouanet). O Pronac é estruturado em três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) – que nunca fora regulamentado, e o incentivo fiscal de projetos culturais, sendo ele o principal instrumento de fomento previsto pela normativa. Uma das críticas constantemente feitas a esse modelo seria a tendência a centralização de recursos, burocracias, e a necessidade constante do trabalhador da cultura bater na porta de empresas para captar os valores iniciais necessários para receber o fomento.

Os marcos normativos do sistema de incentivo à cultura do município de Manaus/Amazonas, à luz dos direitos culturais presentes na Constituição Federal da República Federativa do Brasil de 1988, serão apresentados neste artigo e divididos em duas partes, abordando a questão do sistema federal de incentivo do Pronac, através da Lei Rouanet, e o desenvolvimento descentralizado do sistema municipal de cultura do município de Manaus e seu potencial para efetivação dos direitos culturais na região amazônica.

Propomos uma análise dos marcos normativos de políticas públicas de cultura presentes no município de Manaus, sem qualquer pretensão de esgotar o tema, visto que em pesquisa preliminar constatou-se que não há literatura sobre essa temática específica. Diante dessa observação, a hipótese levantada, a partir da análise das normativas, é a de que, apesar do município de Manaus não estar completamente integrado ao Sistema Nacional de Cultura, criou um mecanismo descentralizado de fomento que funciona de forma diferenciada e direta, em relação ao Pronac e como incentivo à cultura por meio de renúncia fiscal. Dessa forma, as legislações pesquisadas foram capazes de criar um pequeno sistema de incentivo à cultura, e funcionando de forma direta por meio de editais públicos, ainda que não integradas ao sistema nacional.

O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA: A INTEGRAÇÃO DO MUNICÍPIO DE MANAUS, FRENTE À SISTEMÁTICA CENTRALIZADORA DO PRONAC

O Sistema Nacional de Cultura (SNC) é um instrumento de gestão compartilhada de políticas públicas de cultura, democrática e permanente entre os entes federados e a sociedade civil (Brasil, 1988). O SNC é organizado em regime de colaboração entre os entes federados, de forma descentralizada e participativa, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais (Sistema Nacional de Cultura, 2013).

A partir da inserção do art 216-A, através da Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012, tornou-se expressa a arquitetura e a estrutura do Sistema Nacional de Cultura, assim como suas diretrizes e princípios, tornando-se o principal marco legal das políticas públicas de incentivo à cultura.

Sendo o Brasil um país organizado de forma federativa e formado pela união indissolúvel dos estados, municípios e do distrito federal, a Constituição Federal atribuiu-o de diversas estruturas autônomas

de poder: uma central e as demais descentralizadas, buscando garantir a unidade nacional e a diversidade cultural dos muitos povos que compõem o país. Assim, a entidade federada e autônoma tem poderes para fazer suas próprias leis, como também estruturar a administração, bem como definir gestores e legisladores, e possuir recursos de receitas tributárias para concretizar ações definidas dentro do espaço de sua competência (Cunha Filho, 2010, p. 77). Segundo o disposto na Constituição Federal, os municípios têm competência para legislar e executar normas relativas à cultura, atuando como ente adjunto, haja vista que toda a matéria normativa analisada suplementa a legislação federal e estadual, sobretudo no que couber e for indispensável para a concretização das políticas públicas indicadas pela constituição, com fundamento nos artigos 24, VII, VIII e IX, combinados com art. 30, II da CF/88 e art. 4º, IV; art 17, III, IV, V; art 179, V e X; bem como no art. 205 da Constituição Estadual do Amazonas. Dessa forma, o município de Manaus possui competência residual para proteger, apoiar, promover os direitos culturais adstritos ao seu território (Cunha Filho, 2010, p. 44), conforme o pensamento do jurista Francisco Humberto Cunha Filho.

Em outras palavras, apreendemos que a construção do sistema nacional de cultura se tangencia pela integração entre diferentes normas e políticas públicas, compondo diversas pontes de contato e diálogo entre os órgãos responsáveis pela promoção dos direitos culturais.

Dessa forma, conforme os entes públicos aderem ao SNC, replicam os componentes do sistema nacional no nível municipal. Com efeito, ocorre uma facilitação para a circularidade de recursos para fomento entre os fundos de cultura. Assim, quanto mais componentes o ente federado tiver criado em seu processo de adesão ao SNC, mais possibilidades de captação de recursos terá para a promoção dos direitos culturais em seu território.

Em síntese, os componentes do SNC são: o conselho de política cultural, o sistema de financiamento à cultura, a comissão intergestores, sistemas setoriais de cultura, sistema de informação e indicadores culturais, programa de formação na área da cultura, plano de cultura, conferência de cultura, e órgão gestor da cultura.

Compulsando o portal oficial do sistema nacional de cultura é possível verificar o nível de integração dos entes federados e sua aderência aos componentes do sistema. Nesse intuito, ao pesquisar o município de Manaus³, observamos que ele realizou a adesão ao sistema em 23 de abril de 2013, constando possuir apenas a Lei do Fundo de Cultura, enviada em 3 de setembro de 2013. Verifica-se também que a Lei do Plano de Cultura aparece inserida como arquivo incorreto, e os demais componentes não possuem a aderência do município.

Como compreensão, esclarece-se que o Pronac, no objetivo de fomentar a atividade cultural no Brasil, através da captação e canalização de recursos para o setor, surge como o principal mecanismo de incentivo desse sistema e de incentivo à projetos culturais, baseado em renúncia fiscal, de forma que empresas possam se beneficiar em relação ao pagamento de Imposto de Renda (IR) e o recebimento de contrapartidas relacionadas à propaganda e marketing, ampliação do impacto social da empresa e diversas outras formas de atuação comercial de empresas. Dessa forma, para que o produtor cultural possa receber o incentivo para financiar seu projeto cultural através desse sistema, precisa convencer empresas ao patrocínio, sendo necessários 20% de captação inicial do valor total do projeto no prazo estabelecido.

.....
3 Ver: <http://ver.snc.cultura.gov.br/tabela-uf-municipio>.

MARCOS NORMATIVOS DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA E EFETIVAÇÃO DOS DIREITOS CULTURAIS NO MUNICÍPIO DE MANAUS

A partir do pacto federativo realizado pela Constituição Federal de 1988, os municípios passaram a ter status de ente federativo, passando a integrar a estrutura federativa do Estado, tendo autonomia administrativa, legislativa, política e financeira.

Aos municípios foram atribuídos pela Consituição Federal de 1988 novos direitos, competências e obrigações, tendo a atuação de dois poderes da República: o executivo (a prefeitura) e o legislativo (câmara de vereadores). Os municípios possuem atribuições específicas relativas à cultura, em sede de competência concorrente ou residual, suplementando as leis estaduais e federais, de acordo com o interesse local (Brasil, 1988).

Nesse contexto, foram levantadas, analisadas e organizadas as normativas de incentivo à cultura. Podemos definir três estruturas principais: o fundo municipal de cultura, a lei de incentivo fiscal, o Sistema de Fomento por Editais Públicos (Siscult) e a estrutura administrativa da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (Manauscult).

O Fundo municipal de apoio à cultura artística

O fundo municipal de apoio à cultura artística foi instituído no ano de 2003, sob o governo do prefeito Alfredo Pereira do Nascimento, através da Lei municipal n° 710/2003, que criou a base da estrutura do fundo. Ele definiu suas fontes de recurso, organizou o órgão de gestão, delimitou competências e estabeleceu a forma de aplicação de recurso do fundo municipal para o incentivo de projetos culturais.

A lei estabeleceu o fundo como órgão deliberativo, normativo, consultivo – no âmbito das atividades culturais e artísticas no município de Manaus, possuindo caráter permanente, vinculado

*diretamente ao chefe do poder executivo*⁴. O órgão gestor do fundo municipal de cultura foi criado na mesma lei, atribuído ao Conselho Municipal de cultura e ao seu presidente, conjuntamente com dezesseis conselheiros, sendo oito indicados pelas secretarias e entidades municipais e oito representantes de segmentos da cultura manauara, eleitos por votação direta em fóruns públicos e coletivos (Manaus, 2003).

No bojo da lei, há ainda a criação do Conselho Municipal de Cultura, que passa a ter atribuições privativas para realizar o desenvolvimento e fomento na área cultural, como, por exemplo, deliberar e elaborar o plano de aplicação para os recursos do fundo, bem como publicar o quadro demonstrativo de origem, como também aplicação dos recursos do fundo para fins de transparência, ou ainda deliberar sobre a aprovação dos projetos analisados admitidos, mediante Certificado de enquadramento; além disso, visa fiscalizar o cumprimento de obrigações assumidas pelo incentivado dos projetos culturais beneficiados pelo funcho, analisar e decidir sobre a aprovação de prestação de contas e aplicação de multas e demais penalidades.

Os recursos financeiros do fundo municipal serão advindos de recursos do tesouro municipal, doações e patrocínios, contribuições e subvenções de pessoas físicas ou jurídicas, transferências correntes da fazenda pública do município de Manaus, legados, as sobras dos incentivos concedidos através da lei e não aplicados pelo beneficiário, os provenientes de multas e penalidades aplicadas por descumprimento ou irregularidade na aplicação dos recursos do fundo, havendo ainda uma abertura para o recebimento de recursos de outras fontes

Em 2006, durante a gestão do, então, prefeito Serafim Fernandes Correa, foram realizadas algumas alterações, como a mudança da

4 Art. 1º. Fica instituído em caráter permanente e vinculado diretamente ao Chefe do Poder Executivo, o Fundo Municipal de Apoio à Cultura Artística, como órgão deliberativo, normativo e consultivo, no âmbito das atividades culturais e artísticas exercidas no território do município de Manaus (Manaus, 2003).

denominação; ou seja, passou a ser o Fundo Municipal de Cultura e foi vinculado à Secretaria Municipal de Cultura. Foi alterado também a denominação do conselho, que passou a se chamar Conselho Municipal de Política Cultural

No ano de 2015, foi aprovado o regimento interno do conselho gestor do fundo municipal de cultura, na gestão do prefeito Arthur Virgílio do Carmo Ribeiro Neto, no formato de anexo único. Com efeito, foi definida a composição dos membros, o funcionamento do conselho, formatos de deliberação das decisões, remunerações, deveres e obrigações dos conselheiros que possuem mandatos fixado em dois anos, vedada a recondução consecutiva⁵. A maioria dos artigos se resume a questões administrativas da organização da rotina interna do órgão em questão, elencando diversos procedimentos para as sessões, recursos administrativos e o detalhamento da necessária conduta ética dos conselheiros (Manaus, 2015).

Necessário salientar que essas são as normativas atualmente em vigor e delineiam a estrutura do fundo municipal de cultura e sua gestão. Durante o processo de pesquisa e organização das normativas, foram encontrados outros decretos⁶ que regulamentam o fundo de cultura e o conselho de gestão, estruturados pela Lei n° 710/03, como os decretos n° 7288 e n° 7289 de 2004⁷, promulgados durante a gestão do prefeito Luiz Alberto Carijó de Gosztoryi, mas não estão em vigor em decorrência do decreto n° 3129/2015, que revogou tacitamente os decretos anteriores, visto tratar de uma mesma matéria, mesmo que consolidada em um único instrumento normativo.

Dessa forma, foi possível verificar, com base na análise das normativas a estruturação de um fundo municipal e de seu conselho gestor, um ponto de partida para o desenvolvimento de políticas públicas

.....

5 Os membros do Conselho Gestor têm seus mandatos fixados em 02 (dois) anos, vedada à recondução consecutiva. Parágrafo Único - O mandato do Conselho Gestor inicia-se à partir do ato de nomeação pelo Chefe do Executivo e se encerra após 2 (dois) anos (Manaus, 2003).

6 Histórico (c2021).

7 Manaus (2004).

de cultura em Manaus. A estruturação alicerçada sob leis ordinárias municipais possibilitou a continuidade das políticas públicas para os governos futuros.

A definição do conselho gestor ficou composta por segmentos de representantes de segmentos culturais, eleitos por votação direta, correspondente a uma abertura democrática e de participação política e cidadã dos trabalhadores da cultura.

A partir da consolidação do conselho municipal de cultura, passaram a ter a possibilidade para construir, conjuntamente, as políticas públicas de cultura necessárias para o desenvolvimento da economia da cultura. Apesar dos decretos regulamentares terem o poder de alterar o funcionamento do conselho, as definições primordiais que o estruturam administrativamente só puderam ser alteradas por meio de outra lei municipal que abordasse o mesmo tema ou a revogasse expressamente.

Nesse sentido, o fundo de cultura como estrutura contínua foi um passo inicial e fundamental para a criação do sistema de cultura do município, coincidindo com os componentes básicos do sistema nacional de cultura.

A lei municipal de incentivo fiscal

A Lei Municipal de Incentivo Fiscal para realização de projetos culturais foi promulgada no ano de 2017 por Marcos Sérgio Rotta, prefeito de Manaus em exercício naquele momento, durante a gestão de Arthur Virgílio do Carmo ribeiro Neto. A Lei n° 2213/2017 instituiu um regime de isenção fiscal para incentivar as empresas do município a investirem na cultura local, estimulando o desenvolvimento e realização de projetos culturais por meio da renúncia fiscal do Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza (ISSQN), mediante doação ou patrocínio⁸. Objetivando ainda facilitar meios

8 Art. 1º. Fica concedido, no âmbito do município de Manaus, o incentivo fiscal do Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza (ISSQN) para a realização de projetos culturais de contribuintes empreendedores, pessoas físicas ou jurídicas, domiciliadas no município de Manaus (Manaus, 2017).

para o livre acesso às fontes de cultura e o pleno exercício dos direitos culturais, sobretudo através da utilização dos benefícios fiscais concedidos por meio do procedimento criado pela normativa. O projeto cultural a ser incentivado ou patrocinado pelo empreendedor interessado será submetido ao escrutínio do conselho municipal de cultura, órgão que gerencia e administra o fundo municipal de cultura. Nesse cenário, as doações deverão ser direcionadas para o fundo municipal de cultura (Manaus, 2017), após a aprovação do projeto pelo conselho municipal de cultura, seguido pelo aval da Secretaria Municipal de Finanças, Tecnologia da Informação e Controle Interno (Semef).

O benefício fiscal poderá concedido pelo prazo de 10 anos e se limita a 20% dos valores recolhidos pelo prestador de serviço estabelecido em Manaus. Ademais, o contribuinte do ISSQN, deve destacar o benéfico na emissão das notas fiscais de serviço eletrônicas (Manaus, 2017). Só poderá ter direito ao benefício da renúncia fiscal do ISSQN os incentivadores e empreendedores que estiverem regulares quanto as suas obrigações tributárias municipais, estaduais e federais.

Em outras palavras, observamos que a Lei n° 2213/2017 não contempla os optantes pelo Estatuto Nacional da Microempresa e da Empresa de Pequeno Porte – Simples Nacional⁹. Prevê ainda a normativa e a obrigação do empreendedor de ser responsável pelo planejamento, controle, organização e execução do projeto cultural¹⁰, além da comprovação da correta aplicação dos recursos provenientes da lei, podendo sofrer diversos tipos de sanção, caso haja desvio do objeto, de recursos, ou falta de zelo e negligência.

Em relação ao decreto 4794/2020, que regulamenta a Lei n° 2213/2017, a própria normativa já indicava em seu texto os parâmetros em que a regulamentação deveria ser estabelecida, especialmente nas questões que envolvem procedimentos administrativos

9 Art. 9°. O benefício fiscal referente ao ISSQN não contempla os optantes pelo Estatuto Nacional da Microempresa e da Empresa de Pequeno Porte - Simples Nacional, instituído pela Lei Complementar n° 123, de 14 de dezembro de 2006 (Manaus, 2017).

10 Art. 3° (Manaus, 2017).

burocráticos e atos que atravessam a competência de várias secretarias do município. Nele, há um detalhamento maior e descrição mais específica dos procedimentos, como também condições para a concessão dos benefícios tributários.

Com efeito, criou-se dentro do conselho municipal de cultura comissões específicas com caráter deliberativo, para analisar os projetos, aprovar os valores apresentados nos orçamentos, emitir parecer sobre a prestação de contas e determinar diligências para sanar dúvidas relacionadas ao projeto. Introduz-se ainda a figura do relator, atribuindo a função de relatoria a um dos conselheiros para cada comissão formada. Ademais, para fins de esclarecimento, o conselho pleno do Conselho municipal de cultura é elencado como órgão decisório máximo, tendo competência para o julgamento final dos projetos culturais, não cabendo recurso para as suas decisões (Manaus, 2020).

Ainda em relação ao decreto, observamos que o capítulo III discorre sobre o andamento do projeto cultural apresentado para a captação de recursos, os procedimentos específicos de envio, podendo ser inscrito nas modalidades de doação ou patrocínio, indicando procedimentos diferenciados para cada delas. Os projetos culturais aprovados no pleno do conselho municipal de cultura receberão o Certificado de enquadramento e estarão aptos a captar recursos do incentivo fiscal do ISSQN pelo prazo de seis meses.

Por sua vez, o capítulo IV discrimina de forma detalhada sobre o incentivo fiscal¹¹, pontuando sobre o procedimento interno da Semef, indicando as documentações, operações e condições específicas da regularidade fiscal.

.....
11 Art. 28. Os benefícios de que tratam a Lei nº 2.213, de 04 de abril de 2017, referentes à destinação do Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza - ISSQN, abrangem somente: I - ISSQN próprio recolhido pelo beneficiário; e II - ISSQN retido na fonte por substituição tributária do beneficiário. Parágrafo único. Ficam excluídos dos benefícios de que tratam este artigo o ISSQN retido na fonte por solidariedade e o ISSQN fixo ou por estimativa (Manaus, 2017).

Em sede de disposições finais, o decreto definiu a competência do presidente do conselho municipal de cultura para divulgar editais de chamamento público para o recebimento dos projetos culturais, fixando datas para a publicação de edital¹², a fim de serem analisados e avaliados para receberem os certificados de enquadramento – podendo assim captar os recursos da renúncia fiscal.

A partir da análise da lei e do decreto que regulam o funcionamento da lei de incentivo fiscal para a cultura, foi possível notar a articulação com outras estruturas e órgãos previamente existentes com atividades voltadas para o incentivo à cultura. Assim foram inseridos o Fundo Municipal de Cultura como receptor das doações, e o Conselho Municipal de Cultura como gestor, administrador e avaliador dos projetos contemplados pela lei de incentivo.

Criou-se, nesse cenário, uma rede orgânica de estruturas em que as normativas se interpenetram, citam-se e se modificam. Nesse sentido, o conselho municipal de cultura tornou-se o gestor do fundo de cultura e de toda a movimentação motivada pela lei de incentivo à cultura, decorrente do fato de que o destino dos valores doados será o fundo.

O Sistema Municipal de Fomento à Cultura (Siscult)

O Siscult foi instituído pela Lei n° 2214/2017 e regulamentado pelo decreto 4047/2018, durante a gestão do prefeito Arthur Virgílio do Carmo Ribeiro Neto, com a finalidade de implementar um novo modelo de políticas públicas para a cultura, através de editais públicos, a fim de atender a promoção, formação, difusão, intercâmbio, pesquisa, ocupação e campos correlatos à cultura no município de Manaus¹³. Enfim, tem o objetivo de estimular a criação, a produção, o acesso, a formação e desenvolvimento cultural da

.....
12 Art. 40. Os prazos para inscrição dos Projetos Culturais que objetivem o usufruto do benefício fiscal tratado neste Decreto iniciam-se em 01 de março e se encerram em 31 de agosto de cada ano (Manaus, 2017).

13 Art. 1° (Manaus, 2017).

cidade; promover e democratizar o acesso aos bens culturais; como também estimular as dinâmicas culturais locais e a criação artística. Os editais são os instrumentos jurídicos estabelecidos pela legislação para que seja feita a distribuição dos recursos, indicam que os editais terão regras próprias e obedecerão aos dispositivos constitucionais e as demais legislações vigentes¹⁴, referenciando assim a Lei de Licitações – Lei nº 8.666/93. A própria lei define diversas vedações para a participação de pessoa física ou jurídica, com vinculações à prefeitura de Manaus, ao órgão municipal de cultura e aos demais poderes públicos, sendo esse dispositivo repetido nas vedações dos editais provenientes do Siscult. Os recursos serão provenientes de convênios, contratos, acordos celebrados entre instituições públicas ou privadas, nacionais e estrangeiras e o órgão municipal de cultura.

Percebemos que a lei cria uma comissão de seleção, que será formada por representantes da sociedade civil ou representantes do poder público, com especialidade ou notório conhecimento em arte e cultura. Visa-se selecionar as propostas de projetos culturais que obedecem aos critérios estabelecidos nos editais.

A comissão será presidida por um representante do executivo nomeado pelo órgão municipal de cultura. A lei abre ainda a possibilidade da criação de outras comissões de análise através de regras estabelecidas pelo edital. A normativa impõe uma obrigatoriedade para a realização de editais públicos de fomento à cultura de forma anual, devendo ser divulgados através de todos os meios possíveis para os proponentes interessados, não podendo haver cobrança para a inscrição no edital (Manaus, 2017).

Com efeito, foi definido na normativa que parte dos valores destinados aos programas especiais no âmbito do órgão municipal de cultura, estivesse no quantitativo mínimo de 30%, e deverão ser aplicados em fomento à cultura por meio de editais, divididos em:

a) políticas públicas de apoio ao carnaval no município de Manaus;

.....
14 Art. 3º (Manaus, 2017).

b) políticas públicas de apoio ao folclore e cultura popular;
c) políticas públicas de apoio as artes e as demais áreas da cultura (Manaus, 2017). A lei estabelece ainda que as propostas apresentadas deverão resultar em produtos ou ações gratuitas à população, ou seja, o proponente deverá apresentar uma contrapartida gratuita para a população de Manaus.

A prestação de contas é definida na lei como uma estipulação do próprio edital que regulamentará os critérios, as contrapartidas obrigatórias e a forma de utilização de recursos; sendo necessário a prestação de contas ser aprovada, sobretudo para que o proponente contemplado pudesse se candidatar novamente¹⁵.

A lei pontua que as políticas públicas de cultura não ficassem restritas aos dispositivos, permitindo a criação de outros programas, projetos e ações que tivessem por objetivo, legitimar os valores culturais expressos na Constituição Federal e nas demais legislações pertinentes ao campo da cultura, gerando a abertura para a criação e instituição de novas políticas públicas por outros mecanismos de acesso. Define-se ainda que o primeiro semestre de cada ano é o momento adequado para o lançamento dos editais que compõem o Siscult (Manaus, 2017).

O decreto 4047/2018 regulamenta a Lei nº 2.214/2017, que instituiu Siscult, no âmbito do município de Manaus, como um mecanismo de fomento direto para o estímulo à produção, formação, difusão e desenvolvimento cultural, democratização e acesso aos bens culturais.

O decreto insere de forma expressa a vinculação dos editais às regras estabelecidas na Lei Federal nº 8666/1993 – lei de licitação – e nº 13.019/2014 – marco regulatório das organizações da sociedade civil¹⁶. Sendo assim, os editais deverão especificar os critérios

.....
15 Art. 11 (Manaus, 2017).

16 Art. 7º. Os editais vinculados ao SISCULT, conforme suas especificidades, estarão sujeitos às regras estabelecidas pelas Leis Federais nº 8.666, de 21 de junho de 1993 e nº 13.019, de 31 de julho de 2014 - Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil e outras leis que porventura venham a fundamentá-los (Manaus, 2018).

de avaliação e as etapas do processo seletivo, devendo garantir publicidade e transparência em todos os seus atos. Em suma, os projetos submetidos aos editais vinculados ao Siscult concorrerão em condições de igualdade e serão avaliados por uma comissão técnica e outra, de seleção designadas pela Manauscult, publicadas no diário oficial do Município.

A regulamentação específica de forma mais detalhada a composição e os limites da comissão de seleção, sendo considerada de relevante interesse público. Nesse sentido, sem remuneração, a designação de seus membros deve ser realizada por ato do diretor-presidente da Manauscult devidamente publicado em diário oficial. Assim sendo, a comissão poderá sugerir o remanejamento ao diretor presidente da Manauscult, dos valores de prêmios e apoios de cada edital, desde que seja feito entre as categorias do mesmo edital, sempre justificando as decisões em atas e respeitando a ordem classificatória dos projetos (Manaus, 2017).

A comissão da seleção dos editais será composta em números ímpares, por 70% de membros representantes da sociedade civil com notório conhecimento em arte e cultura e 30% de membros representantes do poder público; sendo presidida por um servidor indicado pelo diretor presidente da Manauscult.

Ademais, poderá a comissão solicitar do proponente, desde que previsto no edital, dados complementares do projeto cultural, ou ainda, realizar entrevistas com o proponente para a elucidação de aspectos do projeto proposto. Os casos omissos dos editais serão decididos pelo diretor presidente da Manauscult.

A partir dessas observações, compreendemos que a normativa cria uma comissão de seleção para avaliar os projetos culturais propostos, indicando que deverá ser formada por representantes da sociedade civil com notório reconhecimento em arte e cultura e representantes do poder público.

No decreto, há mais limitações e conceituações sobre a natureza da comissão que, por ser de relevante interesse público, os avaliadores

não terão remunerações. A lei e o decreto permitem a abertura de critérios para a definição da comissão de seleção a critério do edital, podendo ainda haver a criação de outros tipos de comissão de análise através dos editais.

Diferentemente do Fundo Municipal de Cultura, regido pelo Conselho Municipal de Cultura, o órgão responsável por todo o gerenciamento dos editais, recursos financeiros, avaliação dos projetos culturais propostos, fiscalização da execução dos projetos, avaliação das prestações de conta – os proponentes são obrigados a realizarem – quando se inscrevem nos editais. Em suma, é a *Manauscult* ligada diretamente ao poder executivo municipal.

Nesse sentido, a lei organiza ainda o formato dos editais que prevê vedações, requisitos, obrigações acerca da divulgação de critérios de seleção, transparência, remanejamentos; porém, deixa um espaço razoável para a construção do edital público na forma adequada da conveniência e oportunidade que entender a administração pública naquele momento específico.

Analisando a lei em conjunto com o decreto, é possível notar que a instituição do *Siscult* representa uma desburocratização para o acesso de recursos públicos de fomento à cultura, possibilitando ao proponente a captação direta, sem a necessidade de atuar dentro da sistemática da Lei de Incentivo Municipal ou Federal do *Pronac* ao mesmo tempo em que obriga o proponente a apresentar uma contrapartida gratuita para a população – ou seja, um segundo objeto além do proposto pelo projeto cultural.

A inserção direta da Lei Federal n° 8666/1993 indica que os editais de cultura seguirão o formato de procedimentos licitatório do tipo “Concurso-Prêmio”, contido em seu artigo 22, havendo assim duas fases de avaliação: a habilitação e a avaliação de mérito dos projetos; sendo previsto o direito de recursos administrativo em cada uma das fases (Brasil, 1993).

É possível afirmar que o fato de o *Siscult* ter sido instituído por lei, representa a intenção do poder público em manter a continuidade

da política pública, transformando a iniciativa do fomento direto à projetos culturais, em uma política de estado; e não sendo apenas uma política de governo.

Ao contrário do Pronac e do incentivo nos moldes da renúncia fiscal federal, o Siscult possui o mecanismo de fomento direto através de editais públicos, fazendo com que o produtor cultural interessado inscreva o seu projeto nos conformes do edital, e caso seja contemplado com o prêmio passasse a ter a obrigação de realizar uma contrapartida gratuita em prol da sociedade manauara, não sendo necessário a articulação constante com o empresariado na captação de recursos para conseguir a execução do projeto.

Estrutura administrativa da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (MANAUSCULT)

A Manauscult é uma entidade integrante da administração indireta do poder executivo, e tem finalidade para coordenação, execução, promoção, desenvolvimento de ações voltadas para cultura, as artes, turismo e eventos, criada pela lei delegada 25/2013. Isto é, a Manauscult tem personalidade jurídica de direito público, autonomia patrimonial, administrativa e financeira; sede e foro em Manaus, e atuação em todo o território do município, sendo seu prazo de duração ilimitada (Manaus, 2013b).

Necessário salientar que existe todo um histórico de contínuas transformações, reorganizações do órgão gestor de políticas públicas no município de Manaus após a extinção da secretaria municipal de cultura. Ademais, no site oficial da Manauscult é possível verificar o histórico de fundações criadas em diferentes gestões¹⁷, culminando na estrutura atual da gestão do prefeito Arthur Virgílio do Carmo Ribeiro Neto, instituída através da lei delegada 25/2013 e regulamentada pelo decreto 2638/2013.

A lei define ainda que o patrimônio da Manauscult será composto por bens e direitos do patrimônio da Fundação Municipal e Cultura

.....
17 Nossa [...], [2022].

e das Artes e os da Fundação Municipal de Eventos e Turismo, determinando essa transferência e a integração do patrimônio dessas fundações em uma nova fundação que acumula as duas atividades que envolvem turismo e cultura. Será composto também por bens e direitos adquiridos a quaisquer títulos e outros que venha no exercício das atividades.

Em relação às receitas da Manauscult são elas constituídas por dotações anuais consignadas no orçamento do município, como, por, exemplo: receitas patrimoniais, contribuições e doações de pessoas físicas ou jurídicas, subvenções ou auxílios concedidas por entidades pública ou privadas; recursos oriundos de acordos, convênios, contratos ou prestações de serviços a terceiros; operações de créditos e juros bancários provenientes de aplicações financeiras; recursos provenientes de outras fontes, inclusive incentivos fiscais; receitas de fundos públicos destinados por lei; outras receitas eventuais (Manaus, 2013b).

A Manauscult é dirigida por um diretor presidente com o suporte de quatro diretores de área, possuindo uma estrutura operacional que integra cinco órgãos colegiados: conselho fiscal, conselho municipal de cultura, conselho municipal de turismo, conselho gestor do fundo municipal de preservação do patrimônio cultural, comissão de licitação. Além disso, integra-se ao Conselho Municipal de Cultura o gestor do fundo municipal de cultura em sua estrutura administrativa, também compõem a estrutura os órgãos de assistência direta e assessoramento, os órgãos de apoio à gestão, órgãos de atividades finalísticas, segmentados em diretorias, divisões, gerencias e departamentos (Manaus, 2013b).

A competência atribuída à Manauscult orbita em torno da função de gerir as áreas operacionais sob sua responsabilidade, assegurando padrões de desempenho satisfatórios, como também visa administrar os bens e materiais sob a sua guarda, garantindo manutenção, conservação e o devido funcionamento. Em síntese, a normativa

abre a possibilidade de definições mais específicas sobre a competência, sobretudo através do regimento interno do órgão.

Em relação aos cargos de confiança, atribuições e funções gratificadas da Manauscult, são elas instituídas por um anexo único que especifica os detalhes, podendo o diretor presidente atribuir a servidores do quadro permanente funções gratificadas pelo exercício de encargos de chefia, direção ou assessoramento. Em sede de disposições finais, a normativa indica a extinção da antiga fundação de cultura que a atual Manauscult substituiu ao unificar a Fundação Municipal de Cultura e das Artes e a Fundação Municipal de Eventos e Turismo, que ficou extintas e seus servidores foram remanejados dentro dos quadros da nova fundação. A lei entrou em vigor revogando todas as disposições em contrário.

O decreto 2638/2013 dispõe sobre o regimento interno da Manauscult, definindo em maiores detalhes o funcionamento interno da estrutura, da competência, das atribuições e dos limites de poderes de todos os órgãos e suas divisões internas¹⁸. Em seguida são apontadas as atribuições dos dirigentes, em especial a do diretor presidente, dos diretores de área, as atribuições comuns, como também as previsões específicas para os cargos comissionados.

Analisando as normativas da Manauscult, estruturada organicamente através da Lei delegada 25/2013 e do decreto 2368/2013, nota-se que a instituição foi organizada para ser uma entidade pública voltada para a cultura, as artes, o turismo e os eventos, vinculada diretamente com o poder executivo do município.

Sendo assim, a atuação da Manauscult como órgão responsável por implementação de políticas públicas acabou por absorver as demais estruturas administrativas que possuíam funções e competências similares, como o Conselho Municipal de Cultura que passou a integrar a grande estrutura da Manauscult no gerenciamento e administração de políticas públicas para a cultura.

.....
18 Arts. 3º a 39 (Manaus, 2013a).

Em outros termos, através das eleições do Conselho Municipal de Cultura, é possível que produtores culturais, artistas e pesquisadores do setor passem a participar de decisões e de construções coletivas de políticas públicas de cultura, porque o conselho funciona como uma instância de decisão coletiva dentro da Manauscult, possuindo poder de gerência e decisão sobre o Fundo Municipal de Cultura.

CONCLUSÃO

A Constituição Federal de 1988, ao inovar com o seu direcionamento pragmático acerca da garantia e efetivação de direitos fundamentais, tratou, inicialmente, dos direitos culturais em seu art. 215; posteriormente, foi expandido pela EC 71 de 2012 que incluiu o art 216-A, que expressamente prevê e organiza o Sistema Nacional de Cultura, instituindo um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da federação e a sociedade.

O Programa Nacional de Incentivo implementado pela Lei n° 8313/1991 – conhecida como a Lei Rouanet, constitui três mecanismos de fomento à cultura em nível federal, sendo apenas dois deles funcionais: o Fundo Nacional de Cultura, um fundo de natureza contábil com prazo indeterminado de duração; e o incentivo via renúncia fiscal, que possibilita às empresas tributadas com base no lucro real, descontar até 4% do imposto devido, aplicando, a título de doação ou patrocínio, uma parte do imposto de renda em projetos aprovados pelo Ministério da Cultura.

Trata-se assim de um incentivo que implica no constante trabalho do produtor cultural para realizar captação de recursos e articulação com o empresariado, para que de fato consiga-se executar seu projeto cultural. Em suma, percebemos que a Lei de Incentivo à Cultura do município de Manaus trilha um caminho aproximado do incentivo fiscal federal, havendo diferenças no que tange à obrigação de captação inicial de valores para a execução do projeto cultural

Diante dessas observações, percebemos que, através na análise das normativas de políticas públicas de cultura descritas e detalhadas, foi possível verificar que, apesar do município de Manaus não estar completamente integrado ao Sistema Nacional de Cultura, possui apenas a adesão concluída sobre a Lei do fundo de cultura. Dessa maneira, as legislações pesquisadas foram capazes de criar um microssistema de incentivo à cultura, ainda que não integradas ao sistema nacional.

Após a criação do fundo municipal de cultura e a instituição do conselho municipal da cultura, tivemos a Lei de Incentivo Fiscal que concedeu maior autonomia ao conselho, articulando o recebimento de valores vindos da Lei de Incentivo para o fundo municipal e sendo gerenciado pelo conselho municipal de cultura.

Com efeito, observamos que a reorganização da Manauscult demonstrou uma maior profundidade na integração das estruturas preexistentes com a função de fomento e garantia de direitos culturais, absorvendo o conselho de cultura e o fundo de cultura em sua estrutura administrativa.

Nesse intuito, compreendemos que o Siscult, enquanto sistema de fomento através de editais, passou a desburocratizar o acesso direto aos recursos públicos para projetos culturais – facilitando para o produtor cultural, que passa a não precisar ficar constantemente articulando e buscando captação entre empresas, criando uma comissão avaliadora de projetos e instituindo a Manauscult como órgão responsável pela administração, gerenciamento e fiscalização do sistema.

Ainda há muito o que se pesquisar acerca das políticas públicas de cultura no município de Manaus, visto que a promoção de atividades e criação de produtos culturais influem diretamente na economia da cultura e no turismo local. É necessário estimular a pesquisa sobre o andamento das políticas públicas existentes, assim como incrementar o levantamento de dados e indicadores de cultura, sobretudo para que fosse possível avaliar o sucesso das políticas

públicas de cultura fomentadas e gerenciadas pelo órgão municipal responsável e ligado diretamente ao executivo, a Manauscult.

REFERÊNCIAS

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 1988.

BRASIL. *Lei n° 8.666, de 21 de junho de 1993. Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da administração pública e dá outras providências*. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, ano 131, n. 116, 22 jun. 1993. (Veto Parcial).

CUNHA FILHO, F. H. *Federalismo cultural e sistema nacional de cultura: contribuição ao debate*. Fortaleza: Ed. UFC, 2010. (Diálogos intempestivos, 81).

CUNHA FILHO, F. H. *Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades*. São Paulo: Ed. Sesc, SP, 2018.

GIL, G. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2003. (Cadernos do do-in antropológico, n. 1).

HISTÓRICO. *Concultura: Prefeitura de Manaus*, c2021. Disponível em: <https://concultura.manaus.am.gov.br/historico>. Acesso em 17 dez. 2021

LEIS Municipais. [S. l.], [2021]. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/sistema-leis>. Acesso em: 17 dez. 2021.

MANAUS (AM). *Decreto n° 2.638, de 05 de novembro de 2013. Dispõe sobre o Regimento Interno da FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, TURISMO E EVENTOS – MANAUSCULT, e dá outras providências*. Manaus: Câmara Municipal, 2013a. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/am/m/manaus/decreto/2013/264/2638/decreto-n-2638-2013-dispoe-sobre-o-regimento-interno-da-fundacao-municipal-de-cultura-turismo-e-eventos-manauscult-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MANAUS (AM). *Decreto n° 3.129, de 01 de julho de 2015. Aprova o regimento interno do conselho gestor do fundo municipal de cultura, e dá outras providências*. Manaus: Câmara Municipal, 2015. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/am/m/manaus/decreto/2015/313/3129/decreto-n-3129-2015-aprova-o-regimento->

interno-do-conselho-gestor-do-fundo-municipal-de-cultura-e-da-outras-providencias. Acesso em: 22 nov. 2021.

MANAUS. *Decreto n° 4.047, de 03 de abril de 2018*. Regulamenta a Lei n° 2.214, de 04 de abril de 2017, que instituiu o Sistema Municipal de Fomento à Cultura – SISCULT no âmbito do município de Manaus, e dá outras providências. Manaus: Câmara Municipal, 2018. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/am/m/manaus/decreto/2018/404/4047/decreto-n-4047-2018-regulamenta-a-lei-n-2214-de-04-de-abril-de-2017-que-instituiu-o-sistema-municipal-de-fomento-a-cultura-siscult-no-ambito-do-municipio-de-manaus-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MANAUS (AM). *Decreto n° 4.794, de 31 de março de 2020*. Dispõe sobre a regulamentação da Lei n° 2.213, de 04 de abril 2017, que concede incentivo fiscal para a realização de Projetos Culturais no âmbito do Município de Manaus, e dá outras providências. Manaus: Câmara Municipal, 2020. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/am/m/manaus/decreto/2020/480/4794/decreto-n-4794-2020-dispoe-sobre-a-regulamentacao-da-lei-n-2213-de-04-de-abril-2017-que-concede-incentivo-fiscal-para-a-realizacao-de-projetos-culturais-no-ambito-do-municipio-de-manaus-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MANAUS (AM). *Lei Delegada n° 25, de 31 de julho de 2013*. Cria, na estrutura da Administração Indireta do Poder Executivo, a FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, TURISMO EVENTOS – MANAUSCULT e dá outras providências. Manaus: Câmara Municipal, 2013b. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/am/m/manaus/lei-delegada/2013/3/25/lei-delegada-n-25-2013-cria-na-estrutura-da-administracao-indireta-do-poder-executivo-a-fundacao-municipal-de-cultura-turismo-eventos-manauscult-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MANAUS (AM). *Lei n° 2.213, de 04 de abril de 2017*. Concede incentivo fiscal para a realização de projetos culturais no âmbito do município de Manaus e dá outras providência. Manaus: Câmara Municipal, 2017. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/am/m/manaus/lei-ordinaria/2017/222/2213/lei-ordinaria-n-2213-2017-concede-incentivo-fiscal-para-a-realizacao-de-projetos-culturais-no-ambito-do-municipio-de-manaus-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MANAUS (AM). *Lei n° 710, de 03 de setembro de 2003*. Institui o fundo municipal de apoio à cultura artística, cria incentivos fiscais a projetos culturais, e dá outras providências. Manaus: Câmara Municipal, 2003. Disponível em: <https://sapl.cmm.am.gov.br/norma/4112>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MANAUS (AM). *Lei n° 945, de 20 de janeiro de 2006*. Dispõe sobre a vinculação do fundo municipal de apoio à cultura artística. Manaus: Câmara Municipal, 2006. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/am/m/manaus/lei-ordinaria/2006/95/945/lei-ordinaria-n-945-2006-dispoe-sobre-a-vinculacao-do-fundo-municipal-de-apoio-a-cultura-artistica>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MANAUS (AM). Prefeitura. *Diário Oficial de Manaus*, Manaus, 2004. Disponível em: <http://dom.manaus.am.gov.br/Dom/pdf/2004>. Acesso em 17 dez. 2021.

NOSSA História. *ManausCult*, Manaus, [2022]. Disponível em: <https://manauscult.manaus.am.gov.br/nossa-historia/>. Acesso em: 28 set. 2022.

OLIVEIRA, D. J. de. *Direitos Culturais e políticas públicas: os marcos normativos do Sistema Nacional de Cultura*. 2014. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SISTEMA NACIONAL DE CULTURA. Ministério da Cultura. *Oficina de implementação de sistemas estaduais e municipais de cultura*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2013. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/32/2018/04/Apostila-Oficina-de-Implementa%C3%A7%C3%A3o-dos-Sistemas-de-Cultura.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.