

Sentidos do trabalho com arte e cultura: a produção cultural no Brasil contemporâneo

André Peralta Grillo¹

Resumo

Neste artigo desenvolvo uma sociologia do trabalho com arte e cultura para analisar o produtor cultural no Brasil recente, com foco no nicho da música “independente”, buscando compreender alguns dos sentidos possíveis que a atividade possui para quem a executa. Para tanto, remeto ao estudo da Contracultura dos anos 60 para observar a formação de um novo sentido para o trabalho, manifesto por muitos dos produtores pesquisados, ao menos em sua forma incorporada ao “novo capitalismo”, comparando-o com outros sentidos possíveis observados. Apresento, assim, sucintamente, as principais contribuições teóricas, históricas e empíricas de cada uma das três partes de minha tese de doutorado, e alguns de seus principais resultados, conclusões, e apontamentos para pesquisas futuras.

Palavras-chave:

Sociologia do trabalho com arte e cultura; Contracultura; Trabalho Imaterial; Produção cultural e música independente

Meanings of work with art and culture: cultural production in contemporary Brazil

Abstract

In this article I develop a sociology of work with art and culture to analyze the cultural producer in recent Brazil, focusing on the niche of “independent” music, seeking to understand some of the possible meanings that the activity has for those who perform it. For that, I refer to the study of Counterculture of the 60s to observe the formation of a new meaning for work, manifested by many of the surveyed producers, at least in its form incorporated into the “new capitalism”, comparing it with other possible meanings observed. Thus, I briefly present the main theoretical, historical and empirical contributions of each of the three parts of the thesis, and some of its main results, conclusions, and notes for future research.

Key words: Sociology of work with art and culture; Counterculture; Immaterial work; Cultural production and independent music

Introdução

O presente trabalho apresenta alguns resultados da minha pesquisa de doutorado sobre a produção cultural (no sentido do uso comum do termo no Brasil, entendido como “gestão cultural”) no Brasil contemporâneo. Partindo de uma análise da construção de um novo sentido para o trabalho, forjado nos movimentos da Contracultura dos anos 60, e incorporado parcialmente pelo que Boltanski & Chiapello (2009) chamam de “novo espírito do capitalismo”, é desenvolvida uma sociologia do trabalho com arte e cultura que, após descrever as mudanças recentes no mundo do trabalho e a ascensão do trabalho imaterial, toma como referência esta literatura, ressaltando as contribuições para a temática realizadas por Pierre-Michel Menger (2005, 2006, 1999) e Howard Becker (2010).

A partir deste arcabouço teórico, é feita uma descrição histórica das políticas públicas para a cultura no Brasil, destacando sua fase mais recente, conhecida como era dos editais, que fomenta a profissionalização da categoria de produtor cultural no país e a formação de algumas tendências que permitem falar em produção cultural no Brasil como um todo, na medida em que irão influenciar esta produção em todos os campos das artes (fortalecendo a lógica em rede de uma espécie de “cidade por projetos”, nos termos de Boltanski & Chiapello, já presente no mundo das artes, como demonstra Menger). Isso antes de me aprofundar no nicho específico que é meu foco, o da “música independente”.

Passo então à descrição da história desse nicho no Brasil, com ênfase em sua fase mais recente, em que se forma uma grande rede de festivais independentes de maior porte, fortalecidos pelas leis de incen-

¹ Licenciado, mestre e doutor em Ciências Sociais pela UFJF, atualmente professor colaborador na Unioeste/Toledo. Email: grillo_andre@hotmail.com

tivo via renúncia fiscal, entre outros fatores. Dentro deste circuito, chega-se a falar na formação de um *midstream* (entre o *mainstream* e o *underground*), e alguns defendem que esses festivais estariam substituindo as rádios como celeiro de artistas, e como via de consolidação de público fora da grande mídia.

Todo esse percurso para contextualizar e entender melhor o objeto específico do estudo, o produtor cultural, buscando interpretar e compreender os diferentes sentidos que os membros desta categoria podem atribuir à sua atividade.

O trabalho de campo foi realizado principalmente, mas não só, no acompanhamento e estudo de caso da rede Circuito Fora do Eixo (FdE) (que não se resume à produção cultural, mas essa é outra história...), que me permitiu ter contato com produtores (e cenas) espalhados por todo país, tanto membros como ex-membros do FdE. Também entrevistei produtores sem vínculo com a rede, e acompanhei outros tipos de atividade no âmbito da produção cultural. Pretende-se então, após um breve resumo do percurso da tese, apresentar algumas das hipóteses que são defendidas e alguns dos resultados apresentados como frutos desta pesquisa.

O artigo dividir-se-á em três partes, além desta introdução e da conclusão. Na primeira, trato da Contracultura, destacando a formação e difusão de um novo sentido para o trabalho no seu bojo, através de alguns dos fragmentos selecionados de livros, textos em geral e falas públicas, considerados mais relevantes a este processo, extraídos de alguns de seus principais ideólogos e ativistas. Na segunda, abordo o mundo do trabalho contemporâneo, cuja ideologia reflete a apropriação parcial deste novo sentido para o trabalho, e o trabalho com arte e cultura nesse contexto. Na terceira, me debruço sobre o tema da tese em si, a produção cultural no Brasil contemporâneo, primeiro de forma geral, a partir da sucinta descrição das políticas públicas para a cultura que irão impactar fortemente a atividade à partir do final dos anos 80, passando então para uma breve análise da história da música independente brasileira, com foco no seu período mais recente, de modo a contextualizar o objeto empírico, o produtor cultural de música independente no Brasil contemporâneo, buscando compreender os sentidos para o trabalho mobilizados pela categoria. E por fim, na conclusão, faço uma descrição sucinta da metodologia e do trabalho de campo, e apresento algumas das conclusões da pesquisa.

1. Contracultura

A Contracultura, entendida como os movimentos contestatórios de jovens espalhados pelas diferentes regiões do globo nos anos 60 (mas especialmente nos países centrais do capitalismo), é considerada um marco, um momento de crítica e inflexão fundamental na história recente da “civilização ocidental”. É uma grande referência, tanto cultural e histórica, quanto jornalística e acadêmica, tanto pelo seu impacto, quanto por seu legado, embora este último seja não raro questionado por autores como Marcuse (1973), que afirmam que esta grande onda de contestação ao mundo capitalista (mas também crítica à experiência soviética e aos partidos comunistas) acabou sendo cooptada, tendo seu caráter crítico e subversivo diluído em mercadorias e modas de entretenimento e vestuário.

O meu interesse na Contracultura, porém, parte da análise de Boltanski e Chiapello, no clássico “O novo espírito do capitalismo” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009), que atribui um papel fundamental à mesma nas transformações recentes do capitalismo, sendo inclusive responsável pelo conteúdo deste “novo espírito”, entendido como a ideologia que motiva o engajamento nas formas de trabalho dominantes. Segundo os autores:

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

Importante ressaltar que, para os autores, o capitalismo se desenvolve pela incorporação parcial da crítica, quando esta atinge seu auge, e enfatizo aqui o parcial, para destacar que o “novo capitalismo” e seu “espírito” não realizam de fato os anseios e demandas postulados pelos movimentos de Contracultura, apenas incorpora parcialmente seus ideais de forma a desenvolver um tipo de motivação capaz de seduzir as novas gerações, ou seja, de apresentar motivações mais de acordo com os novos anseios, especialmente da juventude, o que não significa que os realize, de fato. O resultado, na prática, é um mecanismo de legitimação das novas relações de trabalho, cada vez mais precarizadas e, frequentemente, o aumento, e não a diminuição, da exploração, agora convertida em auto exploração. Permanece em aberto, porém, ao menos aos que atingem o estado de

grandeza na cidade por projetos, a possibilidade de uma maior liberdade e satisfação no trabalho, embora mesmo nesse caso haja questionamento (Richard Sennet, por ex., mostra os problemas enfrentados por pessoas bem-sucedidas no novo capitalismo, como a dificuldade de formar família, de desenvolver um sentido e narrativa coesos para a sua vida, instabilidade psicológica, etc.) (SENNETT, 2008).

Central aqui é exatamente esse novo perfil do trabalhador, com suas características específicas (presentes no repertório do Maio de 68), que se torna o mais valorizado dentro do novo capitalismo, e é pregado pelos novos manuais de administração. Foram observados muitos produtores, ao longo da pesquisa empírica, que tinham exatamente esse perfil, e também foram acompanhadas atividades de formação (tanto do FdE, quanto de entidades públicas e cursos particulares) que buscavam desenvolver exatamente essas habilidades. Mostrou-se então necessário recurso à sociologia do trabalho para melhor compreender esse fenômeno. Mas antes, era necessário desenvolver melhor o que seria esse “novo espírito”, essa nova ideologia, esse novo sentido para o trabalho, que podemos observar por todo lado (para além dos manuais e palestrantes da área de administração e gestão de negócios e empresas, na publicidade, na mídia, em toda cultura do “empreendedorismo”, e até mesmo na educação...). Boltanski e Chiapello se limitam a apontar a origem desse perfil nas demandas e críticas do Maio de 68. É preciso observar a construção e difusão desse novo sentido no bojo dos movimentos de Contracultura, na expressão de seus principais ativistas e ideólogos, de modo a aprofundar a compreensão desse novo sentido para o trabalho.

Independentemente do que tenha sido exatamente, e do alcance do termo “contracultura” como um conceito (ROZAK, 1972; GOFFMAN; JOY, 2004), o que importa aqui é a construção de uma ideia, ou um conjunto de ideias, de um novo ideal, de um novo sentido para a vida e para o trabalho, que passa a fazer parte do imaginário social moderno (para usar a expressão de Charles Taylor), quer este aponte de fato, ou apenas enganosamente, ou talvez parcialmente, para a sua superação, ou não.

A tese aqui descrita defende (GRILLO, 2017a), após amplo levantamento e análise dos escritos e falas dos principais ideólogos e ativistas da Contracultura, que quem articula de forma mais clara e densa esse novo sentido para o trabalho é Herbert Marcuse em sua obra “Eros and Civilization”, de 1955 (MARCUSE, 1999). Nesta obra, o autor capta os mais profundos anseios por uma nova atitude pe-

rante o mundo, o trabalho, e a vida, que farão parte, assim defende a tese, do imaginário social ocidental a partir dos movimentos de Contracultura

O autor expõe o que seriam as implicações sociológicas da teoria dos instintos de Freud, derivadas da constatação de que, tanto onto quanto filogeneticamente, a estrutura instintiva do indivíduo é moldada socialmente, não sendo, dessa maneira, inata ou necessária. Partindo do postulado de que o “princípio de prazer” (Eros), a libido, levaria à destruição do indivíduo caso perseguisse livre e incessantemente a busca de sua gratificação, Freud considera que a vida humana, assim como a Cultura, tem seu início com o estabelecimento do domínio do “princípio de realidade”, que em Freud é, necessariamente, repressivo, ou seja, a Cultura seria, necessariamente, repressão, desenvolvendo-se pela sublimação dos instintos, e levando necessariamente à neurose.

Ora, se o princípio de realidade é histórico, e não inato, ele poderia ser outro. E, para Marcuse, já que o princípio de realidade se construiu sempre tendo que lidar com a escassez, sendo por conta disso necessariamente repressivo, poderia então não ser repressivo, na medida em que o estado de escassez fosse superado.

A moderna forma histórica do princípio de realidade, de acordo com Marcuse, é o “princípio de desempenho”. A “mais-repressão”, que significa a repressão dos instintos além do necessário ao patamar tecnológico alcançado, leva à perpetuação do princípio de desempenho, mesmo já sendo concretamente possível, para o autor, a sua superação. Dessa maneira, “mais-repressão” e “princípio de desempenho” seriam os responsáveis pela perpetuação do trabalho alienado. A emancipação no sentido de um trabalho que não seja alienado, portanto, passa pela busca de um “princípio de realidade não repressivo”. Para tanto, tendo por suposição a possibilidade de superação da escassez e da automação de todo trabalho repetitivo, penoso e monótono, é necessária a transformação do trabalho em “atividade lúdica”, na qual o trabalho se desenvolveria pela livre ação das faculdades humanas, engendrando a possibilidade de “relações libidinais de trabalho”: **“A transformação do esforço laborioso (trabalho) em jogo (atividade lúdica), e da produtividade repressiva em ‘exibição’** – uma transformação que deve ser antecedida pela conquista da carência (escassez) como fator determinante da civilização.” (MARCUSE, 1999, p. 171) [grifos meus].

O problema do trabalho, da atividade socialmente útil, sem sublimação (repressiva), pode agora ser reformula-

do. Surge-nos como o problema de **uma mudança no caráter do trabalho, em virtude da qual este seria assimilado ao livre jogo das faculdades humanas**. Quais são as condições instintivas para tal transformação? A mais importante tentativa para responder essa questão foi realizada por Barbara Lantos em seu artigo ‘Work and the Instincts’ [1943]. A autora define jogo e trabalho em conformidade com os estágios instintivos envolvidos nessas atividades. **O jogo está inteiramente sujeito ao princípio do prazer; o prazer está no próprio movimento, na medida em que este ativa as zonas erotogênicas. ‘A característica fundamental do jogo é ser gratificador em si mesmo, sem servir a qualquer outro propósito senão o da gratificação dos instintos’**. Os impulsos que determinam a atividade lúdica são pré-genitais: o jogo exprime um auto-erotismo sem objeto e gratifica aqueles instintos componentes que já estão dirigidos para o mundo objetivo. **O trabalho, por outra parte, serve a fins estranhos a si próprio – nomeadamente os fins da autopreservação**. ‘Trabalhar é o esforço ativo do ego... para obter do mundo externo tudo o que seja preciso para a autopreservação’. [...]

Assim, é o propósito e não o conteúdo que marca uma atividade como jogo ou trabalho. Uma transformação na estrutura instintiva [...] acarretaria uma mudança no valor instintivo da atividade humana, *independentemente de seu conteúdo*. Por exemplo, se o trabalho for acompanhado por uma reativação do erotismo polimórfico pré-genital, **tenderá a tornar-se gratificador em si mesmo, sem perder o seu conteúdo de trabalho**. Ora, é precisamente tal reativação do erotismo polimórfico que se manifesta como a **consequência da conquista da escassez e alienação**. As condições sociais alteradas criariam, portanto, uma base instintiva para a transformação do trabalho em atividade lúdica. (MARCUSE, 1999a, p.186-8) [grifos em itálico no original; grifos em negritos meus]

O autor (e, no caso, também ativista) que talvez tenha mais radicalizado esse novo sentido é Richard Neville, importante agitador da Contracultura na Inglaterra. Neville, segundo Maciel (1972), afirma que “o underground aboliu o trabalho. [...] **a nova atitude consiste em transformar o trabalho, tornando-o diversão** [...]. [...] os membros do underground estão aprendendo a viver num futuro no qual o trabalho será algo obsoleto. Eles estão aprendendo a brincar”. Em sua obra *Play Power*, de 1971 (NEVILLE, 1971), Neville define da seguinte forma o trabalho transformado, que seria praticado pelo underground:

- **Work is done only for fun; as a pastime, obsession, hobby or art-form and thus is not work in the accepted sense**. Underground people launch poster, printing, publishing, record and distribution companies; bookshops, newspapers, information bureaux, vídeo and film groups, restaurants... anything that they enjoy doing. **First advantage: every Monday is a Saturday night**.

- Most Underground ventures are under-capitalized; their precariousness means it is often necessary for those involved to **work hard at nor working**.
- But because the motive is fun and freedom, not profit or power, the laxity of (non) working conditions is beyond a shopsteward’s dream (or nightmare?). **Gone are contracts, time checks, fixed holidays**, strikes, division of labor and foing things in triplicate. [...] (NEVILLE, 1971, p.213)

Por fim, merece destaque a atuação dos Situcionistas na França, no que podemos chamar de preparação para o Maio de 68, na divulgação não só de uma crítica radical ao establishment, mas de um novo sentido para o trabalho (e para a vida). Isso especialmente no manifesto elaborado pelo grupo no final de 1966, e distribuído por universidades de toda a França ao longo do ano seguinte, em um total de 10 mil cópias.

Essa superação [da lógica da mercadoria e do trabalho alienado] envolve, naturalmente, a **supressão do trabalho e sua substituição por um novo tipo de atividade livre**: a abolição, portanto, de uma das cisões fundamentais da sociedade moderna, entre um trabalho cada vez mais reificado e um lazer passivamente consumido. [...] **É o próprio trabalho que devemos hoje atacar**. Longe de ser uma “utopia”, sua supressão é a primeira condição para a ultrapassagem efetiva da sociedade mercantil, **para a abolição** - dentro da vida cotidiana de cada um – **da separação entre o “tempo livre” e o “tempo de trabalho”**, setores complementares de uma vida alienada, onde se projeta indefinidamente a contradição interna da mercadoria entre valor de uso e valor de troca. É somente além dessa oposição que os homens poderão fazer da sua atividade vital um objeto de sua vontade e de sua consciência, e contemplar a si mesmos num mundo que eles próprios criaram. [...]

[...] **As revoluções proletárias serão festas ou não serão nada**, pois a vida que anunciam será, ela própria, criada sob o signo da festa. **O jogo é a última racionalidade dessa festa, viver sem tempo morto e gozar, sem impedimentos, são as únicas regras que ele poderá reconhecer**.

Strasbourg, novembro de 1966 (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 56-59) [grifos em itálico no original; grifos em negrito são meus]

Lembrando que, da perspectiva aqui adotada (a partir de Boltanski e Chiapello) este novo sentido é um ideal, que não se realiza no novo capitalismo de fato. Apesar do trabalho poder ser algo gratificante e libidinal para alguns, algo que se faz “com tesão”, para usar uma expressão dos atores, quem vive esse sentido, como apropriado pelo novo capitalismo, está longe de viver “ludicamente”. Ao contrário, cria-se aqui uma tendência a se tornar um workaholic, e, em alguns casos, ao burn-out, especialmente quando se vive de fato essa indistinção entre tempo de

trabalho e tempo livre. Em minha pesquisa, porém, não cheguei a explorar essas consequências, embora tenha encontrado casos de pessoas que viveram nesse ritmo mais “intenso”, e que, embora se dizendo realizadas nele, acabaram, após um tempo, desacelerando. Como dito, a incorporação desse novo sentido para o trabalho é parcial, e para entender sua atuação hoje, é preciso compreendermos o que é esse “novo capitalismo”, esse novo mundo do trabalho, em que predomina o “trabalho imaterial”.

2. Trabalho imaterial

São inegáveis as transformações recentes no mundo do trabalho. Embora haja discussão sobre o seu sentido e alcance, se são um recrudescimento dos elementos e contradições da modernidade, ou se apontam para (ou mesmo já configuram) sua superação, a literatura em geral constata uma reestruturação do mundo do trabalho desde meados dos anos 70, tendo como marco a crise do petróleo de 73, e indo na direção da suplantação do pacto fordista e desmantelamento do Welfare State.

Segundo Camargo (2011), as diferentes análises desse novo mundo do trabalho convergem na constatação de que nele haveria uma preponderância do chamado “trabalho imaterial”. A este conceito podem ser relacionadas 3 dimensões da mudança: na teoria do valor, na organização do trabalho, e no perfil de trabalhador mais valorizado nesse novo contexto.

É comum aos autores que trabalham com o conceito de trabalho imaterial afirmarem que o próprio Marx já previra essas mudanças (CAMARGO, 2011; ANTUNES, 2009), especialmente em relação ao que determina o valor das mercadorias, em seus rascunhos para *O Capital*, que foram publicados no volume intitulado *Grundrisse* (MARX, 2011). No famoso fragmento sobre as máquinas (ANTUNES, 2011, p. 53), Marx já teria previsto que conforme a ciência se desenvolvesse, e fosse incorporada à produção, mais a determinação do valor deixaria de expressar o tempo de trabalho gasto na produção de uma mercadoria, e passaria a refletir o nível do “general intellect” da sociedade, o nível geral de instrução, de conhecimento geral e científico presente na população, e incorporado na produção. Além disso, se a produção de valor está preponderantemente nos elementos imateriais das mercadorias, no branding, nos elementos simbólicos associados à marca, torna-se impossível mensurar o tempo de trabalho gasto nesse processo de “formação” de valor. Como se mensurar o tempo necessário para a consagração de uma marca, que se torna em si a principal fonte do valor

das mercadorias que carregam essa marca. E em relação aos trabalhadores envolvidos: como mensurar o tempo necessário para se ter uma grande “sacada” de marketing, que pode inclusive ser fruto, ou ao menos inspirada, pelas atividades lúdicas e de lazer do publicitário?

A organização do trabalho também se transforma, refletindo o predomínio da lógica do trabalho imaterial. Em termos de reestruturação produtiva, temos a passagem da predominância do fordismo para a do toyotismo, que irá enxugar os estoques, voltando-se a produzir de forma customizada, por demanda (just in time), a flexibilizar tanto os horários (produção por metas), quanto as hierarquias (baseando-se na formação de grupos de trabalhos relativamente autônomos para cumprir suas metas, e na valorização da iniciativa individual), e as funções (cada trabalhador exerce uma multiplicidade de atividades, havendo revezamento dentro dos grupos de trabalho), além da terceirização, especialmente das atividades secundárias, e da descentralização da produção como um todo. Ou seja, são características que refletem, parcialmente, algumas daquelas demandas da Contracultura, como a crítica às hierarquias, aos horários rígidos, a falta de autonomia, e etc. Claro que, na prática, todos esses “ganhos” são muito relativos, e acarretam muito mais em um aumento da exploração (agora sobre a lógica da auto exploração), do que uma maior liberdade e gratificação no trabalho. Sobre o impacto da lógica do trabalho imaterial em si, podemos observar, como consequência do aumento gradativo da automação, e do desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação, a transformação do próprio processo de produção, mesmo nas atividades mais “clássicas” do fordismo, como a produção automotiva. André Gorz (1987) apresenta uma excelente descrição desse processo de imaterialização da produção mesmo de bens materiais, ao descrever uma fábrica automotiva do final dos anos 70 em que, ao invés de uma série de trabalhadores perfilados em uma linha de produção, temos apenas 2 ou 3 em uma sala à parte, monitorando telas, de modo a acompanhar se tudo ocorria bem na linha de montagem, totalmente automatizada. Ou seja, o trabalhador é separado da produção material, não tem mais contato físico com a mesma, e tende a trabalhar apenas, no limite, com informações.

A terceira dimensão, que é a que mais interessa aqui, é a do perfil do trabalhador mais valorizado nesse novo contexto. Para sua compreensão, além das referências gerais da literatura sobre mundo do trabalho, me baseei em André Gorz (1987, 2004, 2005, 2007) e no já mencionado “O novo espírito do

capitalismo” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009), obra fundamental, ademais, para estabelecer a ponte entre o estudo da contracultura e o das transformações recentes no mundo do trabalho. Já apresentadas acima, as características deste novo perfil, entre elas a capacidade de comunicação, trabalho em equipe, mobilidade, flexibilidade, envolvimento com o trabalho, capacidade de estabelecer redes, e etc, refletem o que se convencionou chamar de “networking”, ou que poderíamos chamar de “capacidade de networking”, entendida tanto como a habilidade de formar uma rede de contatos, quanto de mobilizar essa rede na realização de projetos, além da capacidade de trabalhar coletivamente, sendo fundamental a conquista de uma boa reputação (que permite tanto sucesso em mobilizar pessoas para seus projetos, quanto estar sempre sendo convidado por outros para novos projetos). Assim, quem tem essas habilidades, torna-se capaz de atingir o estado de grandeza na cidade por projetos, como Boltanski e Chiapello definem aqueles bem sucedidos na dinâmica do novo capitalismo.

Capacidade de networking, trabalho por projetos e importância da reputação são elementos que nos permitem fazer a ponte entre o novo mundo do trabalho, e os mundos do trabalho com arte e cultura, nos quais esses elementos já eram centrais e constitutivos da lógica de funcionamento do trabalho. Essa é, inclusive, a tese de Pierre-Michel Menger (2005): a de que o mundo do trabalho como um todo está cada vez mais parecido com o mundo do trabalho com arte. A lógica do trabalho com arte estaria, assim, na vanguarda do mundo do trabalho como um todo. E isso não em sentido positivo, como querem alguns entusiastas, mas muito mais no sentido do aumento da insegurança e precariedade.

Menger (2005, 2006, 1999) e Howard Becker (2011) são as referências específicas às quais recorro para a elaboração de uma sociologia do trabalho com arte e cultura, pois são autores que se debruçam sobre este mercado, e sobre as características próprias dos mundos da arte, entendidos como redes cooperativas de trabalhadores, tanto os considerados “criativos”, quanto os técnicos e de apoio, envolvidos na realização coletiva que é toda obra de arte.

Como já mencionado, muitas dessas características são observadas nas novas tendências do mundo do trabalho como um todo, como a importância do networking e da reputação em meio à produção por projetos, em oposição ao trabalho estável assalariado. Cabe ressaltar algumas características do trabalho com arte segundo Menger. Sobre o perfil do artista enquanto trabalhador, afirma:

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

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

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

Menger (1999, 2005, 2006) constata assim um aumento na proporção de pessoas que buscam carreiras artísticas nas décadas finais do século XX, e se pergunta: por que cada vez mais pessoas buscam um mercado saturado, extremamente desigual, de retorno financeiro incerto e em geral baixo?

Um dos argumentos seria a aposta na lógica de loteria deste mercado de trabalho. O autor observa que existe uma pequena fração de artistas que alcançam a fama e a riqueza, e que não há diferença de talento relevante entre os que conseguem esse feito, e os que não. Dessa forma, se aposta na carreira, em uma aposta similar à da loteria (embora não igual, já que não é só o acaso que determina o resultado aqui, mas o talento tem algum papel, mesmo que pequeno), que é feita enquanto se é jovem (em geral, segundo o autor, até os 35 anos).

Além disso, o trabalho artístico é a ocupação mais comum de ser exercida como atividade secundária.

dária, ou seja, exercida paralelamente com outra carreira que proporcione mais estabilidade (além de ser – o trabalho artístico - a ocupação (quando principal) que mais é acompanhada de uma atividade secundária, para garantir ou complementar a renda). Contorna-se também a precariedade exercendo múltiplas funções, relacionadas ou não com a carreira artística almejada, mas muitas vezes interrelacionadas entre si a esta atividade, como um diretor de teatro que trabalhe com iluminação, roteiro, direção de fotografia para cinema, diretor de casting, e etc., ou um músico que, além de tocar, faz produção musical de discos e shows, grava jingles e trilhas para jogos, dá aulas de música... inclusive, a docência é a principal atividade hospedeira no mercado de trabalho com arte, ao menos em algumas atividades artísticas, ou seja, a atividade relacionada à carreira artística que mais propicia estabilidade financeira.

Mas aqui tratamos de estratégias, e não da motivação em si. Menger apresenta os argumentos do “labour of love”, da gratificação e satisfação que as atividades artísticas trariam em si. De fato, essas atividades apresentam, em geral, várias características que fazem parte dos índices de satisfação com o trabalho, como a possibilidade de desenvolvimento da criatividade, da expressividade, do trabalho ser menos rotineiro (embora nem sempre...), significativo, prazeroso em si, e etc. Me pergunto se o sentido do trabalho, como analiso em minha tese, não tem um papel aqui, relacionado à valorização da atividade em si mesma... Ou mesmo se esse aumento de pessoas que aspiram a se tornar artistas não reflete o anseio (desejo?) por um trabalho gratificante (e, no limite, prazeroso) que se instala no Imaginário Social ocidental a partir dos movimentos de Contracultura, fazendo morada nas subjetividades contemporâneas...

Mas essas são indagações que extrapolam minha tese, e as possibilidades deste artigo. Para encerrar essa seção destaco sucintamente a contribuição fundamental de Howard Becker para o desenvolvimento de minha sociologia do trabalho com arte e cultura, através de seu clássico “Mundos da arte” (Becker, 2010).

Becker ressalta o aspecto coletivo envolvido na realização de toda obra ou espetáculo artístico, mesmo nas artes que parecem mais solitárias (como na poesia), assim como a importâncias das atividades consideradas não-criativas (atividades técnicas e de apoio), sem as quais a arte não se realizaria, e que podem ter inclusive uma importância fundamental, em termos de escolhas criativas, dentro do processo (além do fato de que o que é considerado atividade

criativa e artística, e o que não é, varia ao longo do tempo, como é o caso dos engenheiros de som dos discos de rock, ou dos curadores de exposições). O autor também destaca a importância da formação de redes de cooperação baseadas na reputação, haja vista a predominância do trabalho por projetos. Seria muito trabalhoso começar do zero a composição da equipe de trabalho a cada produção, e seria uma grande aposta se fossem recrutadas só pessoas desconhecidas. Assim, os produtores, diretores, e afins, recorrem a artistas e técnicos com quem já trabalharam de forma satisfatória, ou que tem uma boa reputação (diminuindo assim o risco), ou mesmo que recebem a indicação de alguém de confiança (que põe em jogo assim a sua própria reputação).

Caberia destacar também a importância, segundo Becker, das convenções compartilhadas, tanto entre os realizadores da arte (sem as quais o trabalho em conjunto seria impossível), quanto entre os artistas (e sua linguagem artística) e o público, sem as quais a arte torna-se incompreensível e sua fruição inalcançável, e a descrição do autor sobre como surgem, se consolidam, entram e decadência ou se revolucionam os mundos da arte, contribuições que os limites deste artigo nos permite apenas apontar.

Ressalto por fim apenas como essas características descritas do trabalho com arte remetem as características do novo mundo do trabalho e do perfil de trabalhador mais valorizado neste contexto, especialmente a caracterização de Boltanski e Chiapello do domínio da “lógica de rede” da “cidade por projetos”, características que remetem ao termo mais na moda, “networking”, corroborando assim a hipótese de Menger, de que o mundo do trabalho em geral está cada vez mais parecido com o mundo do trabalho com arte, e a fundamental importância do networking não apenas para o trabalho no “novo capitalismo”, mas para o sucesso no trabalho com arte e cultura. E há uma categoria ao menos em que a importância do networking atinge seu máximo: a de produtor cultural.

3. Produção cultural

Caracterizado o novo mundo do trabalho e, dentro deste, a especificidade (de fato mais a constatação da proximidade) do trabalho com arte e cultura, me debruço sobre um tipo específico de atividade dentro dessa cadeia, a produção cultural, em princípio abordando a atividade de um modo geral, no Brasil recente. Há um elemento específico que permite essa abordagem, aparentemente excessivamente ampla, pois que configura incentivos e possibilidades

novas em nível nacional, e para os diferentes tipos de atividade artística: as políticas públicas para cultura, ou políticas culturais, cujo novo foco, a partir de fins dos anos 80, irá impactar de modo indelével a atividade de produção cultural, contribuindo inclusive para a profissionalização da categoria (SOTO, 2010), formando um novo contexto, com uma nova lógica de incentivos institucionais, que, segundo defende a tese, favorece o desenvolvimento da lógica de rede da “cidade por projetos” no âmbito da produção cultural no Brasil contemporâneo.

Esse novo contexto institucional, referido de forma generalizada como “era dos editais”, se baseia na proliferação de leis de incentivo à cultura baseadas em renúncia fiscal, ou seja, o contribuinte (pessoa física ou jurídica) pode destinar uma pequena parte do seu Imposto de Renda (entre 4 e 6%) para o financiamento de projetos culturais previamente aprovados por comitê técnico nomeado pelo Ministério ou Secretaria de Cultura. Há também editais promovidos por fundações com fundo próprio (ou seja, com investimento direto, e não por meio de renúncia fiscal), embora esse arranjo não seja o mais comum.

Essa nova guinada começa com a promulgação da Lei Sarney, em 1986 (cuja aplicação foi bastante problemática e questionada), que será substituída pela famosa Lei Rouanet, aprovada em 1991, mas que sofre importantes alterações em 1995. São leis federais (cabe mencionar que o setor do audiovisual tem uma lei específica, a Lei do Audiovisual, aprovada em 1993), que, além do seu impacto direto, irão servir de modelo para a promulgação de uma série de leis similares, em nível estadual e municipal. E, apesar da discussão de seu aspecto privatizante, ficando a escolha da destinação de recursos na prática em grande parte nas mãos da iniciativa privada (com efeito, em torno de 80% dos projetos enviados para Lei Rouanet são aprovados pelo parecer técnico, que analisa apenas a sua viabilidade e relevância, mas menos de 30% destes conseguem captar os recursos, seja em empresas públicas, seja junto à iniciativa privada), é inegável o seu sucesso como política de fomento à produção cultural brasileira, e como fonte de profissionalização da categoria, apesar de seus também inegáveis problemas, sempre colocados em pauta pelos que atuam na área, como a grande concentração de recursos no eixo Rio - São Paulo, ao contrário do que propõe a própria lei. Consequência, entre outras coisas, da dinâmica da captação de recursos. Porém, muitos produtores “fora do eixo”, inclusive do chamado “Brasil profundo”, irão se beneficiar dessas leis, que serão fundamentais na formação, consolidação e profissionalização de todo

um circuito independente de festivais de médio porte, espalhados por todos os cantos do Brasil, como será visto mais adiante.

Adentrando então o nicho da música independente, é assumida aqui a auto definição dos atores, a ideia geral, presente desde o surgimento das primeiras gravadoras que se denominavam independentes (como a Sun Records, responsável pelas primeiras gravações de Elvis, e a Chess, berço do blues, e da música negra em geral, responsável pelos primeiros singles e discos de Chuck Berry, por ex.), de basicamente não ser uma major (grande gravadora). Ideia que assume, em determinados momentos e lugares, um cunho mais político, crítico e engajado, e, em outros, uma simples diferenciação funcional dentro de uma estrutura de divisão do trabalho, onde, no limite, a gravadora independente é apenas uma filial de uma major. O mesmo vale para os festivais: são considerados (e assim se identificam como) festivais independentes aqueles que não são grandes festivais “corporativos”, como o Rock in Rio. Em minha pesquisa, encontrei nas falas a denominação “midstream”, que seria uma categoria intermediária, entre o “mainstream” e o “underground”, e que talvez seja mais precisa e adequada para definir o chamado “novo circuito brasileiro de festivais independentes”, que é um elemento fundamental à pesquisa. Mas uma breve reconstrução histórica antes de chegarmos lá.

Podemos dividir a história da música independente brasileira em diferentes fases, cujo número varia dentro da literatura (DeMARCHI, 2006, 2011; HERSCHMAN, 2011, 2012; VICENTE, 2006). Assume-se aqui a distinção em três, uma delas anterior ao período que é o foco geral da tese, a saber, a produção cultural recente no Brasil, de final dos anos 80 até o presente.

Deixando de lado algumas experiências pioneiras isoladas, a primeira fase da música independente brasileira ocorre de meados para o final dos anos 70, e tinha um cunho eminentemente político, de crítica tanto a ditadura militar então em vigência, quanto à chamada dinâmica “fordista” e “colonialista” das grandes gravadoras, que então se consolidavam no país (por meio do incentivo, inclusive, deste mesmo regime militar). Algumas bandas e artistas de alguma importância tomaram as rédeas de toda a produção e distribuição de seus discos e shows, com destaque para o grupo de MPB Boca Livre. Porém, foi um fenômeno efêmero e fugidio, e os artistas de mais sucesso acabaram sendo incorporados pelas grandes gravadoras, como o próprio Boca Livre, e mesmo artistas mais experimentais, como Itamar Assunção. É necessário destacar, também nesse período,

a casa de shows/teatro/centro cultural denominada Lira Paulista (CASTRO, 2014), que foi um ponto de encontro das vanguardas artísticas da cidade de São Paulo, um centro agregador das iniciativas fora do circuito comercial, e do público interessado em fugir do mesmo. No Lira se destacaram uma série de artistas e bandas com um som mais elaborado, não raro experimental, como o Grupo Rumo, o Premê (Premeditando o Breque), e os vanguardistas Arrigo Barnabé e Itamar Assunção. Algumas bandas do que seria chamado “Rock BR” chegaram a se apresentar lá também. Foi uma experiência envolta na aura do independente, crítica ao mainstream, que se constituiu praticamente em um movimento, para além de centro fomentador de uma cena. Porém, sua vigência também foi curta, esmaecendo ainda em meados dos anos 80.

Já nos anos 90, teremos uma dinâmica bem distinta, no que podemos chamar de segunda fase da música independente brasileira, baseada mais na complementariedade do que na crítica ao mainstream e às grandes gravadoras, assim como na profissionalização dos agentes envolvidos, incluindo donos de gravadoras de pequeno e médio porte, e produtores culturais autodenominados independentes.

Podemos observar nesse período a reestruturação produtiva da indústria cultural da música brasileira, através da qual as grandes gravadoras enxugam seus quadros e, principalmente, seus *casts*, seu leque de artistas, passando a se dedicar apenas aos campeões de venda, e deixando que gravadoras médias (por vezes parceiras, ou mesmo filiais das majors) se dedicassem aos nichos de mercado, que, se possuíam menor público, tinham um público mais fiel (inclusive, há autores que defendem que a exploração dos nichos, diversificando a oferta, traria mais retorno no longo prazo (ANDERSON, 2006)). Temos então o surgimento de uma série de selos médios que se tornaram famosos, como o Biscoito Fino, dedicados aos artistas não contemplados pela chamada “indústria de massa”, e que, se possuem algum resquício de militância cultural por valorizar o papel da diversidade musical, destacando a sua contribuição nesse sentido, por outro lado, apresentam uma postura bastante profissional como negócio, e uma relação, como dito, de complementariedade, e não de conflito ou crítica, em relação às majors.

Os produtores de festivais independentes, agora com a possibilidade de ampliar, expandir e profissionalizar seus festivais, por conta das novas leis de incentivo (favorecendo a formação de um circuito de festivais de médio porte, distinto do circuito underground, um circuito “midstream”), te-

rão uma postura similar. E o próprio circuito que se constitui torna-se, mais do que um circuito à parte de circulação de música e cultura alternativa, um celeiro para o surgimento de novas bandas que irão estourar na grande mídia e no mainstream nos anos 90. Bandas como Chico Science e Nação Zumbi, Raimundos, Planet Hemp, Skank, Pato Fú, e muitas outras, começaram e se destacaram nesse circuito, antes de serem abraçadas pelas grandes gravadoras e pelo grande público. Naquele que pode ser considerado o marco desse novo circuito, o Festival Abril Pro Rock, realizado desde 1993 na cidade do Recife, em Pernambuco, por exemplo, passaram todas essas bandas, sendo desde a primeira edição um grande sucesso, e passando a contar, a partir da segunda, com cobertura da MTV Brasil.

Alguns autores (HERSCHMAN, 2011; NOGUEIRA, 2009, ALVES, 2013) afirmam que esse novo circuito brasileiro de festivais independentes irá, a partir dos anos 2000, se consolidar em uma alternativa para novas bandas circularem pelo país e formarem público, estabelecendo uma carreira à parte, ou independente de fato da grande mídia e as grandes gravadoras (mesmo não deixando necessariamente de lado a aspiração de alcançar o sucesso no mainstream), chegando mesmo, segundo os autores, a assumir o papel das rádios na consolidação de novas bandas. Teríamos, dessa forma, uma terceira fase, em que o independente teria de fato mais autonomia, e não seria mais apenas um celeiro de novas bandas a serem descobertas pelas grandes gravadoras, nem suas gravadoras teriam o papel apenas complementar às majors.

É nesse contexto, e dentro desse circuito, que surge o Fora do Eixo, a partir da criação da Abrafín (Associação Brasileira de Festivais Independentes). Não que um seja vinculado ao outro. Mas é na reunião de fundação da Abrafín, em dezembro de 2005, que alguns dos seus membros (segundo os fundadores, os mais voltados para a militância cultural), capitaneados pelos produtores do Festival Calango de Cuiabá, irão se articular para a formação do FdE.

O que é o FdE, e principalmente o seu desenvolvimento ao longo dos anos, é algo que ultrapassa em muito o âmbito da produção cultural e, portanto, o escopo da minha tese e deste artigo (entretanto, a quem tiver interesse, dedico dois capítulos da tese ao FdE, destacando, em um deles, suas características para além da produção cultural (GRILLO, 2017a), além de descrever em algum detalhe a rede em alguns artigos, entre os quais destaco (GRILLO, 2017b)). Sucintamente, o FdE começa como uma

rede de coletivos e produtores culturais voltados principalmente à realização de eventos de música independente, embora incorporassem também outros tipos de atividades artísticas, formando um verdadeiro circuito cultural. Entretanto, além disso, a rede sempre se identificou como um movimento social, pautada, desde o início, na militância no âmbito da cultura, e passando a atuar cada vez mais, com o passar dos anos, com pautas mais gerais, e com uma atuação mais política de fato, se envolvendo e eventualmente organizando manifestações como a marcha da maconha (depois renomeada “marcha da liberdade”), em protestos contra a candidatura de Celso Russomano à prefeitura de São Paulo, e em manifestações em geral, relacionadas à defesa dos direitos humanos, minorias sociais e povos tradicionais, além das pautas específicas da cultura, e se aproximando de movimentos como os MST (Movimento dos trabalhadores em terra), MTST (Movimento dos trabalhadores sem teto), e a rede de Mestres Griô, além de estabelecer conexões (e organizar eventos) com ativistas culturais e midiativistas espalhados pela América do Sul e mesmo Central. Sua veia midiativista levou à criação da Mídia Ninja, que se tornou famosa pela cobertura das Jornadas Junho de 2013 no Brasil.

Para a pesquisa da tese, o FdE foi um grande celeiro, que me permitiu ter contato com produtores, e conhecer a realidade de diferentes cenas, por todo o país, principalmente nos três encontros nacionais, além dos regionais, em que participei. Evidentemente, estou ciente do viés e da especificidade dos produtores observados neste ambiente específico (apesar da sua grande diversidade, e dos diversos graus de adesão, chegando mesmo à oposição, entre os participantes dos encontros, diferentemente da coesão dos membros definidos pelos atores como “orgânicos”), e, por conta disso, como dito, a pesquisa acompanhou também atividades relacionadas à produção e produtores sem nenhuma ligação com o FdE, e, entre as entrevistas em profundidade, foram selecionados tanto membros, quantos ex-membros, e outros produtores sem vínculo em qualquer momento com a rede.

Considerações finais

A pesquisa empírica foi qualitativa e as principais ferramentas metodológicas foram a observação participante e as entrevistas em profundidade com roteiro semiestruturado. Foram inúmeras entrevistas ao longo de 5 anos (de 2010 a 2015), com produtores e agitadores culturais (membros ou não de coletivos culturais e/ou do Fora do Eixo), tendo sido realizada uma última série de 14 entrevistas, com o mesmo ro-

teiro, entre agosto e novembro de 2015.

A observação participante começou em outubro de 2010, no terceiro encontro nacional do Fora do Eixo, que contou com em torno de 500 participantes, de 26 dos 27 Estados do país. Estes encontros, especialmente este primeiro, foram uma espécie de grande laboratório onde pude obter um panorama, mesmo que enviesado, da produção cultural independente no país, já que grande parte da dinâmica do encontro era a exposição dos coletivos e produtores de como era sua atuação e sua cena. Participei de mais 2 encontros nacionais (2011 e 2013), um encontro regional (2012), e acompanhei de perto toda a história de um coletivo relativamente pequeno da rede, O Coletivo Sem Paredes, que depois se tornou Casa Fora do Eixo Juiz de Fora, cuja sede ficava na cidade onde eu morava, uma cidade com em torno de 500 mil habitantes. Também acompanhei de perto um coletivo que começou a surgir na minha cidade natal (com em torno de 80 mil habitantes), mas que não teve longa duração, chegando a ser o principal responsável pela produção de um evento (a SEDA: semana do audiovisual, evento com atividades ao longo de toda semana, relacionadas ao audiovisual, e com um pequeno festival de múltiplas artes no encerramento). Participei de todo tipo de atividades da rede, desde “imersões”, até listas de email, além de acompanhar suas atividades pela internet. Acompanhei também 6 dos 18 festivais do Circuito Mineiro de Festivais Independentes (iniciativa do FdE Minas), em 2012, participando da cobertura colaborativa em alguns deles.

A gama de produtores com que tive contato em atividades do FdE foi bastante variada, especialmente nos encontros nacionais (onde encontrei muitos que foram para conhecer, e alguns que tinham relação, mas eram críticos, outros que tinham certa parceria mas não tinham o cunho militante), muitos dos quais não se manteve por muito tempo, ou nem chegaram a integrar de fato a rede. A maioria, com efeito, nunca chegou a ser tornar membro “orgânico” da rede, muitos mantendo-se como “parceiros”. Ou seja, havia todo tipo de nível de integração/participação na rede. Mesmo assim, é evidente que o recorte fica enviesado, no mínimo, por pessoas que tenham interesse em conhecer mais sobre uma iniciativa como o FdE. Assim, embora minha tese não tenha como objetivo ser representativa da categoria que é o seu objeto, os produtores culturais no Brasil contemporâneo, participei também de uma série de atividades não relacionadas à rede, incluindo cursos pagos de produção cultural, e audiências públicas sobre leis de incentivo à cultura, sobre prestação de contas de secretários de cultura, sobre conselhos municipais de cultura (cheguei a

acompanhar reuniões do conselho de música de Juiz de Fora), além de atividades de formação e debates em eventos locais, como o Festival JF Rock City. Pude me valer também da minha experiência como músico amador na cena rock de Juiz de Fora, que me dava uma visão panorâmica do circuito cultural da cidade, e me levou a conhecer os principais produtores, alguns donos de casas de shows, ter contato com bandas e bastidores, e com todo tipo de pessoa envolvida na cena.

A sociologia do trabalho com arte e cultura, que desenvolvo na tese, pretende ser útil para a compreensão de toda a cadeia produtiva artística, para o entendimento da atividade artística tendo-se em conta todas as atividades envolvidas na mesma, tanto as consideradas “criativas”, quanto as de apoio, ou técnicas, a partir da perspectiva vislumbrada por Becker e Menger. Na tese, entretanto, eu me foco em apenas uma atividade, em um agente dessa cadeia, o produtor cultural, tendo por objetivo descortinar e compreender o sentido que a atividade de produção possui para o produtor, ou seja, quais sentidos do trabalho são mobilizados pelos produtores culturais no Brasil contemporâneo. Como não se pretende representativo de toda categoria, também não pretendo elucidar todos os sentidos, me limitando a apontar algumas tendências possíveis, alguns sentidos possíveis, que observei sendo mobilizados pelos agentes e, a partir daí, remetê-los à sua origem (ou não) nos movimentos de Contracultura, sem perder de vista suas metamorfoses, assim como sua apropriação ideológica por parte do “novo capitalismo”.

Uma primeira constatação é a variedade de perfil dos produtores em relação ao sentido atribuído à sua atividade. Pude observar desde produtores que viam sua atividade como puro negócio (embora isso não signifique que a mesma não possuísse valor em si mesma), até produtores de perfil totalmente militante e engajado na pauta da cultura (o que não significa que não dependessem financeiramente de sua atividade, embora muitas vezes fosse o caso, ou, mesmo que dependesse financeiramente de alguma atividade relacionada à cultura, poderia atuar em inúmeras atividades “voluntárias” relacionadas à valorização da cultura). A maioria, como é de se esperar, encontra-se em algum ponto intermediário destes extremos polares “típico ideais”.

Outra constatação é de como muitos dos produtores do circuito independente (e não só no FdE), apresentam o perfil de trabalhador mais valorizado pelo “novo espírito do capitalismo”, e isso foi constatado desde o começo da pesquisa empírica. Embora

muitos destes não atribuam um sentido “capitalista” à sua atividade, como os membros do FdE, que é afinal uma organização sem fins lucrativos, e onde, na prática, não é possível se acumular capital, ao menos não econômico.

Não terei espaço aqui para apresentar todas as constatações de minha tese. Algumas foram mencionadas de passagem ao longo do texto, como o favorecimento à dinâmica de uma “cidade por projetos” proporcionada pelas novas leis de incentivo no campo da produção cultural, ou mesmo as contradições e ambiguidades envolvidas na dedicação apaixonada à atividade, levando, no limite, à indistinção entre tempo de trabalho e tempo livre, que, se por um lado, proporciona um elevado senso de gratificação, especialmente quando se considera que sua atividade tem valor em si mesma (ao promover cultura e arte “de qualidade”), tende a levar, também no limite, ao esgotamento e ao *burn-out*. Há também alguns relevantes resultados mais específicos aos agentes do FdE, como a indistinção entre militância e atuação em um circuito comercial de bens culturais (embora sem fins lucrativos), que apresentam inúmeras implicações bastante interessantes, mas que não cabe explorar aqui.

Por fim, observa-se dessa forma que a pesquisa deixa como possível legado uma seara de novos campos e desdobramentos a serem explorados, como a aplicação mais ampla da sociologia com arte e cultura proposta, o estudo das relações entre a dinâmica de tempo de trabalho e tempo livre (ou da indistinção entre ambos) e da possibilidade de esgotamento e *burn-out*, tendo como catalizador a “empolgação”, o “tesão” pela atividade, e a sensação de gratificação proporcionada pela mesma... e a hipótese, que fica no ar, para trabalhos futuros, de se o aumento de pessoas que querem ser artistas não reflete os anseios por um trabalho gratificante em si mesmo preconizado pela Contracultura, e incorporado parcialmente pela ideologia do “novo capitalismo”... Fazer arte, por exemplo tocar um instrumento musical, é algo prazeroso em si mesmo, e não apenas gratificante pela sensação de realização de algo relevante, como no caso da produção cultural... Enfim, muitos são os desdobramentos possíveis, e espero que este artigo possa contribuir para realizá-los.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, C. A cauda longa. São Paulo: Elsevier, 2006.
- ALVES, T. Os festivais de música independente no capitalismo cognitivo: um estudo de caso da Feira da

- Música de Fortaleza. Dissertação. 2013.
- ANTUNES, R. Adeus ao Trabalho?: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2011.
- BECKER, H. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- Boltanski, L.; Chiapello, E. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMARGO, S. *Trabalho Imaterial e produção cultural: a dialética do capitalismo tardio*. São Paulo: Annablume, 2011.
- CASTRO, R. *Lira Paulistana: um delírio de porão*. São Paulo: Ed. Do Autor, 2014.
- CORRÊA, W. *Festivais independentes e diversidade cultural: interconexões no contexto de crise/reestruturação da indústria fonográfica*. VI Conferência brasileira de mídia cidadã. 2010.
- COSTA et al. *Avaliação da área de formação em organização da cultura: apenas ações ou uma política estruturada?* In: RUBIM, A. (org.) *Políticas Culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- DE MARCHI, L. *Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica no Brasil*. *Revista Eco-pós*, vol.9 n°1, 2006.
- DE MARCHI, L. *Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede*. In: HERSCHMANN, M. (org.) *Nas Bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.
- GOFFMAN, K.; Joy, D. *Counterculture through the ages: from Abraham to acid house*. U.S.A.: Villard Books, 2004.
- GORZ, A. *Adeus ao proletariado*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- GORZ, A. *Metamorfoses do Trabalho*. São Paulo: Annablume, 2007.
- GORZ, A. *Misérias do Presente, Riquezas do Possível*. São Paulo: Annablume, 2004.
- GORZ, A. *O Imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GRILLO, A. *Contracultura, trabalho imaterial e produção cultural: tendências possíveis da produção cultural no Brasil contemporâneo*. Tese de doutorado. Juiz de Fora, UFJF, 2017a.
- GRILLO, A. *Trabalho, Cultura e produção cultural: notas para uma sociologia do trabalho com arte e cultura no Brasil*. *Revista de Ciências Sociais da Unisinos*, v.53, n. 3, 2017b.
- Herschmann, M. (org.) *Nas bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.
- HERSCHMAN, M. *Emergência de uma nova indústria da música: crescimento da importância dos concertos (e festivais), retorno do vinil, popularização dos tags e dos videogames musicais*. *Anais da 32ª ANPOCS*, 2012.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad, 2002.
- MACIEL, L. *Nova Consciência: jornalismo contracultural – 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MARCUSE, H. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: ETC, 1999.
- MARCUSE, H. *Contra revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARX, K. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica à economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MENGER, P.-M. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- MENGER, P.-M. *Artistic Labour Markets and Careers*. *Annual Review of Sociology*. Vol. 25, 1999.
- MENGER, P.-M. *Artistic Labour Markets: contingent work, excess supply and occupational risk management*. In: GINSBURG, V. & THROSBY, D. (orgs.) *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Elsevier, 2006.
- NEVILLE, R. *Play Power*. London: Granada, 1971.
- Nogueira, B. *A nova era dos festivais: cadeia produtiva do rock independente no Brasil*. *Ícone*, v.11, n.1, julho, 2009.
- ROZAK, T. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SENNET, R. *A Cultura do Novo Capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- VICENTE, E. *A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país*. *Compos*, Dezembro, 2006.