

Trabalho sonhado, artistas-trabalhadores: valor e políticas culturais em tempos de radicalização neoliberal¹

Dreamed work, artist-workers: value and cultural policies in times of neoliberal radicalization

Kyoma Oliveira²

Adriana Facina³

Resumo

Em pesquisa de campo realizada em 2011-2012 com artistas e produtores culturais de Acari, Zona Norte do Rio de Janeiro, a categoria trabalho sonhado emergiu. Os interlocutores da pesquisa eram moradoras e moradores de territórios periféricos, a maioria negros e negras, e da classe trabalhadora. Quando indagados sobre o maior sonho de suas vidas, invariavelmente a resposta apontava para o desejo de viver do seu trabalho com arte e cultura. Quando a conversa era aprofundada para além de questionários padronizados, surgia a contraposição entre trabalho "prisão" ou "escravo", ou mesmo "de carteira" (assinada) e o trabalho "prazer", "realização", "com sentido" que provinha da arte e da cultura. Neste mesmo contexto histórico, outra pesquisa foi realizada com músicos instrumentistas cariocas que se apresentavam nas ruas da cidade do Rio de Janeiro ao longo da última década (2011-2020). Desta vez, a categoria acionada pelos interlocutores na tentativa de explicar as particularidades da atividade artística nos espaços públicos da cidade foi a de "músico-trabalhador". A partir do processo de neoliberalização da capital carioca e de seus rebatimentos na produção espacial e cultural da cidade, foi destacada nesta pesquisa anterior a possibilidade da compreensão destes artistas como trabalhadores da cultura e da possível articulação destes com movimentos sociais que historicamente centram suas lutas nas questões urbanas. Este artigo busca propor uma reflexão, a partir da teoria marxista do valor, sobre a natureza do trabalho artístico e cultural, explicitando o caráter de classe que vive do trabalho dos artistas e produtores culturais periféricos e populares.

¹ Seguimos aqui as análises de Dardot e Laval sobre o que seria um novo neoliberalismo, radicalizado, a partir da ascensão mundial da extrema direita: "O neoliberalismo não só sobrevive como sistema de poder, como também se reforça. É preciso compreender esta singular radicalização, o que implica discernir o caráter tanto plástico, como plural do neoliberalismo." Disponível em <https://outraspalavras.net/outrasmidias/dardot-e-laval-a-nova-fase-do-neoliberalismo/> (consultado em 15/11/2021)

² Produtor Cultural da UFRJ cedido à UFBA, mestre em Cultura e Territorialidades (PPCult/UFF) e doutor em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional/UFRJ. É membro do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED) e do grupo de pesquisa Cultura, Política e Território.

³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ. É membro do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED). É bolsista de produtividade do CNPq com o projeto intitulado "Sujeitos de sorte: narrativas de esperança em produções artísticas nas periferias do Rio de Janeiro" (processo n. 311248/2020-9), o que financiou a elaboração deste texto.

Palavras-chave: trabalho cultural; políticas culturais; valor; neoliberalismo

Abstract

In field research carried out in 2011-2012 artists with cultural producers from Acari, North Zone of Rio de Janeiro, the category of dream work emerged. The research interlocutors were residents of peripheral territories, mostly black men and women, and from the working class. When asked about the biggest dream of their lives, the answer invariably pointed to the desire to live from their work with art and culture. When the conversation was deepened beyond exciting scope, the contrast between "prison" or "slave" work, or even formal work and the work "pleasure", "fulfillment", "meaningful" work that came from of art and culture. In this same historical context, another survey was carried out with musicians from Rio de Janeiro who performed on the streets of the city of Rio de Janeiro over the last decade (2011-2020). This time, the category triggered by the interlocutors in an attempt to explain the particularities of artistic activity in the public spaces of the city was that of "worker-musician". From the neoliberalization process of the capital of Rio de Janeiro and its repercussions on the city's spatial and cultural production, this previous research highlighted the possibility of understanding these artists as cultural workers and their possible articulation with social movements that historically center their struggles on urban issues. This article seeks to propose a reflection, from the Marxist theory of value, on the nature of artistic and cultural work, explaining the class character that lives from the work of peripheral and popular artists and cultural producers.

Keywords: cultural work; cultural policies; value; neoliberalism

Introdução

No decorrer das últimas duas décadas, a lógica brasileira de financiamento de práticas culturais estruturou-se de maneira muito particular. A condensação entre a dinâmica estatal e privada expressa nas políticas de fomento cultural incidu sobre o campo cultural de modo a impactar sua produção e organização. Neste artigo, nos ateremos aos agentes que vivenciaram o trabalho cultural neste contexto, especificamente na cidade do Rio de Janeiro.

Para isso, investigamos o trabalho desempenhado por produtores culturais de Acari, zona norte do Rio de Janeiro, bem como o desenvolvido por músicos instrumentistas que se apresentavam nas regiões do centro e zona sul da capital carioca ao longo da década de 2010. A partir das produções culturais destes agentes e de suas próprias análises acerca dessas atividades identificamos concepções complexas a respeito da natureza do trabalho na área da cultura. Isto posto, temos como objetivo

analisar de maneira detida as categorias relacionadas ao trabalho e à produção cultural utilizadas por estes sujeitos a fim de entendermos as nuances daquilo que denominamos trabalho cultural.

Formalmente, este capítulo se estrutura em três partes, além da introdução e das considerações finais. A primeira seção busca dar conta das entrevistas e do trabalho de campo realizado pelos autores na capital carioca, à luz dos conceitos de cultura, trabalho e as categorias utilizadas no campo pelos agentes culturais. A partir da exposição e da análise das atividades desenvolvidas por estes artistas e produtores culturais cariocas, propomos reflexões sobre o trabalho cultural a partir da teoria do valor marxista a fim de compreendermos as particularidades e as características comuns entre estes trabalhadores da cultura e os movimentos sociais que historicamente centram suas lutas nas questões urbanas. Finalmente, como desdobramento destas reflexões, analisamos a possibilidade da luta política travada por estes artistas e produtores produzirem uma inflexão da lógica de financiamento cultural imperativa nas últimas duas décadas. Nesse sentido, uma breve análise da Lei Aldir Blanc, concebida e implementada no período da pandemia da COVID-19, traz como possibilidade a lei de renda básica para os trabalhadores da cultura.

Trabalhadores da cultura e artistas trabalhadores

Entre 2011 e 2012, a co-autora deste artigo realizou pesquisa de campo em Acari, território popular da Zona Norte do Rio de Janeiro. O objetivo era elaborar um mapeamento da produção cultural local, invisibilizada nos cadernos culturais da imprensa, nas políticas públicas de cultura e nos circuitos turísticos da cidade. Esta pesquisa se desdobrou a partir de outra anterior, de pós-doutorado, cujo tema era o funk carioca. Em 2008 e 2009, tivemos contato com artistas locais das mais variadas áreas: MCs e DJs de funk e hip hop, grafiteiros, atrizes e atores, dançarinos, instrumentistas, bandas de forró, pagode e mais uma infinidade de artes e artesanias. Conhecemos também produtores culturais, pessoas que produziam eventos dentro e fora do bairro/favela, e ainda pequenos empresários que organizavam shows em seus estabelecimentos ou nas vias públicas. Em Acari havia espaços diversificados em que se desenrolava uma intensa agenda cultural, tais como quadras de escolas de samba, centros culturais, igrejas, praças, quadras esportivas, escolas e ruas. A maior parte

desses eventos envolvia apresentações musicais de artistas e grupos do território ou de outras regiões da cidade e mesmo do Brasil. Foi a convivência com esses moradores que trabalhavam com arte e cultura que me levou a propor o mapeamento da produção cultural em Acari.

Nas dezenas de entrevistas que realizamos percebemos que a atividade com arte e cultura era vista como trabalho e quando perguntávamos a essas pessoas qual era seu maior sonho a resposta era invariável: "viver do meu trabalho com cultura". Propomos então a categoria trabalho sonhado como a atividade criativa que se opõe a trabalho "prisão", "escravo", "de carteira" (assinada), termos que eram usados por nossos interlocutores para descrever o labor cotidiano que garantia seu sustento econômico. O trabalho sonhado é associado a "prazer", "realização", "sentido de vida". Ele contrasta com o trabalho que é sofrimento, que rouba tempo do viver, que castiga o corpo, que caracteriza a experiência histórica da exploração, comum à classe trabalhadora, acirrada em tempos de radicalização neoliberal.

O trabalho sonhado é uma categoria que desloca criticamente uma concepção hegemônica de arte e cultura como recursos de distinção social e como atividade tanto mais legítima quanto mais apartada da base material de produção e reprodução da vida. (BOURDIEU, 1996 e 2007; TODOROV, 2021). Se para as classes dominantes isso coloca a produção cultural e o consumo de arte num campo elitista, destinado ao que Bourdieu denomina aristocracia do gosto, para setores da sociedade comprometidos politicamente com projetos políticos contra-hegemônicos elas podem ser compreendidas como algo secundário, supérfluo ou desimportantes para as ações de transformação social. (WILLIAMS, 1979; FACINA, 2010) Compreender arte como trabalho a retira do etéreo, conferindo corpo e materialidade ao que é visto como espiritual, rebaixando-a ao solo da vida ordinária ao mesmo tempo em que a torna imprescindível, inadiável. Da perspectiva do trabalho sonhado, arte não é algo que se faça apenas com a "barriga cheia", quando todas as necessidades materiais básicas já estão garantidas. Ela é parte das táticas e estratégias de sobreviver, em termos materiais e simbólicos, em meio a precariedade econômica e de direitos. Fazer e fruir arte ajuda a suportar as dificuldades e a criar espaço para imaginar futuros distintos, individual e coletivamente.

A categoria também desafia a concepção capitalista de trabalho, em particular a neoliberal. Desde Weber, sabemos que a ideia de que o trabalho tem um valor ético-

moral é indispensável ao capitalismo, constituindo seu "espírito" (WEBER, 2004). Se entendemos o modo de produção capitalista em sua dimensão cultural, podemos afirmar que o trabalho como fonte de riqueza material e moral é o centro da cultura capitalista. Na *Crítica ao programa de Gotha*, escrita por Marx em 1875, há a denúncia da naturalização de tal concepção inclusive entre a classe operária.⁴ Walter Benjamin retoma essa crítica no contexto de ascensão do nazifascismo, desta vez direcionada à social-democracia europeia. Na tese XI, ele afirma que as observações de Marx ao programa do Partido Operário Alemão se mantinham atuais, dado que o conformismo da visão social-democrata sobre o progresso se baseava no elogio do trabalho como parte do avanço técnico inevitável da humanidade. Para o pensador alemão isso freou um enfrentamento efetivo ao fascismo, visto como um desvio nas sendas do progresso que seria rapidamente eliminado. Para ele esse conceito de trabalho como fonte de toda riqueza só se apercebe dos progressos da dominação da natureza, mas não dos retrocessos da sociedade. (BENJAMIN, 2020) Não é por acaso que a frase "O trabalho liberta" (*Arbeit macht frei*) era vista na entrada de campos de concentração nazistas que Benjamin não chegou a conhecer. Em um conto intitulado *Obsessão*, escrito por Clarice Lispector, a personagem principal é despertada de sua vida banal ao ouvir um colega que morava na mesma pensão se manifestar criticamente sobre essa concepção do trabalho como produção de riqueza e como dever moral. Daniel, o polemista, afirma que o trabalho era apenas um meio de matar a fome imediata e, escandalizando os presentes, diz que em algum momento abandonaria o seu para viver como "um bom vagabundo". Um estudante o retruca que o trabalho era um dever antes de tudo, ao que Daniel responde que não existe fundamento para o dever. Nas palavras da narradora, o assombro por alguém ter ousado questionar certeza tão estabelecida:

⁴ Segundo Marx, "Primeira parte do parágrafo: "O trabalho é a fonte de toda riqueza e toda cultura". O trabalho não é a fonte de toda riqueza. A natureza é a fonte dos valores de uso (e é em tais valores que consiste propriamente a riqueza material!), tanto quanto o é o trabalho, que é apenas a exteriorização de uma força natural, da força de trabalho humana. Essa frase pode ser encontrada em todos os manuais infantis e está correta, desde que se subentenda que o trabalho se realiza com os objetos e os meios a ele pertinentes. Mas um programa socialista não pode permitir que tais fraseologias burguesas possam silenciar as condições que, apenas elas, dão algum significado a essas fraseologias. Apenas porque desde o princípio o homem se relaciona com a natureza como proprietário, a primeira fonte de todos os meios e objetos de trabalho, apenas porque ele a trata como algo que lhe pertence, é que seu trabalho se torna a fonte de todos os valores de uso, portanto, de toda riqueza. Os burgueses têm excelentes razões para atribuir ao trabalho essa força sobrenatural de criação; pois precisamente do condicionamento natural do trabalho segue-se que o homem que não possui outra propriedade senão sua força de trabalho torna-se necessariamente, em todas as condições sociais e culturais, um escravo daqueles que se apropriaram das condições objetivas do trabalho. Ele só pode trabalhar com sua permissão, portanto, só pode viver com sua permissão." (Marx, 2012: 22)

Saiu da sala, deixando o estudante indignado. E a mim, surpresa e divertida: nunca ouvira alguém insurgir-se contra o trabalho, "uma obrigação tão séria". [...] De um modo geral, lembrara de que não se pudesse não aceitar, escolher, revoltar-se... Sobretudo percebera através das palavras de Daniel um descaso pelo estabelecido, pelas "coisas da vida"...E jamais me ocorrera, senão como leve fantasia, desejar que o mundo fosse diferente do que era. (LISPECTOR, 2015)

Sob o neoliberalismo, que foi predominando a partir da década de 1970, o mundo do trabalho se transforma radicalmente e, com ele, as concepções hegemônicas sobre seu valor e sentido. Safatle et al (2021) argumentam que o neoliberalismo não é apenas um modelo econômico, mas também um gestor do sofrimento psíquico que aciona categorias morais e psicológicas como "pressupostos silenciosos" da ação econômica. Gestor em dois sentidos, pois ao mesmo tempo gera e gerencia esse sofrimento. Na forma de vida neoliberal, o sofrimento é entendido como fonte de mais produção e de mais gozo. Assim,

Encontrar o melhor aproveitamento do sofrimento no trabalho, extraindo o máximo de cansaço com o mínimo de risco jurídico, o máximo de engajamento no projeto com o mínimo de fidelização recíproca da empresa, torna-se regra espontânea de uma vida na qual cada relação deve apresentar um balanço e uma métrica. (SAFATLE ET AL, 2021: 10-11)

O contexto em que tal modelo de gestão se opera é o da precarização das condições de trabalho, definida tanto pela retirada de direitos da classe trabalhadora quanto pelo desemprego estrutural e massivo, capaz de gerar uma situação de extrema concorrência pelas vagas laborais existentes. Tal estado de coisas é ocultado pela transformação do trabalhador em colaborador ou mesmo empreendedor, este sem qualquer vínculo legal com os que exploram sua força de trabalho. Han afirma ser esse um modelo de auto-exploração que fundamenta uma sociedade do desempenho, diversa da sociedade disciplinar que nasceu junto com o capitalismo. O empreendedorismo exige trabalhadores que competem consigo mesmos, estabelecendo metas inalcançáveis que necessitam de disposição eufórica para sua consecução. O preço de tal engajamento auto-imposto, de compromisso com uma performance sempre a melhorar é a saúde mental comprometida, manifesta em sintomas, síndromes e transtornos fartaemente medicados: ansiedade, *burnout* e o mal do século, depressão. (HAN, 2017 e 2018; SAFATLE ET AL, 2021)

O sofrimento assim gestado e gerido, além de ser lucrativo para a indústria farmacêutica, permite uma superexploração do trabalho alicerçada na responsabilização dos indivíduos pelo seu próprio destino e num sentimento permanente de culpa por fracassos que na verdade são determinados pela estrutura econômica da sociedade. O que Han denomina a agonia de Eros resulta em evitação da alteridade, reduzindo o Outro a inimigo ameaçador a ser sobrepujado, liberando a pulsão de morte que normaliza o massacre, e goza com ele. O psicanalista Nelson da Silva Junior afirma que

A cultura da liberdade individual impermeável à alteridade, promovida pelo neoliberalismo, legitima socialmente a crueldade sem alibi da pulsão de morte. [...] No neoliberalismo, a agressividade, a crueldade sem alibi, é legitimada pelo pacto social em jogo. Essa homologação discursiva racionaliza a violência como inerente à competição ou à salvação do mercado, como foi o caso do aperto de cintos em 2008 para salvar os bancos. Mas não muito. Sempre se pode perceber o ponto em que a crueldade se torna um fim em si mesmo. (SILVA JUNIOR, in: SAFATLE ET AL, 2021: 277-8)

E segue ainda sobre a especificidade histórica do neoliberalismo

Conforme demonstrou Foucault, na medida em que a biopolítica toma a vida da população como um bem do Estado, ela também dispõe de sua morte. Fazer viver, e deixar morrer são assim indissociáveis, e toda biopolítica é também uma tanatopolítica. A especificidade do pacto neoliberal e seu discurso foi legitimar o gozo com o deixar morrer. (SILVA JUNIOR, in: SAFATLE ET AL, 2021: 278)⁵

Para Byung-Chul Han, Eros deve ser retomado para o enfrentamento desse modelo de morte em vida do qual os zumbis são metáforas importantes. A abertura para a alteridade, a experiência do vazio e da contemplação, permitindo escapar do tempo acelerado do progresso e das timelines das redes sociais seriam maneiras de energizar o Eros em agonia. (HAN, 2017) A nosso ver, o trabalho sonhado por nossos interlocutores de pesquisa se apresenta como possibilidade nesse sentido.

É preciso dizer ainda que no Brasil essa lógica neoliberal de gestão do sofrimento a partir das relações de trabalho tem um antecedente histórico com o qual ela

⁵ Uma representação recente dessa cultura do neoliberalismo que alcançou grande sucesso no Brasil foi a série coreana Round 6, em que indivíduos endividados e em condições precárias de vida são convidados a participar de um jogo mortal do qual apenas um deles sairá com vida e rico. Nessa guerra hobbesiana de todos contra todos, os espectadores deleitados são os vips, homens ricos que pagam quantias milionárias para assistir aos jogos mortais e apostar em prováveis vencedores.

se casa perfeitamente. Mais de 300 anos de escravidão deixaram como legado uma sociedade em que o trabalho é visto como pena a ser imposta aos de baixo, como instrumento senhorial de disciplinamento e moralização dos pobres. No primeiro código penal da República, promulgado em 1890, a criminalização de capoeiras e vadios abriu o caminho legal para a repressão estatal aos modos de sociabilidade dos populares, em particular dos trabalhadores recém-libertos da escravização. Os divertimentos dos descendentes de africanos, suas músicas, danças, festejos foram tomados como atentado à ordem baseada no trabalho disciplinado e superexplorado. (CHALHOUB, 2012)

O trabalho sonhado escapa à engrenagem do trabalho como pena, o que nos permite compreender sob nova ótica a razão que se manifesta nas acusações da extrema-direita neoliberal contra artistas, identificando-os como vagabundos, caçadores de "mamatas" que se aproveitam do dinheiro público sem trabalhar. O ódio à cultura é o ódio ao trabalho sonhado, pois, na configuração histórica da luta de classes entre nós, trabalho precisa ser sofrimento. Deslegitimar a arte como trabalho une os empoeirados herdeiros da casa-grande aos ultra up to date Faria Limers⁶.

Um outro aspecto a considerar é que o trabalho com arte e cultura aparece como opção para nossos interlocutores de pesquisa em contexto de aprofundamento da precarização do trabalho. Como o trabalho em geral sofre um processo de precarização, a insegurança e ausência de direitos do trabalho sonhado se tornam padrão no mundo do trabalho como um todo, reduzindo a dramaticidade do ato de abandonar um emprego comum para viver de arte. A política de editais, em franco processo de desmonte, teve papel importante nessa migração de trabalhadoras e trabalhadores em atividades laborais de puro sustento para empreendimentos culturais individuais ou coletivos. Em duas rodas de conversa com jovens artistas realizadas em 2018 e 2019 num bairro popular em Salvador, ouvimos a categoria empreendedorismo ser usada nesse sentido: uma opção de renda com atividade artística que livrava esses jovens do trabalho com padrão, frequentemente chamado, numa analogia significativa, de "escravidão".

As políticas de cultura desenvolvidas pelo governo federal sob a gestão de Jair Bolsonaro podem assim servir ao assujeitamento da classe trabalhadora, em particular a juventude popular que viu nas políticas públicas possibilidades de geração de renda com arte e cultura, permitindo-lhe escapar aos ofícios formatados para a sua superexploração. Além do assujeitamento econômico, há ainda a sujeição psicopolítica.

⁶ Termo informal e sarcástico para denominar jovens bens sucedidos que trabalham na Avenida Faria Lima, centro financeiro da cidade de São Paulo.

O trabalho sonhado é também trabalho do sonho. Sonhar é um ato político que tem uma função coletiva, abrindo possibilidades de furar discursos totalitários, seja de um governo de extrema-direita, seja de um consenso neoliberal que prega que não há alternativa a ele, ambos visceralmente anti-democráticos. (DUNKER ET AL, 2021)

Buscando nos debruçar sobre as contradições existentes entre o trabalho sonhado, como espaço da concepção da emancipação social, e o processo de precarização radical do trabalho cultural que possibilita a incorporação destas atividades ao ciclo de acumulação do capital, nos deteremos nas próximas seções à prática dos músicos instrumentistas que se apresentam nos espaços públicos da capital carioca ao longo da última década (2011-2020). Em busca de sobreviverem através da arte e de obterem reconhecimento de seus trabalhos, esses instrumentistas deixam de se apresentar exclusivamente em casas de show de médio e pequeno porte e passam a se apresentar nas ruas. Quando ampliam seu *lócus* de atuação jogam luz sobre a necessidade, muitas vezes escamoteada, da remuneração dos agentes da cultura. No decorrer deste processo, simbolicamente passam a se auto-intitular por vezes de artistas-trabalhadores.

Esta articulação entre o fazer artístico e o reconhecimento da atividade cultural como trabalho traz consigo, como veremos, armadilhas e espaços de esperança. Um exemplo expressivo dessa complexidade está no fato do processo de saída parcial dos circuitos usuais possuir como norteador, na maioria das vezes, o desejo de retorno às casas de shows e aos festivais de música com maior reconhecimento. Percebemos que este novo espaço encontrado para garantir a sobrevivência a partir de arte, é visto pelos instrumentistas ora como um antessala de espera para o reingresso nos circuitos hegemônicos estruturados pela superexploração, ora como um circuito passível de ser consagrado a partir de outros critérios estéticos, econômicos e políticos.

Como veremos a seguir, a dimensão onírica do trabalho cultural não descarta necessariamente a exploração laboral em uma sociedade norteada pela produção de valor. A complexidade do mundo do trabalho sobre a perspectiva da cultura fica evidente nas contradições encontradas em nossas investigações empíricas. Isto posto, jogaremos luz sobre a importância do trabalho sonhado no processo de questionamento do estado atual que se encontra a classe trabalhadora e sobre a possibilidade da luta política atualizar as condições de realização das práticas culturais.

Trabalho e a produção de valor na área da cultura

Conforme exposto anteriormente, pensar as práticas artísticas e culturais a partir de sua base material, nos leva a analisar a dimensão trabalhista dos produtos e práticas culturais desenvolvidas. Em pesquisa anterior realizada com músicos instrumentistas que se apresentam nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, nos deparamos com a expressão “artista-trabalhador” utilizada por um dos interlocutores. Na tentativa de compreender a dimensão do trabalho acionada textualmente pela expressão, e consequentemente os lugares que estes sujeitos ocupam no interior do ciclo de acumulação capitalista, lançamos mão de um breve debate sobre o caráter sociohistórico do trabalho artístico e de sua disjunção junto a lógica produtiva contemporânea.

Coli (2008, p. 96), em sua análise sobre as condições precárias de trabalho das cantoras e cantores líricos no Brasil e na Itália, constata uma particularidade do trabalho musical que gera dificuldade para a sociologia das profissões: a função social da atividade musical é interpelada na contemporaneidade a partir do critério da produtividade em detrimento do critério da criatividade, este último estruturante da prática historicamente. Longe de ter suas bases ancoradas na produtividade, “a ocupação musical pertence ao universo de valores artesanais que perderam a sua validade na sociedade atual” (COLI, 2008, p. 96). Tal processo de artesaniania remete, por exemplo, ao processo de formação musical, onde a incorporação de certas habilidades permeia toda a vida do músico, tem grande dimensão empírica, gastos fixos perenes, além de levar algum tempo até que o desempenho da atividade traga algum retorno financeiro ao instrumentista.

Ainda que na modernidade tenha se tornado possível a produção de mercadorias descoladas da produção direta dos músicos, a realização da prática ainda hoje é dependente destes sujeitos. Deste modo, a subsunção do trabalho musical ao capital se dá de maneira formal, isto é, a partir da separação entre os meios de produção e os músicos (SCHNEIDER, 2006). Tal separação, no entanto, mostra-se complexa. Isto significa dizer que tal mecanismo ao mesmo tempo que aparece coadunado com o monopólio de distribuição, por outro lado, traz consigo o processo de relativa simplificação da produção musical que permite com que os instrumentistas componham, gravem e passem a constituir nas ruas, um circuito não consagrado ou passível de outro tipo de consagração. Conclui-se, com isto, que sempre que

incorporado ao ciclo de valorização do capital e sua temporalidade, ainda que de modo formal, o trabalho musical será sobredeterminado pela forma mercadoria e a lógica de superexploração será majoritária.

Tendo isto em vista, percebemos que a incorporação das práticas culturais ao ciclo de acumulação é aproveitada por diversas frações do capital no espaço urbano. Desde a indústria do turismo até o capital fundiário conseguem apropriar-se de rendas extraordinárias catalisadas pelo fenômeno cultural (HARVEY, 2005a; OLIVEIRA, 2021). Neste texto, nos ateremos especificamente à extração de mais-valor realizada diretamente pela indústria cultural por entendermos que para além da apropriação de valor no âmbito da circulação, os trabalhadores da cultura são explorados porque, no interior do espaço urbano, também produzem riqueza diretamente a partir de serviços.

Para avançarmos nesta discussão, vejamos o debate sobre a concepção de valor e sua possível relação com a prática artística em geral na concepção da sociologia da cultura. De acordo com Bourdieu (2001, p. 29), tal relação deve ser compreendida de maneira ampliada se comparada com uma análise economicista da teoria do valor:

Como se vê, é verdadeiro e, ao mesmo tempo, falso, dizer que o valor mercantil da obra de arte não tem qualquer relação com seu custo de produção: verdadeiro, se levarmos em consideração somente a fabricação do objeto material, da qual o único responsável é o artista; mas, falso, se entendermos a produção da obra de arte como objeto sagrado e consagrado, produto de um imenso empreendimento de *alquimia social* na qual colabora, com a mesma convicção e com benefícios bastante desiguais, o conjunto dos agentes envolvidos no campo da produção, ou seja, tanto os artistas e os escritores obscuros quanto os *mestres* consagrados, tanto os críticos e os editores quanto os autores, tanto os clientes entusiastas quanto os vendedores convencidos. Trata-se de contribuições, incluindo as mais obscuras, ignoradas pelo materialismo parcial do economicismo; no entanto, basta levá-las em consideração para verificar que a produção da obra de arte, ou seja, do artista, não é uma exceção à lei da conservação da energia social (*grifos do autor*).

Na tentativa de comprovação da “lei da conservação da energia social”, Bourdieu analisa duas dimensões objetivas do trabalho artístico, aquela que pode ser compreendida como material e outra como imaterial. Esta última diz respeito à relação entre os agentes pertencentes ao campo artístico, à lógica de irreprodutibilidade da arte, bem como aos processos de consagração simbólica das

obras e dos artistas provenientes destas relações. Por ora nos atenhamos à dimensão material da prática artística.

Conforme destacamos, as condições mínimas de reprodução da arte e da vida são reivindicadas de maneira aberta quando os instrumentistas passam a se apresentar nas ruas da cidade carioca. Bourdieu, no entanto, trata especificamente em “A Produção da Crença”, do produto gerado pelo trabalho artístico passível de comercialização. Pensar nestes termos a partir da prática musical significaria buscar valor em mercadorias possuidoras de suporte físico, como mídias para reprodução. Ou seja, mercadorias passíveis de circularem no mercado independentemente da presença dos instrumentistas. No caso dos músicos que se apresentam nas ruas, produtos como CDs, camisetas e *bottons* muitas vezes estão presentes, apesar de não necessariamente terem seus preços fixados.

Sob esta perspectiva destacamos o processo de realização de valor a partir da produção de CDs e demais artigos referentes ao trabalho dos músicos. Tal processo, no entanto, não é uma particularidade do circuito de rua, uma vez que na tentativa de dar sequência ao trabalho ainda nas casas de show e bares, tal artifício já vinha sendo utilizado. Desta maneira, apesar de reconhecê-lo, não nos ateremos a tal modo de realização do valor a partir da produção cultural urbana. Para isso, faz-se necessário compreender a possibilidade de extração de valor a partir do setor de serviços e de sua dimensão imaterial.

Sobre esta última dimensão, partimos da reflexão de Amorim (2010, p. 200) a fim de nos posicionarmos sobre a falsa polêmica levantada pela crítica acerca da impossibilidade de produção de valor a partir do trabalho imaterial:

A diferenciação entre material e imaterial não se relaciona, nesses termos, ao valor de troca, ao trabalho abstrato, mas sim ao valor de uso, ao trabalho concreto. Dessa forma, só faz sentido diferenciar a materialidade e a imaterialidade do trabalho quanto ao conteúdo do trabalho, e não quanto à produção do valor de troca, já que ele continua determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário à produção de mercadorias distintas. Em resumo, material ou imaterial, a valorização do capital tem fundamento na relação de troca entre mercadorias, isto é, em sua forma e não no conteúdo do trabalho empregado.

Já sobre a possibilidade de produção de valor no setor de serviços, ainda que em seus escritos Marx afirme que

[...] os trabalhos que só se desfrutam como serviços não se transformam em produtos separáveis dos trabalhadores – e, portanto, existentes independentemente deles como mercadorias autônomas – ainda que se os possa explorar de maneira diretamente capitalista, constituem magnitudes insignificantes se comparados com o volume da produção capitalista. Por isso, se deve fazer caso omissos desses trabalhos, e tratá-los somente a propósito do trabalho assalariado, sob a categoria de trabalho assalariado que não é ao mesmo tempo trabalho produtivo (MARX, 1978, p. 76).

Mediações históricas são fundamentais nesse ponto, tendo em vista que contemporaneamente percebe-se o crescimento do setor de serviços frente aos setores primários e secundários da economia (ROSSO, 2014; ANTUNES, 2018). Ademais, no século atual, para se pensar a composição da produção da riqueza em economias centrais, como a estadunidense⁷ e a alemã⁸ é fundamental considerar o papel da indústria cultural.

A intitulada nova morfologia da classe trabalhadora proposta e discutida por Ricardo Antunes (2018), por exemplo, tem como centralidade o argumento da capacidade do capital personificado na figura dos capitalistas de extrair e apropriar mais-valor também no setor de serviços ou nas atividades imateriais. Desta forma, a reestruturação econômica a partir dos setores produtivos da economia mundial exige da crítica a mudança de compreensão do que seria a classe trabalhadora hoje. Como desdobramento, a própria discussão sobre a produtividade e improdutividade do trabalho frente ao capital exige ampliação da discussão realizada por Marx, em função do aumento da produção de valor a partir do setor de serviços na contemporaneidade. Nessa linha de raciocínio, Luciana Requião (2016) é categórica em defender o caráter produtivo do trabalho dos músicos que se apresentam em casas de shows especializadas na cidade do Rio de Janeiro:

No caso dos músicos cujo lócus de atuação são as casas de shows, observamos sua atividade laboral como um *trabalhado produtivo ao capital*, na medida em que o processo que absorve o seu trabalho constitui-se em um “processo que absorve trabalho não pago, que transforma os meios de produção em meios para sugar

7 “Indústria cultural injetou US\$ 1 tri na economia dos EUA”. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/industria-cultural-injetou-us-1-tri-na-economia-dos-eua/>> Acesso em 18 de maio de 2020.

8 Monika Grütters, ministra da cultura da Alemanha declarou em meio à pandemia de COVID-19 que “A indústria cultural do país gera receitas de mais de US\$ 111 bilhões anualmente, sendo mais valiosa que a indústria química ou de serviços financeiros”. Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/03/21/O-impacto-do-coronav%C3%A9rus-na-cultura.-E-o-papel-dos-governos>> Acesso em 17 de maio de 2020.

trabalho não pago”. Exemplo disso são as horas não pagas pela chamada passagem de som e pelas horas extras de trabalho, como nos informam os músicos (REQUIÃO, 2016, p. 267-8 *grifo da autora*).

Compreende-se a partir daí que a extração e apropriação de mais valor no circuito consagrado da música não se realiza apenas a partir dos proprietários das casas de shows de pequeno, médio e grande porte, mas também por outros personagens existentes na cadeia produtiva da música, a exemplo dos empresários (representantes de artistas e festivais) e conglomerados midiáticos. Entende-se, portanto, que a possibilidade de produção de valor a partir da prática artística já conforma o circuito consagrado em diferentes escalas⁹.

A partir destas reflexões, conforme o campo musical se estrutura hoje, entendemos que para o avanço da análise é fundamental ter em vista o compartilhamento do campo musical, tanto por artistas consagrados pela indústria cultural quanto pelos artistas-trabalhadores colocados aqui no centro da crítica. Conforme relatado anteriormente, as relações de dominação do campo são mantidas ainda que os agentes dominados exponham seu trabalho fora do circuito consagrado. Em função disso, a necessidade e/ou do desejo dos instrumentistas que se apresentam nas ruas da cidade, de reintegrarem o circuito consagrado, demonstra a reprodução de uma mesma lógica de consagração. Vejamos a partir de um exemplo específico o modo como este arranjo do campo contribui com a produção de valor a partir da prática musical.

Em 2019, o festival de música Rock In Rio, criado na década de 1980 pelo empresário Roberto Medina, promoveu um concurso a fim de incorporar as bandas que se apresentavam na rua, à programação daquela edição do evento. Para isso estabeleceu uma parceria com a concessionária responsável pela administração do serviço metroviário da cidade do Rio de Janeiro, o MetrôRio. Tal parceria se configurou em função de uma ação desenvolvida pela administração do metrô, desde janeiro de 2016, intitulada Palco Carioca^{10 11}.

9 A consagração aqui pode ser compreendida como o modo com que os agentes que compõem o campo social da música (músicos, produtores, empresários, conglomerados midiáticos etc) reconhecem o arranjo de dominação em vigor no meio.

10 Na tentativa de impossibilitar que apresentações artísticas ocorressem nos vagões e nas plataformas, o MetrôRio desenvolve o Palco Carioca de modo a delimitar espaço, tempo, forma e conteúdo das apresentações dos músicos. Estas passaram a ser autorizadas mediante o cadastro e agendamento previamente feito junto à concessionária. O principal argumento que sustenta o “Palco Carioca”, disponível no site do metrô e no regulamento do projeto, baseia-se na “oportunidade” que o

O festival conhecido internacionalmente promoveu um processo seletivo com instrumentistas que se apresentam nas ruas da cidade, no intuito de que eles concorressem a uma das vagas para se apresentarem próximos às entradas, “[...] na área externa do festival a ser realizado nos dias 27, 28 e 29 de setembro e 03, 04, 05 e 06 de outubro de 2019, no Parque Olímpico da cidade do Rio de Janeiro”¹². Para isso os músicos deveriam, por conta própria, se inscreverem no Palco Carioca, se apresentarem nos espaços reservados pelo MetrôRio, gravarem um vídeo de até um minuto com equipamentos viabilizados pelos próprios instrumentistas e submetê-lo no site da ação. Uma equipe de curadoria selecionou 12 projetos para a etapa seguinte, de onde saíram os 8 vencedores.

Deste modo observamos mais uma vez o esforço de incorporação da estética urbana ao circuito musical consagrado, neste caso representado por um festival de música internacional. Este movimento, no entanto, reincorpora os instrumentistas mantendo as incertezas assumidas pelos músicos que tocam nas ruas quando se lançam a este novo circuito espacial. Nestes termos, os instrumentistas entram em um ciclo que, se não rompido, tende a radicalizar as condições de trabalho historicamente atribuídas à prática musical na modernidade.

Em diálogo com um dos interlocutores da pesquisa realizada, percebemos como alguns objetivos mirados pelos artistas-trabalhadores seguem sendo os mesmos de quando eles encontravam se apresentando exclusivamente em casas especializadas: “Quando a gente foi para a rua, o *indoor* voltou com mais respeito querendo pagar. [Tocar na rua] foi tudo pra gente, fomos parar no Rock in Rio. Aconselho a todo mundo que tem trabalho ir para a rua.”¹³. Ainda que a Astro

MetrôRio concede aos músicos de se apresentarem para as milhares de pessoas que circulam diariamente em suas instalações. Inicialmente quatro áreas foram disponibilizadas em três estações das linhas 1 e 2 do metrô: uma na estação Maria da Graça (zona norte da cidade), uma na estação Siqueira Campos (zona sul) e duas na estação Carioca (centro). Cada grupo pode ser composto por no máximo três membros e suas apresentações podem durar até uma hora. As apresentações são direcionadas exclusivamente para músicos e instrumentistas, sendo que “[4.15] São expressamente proibidas quaisquer comercializações de materiais dos participantes, incluindo, mas sem se limitar, CDs e camisetas”.

11 A estrutura disponibilizada nas áreas de apresentação é a mesma: um *backdrop* de promoção da ação e uma tomada bivolt. Incorporando a lógica das apresentações na rua, o Palco Carioca não fornece qualquer tipo de infraestrutura além da citada. Além disso, os músicos são proibidos de comercializarem qualquer tipo de produto relacionado ao seu projeto musical. Deste modo, o que resta é a contribuição voluntária dos usuários do serviço de transporte, no entanto, diferentemente das ruas, nas estações os instrumentistas não têm o direito de escolher o lugar mais movimentado para se apresentarem.

12 Regulamento da ação Estação Rock In Rio. Disponível em < <https://estacaorockinrio.com.br/>> Acesso em 20 de abril de 2020.

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

Venga, banda que o interlocutor faz parte, não tenha participado do festival por meio do concurso Estação Rock In Rio, percebemos o circuito consagrado trabalhar com o desejo dos músicos volantes cariocas a partir de antigos objetivos profissionais compartilhados pelos artistas.

Deste modo, além de não assumir *a priori* qualquer necessidade de estabelecimento de vínculo empregatício com os instrumentistas, a organização do festival entende como razoável dispor do trabalho dos músicos, ainda que do lado de fora do espaço em que o evento foi realizado. Identificamos aqui a atualização da exploração da força de trabalho dos músicos pelas casas de shows. Especificamente neste caso, para além da incorporação da produção cultural urbana e de seus sentidos junto à imagem do festival, percebe-se que a exploração direta dos músicos é proveniente da normalização dos riscos assumidos por eles quando vão para as ruas. Aqui a produção e extração de valor é garantida pela exploração direta da força de trabalho dos instrumentistas que se apresentam no festival.

Este modo de incorporação da prática musical nômade ao ciclo de acumulação de valor torna mais claras as formas de mercadorização da prática cultural urbana. Cabe destacar que, ainda que os artistas-trabalhadores se articulem para pautar o reconhecimento da prática junto ao mercado ou mesmo de determinadas maneiras junto ao poder público, um novo circuito de expansão da produção de valor pode se configurar. Dito de outra forma, ainda que o grupo de músicos abra mão de um circuito formal configurado a partir das casas de shows, festivais existentes e reconhecimento da grande mídia e mantenham suas apresentações nas ruas, a possibilidade da consagração deste novo circuito a partir da mesma lógica de produção do valor é uma tendência.

Este circuito ligado ao espaço público e ao ambiente urbano lidaria com algumas variáveis se comparado aos oficiais das casas de shows e festivais tradicionais. Dentre estas variáveis que se apresentam, a dimensão concreta do trabalho realizado nas ruas pode ser uma chave para a tentativa de consagração deste circuito em novos termos, não mais norteados pela lógica de acumulação de valor. A dimensão desalienante do trabalho cultural realizado nas ruas da cidade conjugados com as experiências das crises econômica, política e sanitária vivenciadas por estes artistas-trabalhadores trazem consigo a possibilidade de uma nova compreensão tanto da dimensão trabalhista da atividade cultural realizada, quanto dos modos como tais atividades podem interpelar o Estado na tentativa de pautar um novo paradigma de

política cultural. Vejamos a inflexão no campo da cultura e das políticas culturais acelerada nos últimos anos pela pandemia da COVID-19.

Políticas culturais e a reprodução material dos trabalhadores

No dia 26 de fevereiro de 2020, o Ministério da Saúde confirmou o primeiro caso de COVID-19 no Brasil¹⁴. Devido ao espalhamento da doença por todo o planeta, em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou estado de pandemia¹⁵. Isto posto, ações de contenção da doença foram experimentadas em diferentes países, de modo que o isolamento social, desde o princípio defendido por cientistas e autoridades da saúde, se mostrou como mecanismo mais efetivo dado a inexistência de medicação ou vacina comprovadamente eficazes até então.

No Brasil, às já instaladas crises econômica e política, se junta a crise sanitária. Entendendo esta última como desdobramento da primeira, percebemos também que aquela evidencia as desigualdades de classe no território nacional. Pensando especificamente os meios de prevenção, percebemos que diferentes questões sociais como a da moradia urbana, saneamento básico, saúde e emprego conformam os modos com que as crises se desdobram no Brasil¹⁶. Deste modo, a medida de isolamento social propriamente dita incorre em limitações colocadas por essas questões estruturais. Nesta seção nos ateremos mais uma vez ao trabalho e sua precarização na tentativa de compreender os impactos destas crises conjugadas nas atividades dos trabalhadores da cultura de forma ampla, e dos instrumentistas nômades que se apresentam na cidade carioca de maneira específica.

Considerando o quadro de ausências de direitos trabalhistas quando analisados os trabalhadores precarizados, como é o caso de grande parte dos trabalhadores da cultura, identifica-se rapidamente a impossibilidade deles se afastarem do trabalho em função do isolamento social sem que existam garantias mínimas do Estado para

14 “Brasil confirma primeiro caso da doença”. Disponível em <<https://www.saude.gov.br/noticias/agencia-saude/46435-brasil-confirma-primeiro-caso-de-novo-coronavirus>> Acesso em 27 de julho de 2020.

15 “O estado de pandemia do coronavírus. E as ações no Brasil”. Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/03/11/O-estado-de-pandemia-do-coronav%C3%A9rus.-E-as-a%C3%A7%C3%B5es-no-Brasil>> Acesso em 27 de julho de 2020.

16 “As desigualdades persistentes”. Disponível em <https://aterraeredonda.com.br/as-desigualdades-persistentes/#_edn4> Acesso em 30 de julho de 2020.

sua sobrevivência. Isto posto, em 20 de março de 2020 o Congresso Nacional aprovou o Decreto Legislativo nº 6, onde reconhece estado de calamidade pública em nível federal até o dia 31 de dezembro do mesmo ano¹⁷. A partir deste decreto, os gastos públicos passaram a não mais estarem atrelados a resultados fiscais predeterminados em lei, o que permitiria o investimento do Estado em medidas de proteção social. Uma das primeiras medidas posteriores ao reconhecimento do estado de calamidade pública refere-se ao auxílio emergencial¹⁸.

Na cidade do Rio de Janeiro, após a aprovação da lei do auxílio emergencial, uma série de leis municipais buscou intervir em atividades culturais a fim de garantir a manutenção das práticas e de seus agentes¹⁹. Ao analisarmos os termos das leis anteriores ao contexto de pandemia em comparação com as leis emergenciais aprovadas ou discutidas nos anos de 2020 e 2021 percebemos uma inflexão. As disputas entre os agentes de cultura e o Estado estavam até então baseadas na garantia da existência de espaços na cidade para realização das apresentações e do financiamento direto de atividades propostas pelos agentes da cultura, ficando a cargo dos artistas e produtores a viabilização dos seus ganhos. Exceto por editais de fomento pontuais, em nenhum dos textos protocolados e aprovados até então qualquer tipo de renda perene para os trabalhadores da cultura havia sido prevista.

Este quadro muda durante as medidas de isolamento social adotadas como tentativa de refreamento da pandemia. A instabilidade vivenciada cotidianamente pelos instrumentistas nômades nas ruas do Rio de Janeiro, por exemplo, se radicalizou uma vez que nem o espaço público, a última fronteira da sobrevivência através do trabalho musical, restou. Paralelamente, os demais trabalhadores da

17 “Diário Oficial da União”. Disponível em <<https://www.conjur.com.br/dl/decreto-legislativo-2020-coronavirus.pdf>>. Acesso em 1 de agosto de 2020.

18 Depois da proposta inicial do governo federal de um auxílio de 200 reais, o projeto de lei foi debatido no Congresso Nacional e a Lei Nº 13.982 foi publicada em dois de abril de 2020. Seu texto autoriza pagamento que varia de 600 a 1200 reais, a depender das condições do beneficiário, a princípio, por um período de três meses.

19 Especificamente direcionados às atividades culturais, três Projetos de Lei foram submetidos e aprovados na câmara municipal do Rio de Janeiro, entres os meses de agosto e setembro de 2020, dando origem às leis: Nº 6.769, que inclui um parágrafo concedendo auxílio financeiro aos trabalhadores do audiovisual durante o período de calamidade pública; Nº 6.764, que autoriza o Poder Executivo “abrir crédito adicional especial no ano de 2020 em favor da Secretaria Municipal de Cultura, destinado ao Fundo Municipal de Cultura – FMC, [...] até que haja seu regular planejamento, com créditos orçamentários prévios”¹⁵⁶, fundamental para o recebimento dos repasses disponibilizados pela Lei Aldir Blanc; e Nº 6.771, que garante o pagamento do fomento direto e indireto, de projetos pré-aprovados que previam sua execução em 2020 (ver mais em OLIVEIRA, 2021).

cultura, em sua maioria informais, foram afetados também pela impossibilidade de realizarem seus mais diversos trabalhos, uma vez que o encontro presencial, basilar da maioria de suas produções, esteve suspenso.

A supressão do espaço público – fenômeno já disparado, por exemplo, pelas medidas de privatização de espaço citadinos – foi acelerada pelo quadro de pandemia e incidiu diretamente sobre os trabalhadores precarizados de maneira geral. As particularidades do trabalho no setor cultural, as lutas encampadas pela sociedade civil e por representantes institucionais neste período viabilizaram a aprovação da Lei Nº 14.017/2020, popularmente conhecida como Lei Aldir Blanc.²⁰ Ainda que com limitações provenientes do reconhecimento destes trabalhadores e dos mecanismos para execução dos valores disponibilizados pela lei, o processo de concepção e aprovação apontou para a evidente necessidade de reprodução da vida dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura (OLIVEIRA, 2021).

Destaca-se, desta maneira, a importância da aprovação da Lei Aldir Blanc e de seu caráter emergencial. Entendemos, no entanto, que os impactos causados aos trabalhadores da cultura, acelerados pela pandemia, são provenientes da maneira com que este campo é conformado social e historicamente. Conforme analisado em pesquisas anteriores, a questão da precarização dos trabalhadores e a mercantilização dos espaços da cidade vem trazendo problemas para os instrumentistas cariocas de maneira ampliada, pelo menos desde 2014, quando a crise econômica internacional impacta diretamente o país.

20 Aldir Blanc foi um compositor e cronista brasileiro. Tem em seu repertório mais de 600 composições e diversas parcerias, sendo as principais com Guinga, Moacyr Luz, Cristóvão Bastos e João Bosco. Com este último foram compostas canções clássicas da chamada Música Popular Brasileira como “Bala com Bala”, “Linhas de Passe”, “O Mestre-sala dos Mares”, “De Frente pro Crime”, “Kid Cavaquinho”, “Incompatibilidade de Gênios”, “O Ronco da Cuíca” e “O Bêbado e o Equilibrista”. No dia 10 de abril de 2020 deu entrada no Hospital Municipal Miguel Couto, na cidade do Rio de Janeiro, em função de uma infecção urinária e um quadro de pneumonia. Posteriormente foi identificada sua infecção pelo COVID-19 e faleceu na madrugada do dia 4 de maio do mesmo ano. Sua morte causou comoção em grande parte do segmento artístico e, concomitantemente, indignação devido ao silêncio da Secretaria de Cultura à época. Na luta pela aprovação da Lei Emergencial da Cultura, o projeto de lei passou a ser chamado pelos movimentos populares e seus representantes políticos de Aldir Blanc em sua homenagem. João Bosco em carta publicada na ocasião da morte do amigo e parceiro destaca: “[...] perco o amigo, mas ganho, nesse mar de tristeza, uma razão para viver: quero cantar nossas canções até onde tiver forças. Uma pessoa só morre quando morre a testemunha. E eu estou aqui para fazer o espírito de Aldir viver [...]”. De algum modo acreditamos que o batismo da Lei Emergencial com seu nome testemunhe não só sua trajetória e seu espírito, mas também a produção cultural que possui como norte a vida, que sobrevive em meio ao cenário caótico, de crises sobrepostas. Informações disponíveis em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aldir_Blanc#cite_ref-GZH-20-07-2013_7-1>; <<https://epoca.globo.com/brasil/familia-de-aldir-blanc-desmente-regina-duarte-diz-que-recebeu-condolencias-de-assessor-estarecedor-24417390>> e <<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/ele-se-confunde-com-minha-propria-vida-a-carta-de-despedida-de-joao-bosco-de-seu-parceiro-aldir-blanc/>>. Acessos em 24 de novembro de 2020.

Apreendemos desta análise do episódio de suspensão temporária dos usos do espaço público da cidade do Rio de Janeiro, que as tensões geradas pelas práticas dos artistas de rua, por exemplo, encontraram-se suspensas provisoriamente. No entanto, outras contradições foram expostas, como o caso da impossibilidade de reprodução da vida a partir da música em função das incertezas que estruturam a prática na rua atualmente. Nesse sentido, entendemos que no período de pandemia, bem como no período posterior a ela, as lutas em torno de políticas culturais tendem a acumular dupla dimensão. Isto é, (i) o direito pela utilização do espaço e equipamentos da cidade, comum as demandas dos produtores culturais e artistas; bem como (ii) a exigência de meios de reprodução da vida através do trabalho com a cultura²¹. Em síntese, a luta pelo direito de ocupação dos espaços de uso coletivo das cidades para o desempenho de atividades artísticas e a busca pelo direito de viver a partir destas mesmas atividades nos leva a pensar em mecanismos políticos concretos para viabilização deste projeto.

Paralelamente, em um contexto de crises conjugadas e consequente ampliação do trabalho precário e do desemprego, uma questão que volta à tona, sobretudo por parte dos agentes do capital, diz respeito à reprodução da força de trabalho. Nesse sentido, percebe-se a retomada do debate sobre políticas de renda mínima universal a partir de diferentes espectros políticos. Conforme aponta Sposati (1997, p. 7), “esta nova modalidade da política socioeconômica é apresentada como tese liberal e tese socialdemocrata, o que a torna no mínimo motivo de sérias polêmicas”²².

Percebemos então a dimensão da luta de classes no interior desta disputa política. Sendo o trabalho a fonte de valor na sociedade contemporânea, a questão de fundo a ser respondida, nas diferentes possibilidades de estruturação da política de renda mínima universal, seria: quais são os agentes que subsidiariam tal política? Desta forma, a luta pela garantia de renda pautada no interior da classe trabalhadora

21 Reiteramos que o primeiro norteador encontra-se sintetizado, por exemplo, nos textos da “Lei do Artista de Rua” e da Lei Nº 8120/2018; já o segundo está presente de maneira discreta na Lei Aldir Blanc.

22 No país, a Lei Nº 10.835 publicada em oito de janeiro de 2004 de autoria do então Senador eleito pelo estado de São Paulo Eduardo Suplicy (PT), instaura a intitulada renda básica de cidadania. Ilustrando a complexidade desta proposta, destaca-se a proposição de “introdução de mecanismos capazes de criar um sistema de imposto de renda negativo na direção de uma renda mínima universal” como um dos pontos contidos na seção referente a reforma tributária da proposta de Plano de Governo “O Caminho da Prosperidade”, do então candidato à Presidência da República Jair Bolsonaro. Destacamos que as possíveis diferenças entre as propostas – a começar pela nomeação da ação, passando pelos mecanismos de manutenção e a parcela da sociedade considerada – não impossibilitam as comparações entre ambas as políticas.

busca como fonte financiadora da política, o lucro e renda de diferentes frações da classe dos detentores do capital. Em contrapartida, se norteadas por princípios neoliberais, a implementação da renda mínima universal pode-se tornar um mecanismo de refrear a luta dos trabalhadores através de desdobramentos que possibilitem, por exemplo, a mercantilização de uma série de dimensões da vida cotidiana. Ainda sobre os aspectos contraditórios deste tipo de política no âmbito macroeconômico, além do aumento da taxa de mais-valor, as possibilidades de reapropriação de valor através do consumo ampliaria também a intensidade da acumulação. A partir desta lógica de implementação da política de renda mínima, a classe capitalista teria muito a ganhar, uma vez que não teria sequer responsabilidade sobre a garantia de condições básicas para reprodução da força de trabalho.

Destacamos, no entanto, que se por um lado a manutenção da força de trabalho baseada em uma política de renda mínima teria como uma de suas possibilidades o rebaixamento dos salários no âmbito da produção e conseqüentemente no aumento na taxa de exploração, por outro compreendemos a renda mínima como uma forma de desmercantilização parcial da força de trabalho. É na esteira deste último argumento que seguiremos para pensar nas possibilidades de reprodução da vida dos trabalhadores da cultura na cidade. A renda mínima seria, então, uma possibilidade de viabilizar economicamente o trabalho sonhado.

Detendo-nos novamente ao exemplo dos instrumentistas que se apresentam nas ruas da capital carioca, destacamos que a desmercantilização parcial da força de trabalho destes sujeitos a curto prazo, reavivam no horizonte a possibilidade da desmercantilização direta do espaço urbano através da luta desses sujeitos por sua comunalização. Entendemos que esta apropriação comunal do espaço urbano não está garantida. Para que este novo tipo de institucionalização surja, entendemos a necessidade de que os instrumentistas urbanos identifiquem-se não só como trabalhadores – algo que já aparece em suas falas – mas também como classe despossuída pelo capital (HARVEY, 2005b e FONTES, 2010).

Nesse sentido, a partir de uma perspectiva ampliada da luta de classes, entendemos que as garantias sociais de maneira geral podem se encontrar no horizonte tático destes grupos sociais. Dito de outra forma, a compreensão dos trabalhadores da cultura enquanto tal se faz fundamental para que esta fração da classe que vive do trabalho trace seus objetivos políticos no interior do campo cultural em diálogo com as demais setores da vida social. A incorporação da questão cultural no interior das

demais questões urbanas emerge como um caminho a ser trilhado neste novo momento que se encontra a classe despossuída pelo capital.

Na esteira deste argumento, outro norteador possível da luta travada por trabalhadores e trabalhadoras relaciona-se com a mudança de uma lógica de Estado e suas prioridades. Standing (2017, p. 29-30) buscando outros fins, coloca em debate aquilo que chamou de “renda social”²³. Ainda segundo o autor inglês, buscando dar conta das especificidades do que seria uma nova classe, o precariado, a renda deste grupo seria caracterizada por uma composição segundo a qual o salário nominal predominaria. Nesses termos, este extrato social não seria caracterizado necessariamente em função dos baixos salários, mas sim da impossibilidade de acesso aos demais elementos da renda social. Assim, no desdobrar do processo de neoliberalização, os salários atingem patamares subnormais o que, de acordo com Standing, tenderia a aumentar o precariado.

Deixando de lado a discussão sobre o “precariado” propriamente dita, para nos apropriarmos da categoria da renda social, entendemos esta última como uma possível metodologia da luta política no campo da cultura. Desta forma, a instauração exclusiva da política de renda básica universal, conforme apontamos anteriormente, traz consigo uma série de contradições de modo que sua conformação se encontra diretamente ligada à luta de classes²⁴. No caso especificamente trabalhado nesta pesquisa, a luta pela renda básica para os trabalhadores da cultura de modo geral, emerge na agenda política destes trabalhadores em função de uma série de fatores sintetizados nas condições precárias em que suas atividades são exercidas. Com isso, destacamos que a atividade musical realizada no espaço público pode vir a auxiliar, por exemplo, na luta

23 Em oposição ao que seria a renda precária, modo como o “precariado” acessa a renda, a renda social teria em sua composição seis diferentes elementos: a autoprodução, o salário nominal, valor de apoio fornecido pela família ou pela comunidade local, benefícios corporativos, assistência/seguridade social e benefícios privados.

24 Como exemplo, no plano de governo da candidatura de Jair Bolsonaro à presidência da república já citado, na mesma seção em que encontramos a proposta de introduzir mecanismos em busca da implementação de uma renda mínima universal, encontramos no item precedente a proposta de “discriminação de receitas tributárias específicas para a previdência na direção de migração para um sistema de capitalização com redução de tributação sobre salários” (O Caminho da Prosperidade: proposta de plano de governo, 2018, p. 52). Para além deste, o documento é constituído por uma série de propostas que apontam a redução de gastos estatais para a “diminuição” do Estado uma vez que “a administração pública inchou de maneira descontrolada nos últimos anos” (O Caminho da Prosperidade: proposta de plano de governo, 2018, p. 54). A implementação de um regime de previdência por regime de capitalização é o exemplo aqui evidenciado, mas o processo de mercantilização de áreas como educação, saúde e saneamento também se encontram na ordem do dia nas diferentes esferas governamentais.

contra a acentuação do isolamento de classe, um dos desdobramentos almejados pela proposta liberal de renda mínima.

A luta, portanto, caso inspirada pela categoria de renda social proposta por Standing, teria em seu horizonte a lógica da desmercantilização. Não só da força de trabalho, mas também dos direitos básicos e do espaço urbano. Dito de outra forma, a tradicional luta por melhores condições de trabalho através de salários dignos e diminuição de carga horária travada historicamente pela classe que vive do trabalho, toma corpo quando conjugada com a luta por promoção de garantias sociais. Num exercício de imaginação política poderíamos conjecturar o impacto de políticas de renda social para o estímulo às atividades artísticas e culturais em favelas e periferias, onde o sonho em viver do trabalho cultural é disseminado.

Tal reflexão nos faz caminhar em direção à necessidade de articulação das lutas existentes no campo da cultura com as demais áreas. Deste modo, as lutas por políticas culturais realizadas de maneira atomizada colocam os trabalhadores da cultura em situações incontornáveis, conforme identificamos mais claramente no contexto da pandemia. Afinal, a renda básica emergencial proposta na Lei Aldir Blanc, ainda que não resolva a questão, aponta para a necessidade de garantia das possibilidades de sobrevivência dos profissionais da cultura, de maneira geral. Analisando mais de perto as especificidades dos artistas que se apresentam nas ruas do Rio de Janeiro, identificamos que a não mercantilização da prática requer uma abordagem particular para que sua manutenção ocorra independentemente das contribuições voluntárias realizadas por transeuntes ou de editais culturais incertos, por exemplo. Neste sentido, uma das possibilidades estaria na implementação de uma política de renda mínima.

Retomando as questões norteadoras desta seção, percebemos que as táticas para garantia dos direitos de exercer a atividade cultural na cidade, bem como a de reproduzir-se materialmente a partir desta prática, imbricam-se. A garantia da renda mínima por parte do Estado e o financiamento destas atividades, seja por mecanismos de alocação pública da renda comum apropriada privadamente, seja por outro tipo de mecanismo, garantiria a possibilidade de reprodução dos trabalhadores da cultura.

Em síntese, compreendemos que a garantia da renda mínima para artistas e produtores serviria como uma medida de arrefecimento de parte da instabilidade experienciada por esses sujeitos contemporaneamente. A garantia básica da sobrevivência possibilitaria, por exemplo, a dedicação destes sujeitos aos seus projetos artísticos. No caso dos instrumentistas nômades urbanos, a dedicação ao trabalho

musical sem a necessidade de desempenharem inúmeras outras atividades paralelas ou mesmo serem superexplorados por casas de show, contribuiria para realização dos indivíduos (OLIVEIRA, 2021). No caso dos artistas moradores de favelas e territórios populares, a realização do trabalho sonhado e a libertação do trabalho "com patrão" ou "escravo". Nesta trilha, a desmercantilização parcial da força do trabalho proporcionada pela política de renda mínima potencializaria o uso do espaço urbano.

Obviamente, estes usos podem se estruturar de diversos modos. A apropriação individualizada e competitiva do espaço é um deles, caso os instrumentistas, por exemplo, continuem a utilizar a cidade como um palco para, talvez, em algum momento ingressarem nos circuitos consagrados. Em contrapartida, a apropriação do espaço urbano pode ocorrer também sob a perspectiva de sua desmercantilização e na institucionalização do uso comum das ruas e equipamentos culturais da cidade. Para os territórios populares, significaria a dinamização das agendas culturais locais, com impacto econômico significativo para a economia local por meio da circulação e reprodução desses recursos via consumo.

Os artistas-trabalhadores com quem dialogamos diretamente no decorrer da pesquisa, não por acaso destacam ao longo de suas experiências tocando na cidade a relação com trabalhadores informais e com a população em situação de rua. O processo avassalador de acumulação imposto pelo sistema econômico em crise à classe trabalhadora compreendida de maneira mais ampla, faz com que uma vez despossuídos de direitos sociais básicos como emprego e moradia, esses grupos sejam empurrados para o espaço público. Percebemos que o que se encontra em jogo neste momento é, portanto, o modo como se estrutura a luta política dos trabalhadores da cultura. Uma vez ensimesmada os limites dos modelos de fomento encontram-se iminentes. Deste modo, entendemos que a compreensão da dimensão trabalhista destes agentes para com suas práticas pode apontar para uma atualização das bases que compreendemos as políticas de cultura até o momento.

Considerações finais

Ao longo deste artigo buscamos nos debruçar sobre a complexa relação estabelecida entre trabalho e cultura. Para isso duas pesquisas foram brevemente apresentadas de modo que pudéssemos refletir sobre o impacto da compreensão das

atividades culturais a partir de sua materialidade. Lançando mão de uma abordagem inspirada na teoria marxista do valor, percebemos as semelhanças e particularidades do trabalho no campo da cultura com as demais atividades produtivas. Por um lado, essas produções abrem caminho para novos mecanismos de produção e apropriação de valor no espaço urbano, como vimos de maneira mais detida no caso dos instrumentistas cariocas que se apresentam no espaço público. Por outro, graças à evidente dimensão concreta que os produtores e artistas experienciam a partir de suas produções, a desalienação permitida pelo trabalho cultural permite a reflexão sobre o que chamamos de “trabalho sonhado”.

Como desdobramento destas reflexões, nos detivemos sobre a possibilidade de novas lutas políticas no interior do campo da cultura a partir da compreensão do trabalho cultural e suas contradições. Pensando a partir do nível material mais elementar da atividade laboral, entendemos a política de renda básica universal basilar para a viabilização das condições mínimas de reprodução da vida dos trabalhadores da cultura e de suas atividades. Compreendendo esta necessidade como passível de nortear as políticas culturais, concluímos também que sua viabilização depende de uma luta que ultrapassa os limites da cultura. Nesse sentido, a compreensão dos produtores culturais e artistas como trabalhadores pode apontar para uma reconfiguração da luta política. O caráter de classe despossuída pelo capital pode aproximar os trabalhadores da cultura às demais frações da classe trabalhadora que tem na cidade sua arena de luta, ao mesmo tempo que pode inserir nesta mesma luta a dimensão do trabalho sonhado e desalienante mais evidente no desempenho de suas produções.

Seguindo as reflexões de Dunker et al (2021), precisamos de uma onipolítica que fundamente imaginações de futuros alternativos à devastação neoliberal. Talvez seja mesmo em momentos de maior desespero que demandas políticas ousadas se façam mais necessárias. Organizar essas demandas em torno do direito à arte e à cultura como exercício do trabalho sonhado, que assegure alegria na alma e comida no prato. A incrível peleja de Eros contra zumbis.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Henrique. 2010. Valor-Trabalho e Trabalho Imaterial nas Ciências Sociais Contemporâneas. CADERNO CRH, Salvador, v. 23, n. 58, p. 191-202, Jan./Abr.
- ANTUNES, Ricardo. 2018. O Privilégio da Servidão: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo, Boitempo.
- BENJAMIN, Walter. 2020. Sobre o conceito de história: edição crítica, organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Alameda Casa Editorial.
- BOURDIEU, Pierre. 1996. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. 2001. A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre, Zouk.
- _____. 2007. A distinção. Crítica social do julgamento. São Paulo/Porto Alegre, Edusp/Zouk.
- CHALHOUB, Sidney. 2012. Trabalho, lar e botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. Campinas, Editora da Unicamp.
- COLI, Juliana. 2008. Descendência tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 89-102, jul-dez.
- DUNKER, Christian; PERRONE, Claudia; IANNINI, Gilson; ROSA, Miriam Debieux; GURSKI, Rose (orgs.). 2021. Sonhos confinados. O que sonham os brasileiros em tempos de pandemia. Belo Horizonte, Autêntica.
- FACINA, Adriana. 2010. Sobre perfumes e essências: o lugar da Cultura na História. Revista Tempo Brasileiro, v.180, p. 73-88.
- FACINA, Adriana (org.). 2014. Acari cultural. Mapeamento da produção cultural em uma favela da zona norte do Rio de Janeiro. FAPERJ/Mauad.
- FONTES, Virgínia. 2010. O Brasil e o Capital Imperialismo: teoria e história. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- HAN, Byung-Chul. 2017. A agonia do Eros. Petrópolis, Vozes.
- _____. 2018. Psicopolítica. O neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte, Editora Âyiné.
- HARVEY, David. 2005a. A Produção Capitalista do Espaço. São Paulo, Annablume.
- _____. 2005b. Novo Imperialismo. São Paulo, Loyola.
- LISPECTOR, Clarice. 2015. Todos os contos. Rio de Janeiro, RoccoDigital.
- MARX, Karl. MARX, Karl. 1978. O Capital: capítulo VI (inédito). São Paulo, LECH.
- _____. 2012. Crítica ao programa de Gotha. São Paulo, Boitempo.
- OLIVEIRA, Kyoma. 2021. *Sons, contratemplos e síncope: instrumentistas na rua e a formação de circuitos musicais não consagrados na cidade do Rio de Janeiro*. (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- _____. 2021. O transbordamento da atividade musical para as ruas e a precarização do trabalho: uma análise sobre os instrumentistas nômades cariocas. PragMATIZES – Revista Latino-Americana de estudos em cultura, Niterói/RJ, ano 11, n. 21, p. 48-67, set. 2021.
- REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. 2016. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 64, p. 249-274, ago.

- ROSSO, Sadi Dal. 2014. Teoria do valor e trabalho produtivo no setor de serviços. Cad. CRH [online], vol.27, n.70, p.75-89.
- SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian (orgs.). 2021. Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico. Belo Horizonte, Autêntica.
- SCHNEIDER, Marco. 2006. A Teoria do Valor de Marx e a Educação do Gosto. Comunicação & Educação, Ano XI, número 2, maio/ago.
- SPOSATI, Aldaísa de Oliveira (Org.). 1997. Renda Mínima e Crise Mundial: saída ou agravamento? São Paulo, Cortez.
- STANDING, Guy. 2017. O Precariado: a nova classe perigosa. Belo Horizonte, Autêntica.
- TODOROV, Tzvetan. 2021. Literatura em perigo. Rio de Janeiro, Difel.
- WEBER, Max. 2004. A ética protestante e o "espírito" do capitalismo. São Paulo, Companhia das Letras.
- WILLIAMS, Raymond. 1979. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro, Zahar Editores.