

PROFISSÃO ARTISTA

Amanda Coutinho (Org.)



Organizadora
Amanda Coutinho

Profissão Artista



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2020

© 2020, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Editoração: Lucas da Silva Martinez

Diagramação: Lucas da Silva Martinez

Capa: Isabela Rocco

Revisão: Valéria Lago Luzardo, Amanda Coutinho

ISBN 978-65-89284-01-7

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C871 Coutinho, Amanda

Profissão Artista / Amanda Coutinho (Organizadora). 1. ed.
Foz do Iguaçu: CLAEC e-Books, 2020. 106 p.

PDF – EBOOK

Inclui Bibliografia.

ISBN 978-65-89284-01-7

1. Profissão. 2. Arte. 3. Política Cultural. I. Coutinho, Amanda.
II. Título.

CDU: 39

CDD: 300

Observação: Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC
Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Me. Rafael Henrique Cruz de Sousa
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Me. Giovanni Orso Borile
Editor-Assistente

Me. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Dra. Gloria Maria Santiago Pereira
Editora-Assistente

Me. Agnaldo Mesquita de Lima Junior
Editor-Assistente

Lic. Júlio Ernesto de Souza de Oliveira
Editor-Assistente

Dra. Alessandra Fontes Carvalho da Rocha
Kuklinski Pereira
Editora-Assistente

Me. Rocheli Regina Predebon Silveira
Editora-Assistente

Ma. Danielle Ferreira Madeiro da Silva de Araújo
Editora-Assistente

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Ma. Édina de Fatima de Almeida
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdetaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzaín
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Faculdade Integrada de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação	5
Aesthetica Feminina Amazoniana: produção poética de cinco mulheres em Marabá	7
<i>Alexandre Silva dos Santos Filho</i>	
Trabalho e trabalhadores do audiovisual do Brasil: anotações teóricas e apontamentos para uma agenda de pesquisa	24
<i>Bruno Casalotti</i>	
Política cultural neoliberal e empreendedorismo precário nas artes	44
<i>Amanda Coutinho</i>	
Os modos de vida das musicistas nas entrelinhas da imprensa oitocentista no Rio de Janeiro	59
<i>Patricia Amorim de Paula</i>	
Organização coletiva dos trabalhadores do espetáculo e do audiovisual	76
<i>Ricardo Normanha</i>	
Descolonizando formas e saberes: a arte rebelde zapatista e o festival ComPARTE pela Humanidade	90
<i>Rodrigo de Moraes Guerra</i>	

Apresentação

Os artistas sempre estiveram ligados a estruturas sociais que lhes possibilitaram a realização dos seus trabalhos em determinadas condições históricas e sistemas de interações. Hoje é possível afirmar que, cada dia mais, as pessoas se ocupam das atividades culturais. As atividades de criação artística e os processos técnicos e tecnológicos a elas associados estão no centro das transformações do capitalismo, cujas ambiguidades integram as novas cadeias globais de serviços simbólicos especializados e as indústrias transnacionais. Por trás da expansão dos mercados culturais globais e nacionais, acompanhados da respectiva intensificação do fluxo comercial dos bens e serviços simbólico-culturais, está a criação de valor simbólico-econômico propiciado pelo trabalho no campo das artes e da cultura.

Nesse sentido, observa-se que o movimento de economização da cultura (ou culturalização da economia) atribui à cultura um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história. Essa proeminência, por sua vez, suscita importantes demandas analíticas, sobretudo se for considerado o ambiente político neoliberal e institucionalmente frágil para as atividades artísticas e culturais. Torna-se bastante relevante entender as configurações que permitem desenhar as especificações da profissão "artista", tendo em vista o contexto econômico, político e social no qual é constituído os diferentes trabalhos artísticos.

Em outros termos, nos propomos a refletir sobre a seguinte pergunta-chave nessa obra coletiva: Diante das tensões e dinâmicas decorrentes do papel social e econômico dos artistas, quais os significados de "viver de arte"? Os escritos aqui compilados são um chamamento para pensar diferentes setores artísticos (música, cinema, teatro, dança etc.) a partir de uma perspectiva sociológica, antropológica e política, sobretudo no que toca às condições de seus trabalhos, suas identidades e lutas coletivas em contextos territoriais diversos.

Na verdade, o quadro analítico para a elaboração de retratos sociológicos dos artistas é permeado por desafios teóricos e metodológicos, constantemente relacionados à idealizações e abstrações. No entanto, qualquer que sejam as especificidades das práticas artísticas, elas não constituem uma exceção ao mundo trabalho, mas representam e reconfiguram sua exterioridade, absolutamente imbricadas com o chão estrutural da política e da economia de cada país e/ou região considerada.

Na tentativa de refletir sobre o universo das profissões artísticas em diferentes contextos essa obra conta com a produção textual de Alexandre Silva dos Santos Filho sobre a produção artística de mulheres relativa à cultura estética em Marabá, no sudoeste do Pará. Bruno Casalotti, por sua vez, apresenta sua pesquisa sobre os trabalhadores do audiovisual do Brasil. Insiro também minhas reflexões sobre as políticas culturais e o empreendedorismo precários nas artes. Somamos as contribuições de Patricia Amorim acerca dos modos de vida das musicistas nas entrelinhas da imprensa outocentista no Rio de Janeiro. Ricardo Normanha destaca a organização coletiva dos trabalhadores do espetáculo e do audiovisual e Rodrigo de Moraes Guerra insere o debate da descolonização, a partir da arte zapatista no Festival ComparARTE para a Humanidade.

Os textos são anotações teóricas, analíticas, de dados, que apontam para uma larga e necessária agenda de pesquisa e campo político. De todas as profissões reconhecidas pela sociedade contemporânea, aquelas ligadas às artes e à cultura são as menos estudadas. Além de se constituírem um campo econômico relativamente recente, trazem em torno de si ambiguidades conceituais que não são frequentemente tratados pelas ciências humanas. Essa obra se propõe a apresentar um conjunto de reflexões na tentativa de contribuir para o debate teórico acerca do trabalho artístico, em meios às discussões de regulamentações e políticas públicas culturais, da comunicação e do trabalho, em suas articulações fundamentais.

Uma ótima leitura!

Amanda Coutinho (Org.)

Aesthetica Feminina Amazoniana: produção poética de cinco mulheres em Marabá¹

Alexandre Silva dos Santos Filho*

Introdução

A produção artística feminina relativa à cultura estética, no âmbito da natureza amazônica, corresponde a necessidade individual de criação, uma vez que se relaciona à sensibilidade que se forma a partir do juízo de gosto das mulheres que fazem arte no território da Amazônia marabaense. Percebe-se que existem fatores sensíveis que se incorporam na identidade poética dessas artistas, tais como: o lugar, o ambiente de trabalho na criação artística e as condições materiais que envolve o modo de como elas experimentam os apetrechos de elaboração artística.

No que se refere a experiência artística, observa-se que está inserida num problema que envolve a localidade e o meio ambiente onde estas mulheres artistas habitam. Tais fatores influem na percepção do lugar, envolvem uma atmosfera visual e interagem com as vidas das mulheres que habitam a cidade sob o sentimento de uma amazonidade. Implica, de outro modo, presença e marca de um *ethos* amazônico na feminilidade, visível nos modos de produção cultural das mulheres por estas tratarem de temas que são da natureza do pensamento e preocupações femininas. Por esse motivo, o tempo de criação das artistas é alvo de insubordinação ao tempo cronológico incutido na sociedade amazônica pelo interesse do capital. O tempo do ato de criação feminina não está pedagogizado pelo tempo do mercado de produção de mercadoria, como preconiza Bhabha (2010), mas pelo tempo necessário que a artista precisa para gestar e cristalizar sua obra.

A produção de obras visuais femininas com base na cultura estética amazoniana é uma aplicação ambivalente da forma viva, esta pensada como a forma que vive na

¹ Marabá é um município brasileiro localizado no sudeste do estado do Pará, Região Norte do país. É o município sede da Região Metropolitana de Marabá, estando situado a cerca de 500 quilômetros ao sul da capital do estado (Belém).

* Arquiteto, Doutor em Educação. Professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Professor permanente do Mestrado Interdisciplinar em Dinâmicas Territoriais e Sociedade Amazônica - PDTSA e Mestrado em Letras no Instituto de Linguística, Letras e Artes - ILLA/UNIFESSPA.
E-mail: alixandresantos@gmail.com

sensibilidade e se traduz em muitas identidades características da beleza. Aliás, é a vida transformada em coisas sensíveis, fabricadas pelas mãos e pensamentos das mulheres, movendo-se com a poética e o mito.

Além disso, poder-se-á tomar uma acepção schilleriana para traduzir esta forma de autoliberação do modo de produção desatrelada da mercadoria, já que configura o espaço e o tempo como preceito do ato criador (SCHILLER, 2002). Dir-se-á, então, que a condição do impulso de realização das tarefas, consumando objetos a partir da simples necessidade de cristalização da percepção feminina em uma forma viva é resultante de uma consciência perceptiva do mundo amazônico que se inscreve na materialidade do objeto artístico, forjado pela experiência criadora dessas mulheres.

Nota-se que graças ao trabalho das mulheres artistas, pode-se perceber que é possível mobilizar um saber local e problematizá-lo como objeto estético de concepção poética que se ordena de modo particular quando estas mulheres processam formas de um fazer mundos sensíveis, conduzindo-os pela forma viva no imaginário amazônico, concebido como força ativa. É a experiência criadora com a realidade material e histórica do feminino na Amazônia.

Tal incursão, traduz-se em trabalho artístico como produto histórico, uma vez que é resultante de um processo de criação como reflexo da formação das narrativas visuais na Amazônia. Sobretudo, porque este estudo valida um conjunto de obras artísticas criadas por cinco mulheres aqui destacadas pelos seus discursos visuais como representantes da comunidade marabaense. Principalmente, porque representam a produção poética emergente de uma temporalidade, cujo espírito se representa pelo lugar que estabelece a presença de uma estética da diferença (refletindo a partir das ideias pós-colonialistas bhabhaiana), produzida pela minoria trabalhadora com a arte, atuantes na Amazônia.

Pinturas, fotografias e instalações são os meios de visibilidade dessa produção artística feminina, destacando-se as artistas mulheres: Ezita Machado (Dona Z), Teresa Bandeira, Creuza Salame, Lara Borges e Líris Pimentel. Percebe-se que estas artistas visuais, impulsionadas pelas imagens de natureza amazônica, concretizam uma estética mediante a perspectiva da diferença, pois captam territorialidades visuais presentes nos interstícios dos sistemas poéticos imanentes, na fronteira do objeto, quando no conjunto das obras as afirmações referem-se à delimitação que o impulso lúdico mobiliza à forma viva, sob condição inerente nesta estética na Amazônia.

Para melhor compreensão do problema da forma viva como algo inseparável da produção poética das artistas visuais, é necessário o entendimento da arte como

organismo vivente, cujo processo de elaboração poética se dar pela possibilidade de materializar coisas objetivamente a partir da subjetividade da imaginação. Por isso, a necessidade formal, viva e cuja vida seja, a rigor, a própria forma vivente, significando forma em todas as direções e relações presentes no pensamento da elaboradora do trabalho artístico. Por conseguinte, isso irá resultar na materialidade da “obra de arte”, existindo e seguindo seu próprio caminho. É simplesmente por um passo em direção aos imperativos sensíveis, a fim de negociar o conhecimento, o consumo e o espetáculo que se tem uma obra autônoma e capaz de dialogar no tempo do presente e com as memórias do passado.

Esta reflexão, a partir das obras das artistas mulheres marabaenses, preocupa-se com o processo criador e o modo como um sistema estético é concebido para explicitar o campo das significações, ampliando a analítica e crítica, na dimensão das experiências artísticas e estéticas femininas. De modo a vislumbrar o âmbito da negociação de uma identidade feminina na criação artística local, capaz de produzir efeito na história intersticial da arte com propósitos definidos em atos da memória da comunidade em questão.

Nota-se que não basta apenas cultivar um estado de espírito para viver a amazonidade, é preciso que exista algo materializado, capaz de promover a manipulação e que isso seja adicionado à criação artística local em sintonia com a ecologia para a sobrevivência, embora sua existência seja precária. O resultado do trabalho dessas artistas é a obra viva, visto que a obra sofre mutações através da interdependência e intervenção da ação feminina. Por esse motivo, pode-se dizer que é construída de maneira simbólica e não está simplesmente inscrita na natureza dos valores de troca e do uso, mas sob a forte presença da identidade das mulheres na região amazônica.

A preocupação com a experiência artística, refere-se à liberdade intelectual dessas mulheres, pois, em termos de demografia artística feminina, restringe-se a uma pequena comunidade de força humana individualizada que ainda não entregou o trabalho criativo a uma estrutura de subordinação da mulher. A premissa é: existe uma necessidade de afirmação feminina, objetiva e que produz a investida na construção de uma identidade poética na cultura estética amazoniana.

Tal resistência feminina mediante a sua obra, traz à tona a argumentação de que a produção artística feminina é uma herança armazenada nos interstícios da poética amazônica, todavia aparece somente no tempo em que os atos artísticos criativos estão em pauta na cidade, o que implica que fora da temporalidade contingente ela aparece oculta. Com Schiller (2002) parodiando Bhabha (2010), pode-se dizer que a humanidade

é possível na amazonidade, desde que seja observada a temporalidade dos marginalizados, insurgentes e excluídos. Nesse caso, o ato criativo das mulheres artistas em Marabá é o seguinte: trabalho incomensuravelmente diário. Por outro lado, é um encontro com a própria natureza na cultura estética que aparentemente se isola, mas sobrevive e tece sua resistência.

Dir-se-á então que o modo de vida amazônico influencia no estilo de vida dessas artistas. Institui-se por meio do trabalho objetivo com os elementos da territorialidade amazônica e é por isso que essas mulheres experimentam o fazer de um trabalho que expressa sua própria vontade e natureza feminina. Assim, elas podem manipular elementos simbólicos da região, traduzindo as narrativas orais e visuais como representação dos atos de origem física ou intelectual.

É, portanto, nessa posição inerente das vozes amazônicas femininas que se coloca em cena, se identifica, se filia e traz à forma estética, no domínio do fantástico, da natureza exuberante, da visualidade e sonoridade envolvente, o significado da palavra, do econômico, do político e da raça como pano de fundo de uma temporalidade instituída e, ao mesmo tempo, subjugada pelo cotidiano da modernidade amazônica, marcada pelo ato de insubordinação aos grandes projetos do sul e sudeste paraense.

A identidade poética do feminino na *aesthetica* amazoniana

O ato de lembrar aflora a memória, esta constitui no sujeito o presente do passado inscrito em sua vida cotidiana intersticial, sua história comum: transforma o presente de eventos, historicamente ocultos, a grupos minoritários (BHABHA, 2010). Compreende-se, então, que o que compõe a estrutura narrativa liminar do imaginário feminino na Amazônia está focada no fazer e no mito poético – fontes da memória visual e estética.

A caracterização da estética amazoniana, particulariza-se por meio de uma ideia estética em *aesthesis* (o sentido original grego de sensação), inseparável de seus elementos reflexivos (objetivos e subjetivos), críticos vigentes e estendidos à intersticialidade, uma vez que não há qualidade *aesthetica* fragmentada que sustente apenas uma hegemonia. Além disso, é possível estender o ato reflexivo para o processo de interpretação da cultura amazoniana como *aesthesis* nos espaços liminares da ordem das sociedades na Amazônia, com base no discurso pós-colonialista em Bhabha (2010). Assim, a partir daqui referir-se-á ao fenômeno estético com sob o desígnio de *aesthesis*.

A lei geral da teoria estética subjacente é levada em consideração para a compreensão da *aesthesis* amazoniana. Esta base considera pensar sobre o princípio da

estética, tomando como base *aesthética* às diferenças culturais, cuja forma de vida é confrontada com o conhecimento e a prática instituídas hegemonicamente, consistindo em contradição: realizada pela indústria cultural e outra pela mediação dada por um sistema de dominação (DUARTE, 2005).

A *aesthesis* intersticial, nas culturas minorizadas, deve ser negociada em vez de negada, conforme preconiza Bhabha (2010). E é assim, por meio dessa abordagem, que a cultura *aesthetica* amazoniana é traçada em uma atmosfera que vincula o ser humano em relação à natureza, possibilitando refletir a partir desse ponto de vista sobre o significado das mulheres artistas impregnadas pelos sinais da realidade cultural subjacente.

É verdade que tudo isso suscita um repensar o mundo amazônico, uma vez que este mundo fronteiro, enunciado pela cultura relacionada à *aesthesis*, traz o tema da diversidade cultural. Especialmente se a impregnação é dada por sensações físicas, mas não se limita a essa condição, pois o significado é dialógico e ambivalente, traçado no sentimento *aesthetico* de superar as paredes densas das sensações e alcançar a *aesthesis* a partir da força que impulsiona a experimentação, variedade e possibilidades criativas (SCHILLER, 2002). Para isso, as sensações produzidas pelo objeto da natureza amazoniana definem a forma em *aesthesis* como representação no ser humano. Portanto, a criação artística, nessa condição, é resultado de um repertório acumulado pelas mulheres artistas do mundo amazônico.

Com isso, a relação mulher/natureza se insere em um valor *aesthetico* e histórico, cujas regras são vislumbradas com a experiência sensível, alcançada pela proximidade da mulher amazônica com a natureza; capaz de promover a interface das ações com povos indígenas e outros em constante trânsito pela região amazônica. Em virtude disso, a dimensão poética serve para definir uma *aesthesis* intersticial cunhada na seguinte formulação: a arte busca no humano o que ele perdeu da natureza, porque o que subtraiu dela é a criação humana livre (SCHILLER, 2002). Esse sentimento de preservação observado é uma preocupação fundamental em dizer que é essencial construir uma cultura *aesthetica* orientada para e com os projetos de uma humanidade sensível. Logo, a visão local é feita, não fragmentada, com base em um método que apoia o desdobramento na dimensão reflexiva.

Por outro lado, se nessa dimensão reflexiva que a aura de algum modo foi significada como perene, registro de uma cultura homogênea, a flexibilidade não será a garantida: “somente um pensamento dialético, como o que utilizamos, é capaz de delimitar o caráter contraditório da estética”, critica Eagleton (1993, p. 13). É importante destacar que a cultura *aesthetica* na Amazônia é alusiva ao mesmo grupo que outros no

planeta e pode ser considerada como uma estrutura típica dos requisitos dimensionados para essa amazonidade, visto que a teoria estética tem sentido universal e de base reflexiva no assunto amplo e restrito e denota certa prática *aesthetica*.

Justifica-se assim a particularidade *aesthesis* em questão, trazendo para a abordagem a diversidade cultural *aesthetica* no interlocutor, cuja característica é a negociação de significados, fronteiras, descentralizadas e ambivalentes. É uma cultura *aesthetica* híbrida, percebida sob uma diversidade de sinais sensíveis em materialidade através do contexto da Amazônia, aparecendo na forma das raízes da ancestralidade dos povos da floresta amazônica. E suas divisões de identidade são reescritas a partir do conjunto de valores sensíveis, formais e lúdicos, tomando aqui a base da *aesthesis* em Schiller (2002).

Se é por meio da amazonidade marabaense que se revelam os sentimentos das mulheres artistas, deve-se então considerar outras ocorrências nesse contexto de mudanças significativas. Destaca-se a forma de participação das artistas mulheres, mediante aos problemas locais, sejam elas impulsionadas pelos movimentos sociais, conflitos de terras, transformação da floresta (exploração da superfície e subsolo), invasões de terras subjacentes ou por fatores econômicos, sociais, educacionais e outros dados pela mídia.

Na poética do imaginário feminino, existem vozes *aesthesis* que abordam a cultura amazoniana. Nesse conjunto de valores surgidos historicamente na região, vozes com poder de mudar ou serem ouvidas, exigindo fortes de mudanças na política, estética, economia e ação na sociedade, exemplificadas por Loureiro (1999) como a dimensão política de arte no Estado do Pará.

A cultura *aesthetica* amazoniana feminina pode então ser assim percebida: traduz de forma atualizada, com base em preceitos, o papel da mulher estetizada pelo discurso da localidade, antropofágica e histórica. Por outro lado, é da ordem do território da produção poética da minoria, uma fronteira intersubjetiva que marginaliza a experiência do fazer, conforme esclarece Bhabha (2010) e que pode se espelhar aqui para o contexto do problema local, resultante das diferenças culturais cotidianas. Não é difícil entender, pois em diferentes situações é possível encontrar a expressão criativa da mulher marabaense, mediada por valores de uma nacionalização de massa, através de uma simultaneidade de interações baseadas nos fenômenos da cultura e da comunicação de massa.

Na amazonidade há uma atribuição para o perfil dessa mulher que se destaca nesse contexto. É o da miscigenação e/ou caboclo (a) em viver com a cultura da

aesthesis em seu lugar de origem. Essa situação revela um aspecto especial que está introduzindo elementos de outras formas culturais, além de moldar significados que são desenvolvidos pelo consumo de elementos com base na *aesthesis* fora da produção local. Em seguida, alimenta-se de diferentes fontes sensíveis, outras culturas e conteúdos (comunicacional ou não) e, em seguida, cria-se uma *aesthesis* cultural no plural.

Opera, no entanto, um conjunto de fatores composicionais e visuais, organizacionais e estruturais – a racionalidade *aesthetica* –, pertencentes ao conjunto de relações objetivas que não apenas expressam a realidade da cultura da *aesthesis*, mas também se impõem, e são criados a partir do/no imaginário amazônico mediados por temas de todas as áreas do sistema ideológico e ecológico. Essa *aesthesis* do diverso tem privilégios e é exigente, porque tudo indica que é uma *aesthesis* na ação humana, proveniente da cultura amazônica no formato estético. Todavia, é preciso promover os elementos sustentáveis para se fazer uma educação dos sentidos e da sensibilidade, tomando a referência *aesthetica* no conjunto de sensações, processo de percepção, sensação visual, sensação gustativa, olfativa e/ou auditiva derivado do mundo amazônico, de acordo com preceito schilleriano da razão e sensibilidade.

De outro modo as culturas se misturam, produzem efeitos significativos, seguem um processo intercultural inferi Hall (2006). Com esse mesmo raciocínio, Bhabha (2010) esclarece que a produção cultural das minorias é uma necessidade cunhada como cultura local. Isso tem força para pensar que a questão se baseia na ideia de uma cultura intersticial amazoniana, com fundamentos teóricos predominantes, entendendo sua atuação em relação à autonomia, sem excluir influências estrangeiras, mas definindo-se antropofagicamente em suas extensões.

Cultura estética híbrida no universo feminino

Cinco artistas mulheres identificadas neste estudo, cristalizam seus pensamentos e performances, mostram suas próprias materialidades. Elas se movem com o tempo desterritorializado, pois administram uma temporalidade de realização poética vinculada à forma e ao conteúdo das coisas que fabricam como coisas de arte e não se submetem ao tempo de um trabalho como forma de produzir mercadorias. Vázquez (1978), analisa essa ideia *aesthetica* como sendo fruto de uma interação da produção social que transforma o ser e o seu papel na criação de objetos. Assim,

[...] a utilidade da obra artística depende de uma capacidade de satisfazer não uma necessidade material determinada, mas a necessidade geral que o homem

[ou a mulher] sente de humanizar tudo quanto toca, de afirmar sua essência e de se reconhecer no mundo objetivo criado por ele [ou ela] (VÁZQUEZ, 1978, p. 71).

Essas mulheres artistas tecem assim uma poética fora do alcance da significância hegemônica na sociedade amazônica, porque são contra a atividade forçada e cultivam a satisfação do ato criador livre, sob a regência da necessidade humanizadora do objeto criado por elas.

Por outro lado, as artistas mulheres convivem com uma estruturação artística, uma *aesthesis* intercultural que aparece como sistêmica e acompanham-nas nas formas de vida, na produção social emergente da feminilidade amazônica. É perceptível esta conduta entre arte e trabalho porque elas produzem objetos que as expressam e por isso que através de um discurso visual não dominante, mas desafiador, estabelecem diálogo com a leitura de códigos não-hegemônicos. Nesse sentido, é que as artistas de Creuza Salame, Ezita Machado (Dona Z), Liris Pimental, Vitória Barros e Tereza Bandeira são aqui abordadas com sua produção poética significativa do universo feminino, da cultura estética amazoniana em Marabá.

A obra de Creuza Salame (1940-2020) mostra dois desafios e uma nova experiência de vida. Desafios que levam ao trabalho artístico, buscando a desapropriação de um mundo cristalizado em uma poética de caráter não hegemônico. Uma vez que tudo o que é dito e construído pela agência da globalização, dos valores instituídos, através de uma cultura de imposição, entra em contradição na obra construída pela artista, pondo em questão o dilema razão e sensibilidade.

Sua poética visual é ambivalente e incomensurável, mas possui as condições necessárias para garantir a expressão contemporânea da *aesthesis* da diferença. A artista rompe com o cotidiano comum e, ao mesmo tempo, busca sua própria materialidade: compõe peças impregnando-as de amor e ódio, belas e feias, frágeis e resistentes, materiais e espirituais. A todo momento, ela puxa o tapete da razão e faz acreditar que é preciso dialogar com a estranheza.

O que é estranho desliza do significado imposto, ser e não ser, é mais do que pode ser visto: é perturbador no domínio do conteúdo significativo. Por outro lado, se a privação de entendimento sobre o trabalho é corroído, é porque ela exige outra referência para a enunciação *aesthetica*, uma reformulação do olhar acostumado e traduzível, não a um conteúdo impregnado de elementos intelectuais acadêmicos, mas por uma fresta do que se tornou estranho à dinâmica da força viva. Esta última não está no trabalho de graça, faz parte do sentimento de não querer ser o "tudo pronto" e é por

isso que se deve repensar a estranha obra de Creuza Salame. Eis, pois, um primeiro desafio.

O segundo desafio, é encontrar nos recortes da materialidade – entre design e *objet trouvé* – uma experiência *aesthetica* vivificante como trilha interdisciplinar que permite contextualizar a criação da artista. Surgem então reflexões provocativas para entender o significado da estética da acumulação. Isso dito por que o que é revelado aos sentimentos quando se vê à superfície da obra (colagem de lajota quebradas), é resultante de uma *aesthesis* amazoniana vivida no território amazônico por essa mulher que expressa e desafia um modo de produção de uma minoria que produz arte feminina. A artista enfrenta a condição dos diversos graus estéticos e nessa situação oportuna, dada pela visualidade de se apresenta, com os remendos de um processo de uma lembrança, como referencial à *Assemblagem* amazoniana.

Não é necessário conhecer a trajetória criativa dessa “musa dos recortes de cerâmicas” para entender uma coisa: faz sentido em seu ato criativo, a experiência *aesthesis* do caos. A obra revela-se na imaginação poética, como se pode notar na imagem seguinte:



Figura 1 - Imaginação poética em *assemblagem* de Creuza Salame

Fonte: Acervo do autor.

Como se pode notar, a imaginação artística da artista incursiona por um viés da *aesthesis* da reorganização do caos como uma tarefa de mudança, cuja situação da percepção humana, sobre o mundo, está inserida na desordem que opera a incomensurabilidade. Ehrenzzweig (1969, p. 15) define esta ideia e chama de ordem oculta do caos da seguinte maneira: “[...] qualquer trabalho verdadeiramente criativo precisa deixar de lado algumas maneiras de enfrentar o pensamento racional e a criação de imagens claramente cristalizadas. Nesse caso, criatividade significa autodestruição”. Ou seja, a face oculta da narrativa visual é a tragédia da criação: a falta de compreensão do trabalho pelo público. Creuza Salame é criadora de imagens, experimenta e se revela em uma poemagógica (simboliza a criatividade do ego de alguém que faz algo com o pretexto de dizer coisas ao mundo). A propósito, ela diz coisas que para outros não têm propósito, ela usa objetos descartados, encontrados por acaso, visíveis apenas por seu olho sensível e mágico. Explora o interstício do imaginário, transformando o processo criativo em interação simbólica.

O hibridismo cultural nas *assemblagens* de Creuza Salame é cunhado na *aesthetica* amazoniana. Sua elaboração é temporária, a fim de poder negociar os significados de seu trabalho livre, uma vez que as estruturas são estruturadas e têm poder de desestruturação. Dessa forma, em sua interpelação poemagógica, traduz uma intenção de desterritorialização na arte contemporânea marabaense.

Ezita Machado (1947-), Dona Z, é uma pintora que se explica pelo caráter interdisciplinar, pois traz um discurso estético visual dada a partir da conexão com a figura humana feminina. Representa, sobremaneira, um sinal emergente da cultura amazoniana como elemento ambivalente e incomensurável existente na narrativa do diferente, cuja interatividade circula no tempo aquém do discurso da minoria. Dona Z, Capta na estética diária, do seu imaginário, uma visualidade disjuntiva com o objetivo de contar história, daquelas que existe nas comunidades florestais.

Nessa perplexidade, viver, pintar e resistir ao tempo vazio e homogêneo – o tempo da modernidade cultural –, é refazer o seu tempo e torna-se assim outro tempo, o tempo do anonimato que traz à presença sua obra ao interlocutor. Bhabha (2010, p. 222) define esse aspecto removendo o tempo da serialidade progressiva ou linear do caminho da atual construção poética que acontece: “[...] suplanta a noção profética de simultaneidade ao longo do tempo”. Ou seja, a narrativa na obra de Dona Z é constituída pelo sinal que deixa a alienação do lugar imaginado para ganhar uma dimensão no tempo incomensurável. Segue abaixo a obra que tem uma singularidade poética ao articular os signos de uma narrativa visual e realização da construção do discurso poético:



Figura 2 - Eva e a onça, pintura a óleo sobre tela, medindo 100x0,90 cm

Fonte: Acervo do autor.

A estranha temporalidade de Dona Z nega seu vínculo com a estetização hegemônica, seja qual for a alcunha (arte primitivista, naïf ou algo similar) com a qual poderia vinculá-la a um estilo eurocêntrico, mas não cabe – é um sintoma da sociedade da mídia –, é uma arte que representa a identidade de uma *aisthesis* amazoniana, vinculada ao *ethos* e memória da mulher, visto que a artista resiste como pintora no centro da região do sudeste paraense. A imagem simbólica feminina emerge de seu imaginário como pedagogia da vida, da vontade de contar a história, mas no fundo significa sobrevivência e resistência – um sintoma da sociedade gregária.

Liris Pimentel (1970-) é uma fotógrafa que atua nos interstícios com os elementos visuais intersticiais. A artista constrói imagens a partir de um pragmatismo visual e exalta a aparência das coisas desprezadas pelas pessoas. Na prática busca divulgar a essencialidade da imagem como algo para compartilhar com os outros, mexendo com a significância do discurso visual.

No caso, como os interlocutores encaram a sua criação artística é a questão de se relacionar com o enigma da imagem elaborada de forma inconsciente. Nesse pragmatismo visual o centro da atenção é o saber que a materialidade pode sustentar seu imaginário poético. Ao explorar o olhar sintonizado ao do outro, pormenorizando coisas cotidianas desprezadas, a artista constrói imagens de “entranhas estranhas”, usando como referencial as frutas em decomposição, peixes, cacacas diversas e outras coisas deixadas em lixeiras ou apodrecendo, com na imagem abaixo:



Figura 3 - A partir de um fragmento do olhar intersticial a artista constrói a imagem sensual, uma melancia é o ponto da desterritorialidade visual

Fonte: Acervo do autor.

O conhecimento de Líris depende das descobertas que ela faz com a imagem fotográfica, porque o que ela vê se torna uma substância fundamental para renovar seu repertório sobre o que pretende simbolizar ou transparecer do mundo sob diferentes aspectos, seja pela composição, seja pelo conteúdo subjetivo do olhar aparente, seja pela intenção descompromissada com o real.

No seu discurso fotográfico das “entranhas estranhas” deixadas como algo estranho, Líris reconstrói o pensamento do leitor em sua imagem, impregnando-o com uma sutileza erótica que logo depois desfaz com a reflexão atenta o observador. O olhar estruturado em tempo homogêneo pode desestabilizar o coração cheio de preconceito e esse desafio se incorpora na ideia da artista.

A partir da instabilidade do significado das imagens, proveniente das entranhas de frutas, raízes e peixes, propõe-se criar uma percepção emergente dos interstícios *aestheticos*. Isso pode ser identificado por áreas de instabilidade ocultas na imagem com a intenção de intensificar o diálogo com os menos vistos, os nunca percebidos e os não identificados. Líris cria uma performance por meio do desempenho visual disjuntivo e ambivalente.

Lara Borges vive três momentos de criação artística baseados na produção poética com o lápis labial (baton). Explora o mundo feminino não tradicional e encontra as prostitutas. Essas mulheres da vida tornam-se o alvo simbólico de sua criação artística, pois estabelece o diálogo com seus corpos dominados, percebendo uma fronteira diaspórica que é definida entre espaço social e disjunção temporária. O corpo é desejo, vontade e sensualidade, transpira o tempo pedagógico retirado de sua performatividade. Lara, então, tira registros visuais do corpo, compõe *body* gravura e imprime cópias de suas partes indeléveis e atribui a elas corpos matriciais de gravuras feitas com batons.



Figura 4 – Lara borges constrói significados usando as penteadeiras, interstícios de um feminino diaspórico na Amazônia

Fonte: Acervo do autor.

A narrativa corporal não encerra o lugar da criação poética da artista, de fato, amplia seu significado, pois a forma viva está na forma agonística feminina. O efeito é

capaz de politizar e desmassificar a diferença na *aesthesis* amazoniana, uma vez que a afirmação é disjuntiva em sua elaboração poética, seja através do pente ou do sinal do batom, tem um lugar subversivo e transgressor.

A artista se prende na presença do sinal da prisão ao articular correntes na sua obra, chaves e fechaduras, ao contrário de batom, lápis de olho, rímel, sombra e outros suprimentos que servem para anular a identidade pedagógica do corpo marginalizado. Contudo, isso é referencial e traz elementos da cultura cotidiana, do prazer e da nulidade do outro, no movimento liminar do discurso emergente da minoria.

Teresa Bandeira é uma artista que constrói sua narrativa visual com base em duas temporalidades importantes: a linguagem escrita e a visual. Os signos inscritos em sua poética circulam dentro do significado que confere aos fonemas certo ar jocoso e ao mesmo tempo profético, do qual deriva um significado cultural. A seguir uma obra de Teresa que acredita ser ela um potencial na transformação do mundo:

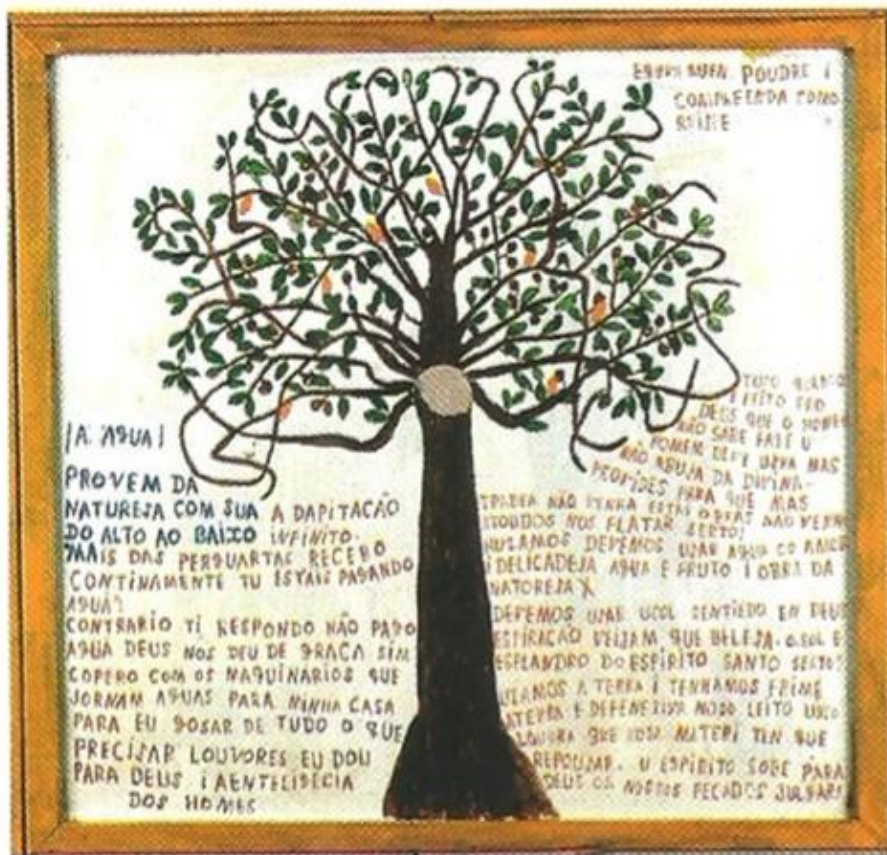


Figura 5 - Pintura de Teresa Bandeira, sem título, 2008; a linguagem escrita e o signo visual compõem o imaginário social na poética do artista

Fonte: Obra do catálogo da 27ª edição da Arte do Pará (MAIORANA, 2008).

A artista rompe com a noção de tempo homogêneo e vazio, se instala no tempo e, a partir daí apresenta seu presente como uma maneira de dar vida aos seus organismos visuais em um tempo desterritorializado. Porque sua declaração narrativa é um memorial obsessivo da causa socialmente amputada e que agora emerge através da forma viva, no vazio da *aesthesis* a temporalidade é histórica, sua versão, sua intencionalidade de [in]constituir a verdade violada dos seres humanos vivos em sua territorialidade.

"Absorvida pelo silêncio do interior de sua oficina em casa, Teresa varre a poeira diária entre a forma da letra e o fantasma do verbo impregnado nas paredes", descreve Antônio Botelho² (MAYORANA, 2008). Mais que isso, é dizer que em seu tempo performativo *aesthetico*, entre paredes cobertas de palavras sem ordens, ela conspira e/ou insulta contra a poética do tempo pedagógico na história. Teresa deixa o lugar-comum, intimidando a indeterminação, construindo significados com seu discurso híbrido, na fronteira do acidental, do acaso e do conflito.

Considerações finais

Olhar, ouvir, ver, cheirar e sentir são aplicações sensoriais do corpo *aesthetico* que resultam na remoção de elementos da realidade externa para nutrir possíveis pensamentos. São aspectos de uma diferença que surge para contextualizar e conhecer o mundo e, em seguida, explicá-lo, dizer o que significa e tornar-se consciente de si, de si mesmo. Acima de tudo, são essas as formas de representação do mundo na condição manifesta e em sua aparência, articulando o conhecimento que a humanidade pretendeu cumulativamente expor com sensibilidade, razão e compreensão.

Na análise das diferenças, o termo *aesthesis* invade a cultura e transforma o estágio da representação baseada na sensorialidade imediata e a amplia para outros significados das relações tecidas entre o interstício do lugar e o global. *Aesthesis* é o conceito semântico que serve para designar o fenômeno intersticial não hegemônico dada pela teoria estética eurocentrada. Porém, a condição de passividade não é suficiente para imprimir significados; é essencial que o lugar onde as formulações simbólicas sejam criadas também sejam levadas em considerações: seus efeitos ou determinações; internalizações e um fazer com que o destino da comunidade seja perturbado.

² Artista visual que recebeu da própria artista o acervo das obras para guardar, enquanto ela se retirava do cenário terrestre em 2010.

Se essas internalizações são decisivas, ao mesmo tempo elas se representam. Então, há momentos em que o sujeito responde à articulação simbólica em favor de sua insistência perturbadora no discurso sociopolítico e intercultural por uma *aesthesis* na criação artística. O significado disso é a rearticulação adicionada ao "[...] conhecimento da perspectiva da posição de significância da minoria, que resiste à totalização – a repetição que não retornará como a mesma [...]" (BHABHA, 2010, p. 228). Isso é intrigante porque poder e conhecimento resultam do deslocamento dinâmico das práticas artísticas das mulheres feitas na Amazônia da modernidade atual, uma vez que elas produzem também em outros espaços de importância subalterna.

Nessa perspectiva, observa-se que a produção poética de Dona Z, Tereza Bandeira, Creuza Salame, Lara Borges e Liris Pimentel representam não a contemplação, mas a afirmação constitutiva de outro *locus* que sugere o objeto de criação *aesthetica* ambivalente. É a maneira mais significativa de a forma viva passar pela poética dessas mulheres; não causa impressões, mas um súbito choque de significado ou interrompe a lógica formal e reescreve uma racionalidade *aesthetica* amazoniana, baseada na resposta, no conhecimento do mundo cotidiano, na oposição às formas de sentidos e às estratégias para a construção da identificação. Tais designações de diferenças *aesthetics* culturais estão comprometidas com a resistência de pertencer a uma tradução cultural fechada e completa.

A produção poética das artistas abala o significado e o valor constitutivo causados pelo processo intercultural, pois suas obras causam perplexidades no espectador. Pelo que se vê, percebe-se que a existência do próprio trabalho – no outro ser – caracteriza a experiência de um espaço liminar, cuja fronteira do discurso visual é o confronto de identidades. Moralmente, isso aproxima e afasta a forma viva do fenômeno como uma estrutura estranha, porque “[...] enfrentamos o desafio de ler, no presente da performance cultural específica, os traços de todos os diversos discursos e instituições disciplinares de saber que eles constituem a condição e o contexto da cultura” (BHABHA, 2010, p. 229). Agora, simplesmente do lado do espectador cronometrado pela pedagogia da história no sistema de arte, Dona Z, Teresa, Creuza, Lara e Liris não fazem arte.

A representação necessária que é dada ao sujeito que busca se comunicar com a questão do múltiplo é a questão representada na recepção estética, que faz a conexão interdisciplinar da forma viva, no momento fronteiro, do ato de interpretar as obras das artistas. Essa força de união invade o receptor do discurso visual que se abre para uma sensibilidade perturbadora, dominando o conteúdo significativo das imagens impressas pelas artistas mulheres contemporâneas da cidade de Marabá.

Referências

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DUARTE, Rodrigo. Esquema e forma. Percepção e experiência na Teoria estética de Theodor Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEREDO, Virgínia; KANGUSSU, Imaculada (Orgs.). **Theoria Aesthetica**: em comemoração ao centenário de Theodor Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EHRENZZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte**: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística. Tradução de Luís Corção. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

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

LOUREIRO, J. J. P. **Arte e Desenvolvimento**: Teoria e Prática. Belém: Instituto da Arte do Pará, 1999. Caderno IAP. v. 2.

MAIORANA, R. et al. (Org.). **Arte Pará**. 27. ed. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2008.

SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminarias, 2002.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. 2. ed. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Trabalho e trabalhadores do audiovisual do Brasil: anotações teóricas e apontamentos para uma agenda de pesquisa

Bruno Casalotti*

Por uma sociologia do trabalho no audiovisual: pressupostos teóricos

A respeito das especificidades do trabalhador do audiovisual, em primeiro lugar, podemos falar sobre o produto de seu trabalho. Nos referimos, em conjunto, a sujeitos que trabalham na concretização de vídeos de diversas modalidades: filmes cinematográficos, programas de televisão, vídeos publicitários e/ou institucionais. Esses vídeos, por sua vez, circulam de diferentes maneiras: salas de cinema, televisão aberta, televisão por assinatura, mídias de uso doméstico (fitas, DVD's e Blu-Ray) e, mais recentemente, plataformas digitais. A despeito de serem profissionais que se deslocam por diversos campos das indústrias culturais, acreditamos que os indivíduos que seguem carreira no audiovisual têm a habilidade média de dar vida às imagens em movimento.

O fazer-vídeo, em nosso caso, seria o denominador comum do nosso objeto empírico: o “vídeo” aqui é tomado como unificador de escalas, assim como o é a “mercadoria” na economia política clássica ou na crítica da economia política. Disso decorre uma observação quanto ao espaço laboral do trabalhador do audiovisual: tratam-se de profissionais que atuam prioritariamente em sets e estúdios de filmagem (neste caso, trabalhadores que atuam na *captação* de imagens) e em ilhas de edição (neste caso, aqueles que atuam na *montagem* dos vídeos). Captação e montagem, portanto, seriam duas etapas centrais da valorização de capital na indústria audiovisual.

De antemão, acreditamos ser uma opção metodológica correta diferenciar os trabalhadores do audiovisual de outros profissionais que também dão vida às imagens em movimento. Nesse caso nos referimos aos atores. Trata-se de uma categoria que

* Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP); Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) na Linha de Pesquisa "Trabalho, Política e Sociedade". Professor Assistente em Instituição de Ensino Superior (FMU-FIAMFAAM Centro Universitário).
E-mail: brunocasalotti@yahoo.com.br

percorre outro circuito de deslocamento social e, conforme acreditamos, deve ser enquadrada em um *frame* distinto. Enquanto os atores, na qualidade de profissionais da cena, atuam na frente das câmeras, os trabalhadores do audiovisual atuam por trás das câmeras. O objeto da agenda de pesquisa que propomos deve, portanto, ser sintetizado na metonímia “trabalhadores por trás das câmeras”.

A industrialização do fazer-vídeo repousa no surgimento das modernas técnicas de reprodução da imagem (BENJAMIN, 1980)¹. Inicialmente através da fotografia e, posteriormente, através da cinematografia, decorre aquele processo histórico que “demitiu as tarefas artísticas essenciais” das mãos dos artistas (BENJAMIN, 1980, p. 12). Consequentemente, o consumo de imagens condicionadas pela reprodutibilidade técnica permitiu à produção de audiovisual caminhar no compasso da velocidade do capital. O vídeo, assim, tornou-se bem permanentemente disponível tanto quanto outros produtos de uso doméstico imediato, como a água, o gás e a corrente elétrica².

A despeito da intangibilidade do vídeo³, partimos da premissa que, sob o regime de assalariamento, a sua produção se tornaria produção de mais-valia. Em referência ao pensamento marxiano, Amorim (2014) afirma que, do ponto de vista da troca de mercadorias no capitalismo, não importa a particularidade dos trabalhos concretos. Interessa saber se, com base neles, é possível aumentar a produtividade do trabalho abstrato para a valorização do capital – sendo essa a baliza para se definir se um trabalho é ou não produtivo. Por essa razão, entendemos que o trabalho no audiovisual é produtivo, apesar de gerar uma mercadoria intangível: as ondas eletromagnéticas que, independente do meio necessário para reproduzi-las, constituem a base dos vídeos.

Podemos dizer ainda, em referência a Huws (2014), que o trabalho no audiovisual que aqui consideramos é aquele que possui alguma forma de remuneração e é “diretamente produtivo” (ou seja, que beneficia diretamente capitalistas individuais). Aqui corresponde o “trabalho realizado diretamente para um empregador capitalista por um trabalhador que é dependente desse trabalho para subsistir” (HUWS, 2014, p. 16). A partir dele poder-se-ia excluir formas de produção audiovisual que se encontram

¹ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Original de 1936.

² Ou, como diria Paul Valéry citado por Walter Benjamin: “Tal como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe para as nossas casas atender às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal” (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1980, p. 12).

³ A despeito dessa natureza intangível, nos referimos apenas ao vídeo em si (como imagem em movimento pronta para o consumo visual). A forma dessa mercadoria, todavia, é precedida por um trabalho que mobiliza recursos materiais. Também são materiais os meios necessários para o seu consumo (telas de cinema, aparelhos de televisão, aparelhos de DVD's, computadores e dispositivos móveis). Estes meios, todavia, não são frutos do trabalho de profissionais especificamente do mundo do trabalho no audiovisual.

no âmbito do trabalho reprodutivo não remunerado (para citar um exemplo: a realização caseira de vídeos familiares não mercantis)⁴.

Assim, ao observar a produção de audiovisual “diretamente produtiva”, acreditamos que “evidencia-se que meio e objeto de trabalho são meios de produção e o trabalho é trabalho produtivo” (MARX, 2007, p. 217)⁵. Os objetos imediatos desse trabalho (cenários, figurinos, atores, eletricidade, etc.) são manipulados por uma ação humana coordenada e se metamorfoseiam em ondas eletromagnéticas graváveis e transmissíveis. Entendemos que cenários, figurinos, materiais de caracterização (como maquiagens), eletricidade, etc.⁶ podem ser lidos na chave do valor-de-uso – no caso, “produto de um trabalho anterior” (MARX, 2007, p. 215) – e que o seu consumo é um “consumo produtivo”.

Pressupõe-se, dessa maneira, que investimentos públicos e privados na produção de audiovisual são fatos que não se justificariam se não implicassem em processos de valorização de capital. O vídeo, considerado aqui de maneira genérica, é a forma final da mercadoria audiovisual, e, ainda que não tateável, é afeito às necessidades “provenientes da fantasia” (MARX, 2007, p. 57). O valor-de-uso do vídeo é diverso e varia de acordo com o meio em que é exibido (cinema, radiodifusão ou mídias digitais). Todavia, uma característica generalizável é que seu consumo, além de alimentar as necessidades do espírito, nutre também sonhos e expectativas no espectador.

Ao fazê-lo, gera mais consumo, tornando-o peça fundamental no circuito de acumulação de capital ao lado de outros bens das indústrias culturais, como já

⁴ Ressalte-se, porém, que, segundo Huws (2014), as fronteiras entre trabalho produtivo e reprodutivo têm ficado cada vez mais tênues. O que a autora indica como sendo uma “mercadorização mais geral dos bens de consumo” (HUWS, 2014, p. 16) tem transformando a natureza de trabalho não remunerado (reprodutivo) “de uma produção direta de valores de uso para membros das famílias, em compra de mercadorias no mercado, acarretando uma relação direta com a produção capitalista e atividades de distribuição” (HUWS, 2014, p. 16). Se, nesse problema, pudermos inserir também as “atividades culturais não mercantis”, poderemos indagar se a realização caseira de vídeos não tem cada vez mais implicado em processos de valorização de capital. Esse processo ganha especial destaque no contexto do uso das plataformas de compartilhamento de vídeo, onde o trabalho no audiovisual pode confluir-se a formas específicas de trabalho digital, inclusive autosserviços não remunerados. Considere-se aqui, por exemplo, os milhões de usuários do Youtube que produzem uma imensa gama de vídeos que geram renda para o Google sem contrapartidas remuneratórias.

⁵ *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Original de 1867.

⁶ Tais elementos participam da concretização de vídeos através do contato com o trabalho vivo de uma diversidade de profissionais que, através de esforços planejados e coordenados, fazem acontecer a imagem em movimento. Em referência ilustrativa à proposição clássica de Marx (2007), soa apropriado dizer que o trabalho vivo no audiovisual, “com suas chamas”, se apropria da eletricidade, de atores, cenários e figurinos como se fossem parte de seu organismo, “lhes emprestando vida” para que se façam dançar as imagens em movimento.

observavam Adorno e Horkheimer (1985)⁷. Fornece a homens e mulheres, no seu tempo livre, um tipo de produto que os sintoniza subjetivamente, condicionando suas vidas às relações de produção e consumo reinantes em sua época. A produção de audiovisual é, assim, elemento fundante de disputas oligopolistas entre megaempresas (sendo as maiores a Google, a Amazon, a Apple, a Microsoft, a Samsung e a Sony) pelo controle de cadeias globais de valor (MORAES, 2015).

Tais disputas têm como epicentro o problema da regulação dos rendimentos de bens que circulam pelos mercados culturais. Segundo Dantas (2006) a mercadoria produzida pelo trabalho nas indústrias culturais tem como particularidade uma renda com potencial de ascendência. Produtos como vídeos, músicas e softwares de computador, por sua intangibilidade, podem ter o rendimento estendido no tempo. Assim, geram “rendas informacionais”, ou seja, rendas obtidas através de licenciamentos de uso. Por analogia, acreditamos que a ideia das “rendas informacionais”⁸ pode ser aplicada ao caso da produção audiovisual, ainda mais considerando-se o contexto de sua digitalização.

Disso decorre um princípio que consideramos importante para uma análise do mundo do trabalho no audiovisual. Sob os signos da economia política e das teorias críticas, mantemos uma relação de distinção face a perspectivas que tendem a separar um audiovisual artístico de um audiovisual “de mercado”. Assim como Kindem (1982) e Sorlin (1985) sugerem a respeito do cinema, consideramos a produção de audiovisual, em sua totalidade, como um fato *prevalentemente* (ainda que não *unicamente*) industrial. No contexto da economia capitalista, consideramos que a interconexão entre os elos da cadeia produtiva do audiovisual (pré-produção, produção, distribuição e exibição) dificilmente se concretizaria fora das “amarras da rentabilidade” (SORLIN, 1985, p. 68).

Uma terceira anotação sobre os profissionais do audiovisual é que o mercado pelo qual circulam forma um ecossistema variável, com empresas de diversos tamanhos e personalidades jurídicas diversas. Os maiores empregadores nesse setor são, sem dúvida, as emissoras abertas de televisão, como a Rede Globo, o SBT, a Rede Record, a TV Bandeirantes, suas respectivas emissoras afiliadas, etc. (ANCINE, 2017). Há também produtoras de médio porte (usualmente chamadas de “independentes”) que produzem

⁷ *Dialektik der Aufklärung*. Original de 1944.

⁸ Dantas (2006) vaticina ainda que, por significarem novas padrões de apropriação de riquezas, as “rendas informacionais” se encontram no cerne de diversos conflitos sociais. Cite-se, por exemplo, os esforços mobilizados pelo Estado e pelas empresas no combate à pirataria (na internet e no comércio popular das ruas). Cite-se também a luta protagonizada por alguns setores da sociedade, que tentam romper com estes padrões, como as lutas pelo *software livre* e contra o monopólio de direitos autorais.

conteúdo híbrido – de filmes cinematográficos, passando por curta metragens até campanhas publicitárias.

No nível mais básico desse ecossistema, há pequenas produtoras com número reduzido de sócios e funcionários, que atuam em cobertura de eventos e serviços particulares (como filmagens de aniversários e casamentos). Há, enfim, os trabalhadores autônomos que circulam de maneira informal pelas diversas camadas desse mercado. Assim, forma-se uma rede de empresas de tamanhos diferentes, o que aproxima a indústria do audiovisual a um modelo de “liofilização organizativa” (CASTILLO, 2000). Neste “processo complexo de produção” joga-se o destino de milhões de trabalhadores do audiovisual, convocados a dar vida, a circular e exibir as imagens em movimento. Do ponto de vista da sociologia, as relações de trabalho são conectadas a relações de produção, regimes de propriedade, e diversos níveis de interação sociocultural entre agentes macro e microeconômicos. Estas relações, regimes e interações constituem o ponto de partida axiológico da agenda de pesquisa que aqui propomos.

Outra abordagem teórica que se apresenta decorre de uma sociologia contemporânea do “trabalho artístico”, especialmente de Pierre-Michel Menger. É recorrente a utilização da proposta de Menger (2005; 2014), segundo o qual o trabalho artístico antecipou ao neoliberalismo algumas relações trabalhistas – em especial na predominância de empregos temporários e formas agudas de subcontratação. Nesse sentido, com algumas exceções, os artistas sempre enfrentaram barreiras à inclusão nas sociedades salariais típicas.

Através da revisão teórica realizada até aqui, acreditamos que a equivalência de nosso objeto de pesquisa à ideia de artista-trabalhador de Menger pode gerar leituras comparadas. A principal fonte de dados do autor (MENGER, 2005; 2014) são as ocupações de atores, artistas plásticos e músicos. São sujeitos que incorporam fortemente o imperativo do estrelato, injetando o valor do sucesso em diversas esferas de sua vida profissional. É provável que este imperativo tenha implicações em suas maneiras de ser e de agir no mundo do trabalho. Segundo o autor, muitas vezes há, inclusive, uma competição endógena entre tais sujeitos. Instados a buscar exibição pública, profissionais desses ramos concorrem via mecanismos de comparação, como tempo de exposição na mídia, índices de audiência, números de bilheteria, recebimento de premiações, etc. Esse não parecer ser, em totalidade, o caso dos “trabalhadores por trás das câmeras”: os sujeitos de nosso recorte são anônimos e, quando muito, aparecem na listagem de créditos de filmes e programas de televisão.

Contudo, acreditamos ser necessário anotar essa comparação pela sugestão de que o trabalho no audiovisual é equivalente ao trabalho de outras categorias artísticas⁹. Entre o trabalhador-artista e o “trabalhador por trás das câmeras” há em comum a prevalência de contratações em arranjos intermitentes, o trabalho por projetos, e a existência de imenso exército de reserva. Em resumo, tudo aquilo que Menger (2005; 2014) sumariza em torno do “princípio da incerteza”. Trata-se, porém, de um princípio ambíguo para o trabalhador-artista: ao passo que ele aumenta as tendências à precariedade neste campo, em alguma medida ele é reproduzido por parte do universo artístico (muitas vezes por aquilo que se denomina como “empreendedorismo criativo”). Assim, mantém-se no imaginário social os auspícios da autonomia criativa, da singularidade e da aventura artística.

Em um viés comparativo, nos questionamos se este princípio se aplicaria aos “trabalhadores por trás das câmeras” tanto quanto ele se aplica a artistas como músico, atores, dançarinos e artistas visuais. Com base nos referenciais teóricos citados até aqui, partimos da suposição que o campo dos profissionais do audiovisual em São Paulo também tem princípios estruturantes, e é perpassado por sentimentos de incerteza. É provável, no entanto, que a composição de tais princípios, no caso do nosso campo de pesquisa, obedeça a uma lógica própria, definida em grande parte por combinações institucionais que envolvem organismos e agentes econômicos do Estado. É parte do nosso problema teórico-metodológico, portanto, indagar se estas condições comunicam princípios estruturantes particulares. Nos questionamos também se estes princípios se refletem no repertório de mobilização e nas dinâmicas de ação coletiva do movimento sindical da categoria.

Estado, mercado e políticas públicas: possíveis implicações para o mundo do trabalho no audiovisual

Consideramos aqui que o último período de grandes transformações na produção nacional de audiovisual teve como marco inicial o ano de 2001, quando foi criada a Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Fundada com o intuito de ser uma agência reguladora, a ANCINE acabou por se tornar uma mediadora importante do reaquecimento da indústria audiovisual brasileira. É problemático medir o quanto a ANCINE é representativa do total de produções feitas o Brasil. Vídeos de circulação menor (como por exemplo os institucionais, cobertura de eventos e produções

⁹ Para ilustrar: essa sugestão é dada, por exemplo, pela Classificação Brasileira de Ocupações (CBO, sendo a sua última versão a de 2010), que insere os profissionais do audiovisual na mesma família categorial dos “Produtores Artísticos e Culturais”.

amadoras) dispensam registro na agência. Acreditamos, todavia, que entender o seu papel é algo fundamental, posto que a instituição se localiza na fronteira entre o mercado e o Estado.

A fase da ANCINE se inicia com a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema em 2000. Segundo Bahia (2012, p. 94), a ideia desse terceiro congresso, 47 anos depois do II CBC (1953), foi “reunir agentes das diversas áreas do cinema brasileiro e lutar por sua afirmação e construção diante dos desafios contemporâneos”. Ainda segundo a autora (BAHIA, *idem*), lideranças do mercado brasileiro de audiovisual, como Gustavo Dahl, acreditavam que os mecanismos de incentivos fiscais tinham desmobilizado politicamente o cinema brasileiro. Os mecanismos de renúncia haviam feito cada agente se empenhar para arrumar seu próprio patrocínio, ignorando as condições coletivas e políticas da produção. Como resultado da mobilização do III CBC, instituiu-se o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (GEDIC). O grupo foi formado com o objetivo de elaborar para a Presidência da República uma proposta de política para o cinema. Aqui nasce o projeto de uma Agência Nacional de Cinema (ANCINE).

A partir de 2001 a ANCINE se torna vértice da retomada do mercado de cinema nacional, tendo como principal papel regularizar o aporte de recursos provenientes da Lei do Audiovisual para produções nacionais. A função da ANCINE é mediar o patrocínio e a doação de pessoas físicas e jurídicas, aprovando a captação de recursos junto à Receita Federal, o que garante a isenção fiscal dos doadores e patrocinadores. O encaminhamento que a ANCINE dá à Lei do Audiovisual, permite que o processo de captação seja menos burocrático em comparação com a Lei Rouanet – a tramitação é mais curta, o que garante uma sensível vantagem do audiovisual frente a outros projetos culturais.

A bibliografia consultada (BAHIA, 2012; PACHECO, 2006) dá conta de afirmar que, desde o princípio, a ANCINE encontrou barreiras a ser um instrumento de reorganização sistêmica da cadeia produtiva do audiovisual em todas as suas fases. Sempre houve dúvidas, por exemplo, sobre os limites daquilo que se chamou de “regulação”. A ausência de distinção entre as agências voltadas à infraestrutura e aquelas voltadas às políticas sociais se justificou “pelas tentativas de escapar à rigidez do modelo burocrático de administração direta” (BAHIA, 2012, p. 103). Disso decorreu a criação ulterior de medidas de financiamento, como no caso da instituição do Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional

(Condecine), tributação criada pela Medida Provisória 2228-1/2001¹⁰ e, posteriormente, pelos Funcines¹¹ e o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

O FSA foi uma reserva do Fundo Nacional de Cultura para o cinema brasileiro criado pela Lei 11.437/2006. O fundo permitiu a ANCINE intensificar um movimento de disponibilização de recursos por meio de editais públicos. Em entrevista concedida a Lia Bahia, Gustavo Dahl afirmou que: “a criação do Fundo Setorial do Audiovisual realizou uma vontade política do Manoel Rangel que é recuperar para o Brasil a capacidade de investimento, e nesse sentido compensar a perda de poder de decisão sobre a produção que a lei de incentivo traz” (BAHIA, 2012, p. 221).

Uma hipótese de fundo desta pesquisa é a de que a ANCINE, ao gerir o FSA, teria privilegiado o elo da produção audiovisual, ao passo que fez pouco para romper com monopólios na distribuição e pouco para ampliar o público de obras nacionais. Não conseguiu, portanto, estabelecer uma lógica sistêmica que desse conta de escoar o grande volume produção desse período¹². Esse é um dos prognósticos que se deduz das leituras de Bahia (2012)¹³, Simis (2017)¹⁴ e Cardoso (2016). Como consequência dessa hipertrofia da produção, presumimos que houve um *boom* de contratação de

¹⁰ A incidência deste imposto está dividida em três modalidades: i) Condecine-títulos: incide sobre a exploração de obras audiovisuais em cada segmento de mercado (salas de exibição, vídeos domésticos, TV's aberta e por assinatura); ii) Condecine-remessa: incide sobre a remessa de lucros ao exterior por parte de produtores, distribuidores e intermediários no exterior; iii) Condecine-serviços (ou, Condecine-tele): instituído pela Lei 12.485/2011, incide sobre as empresas que exploram serviços de telecomunicações (especialmente, TV por assinatura).

¹¹ Os Funcines, regulados pela Instrução Normativa nº 17, de 7 de novembro de 2003, são fundos de investimento privado, formados a partir de recursos incentivados ou não. Seguiu-se a ele o Prêmio de Adicional de Renda, prêmio criado pela Instrução Normativa nº 44, em 2005, é destinado à produção e à distribuição de obras cinematográficas de longa-metragem brasileiras de produção independente e a empresas exibidoras brasileiras. O prêmio, tem como base o desempenho de mercado de obras cinematográficas de longa-metragem brasileiras, e foi concebido para incentivar para distribuidoras e exibidoras nacionais.

¹² A respeito desse volume, vide Cardoso (2016) e Alves (2017). Os autores apontam que os recursos aplicados ao audiovisual (em particular o cinema) e o número de obras produzidas superou o da Embrafilme.

¹³ “A historiografia mostra que o cinema foi o agente catalizador de todo um processo de desenvolvimento da indústria audiovisual no país. Ele se caracteriza, entretanto, como uma indústria frágil, fragmentada e desarticulada, carente de bases mercadológicas e incapaz de existir sem forte apoio estatal. A própria legislação gera deformações de mercado e, diferentemente de outros países, a política cinematográfica brasileira não foi capaz de abranger e articular o cinema com a televisão e outras mídias de maneira sistêmica” (BAHIA, 2012, p. 113).

¹⁴ Simis (2017) aponta duas coisas importantes: (i) a diminuição, em números absolutos, de salas de cinema no Brasil e de público dos filmes brasileiros, que mesmo tendo sido tendencialmente revertida a partir do fim dos anos 1990, não chegou a reencontrar os mesmos números de antes de 1980; (ii) um aumento significativo do preço do ingresso, que vai de US\$2,00 em 2003 a US\$6,00 em 2011, o que resultou em aumento à dificuldade de acesso às salas de cinema.

profissionais para atuar na realização de produtos audiovisuais de diferentes naturezas (especialmente a partir de 2006), sem que isso se convertesse numa política estável para o emprego no setor.

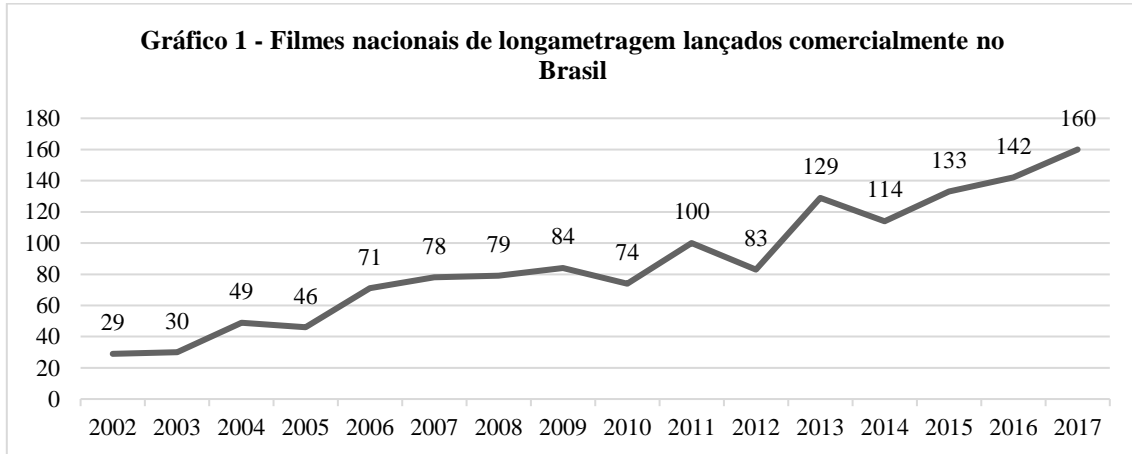


Gráfico 1 - Filmes nacionais de longametragem lançados comercialmente no Brasil

Fonte: Filme B e Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS). In: Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA/ANCINE). Elaboração nossa.

Há ainda duas políticas que pretendemos investigar e correlacionar ao nosso objeto de pesquisa. A primeira delas é o Programa BNDES de Desenvolvimento da Economia da Cultura (PROCULT), um projeto de empréstimos às empresas de cultura, com linhas de crédito especiais para a produção de audiovisual, criado em 2006. Dessa maneira, os recursos provenientes do FSA se juntaram aos créditos e taxas de juros proporcionados pelo PROCULT, formalizando um “casamento” institucional entre o BNDES e a ANCINE. Pretendemos verificar se a transformação do BNDES em sócio da economia da cultura brasileira corroborou com o processo de hipertrofia da produção e, conseqüentemente, aumento do volume de profissionais contratados para o setor.

Essa é uma hipótese levantada a partir dos dados indicados por Alves (2017). Segundo o autor, a oferta de crédito para empresas categorizadas como sendo de “arte, cultura, entretenimento, informação e comunicação” variou da casa dos milhões aos bilhões de reais¹⁵. Presumimos que a junção entre acesso a créditos específicos e a possibilidade de se obter financiamento através de editais (via FSA) pode ter se tornando algo convidativo para empresas do ramo da produção. Vide Gráfico 2, onde

¹⁵ Segundo Alves (2017) essa variação ocorreu da seguinte forma: R\$ 133,5mi (2006); R\$ 496,2mi (2007); R\$ 621,8mi (2008); R\$ 417,5mi (2009); R\$ 720,6mi (2010); R\$ 1,5bi (2011); R\$ 2,1bi (2012); R\$ 2,17bi (2013); R\$ 1,8bi (2014). Esse dado corrobora com relatórios produzidos pelo OCA/ANCINE, que apontam que o audiovisual brasileiro teria de fato sido beneficiado pelo PROCULT (ANCINE, 2016a).

se observa que a cronologia de aumento de empresas produtoras registradas na ANCINE é compatível com a cronologia (vide nota 19) da oferta do crédito através do PROCULT.

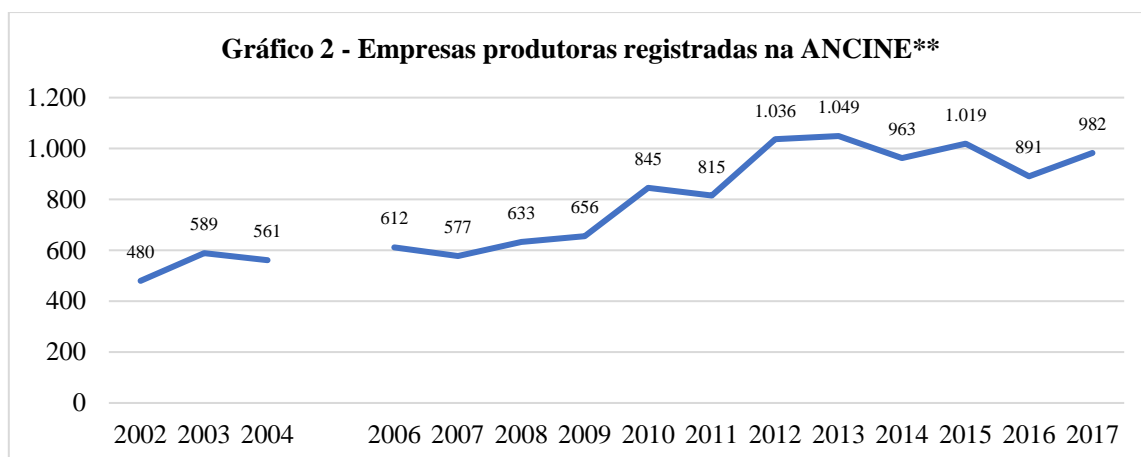


Gráfico 2 - Empresas produtoras registradas na ANCINE

Fonte: Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA/ANCINE). Elaboração nossa.

*Obs.: excluímos o ano de 2005 por ele apresentar uma quantidade de registros destoante da série histórica.

A segunda medida que pretendemos investigar em correlação com o mercado de trabalho no audiovisual foi a Lei da TV Paga (Lei 12.485/2011). Tratou-se de um dispositivo jurídico que, dentre outras medidas, instituiu a cobrança do Condecine-Teles, imposto que passou a incidir sobre empresas que exploram serviços de telecomunicações. O Condecine passou a ser uma das maiores fontes de recursos para o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) que, por sua vez, passou a abrir linhas de editais para a produção de programas televisivos. Outra medida da lei foi a criação de uma reserva de mercado, obrigando canais pagos de filmes, séries, animação, documentários (os chamados “canais de espaço qualificado”) a disponibilizar 3h30min semanais do horário nobre de sua programação para conteúdos audiovisuais brasileiros.

A lei, em seu texto, obriga multinacionais da TV por assinatura (como Cartoon Network, Discovery, HBO, History Channel), a recorrer à produção audiovisual nacional para complementar a sua programação semanal¹⁶. Em tese, a lei e o FSA fizeram que, na prática, o setor de telecomunicações (no caso, as operadoras que exploram o serviço

¹⁶ Segundo o Art. 16: “Nos canais de espaço qualificado, no mínimo 3h30 (três horas e trinta minutos) semanais dos conteúdos veiculados no horário nobre deverão ser brasileiros e integrar espaço qualificado, e metade deverá ser produzida por produtora brasileira independente”.

de televisão por assinatura) fosse conduzido a beneficiar a produção de audiovisual no Brasil (em diversos segmentos do mercado, não apenas o cinema). Assim, uma segunda hipótese é a de que esse beneficiamento teria permitido uma expansão da produção televisiva brasileira para além dos circuitos das emissoras de TV aberta (como a redes Globo, Record, Bandeirantes, SBT, etc.).

As grandes emissoras brasileiras, com seus tradicionais nichos de audiência, representam uma demanda já consolidada de força de trabalho para o audiovisual. Segundo Moraes (2019), todavia, é possível que tenha havido uma expansão da produção para além destes núcleos, o que sugeriria um aumento na contratação de mão de obra em função da Lei da TV Paga (doravante, pelas chamadas “produtoras independentes”¹⁷). Em resumo: a pretensão inicial de nossa pesquisa é verificar se FSA, PROCULT e Lei da TV Paga, combinadas ou separadas, implicaram em variações no mercado de trabalho no audiovisual brasileiro.

Dados relativos à RAIS (2003-2017)

Anotação metodológica prévia

O nosso eixo inicial de investigação são os profissionais pertencentes aos elos da produção (estúdios e sets de filmagem) e os da pós-produção (ilhas de edição e finalização) de vídeos. Deste eixo, mapeamos variáveis que, futuramente, pretendemos considerar na definição de um indicador do mercado de trabalho no audiovisual. Uma dessas variáveis é a trajetória do emprego formal no setor. Buscamos avaliar as tendências dessa trajetória utilizando microdados coletados na base da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS). Nesse primeiro momento, tomamos a RAIS como “censo anual do mercado formal brasileiro” (DE NEGRI, et. al., 2001, p. 6) e como base vantajosa por prover dados desagregados geográfica e territorialmente (ÁRIAS; CORDEIRO, 1990).

Através da desagregação dos dados buscamos mapear a trajetória de contratações formais em determinadas categorias atuantes na cidade de São Paulo. As categorias consideradas estão especificadas na segunda coluna (“Categorias”) da Tabela 1. Elas estão subdivididas em três grupos: A, congregando profissionais exclusivamente atuantes no cinema; B, profissionais exclusivamente atuantes na televisão; C, categorias mistas. O período considerado é de 2003 a 2017. Definimos este desenho após uma leitura criteriosa da última Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), entendida aqui

¹⁷ Segundo Moraes (2019), o total nacional de produtoras independentes registradas na ANCINE após a Lei 12.485/2011 variou da seguinte forma: 448 em 2012, 470 em 2013, 746 em 2014, 976 em 2015, 859 em 2016 e 854 em 2017.

como critério técnico inicial para construção dos indicadores¹⁸. O número indicado no título de cada categoria refere-se ao seu código na CBO (MTE, 2010).

Categorias		2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Grupo A	2621-10 Produtor cinematográfico	45	47	55	57	104	161	204	269	302	406	398	374	325	150	163
	2622-05 Diretor de cinema	32	30	24	34	45	51	50	66	64	73	73	65	57	25	23
	2623-10 Cenógrafo de cinema	2	4	4	5	6	8	7	10	6	11	19	16	17	16	13
	5133-25 Guarda-roupa de cinema	20	19	29	39	42	49	38	73	81	107	86	57	42	22	17
Grupo B	2621-25 Produtor de televisão	264	417	448	534	770	806	932	888	880	798	846	823	906	604	605
	2622-15 Diretor de programas de televisão	30	31	38	40	44	40	56	72	85	123	125	110	115	77	81
	3732-05 Técnico em operação de equipamentos de produção para televisão e produtoras de vídeo	1.649	1.857	2.181	2.324	3254	3672	3867	4482	4960	5051	5027	5112	4783	3.320	2.755
	3732-10 Técnico em operação de equipamento de exibição de televisão	155	130	177	171	239	293	319	373	405	399	430	456	432	361	344
	3732-15 Técnico em operação de equipamentos de transmissão/recepção	138	168	186	366	643	621	624	744	468	401	326	457	440	246	366
	3732-20 Supervisor técnico operacional de sistemas de televisão e produtoras de vídeo	269	368	419	433	637	828	873	940	1230	1384	1211	1073	987	625	561
	3763-20 Apresentador de programas de televisão	11	16	26	19	25	28	32	39	33	35	36	33	33	28	41
	5133-10 Camareiro de televisão	54	51	63	74	96	99	92	134	120	117	126	122	154	100	86
	2623-25 Cenógrafo de TV	13	12	16	14	17	25	27	28	37	33	54	52	31	26	23
	3721-05 Diretor de fotografia	29	26	24	32	38	72	65	19	34	59	52	52	55	35	41
Grupo C	3721-10 Iluminador	75	114	98	105	127	95	150	95	84	103	115	131	113	82	99
	3721-15 Operador de câmera	521	963	927	654	907	1060	1138	1012	904	1233	1215	1168	1008	747	789
	3742-05 Cenotécnico	45	71	81	98	163	156	318	292	257	204	230	234	171	173	
	3742-10 Maquinista de cinema e vídeo	119	146	153	152	246	266	291	341	379	396	407	311	291	159	154
	3744-05 Editor de TV e vídeo	174	223	255	312	497	496	598	684	649	692	783	723	716	516	493
	3744-10 Finalizador de filmes	21	18	28	14	27	38	36	34	43	77	53	35	20	44	48
	3744-15 Finalizador de vídeo	23	44	50	70	115	149	145	127	164	149	177	174	190	144	167
3744-20 Montador de filmes	1.829	1.439	1.416	1.548	2206	2552	2161	2635	2886	2834	2757	2317	2000	1.111	940	
TOTAL		5518	6194	6698	7095	10144	11404	11819	13088	13804	14332	14122	13517	12624	8609	7982

Tabela 1 – Vínculos na RAIS entre 2003 e 2017 em categorias de produção e pós-produção de vídeos (mês base: dezembro do ano correspondente; localidade: São Paulo - SP)

Fonte: Relação Anual de Informações Sociais (RAIS). Elaboração nossa.

As categorias que indicamos são reconhecidas pelas Leis 6.533/78 e 6.615/78. A Lei 6.533/78 define as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões. Ambas as leis serviram como base para as definições presentes na última CBO, elaborada pelo Ministério do Trabalho e do Emprego em 2010 (MTE, 2010). Em todos os casos, são profissionais que atuam no cinema, em produções publicitárias, ou na produção de programas televisivos. No nosso caso, constitui uma limitação o fato de os dados que recolhemos serem representativos apenas dos empregados com registro em

¹⁸ Nesse caso entendemos a CBO como um meio útil para se “representar uma sociedade ou um país, considerando que em sua elaboração são considerados parâmetros tecnológicos e sociais, tais como formação profissional, qualificação, representação sindical, relações e organização do trabalho, em suas diferentes etapas e processos” (SEGNINI, 2004, on-line).

carteira. Ficaram de fora os informais e autônomos que, segundo hipótese nossa, constituem a maioria dos empregados nesse setor.

É parte das pretensões desta pesquisa quantificar estas formas de ocupação cruzando outras bases de dados, como a Pesquisa Nacional por Amostra Domiciliar (PNAD). Ressalte-se que este material empírico ainda não foi recolhido dado o estágio inicial em que se encontra a nossa pesquisa. O nosso objetivo, no decorrer do primeiro ano de realização desta pesquisa (2019) foi representar uma mensuração tendencial do mercado de trabalho formal em audiovisual na cidade de São Paulo para fundamentar empiricamente algumas hipóteses de pesquisa.

A maioria das categorias assinaladas faz parte de um grupo de profissionais do audiovisual que na literatura internacional (BANKS, 2009; FERNANDEZ-DAY, 2015) vem sendo chamada de *below-the-line* (abaixo da linha). Trata-se dos sujeitos cujos nomes não constam nas páginas iniciais do projeto e do orçamento de um filme. Funções socialmente reconhecidas como direção, roteiro e produção executiva são *above-the-line* (acima da linha), os “cabeças de equipe” (DEL TESO, et. al., 2016) e são ocupadas por sujeitos tidos como autores do trabalho criativo da obra. Entre os primeiros e os segundos haveria, segundo Fernandez-Day (idem), uma *dark line* (linha escura), um abismo de reconhecimento público e salarial.

Dentre os “cabeças de equipe”, apenas os diretores e produtores executivos (alguns dos quais compreendidos nas categorias 2621-10 Produtor cinematográfico 2621-25 Produtor de televisão) são contemplados em nossos dados. Anotamos essa observação para registrar que faz parte das ambições desta pesquisa verificar em detalhes as diferenças e interações entre estes dois níveis do processo de produção de obras audiovisuais. Temos como objetivo atentar para os fenômenos decorrentes da própria divisão do trabalho nesse setor, registrando os mecanismos e os marcadores sociais que implicam na hierarquização¹⁹ desse processo de trabalho.

Análise dos dados

Tanto se analisarmos os grupos A, B e C da Tabela 1 separados, quanto se tomarmos eles em conjunto, observaremos que eles representam categorias que, a

¹⁹ Os nossos dados, por ora, não demonstram como são as relações de poder e os níveis de desigualdade entre os “cabeças de equipe” e os profissionais “abaixo da linha”. Segundo Del Teso, Cardôso e Ortega (2016), “cabeça de equipe” é o sujeito que organiza seu próprio grupo de colaboradores em função de uma cadeia de tomada de decisões. Acreditamos que essa organização esteja relacionada a marcadores sociais específicos, os quais pretendemos captar através de metodologias qualitativas, como observações participantes e entrevistas semiestruturadas com sujeitos do campo de pesquisa.

despeito de uma ou outra exceção, seguem uma trajetória parecida. A saber: um crescimento relevante a partir dos anos 2000, e um decréscimo a partir da década de 2010. A julgar pelas totalidades, discernimos 4 ciclos tendenciais na trajetória dos vínculos das categorias que elencadas, aos quais denominamos *Ciclo 1*, *Ciclo 2*, *Ciclo 3* e *Ciclo 4*. Estes ciclos estão representados numericamente pelos valores sistematizados na Tabela 1 e visualmente pelo Gráfico 3 a seguir:

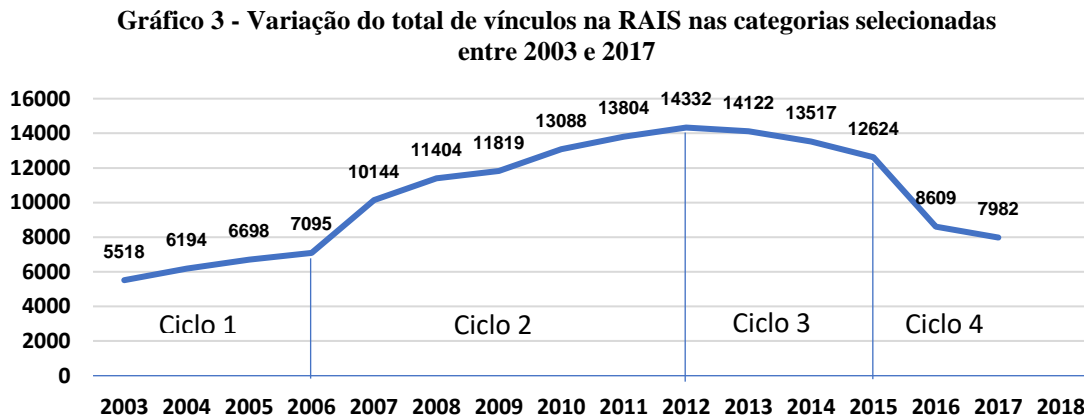


Gráfico 3 - Variação do total de vínculos na RAIS nas categorias selecionadas entre 2003 e 2017

Fonte: Relação Anual de Informações Sociais (RAIS). Elaboração nossa.

O *Ciclo 1* ocorre entre 2003 e 2006, onde se observa um crescimento gradativo no total de vínculos, indo de 5518 a 7095 registros. Registre-se também que a variação anual entre 2005 e 2006 é de aproximadamente 5,6%. O *Ciclo 2* inicia-se entre 2006 e 2007, onde verifica-se um aumento mais vertical da trajetória. O número de registros pula para 10144 em 2007 e a com relação ao ano anterior (2006) salta para aproximadamente 30%. Esse *continuum* de progressão se mantém constante até atingir o pico de 14332 vínculos em 2012 – portanto, mais do que o dobro do valor registrado em 2006.

Após esse pico iniciam-se os dois ciclos de decréscimo. Entre 2012 e 2015 (*Ciclo 3*) o decréscimo é gradativo, indo de 14332 a 12624 registros. A variação anual entre 2014 e 2015 é de aproximadamente -6,6%. A partir de 2015 verifica-se uma diminuição mais acelerada dos vínculos (início do *Ciclo 4*). A variação anual entre 2015 e 2016 despenca para aproximadamente -31,8%, e o *continuum* de regressão será constante até atingir a base de 7982 vínculos em 2017 – portanto, aproximadamente 37% do total de 2015 e 45% daquele de 2012.

Essas tendências detectadas aparentemente coincidem com a cronologia das políticas públicas indicadas no item 3.2 deste texto, especialmente o Fundo Setorial do Audiovisual e o Programa BNDES de Desenvolvimento da Economia da Cultura (PROCULT). Tanto FSA e PROCULT são implantados entre 2006 e 2007, período que se inicia o Ciclo 2. A ascendência deste ciclo até 2012 coincide com a ascendência de empresas produtoras registradas na ANCINE, conforme registrado no Gráfico 2. Para atestar empiricamente essa correlação, assinalamos aqui duas tarefas que pretendemos realizar futuramente: (i) revisar relatórios da OCA/ANCINE sobre a alocação geográfica dos recursos do FSA; (ii) revisar relatórios do BNDES²⁰ sobre a distribuição geográfica dos créditos fornecidos pelo PROCULT.

Em ambos os casos, pretendemos averiguar o volume e a trajetória destes recursos destinados empresas do audiovisual da cidade de São Paulo (SP), recorte dos dados anotados acima. A nossa resposta provisória é positiva: acreditamos que os recursos destes programas tiveram como efeito a expansão da contratação da mão de obra pra este setor na localidade em questão. Esta percepção parece se complementar às conclusões da própria ANCINE a respeito do mercado de trabalho no audiovisual nacional. Em relatório publicado em 2017 (ANCINE, 2017)²¹, o Observatório do Cinema e do Audiovisual já indicava essa tendência para o nível nacional. Os nossos dados sugerem que, especificamente, na cidade de São Paulo se registrou um comportamento análogo ao do conjunto nacional.

A trajetória do Gráfico 3 parece também não coincidir com a cronologia da Lei da TV paga. Considerando que a mesma começa a vigor em 2012, é justamente nesse período que se inicia o Ciclo 3, portanto, uma trajetória descendente. Pretendemos reforçar a revisão bibliográfica nos dados do OCA/ANCINE, bem como contrastar os dados da RAIS com dados da PNAD, especialmente para observar a relação entre contratações formais e informais neste período. A nossa hipótese principal aqui é que a Lei da TV paga não teve a mesma incidência para empresas paulistanas que em comparação com produtoras de outras cidades e estados.

Em resumo: indagamos se, entre 2003 e 2012, teria havido uma subtração conjuntural (DRUCK, 2011) de expressões da informalidade (KREIN; PRONI, 2010) em

²⁰ Referimo-nos, particularmente, aos relatórios do Portal da Transparência do próprio banco. Disponível em: <<https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/transparencia>>.

²¹ O relatório em questão chama-se “Emprego no Setor Audiovisual: Estudo Anual 2017 (Ano-base 2015)”, estudo que, segundo a agência teve como objetivo “informações sobre o perfil do emprego no setor audiovisual entre 2007 e 2015” (ANCINE, 2017, p. 3), e fornece algumas pistas iniciais que vieram a inspirar este projeto – dentre as quais, a relação entre as políticas públicas supracitadas e as contratações verificados no setor.

nosso campo de pesquisa. Parece ser inevitável, também, associar os ciclos de decréscimo ao período de retração que a economia brasileira experimenta desde a primeira metade da década de 2010. Todavia, observa-se que o maior ponto de retração ocorre em 2016, ano da crise política-institucional pelo qual passou o país, e que culminou com o impeachment de Dilma Rousseff – demarcando o fim dos governos petistas.

Isto coloca um segundo problema para a agenda de pesquisa que propomos. Sem ignorar que a precariedade é uma condição inexorável do trabalho no capitalismo, acreditamos ser importante investigar: (i) se houve uma retomada de indicadores de precarização social do trabalho em nosso campo de pesquisa (especialmente a partir do Ciclo 4); (ii) se esta retomada foi engatilhada e será aprofundada pelo desmonte de alguns arranjos institucionais específicos. Nos referimos a arranjos que, segundo Singer (2017), orientaram um breve “ensaio desenvolvimentista” durante o segundo mandato de Luís Inácio Lula da Silva e o primeiro mandato de Dilma Rousseff no executivo federal.

Parece ser oportuno, também, observar que os ciclos de decréscimo com o período de retração econômica que o Brasil passou a vivenciar na década de 2010. Todavia, observa-se que o ponto maior de inflexão no decréscimo ocorre com o início do segundo ciclo em 2016, ano da crise política-institucional pelo qual passou o país, e que culminou com o impeachment de Dilma Rousseff – demarcando o fim dos governos petistas. Sugere-se assim que a crise política que culmina com a ascensão de Michel Temer (e, atualmente, com a chegada de Jair Bolsonaro ao executivo federal) tenha significado mudanças significativas para o aporte de recursos para o mercado brasileiro de audiovisual.

Acreditamos que a revisão futura dos dados poderá indicar quais políticas foram enxugadas de maneira mais drástica. Desde já, saliente-se, a nossa suspeita é a de que os recursos provenientes do BNDES tenham sido os mais atingidos pela crise em questão, posto que o banco esteve no epicentro da crise política. Significativo desse processo é a prisão do ex-Ministro da Fazenda (e ex-presidente do BNDES) Guido Mantega em 2016, visto que ele é um dos articuladores da política econômica lulista. A posse de Michel Temer representou a chegada ao poder de uma retórica que prometeu rever muitos dos aspectos do modelo vigente até 2016²².

²² A gestão de Maria Sílvia Bastos Marques na presidência do BNDES, por exemplo, foi demarcada por mudanças significativas nas taxas de juros oferecidas pelo banco. Essas mudanças vieram a se congregarem na MP 777/2017 editada para realizar a contenção do banco. A medida dificultou o acesso às taxas com subsídios embutidos, o que significou um “aperto de cinto” para que o BNDES realizasse a devolução de R\$ 100 bilhões para o Tesouro Nacional.

Esta é uma hipótese a ser verificada, a qual só poderá ser devidamente analisada através de um exame dos desdobramentos das políticas do atual governo federal (cuja gestão se encerra em 2022) para a cultura e para o audiovisual. Há uma série de interrogações sobre o futuro de diretrizes implementadas antes de 2018, especialmente do que tange a aplicação de políticas de financiamento direto (como os editais do FSA). Sabe-se que há um interesse da presidência da república em atuar sobre a relação entre Estado e indústria audiovisual, conforme demonstram episódios recentes.

Cite-se, por exemplo, a polêmica ocorrida em 2019 envolvendo Jair Bolsonaro a respeito da ANCINE, quando ele declarou intenções de mudar o caráter do funcionamento da agência, chegando mesmo a defender em sua completa extinção (MAZZIEIRO, 2019). Recentemente, houve também uma controvérsia pública a respeito da gestão da Cinemateca Brasileira entre a Secretaria Federal de Cultura e a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP) que até 2020 administrava a instituição. Em agosto desse ano o atual secretário (Mário Frias) ordenou à ACERP a entrega das chaves da Cinemateca, e a decisão sobre a duração do contrato da associação segue tramitando na justiça. Não se sabe, no entanto, até que ponto essa ação poderia resultar em rupturas significativas com o período que analisamos nesse artigo.

Conclusões e apontamentos para o futuro

O presente texto teve como significado geral realizar um grande balanço das incursões iniciais em nosso campo de pesquisa e da revisão bibliográfica que temos feito para definir os pressupostos de uma sociologia do trabalho no audiovisual. Assim, não podemos deixar de registrar aqui a necessidade de avançar na compreensão dos ingredientes indicados no decorrer desta exposição. As primeiras observações que fazemos deste campo empírico e da revisão bibliográfica dão conta de sugerir não apenas a sua suscetibilidade às políticas culturais voltadas ao audiovisual, como também um vasto universo de sujeitos que devem ser observados em detalhes. A revisão bibliográfica denotou uma série de interrogações sobre os sujeitos que ocupam as posições de base na estrutura da produção das obras audiovisuais. Em nossa avaliação, estas interrogações apontam para um caminho relevante de ser adentrado.

Em primeiro lugar, julgamos ser necessário aprofundar na compreensão sociológica de quem é o “trabalhador por trás das câmeras”. Faz parte das projeções futuras desta pesquisa comparar a realidade social destes sujeitos à de outros profissionais da comunicação (como jornalistas e publicitários) e das artes e espetáculos (como atores, artistas plásticos, músicos e dançarinos). Estes meios de comparação, em

nosso juízo, deverão funcionar no sentido de verificar a concretude (bem como os limites) da delimitação do campo de investigação que propusemos neste texto.

Em segundo lugar, acreditamos ser importante avançar na compreensão das políticas culturais enunciadas no item 2 do texto. Faz parte de nossas pretensões o aprofundamento bibliográfico em teses e pesquisas do campo das políticas públicas. O intuito, aqui, será o mapeamento de indicadores úteis para a análise do impacto das mesmas no mundo do trabalho do audiovisual. Por conseguinte, intencionamos verificar se procede a nossa hipótese de que houve um aumento da formalização no mercado de trabalho deste setor entre 2003 e 2012.

Para tanto, assinalamos a necessidade de se avançar no mapeamento de dados quantitativos em bases de dados oficiais como a RAIS ou mesmo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD). Através dos mesmos e, complementarmente, junto a dados de natureza diversa – como *surveys* e entrevistas semiestruturadas com sujeitos significativos de nosso recorte – pretendemos analisar o presente e o futuro de curto prazo deste campo empírico. Caso se confirme a tendência à informalização desde 2012, pretendemos diagramar trajetórias prováveis dos trabalhadores do audiovisual no contexto das crises econômica e política do Brasil contemporâneo.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). **Valor adicionado pelo setor audiovisual**. Estudo anual 2016 (Ano base: 2014). Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2016a.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). **Brasil – Comércio exterior de serviços audiovisuais: 2016** (ano-base 2015). Rio de Janeiro: OCA, 2016b.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). **Emprego no Setor Audiovisual: Estudo anual 2017** (Ano base: 2015). Rio de Janeiro: OCA, 2017.

ALVES, Elder P. Maia. Mercados culturais no Brasil: o BNDES e o financiamento das empresas culturais brasileiras. **C. Sociais Unisinos**, v. 53, n. 1, p. 24-35, 2017.

AMORIM, Henrique. As teorias do trabalho imaterial: uma reflexão crítica a partir de Marx. **Caderno CRH**, v. 27, n. 70, 2014.

BANKS, Miranda. **Gender Below-the-Line, Defining Feminist Production Studies**. In: MAYER, Vicki et al. (Eds.). *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009. p. 87-98.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações:** processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1980.

BOLAÑO, César; MANSO, Anna Carolina. **Para uma economia política do audiovisual brasileiro**. Cinema e Economia política. São Paulo: Escrituras, 2009.

CARDOSO, Ricardo. A economia política do setor cinematográfico e audiovisual brasileiro: um breve balanço do período regido pela Ancine. **CARTA SOCIAL**, p. 39, 2016.

DANTAS, Marcos. Informação como trabalho e como valor. **Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política**, v. 12, n. 19, p. 44-72, 2006.

DEL TESO, Pablo; CARDOSO, Cristina; ORTEGA, Raquel. **Desenvolvimento de projetos audiovisuais:** pela Metodologia DPA. Ilhéus: SciELO Books (Editus Editora da UESC), 2016.

DRUCK, Graça. Trabalho, precarização e resistências: novos e velhos desafios? **Caderno CRH**, v. 24, n. 1, p. 37-57, 2011.

FERNANDEZ-DAY, Rosa. Reel stitches: Female "Below-the-Line" Workers in British Heritage Cinema. **The Projector: A Journal on Film, Media, and Culture**, 2015.

HUWS, Ursula Elin. Vida, trabalho e valor no século XXI: desfazendo o nó. **Caderno CRH**, v. 27, n. 70, p. 13-30, 2014.

KINDEM, Gorham Anders. **The American Movie Industry:** The Business of Motion Pictures. Southern Illinois: Univ Pr, 1982.

KREIN, José Dari; PRONI, Marcelo Weishaupt. **Economia informal:** aspectos conceituais e teóricos. Brasília: OIT, v. 1, 2010.

MARX, Karl. **O capital:** crítica da economia política. Livro I, Volume 1. Civilização Brasileira, 2007.

MAZIEIRO, Guilherme. Jair Bolsonaro diz que vai buscar "extinção da Ancine". **UOL (Redação)**, 25 de julho de 2019. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/25/jair-bolsonaro-diz-que-vai-buscar-extincao-da-ancine.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do Artista enquanto trabalhador**. Metamorfozes do Capitalismo. Lisboa: Roma, 2005.

MENGER, Pierre-Michel. **The economics of creativity**. Harvard University Press, 2014.

MINISTÉRIO DO TRABALHO E DO EMPREGO (MTE). **Classificação Brasileira de Ocupações:** CBO - 2010 - 3a ed. Brasília: MTE, SPPE, 2010. v. 1. 828 p.

MORAES, Julio Lucchesi. A dança das cadeias: novas distribuições de valor no universo das TICs. **Informações FIPE**, São Paulo, n. 422, p. 25-29, 2015.

SEGNINI, Liliana. Classificação Brasileira de Ocupações 2002: Por quê? Para quê? **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico ComCiência**, 2004.

SIMIS, Anita. Marcos na exibição de filmes no Brasil. **Políticas Culturais em Revista**, Bahia, v. 10, n. 2, 2017.

SINGER, André. A (falta de) base política para o ensaio desenvolvimentista. In: SINGER, André; LOUREIRO, Isabel. **As contradições do Lulismo**: a que ponto chegamos? São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**: la apertura para la historia de mañana. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Política cultural neoliberal e empreendedorismo precário nas artes

Amanda Coutinho*

Introdução

Segundo Antonio Rubim (2008), a história das políticas culturais no Brasil está marcada por tristes tradições que podem ser condensadas nas seguintes expressões: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidades e fragilidade institucional. Essa herança é analisada pela historiadora social Lia Calabre (2009). A autora parte dos anos 1930, período no qual o país passou por significativas mudanças políticas, econômicas, administrativas, com processo de urbanização industrial crescente, para entender as ações que tomaram formas de políticas culturais. Experiências federais e municipais desenharam as primeiras tentativas institucionais brasileiras no campo da cultura.

Na instância federal, no primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), a administração pública perseguia a construção de um novo modelo de gestão que buscava romper com a tradição da república oligárquica. No contexto de esboço de uma racionalidade legal-administrativa de organização institucional do Estado foi criado o Ministério da Educação e Saúde (MES), conduzida pelo Ministro Gustavo Capanema, e cuja legislação do Conselho Nacional da Educação fazia referência à cultura pela primeira vez no país. Lia Calabre (2009, p. 22) observa que o conceito legislativo de cultura na segunda metade da década de 1930, era abrangente e de caráter nacionalista. As atribuições do Conselho abarcaram as áreas clássicas das artes, os meios de comunicação, a produção intelectual, a educação cívica e a física, inclusive as atividades de lazer, além da proposição de pesquisas setoriais.

O presidente Vargas contava com a simpatia da classe teatral desde os tempos em que foi deputado, quando apresentou um projeto que reconhecia a existência da profissão de artista teatral. Durante a sua gestão diversas iniciativas foram propostas no âmbito cultural, como por exemplo, a criação do Conselho Nacional de Cultura (CNC). Foram criados também o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional, o Instituto

* Doutora em Ciências Sociais na UNICAMP e Pós-Doutoranda no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade na UFBA.

E-mail: amandacoutinho770@gmail.com

Nacional do Livro, o Instituto Nacional do Cinema Educativo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), entre outros serviços e instituições.

O governo de Getúlio Vargas também foi marcado por ambiguidades. Segundo Antonio Rubim (2008, p. 34), essa foi a primeira vez que o Estado nacional realizava um conjunto de intervenções na área da cultura, articulando, ao mesmo tempo, uma atuação de caráter afirmativo estruturada por meio de formulações legislativas, institucionais e organizacionais; e práticas tendentes a repressão e censura. Nesse mesmo período, ocorreu a primeira experiência de gestão de política pública municipal. Trata-se da criação do Departamento de Cultura e Recreação do Estado de São Paulo, em 1935, capitaneada e chefiada por Mário de Andrade, e ligada a alguns dos ideais presentes no Movimento Modernista Brasileiro.

O ciclo que sucedeu o presidente Vargas não apresentou um programa cultural consistente. As décadas de 1940 e 1960 foram marcadas por uma fraca presença do Estado no campo da cultura. A maior parte das ações se restringia a regulamentar e dar continuidade às instituições que foram criadas ao longo do governo Vargas. Surgiram experiências não estatais relevantes como, por exemplo, os Centros Populares de Culturas (CPCs), da União Nacional dos Estudantes (UNE). O crescimento urbano-industrial gerava novas expectativas sobre a possibilidade de desenvolvimento do mercado de consumo para as produções artístico-culturais. Crescia a indústria cultural no Brasil, marcada por um processo significativo de investimento privado. Ainda em 1946, foi criado, junto ao Ministério das Relações Exteriores (MRE), o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC).

Lia Calabre (2009, p. 43) analisa que entre as décadas de 1960 e 1970, as questões relacionadas à cultura ganharam maior importância dentro da área de planejamento público e passaram a ser incluídas nas noções de desenvolvimento. Na década de 1960, antes do golpe de 1964, o Governo Federal implementou algumas ações visando estruturar uma política para o setor. Em 1961 foi criado o Conselho Nacional de Cultura (CNC), diretamente subordinado à Presidência da República, ocupado por Jânio Quadros. A visão de cultura presente na legislação do Conselho estava limitada à área artístico-cultural, não contemplando, por exemplo, questões de educação, lazer e esporte, presente na visão varguista. Em 1971, o país contava com conselhos de cultura instalados e em pleno funcionamento em 22 estados. Durante este período destaca-se, ainda, a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), em 1969.

Nos anos de 1970 a estrutura administrativa do MEC é reformulada e o Conselho da Cultura passa a cumprir uma instância consultiva e normativa. Durante a gestão de Jarbas Passarinho (1969-1973) é implementado o Plano de Ação Cultural (PAC),

importante projeto de financiamento de eventos, além do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e da Secretaria de Cultura no âmbito do MEC. Observa-se um processo de fortalecimento da área da cultura dentro do Ministério da Educação. Nesse período foram criados também o primeiro Plano Nacional de Cultura (PNC), em 1975, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). O Brasil começa a se abrir para novas dinâmicas internacionais por meio de encontros promovidos pela UNESCO. Pela primeira vez no país é aprovada a regulamentação das profissões de “Artistas e Técnicos de Espetáculos”, por meio da Lei nº 6.533/1978. O reconhecimento dessas profissões é definido via licença outorgada pelo Ministério do Trabalho ou por meio dos sindicatos da categoria artística, criados desde a década de 1930.

No fim dos anos 1970 é colocada a questão das distorções na criação, distribuição, acesso e consumo de bens culturais. Nesse período foi criada a Política Nacional de Cultura. Por meio do Decreto nº 91.144/1985 o governo de José Sarney cria o Ministério da Cultura (MinC), assumido no ano seguinte por Celso Furtado. Nessa época também foi aprovada a Lei nº 7.505/1986, conhecida como Lei Sarney, que concedia benefícios fiscais na área do imposto de renda para operações de caráter cultural ou artístico. Segundo Lia Calabre (2009, p. 33) embora tenha havido um esforço do Ministro Celso Furtado, reconhecido por buscar a estruturação institucional do MinC, o período de gestão do presidente Sarney foi de grande instabilidade política dentro do Ministério. O resultado de tal conjuntura foi a descontinuidade de projetos e pesquisas no setor.

O início da década de 1990 sofreu um grande desmonte na área cultural do que tinha sido construído até então. O presidente Fernando Collor de Mello promulgou as Leis nº 8.028 e nº 8.029. A primeira transformava o Ministério da Cultura em Secretaria e a segunda extinguiu uma série de entidades da administração pública, na qual a área da cultura foi duramente atingida. Foram dissolvidas, por exemplo: a FUNARTE, a Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Fundação Nacional Pró-Memória e a Embrafilme. Em substituição a Lei Sarney foi promulgada a Lei Federal nº 8.313/1991, vigente até o presente momento. A Lei Rouanet, como ficou conhecida, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), cuja finalidade é a captação de recursos financeiros para os diversos setores culturais. Finalmente, em 1992, a situação que transformou o MinC em Secretaria da Cultura foi revertida.

A promulgação da Lei Rouanet configura-se, desde então, como a principal regulação de financiamento à cultura no país. Por meio de seus mecanismos, subsidia-se a cultura diretamente via Fundo Nacional de Cultura (FNC), indiretamente por meio

do mecenato e ainda via Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART). Entre as modalidades de financiamento o mecenato destaca-se como principal meio incentivador. Neste caso, o subsídio se concretiza por benefícios fiscais ao imposto de renda devido, tanto no caso de pessoa física quanto jurídica. Segundo a Lei Rouanet, pessoas físicas ou jurídicas podem patrocinar um projeto cultural (com permissão de promoção e publicidade do incentivador), caso em que se permite a dedução de até 100% do valor do patrocínio, sempre respeitados os limites do imposto devido ao incentivador.

Durante o governo de Fernando Henrique Cardoso é possível observar a evidência do paradigma gerencial empresarial aplicado à administração pública. Nesse período, o incentivo indireto por meio do mecenato presente na Lei Rouanet se torna o grande instrumento de política pública cultural. Essa situação proporcionou o surgimento de uma série de iniciativas privadas na área da cultura, ao mesmo tempo em que retirou o Estado do cenário decisório e da condução política do processo. Esse movimento de retração do Estado e avanço da lógica de mercado expressa mais que uma configuração econômica, mas também uma escolha política pelo conceito neoliberal na gestão cultural.

No mesmo período do governo Fernando Henrique Cardoso em que se observa o destaque para a gestão neoliberal surgem novas configurações no campo social e político brasileiro. As lutas sociais e o processo de organização popular fizeram com que em 1989 a nordestina Luiza Erundina fosse eleita prefeita do município de São Paulo, pelo PT, que, por sua vez, convidou a filósofa e historiadora Marilena Chauí para assumir a pasta da Secretaria de Cultura. Chauí pautou sua gestão pela recusa do modelo liberal e instituiu o conceito de cidadania cultural. Para a pesquisadora (CHAUÍ, 2006, p. 23), a cultura precisa ser entendida pelas políticas públicas como direito dos cidadãos, sem confundi-lo com as figuras do consumidor e do contribuinte, enquanto o Estado deve assumir a postura de assegurador público de direitos, prestador sociopolítico de serviços e estimulador-patrocinador das iniciativas da sociedade.

No contexto internacional, a cultura passa a fazer parte de forma mais enfática do rol de reivindicações dos organismos transnacionais. A expansão dos mercados culturais coloca em pauta discussões em torno do tema. Apropriando-se desse debate e reivindicando a cultura como uma das áreas de sua competência específica, a UNESCO passa a encabeçar discussões e realizar inúmeras convenções, com o objetivo de regulamentar e formular recomendações para o reconhecimento e valorização da diversidade cultural. Diversos documentos jurídicos internacionais sobre Direitos

humanos fazem menção aos Direitos culturais, enquanto outros foram e estão sendo elaborados no sentido de vincular cultura ao desenvolvimento social e econômico¹.

A relativa retomada do papel ativo do Estado brasileiro nas políticas públicas culturais se dá nos governos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Entre os anos de 2003 a 2010 há um esforço no sentido de estabelecer um diálogo e compartilhar com a sociedade brasileira a revisão, formulação, estruturação e execução das políticas setoriais. Nesse período, foram realizadas importantes iniciativas de sustentação e operacionalização, como o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e o Programa de Desenvolvimento Econômico da Cultura (PRODEC). Além disso, o slogan *Cultura para todos* procurou materializar a descentralização e diversidade cultural com o *Programa Cultura Viva*, que institui os *Pontos de Cultura*, e o *Mais Cultura*. Na gestão de Gilberto Gil estimulou-se um processo de discussão e reorganização do orçamento com objetivo de melhorar distribuição dos recursos destinados à cultura. Pela primeira vez foi proposta uma revisão pública para corrigir as limitações da Lei Rouanet.

No período dos governos do presidente Lula e especificamente no âmbito musical, vale citar a formulação do Projeto Pró-Música - o Programa de Apoio à Exportação de Música - e a implementação da Câmara Setorial de Música, criada pelo MinC em 2005 e gerida pela FUNARTE. Nesse último caso, na busca de diálogo com o segmento artístico e a sociedade foram realizados diversos fóruns e reuniões temáticas com agentes ligados à cadeia da música para levantar os principais problemas do setor. Os destaques das reuniões foram para pautas cujas mesas foram denominadas

¹ A Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) em seu artigo 27 expressa que toda pessoa tem direito a tomar parte livremente da vida cultural da comunidade, gozar dos progressos artísticos e científicos que dela resultem, enquanto o Estado deve tomar parte para alcançar esses objetivos. O Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966) prevê que o ideal do ser humano livre não pode ser realizado a menos que se criem as condições que permitam a cada um gozar de seus direitos culturais. A Convenção Americana sobre Direitos Humanos (1969) considera a estreita relação que existe entre a vigência dos direitos econômicos, sociais e culturais e a dos direitos civis e políticos, porquanto as diferentes categorias de direito constituam o todo indissolúvel que encontra sua base no reconhecimento da dignidade da pessoa humana, pelo qual exigem tutela e promoção permanente. A Declaração do Direito ao Desenvolvimento (1986) reconhece que o desenvolvimento é processo econômico, social, cultural e político abrangente, que visa ao constante incremento do bem-estar de toda a população e de todos os indivíduos com base em sua participação ativa, livre e significativa no desenvolvimento e na distribuição justa dos benefícios daí resultantes. A Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural (2002) afirma o princípio da diversidade cultural enquanto fator de desenvolvimento, entendido não apenas em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória. Em 2005, a Convenção sobre Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais destacou o papel transversal da cultura na economia e no desenvolvimento social, propondo a não submissão dos produtos e serviços culturais às regras da Organização Mundial do Comércio (OMC).

Trabalho; Formação; Direito autoral; e Financiamento, produção, difusão. Nessa oportunidade, foi detectada, entre outras coisas, a necessidade de regulamentação do trabalho do músico, bem como descentralização dos recursos públicos e dos meios de difusão (MINC, 2010).

Para aprofundar a tentativa de combate ao ciclo de descomprometimento do Estado com a cultura, o Governo Dilma Rousseff apresentou o planejamento a longo prazo do Plano Nacional de Cultura (PNC), formulado com a participação de consultas nacionais e regionais por meio de fóruns e conferências realizados pelo país. Cita-se também o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e o Plano de Economia Criativa, assim como a aprovação e regulamentação do Vale-Cultura para trabalhadores. Tendo em vista esse contexto político, Lia Calabre (2006, p. 23) afirma que o MinC, buscou construir as bases para a consolidação das políticas públicas no Brasil. Houve um esforço continuado de fortalecimento das instituições culturais e de estabelecimento das diretrizes, amparadas na valorização de uma democracia cultural e na utilização desta como instrumento de inclusão social.

Considerando a crescente institucionalização do planejamento político da cultura cumpre observar a representação do artista no atual PNC. Instituído pela Lei nº 12.343/2010, com validade para 10 anos, a elaboração do PNC insere-se no contexto das tentativas de avanços políticos e institucionais realizadas a partir do primeiro mandato do governo Lula, que aponta para o papel de um Estado ampliado no setor. O antropólogo social José Márcio Barros (2014) se dedicou a estudar o tratamento dado ao artista no documento, que contém 12 princípios, 16 objetivos, 14 diretrizes, 36 estratégias, 275 ações objetivas e 53 metas. Para Barros (2014) o PNC apresenta apenas duas ações que recaem na dimensão do artista como trabalhador.

[A ação 4.2.4, que propõe] estimular a adesão de artistas, autores, técnicos, produtores e demais trabalhadores da cultura a programas que ofereçam planos de previdência pública e complementar específicos para esse segmento. [E a ação 4.4.1 onde se propõe] desenvolver e gerir programas integrados de formação e capacitação para artistas, autores, técnicos, gestores, produtores e demais agentes culturais, estimulando a profissionalização, o empreendedorismo, o uso das tecnologias de informação e comunicação e o fortalecimento da economia da cultura (BARROS, 2014, p. 50).

Em entrevista a Barros (2014), José de Oliveira Júnior, diretor de apoio ao trabalhador associado do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculo de Minas Gerais, comenta a ausência significativa no que tange à construção de proposições efetivas e cuidadosas, que visem ao incentivo e à proteção das carreiras artísticas. Portanto, é possível concluir,

primeiro, a ausência do tratamento do artista enquanto trabalhador; segundo, a ausência de instrumentos efetivos capazes de salvaguardar essa categoria. Nesse sentido, Chauí (2006) suscita a emergência das relações decisivas entre cultura e trabalho.

O que seria uma relação nova com a cultura, na qual a considerássemos um processo de criação? Seria entendê-la como trabalho. Tratá-la como trabalho da inteligência, da sensibilidade, da reflexão, da experiência e do debate, e como o trabalho no interior do tempo, é pensá-la como instituição social, portanto determinada pelas condições materiais de sua realização (CHAUÍ, 2006, p. 136).

Com a perda do cargo da presidenta da república, após sofrer processo de impedimento em 2016, Dilma Rousseff é substituída pelo seu vice, Michel Temer (PSDB). Como uma de suas primeiras medidas, Temer extinguiu o MinC, que se transformou em Secretaria subordinada ao MEC, comandado por Mendonça Filho (DEM), político com inexpressiva atuação no campo cultural. À sombra do argumento do corte de gastos, a decisão de extinção do MinC gerou uma enorme insatisfação da classe artística. Vários prédios ligados ao Ministério e entidades vinculadas foram ocupados em todo o Brasil. Emergiram protestos, abaixo-assinado e manifestações nacionais e internacionais. Temer decidiu, então, um mês mais tarde, recriar o MinC, nomeando Marcelo Calero como Ministro.

O novo ministro da Cultura, 33 anos, diplomata e advogado, era então secretário municipal de cultura do Rio de Janeiro do governo de Eduardo Paes (PMDB), quando foi convidado por Temer para o Ministério. Calero chegou a se candidatar a deputado federal em 2010 no Rio de Janeiro pelo PSDB, endossando a campanha de José Serra à Presidência, tendo conseguido 2.252 votos. Após cerca de seis meses, Marcelo Calero pediu demissão do MinC, acusando o então ministro da Secretaria de Governo, Geddel Vieira Lima, de tê-lo pressionado a liberar a construção de um prédio em Salvador em uma área tombada pelo Iphan, aonde Geddel havia comprado um apartamento. Geddel caiu seis dias depois. Para o lugar de Calero, foi anunciado o presidente nacional do PPS, o deputado federal Roberto Freire. O pernambucano Freire nunca assumiu cargos (nem mesmo de segundo escalão) nas gestões que seu próprio partido apoiou, como as dos governos paulistas.

O MinC seguiu o seu curso de sucessivas instabilidades governamentais passando pela gestão interina de João Batista de Andrade, diretor e produtor de cinema e televisão, roteirista e escritor brasileiro, e após dois meses sem titular na pasta, o jornalista, gestor público e cineasta Sérgio Sá Leitão anunciou um “choque de gestão em busca da eficiência” no Minc. Isso significou a modificação dos modelos de gestão

dos equipamentos culturais sob responsabilidade do governo federal, o que exigiria ceder a administração desses espaços culturais a organizações sociais e à iniciativa privada. À este propósito, em Dezembro de 2017, Sérgio Sá Leitão anunciou a Instrução Normativa (IN) da Lei Rouanet. A segunda e mais significativa IN no governo Temer possui um texto enxuto e objetivo – o número de artigos da nova IN foi reduzido de 136 para 73, e tem a narrativa da desburocratização e da flexibilização a fim de atrair empresas patrocinadoras. As atualizações, entre outras medidas, sobem o teto do valor incentivado pelos proponentes, aumentando a atratividade para os patrocínios, assim como sobe também a permissão para o valor dos ingressos cobrados pelos eventos patrocinados, para R\$ 250,00 (cinco vezes o valor do Vale-Cultura).

Sob a gestão de Sergio Sá Leitão, o MinC também passou por uma reestruturação organizacional com o objetivo de ampliar a eficiência e eficácia da instituição, demitindo alguns secretários e realizando a fusão de algumas secretarias, como a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural que uniu-se a Secretaria de Articulação e Desenvolvimento Institucional. Já a Secretaria da Economia da Cultura passou a ser chamada Economia Criativa, sob o comando de Douglas Capela, ex-executivo do Banco do Brasil.

Nas eleições presidenciais de 2018, a cultura apareceu, de uma forma geral, tímida e generalista, quando não foi absolutamente ausente do programa de governo. A própria visão de cultura também mudou. Ora com ênfase na economia criativa, ora com destaque para o seu papel social, de identidade e construção de cidadania. Das candidaturas disponíveis, Haddad (PT), Ciro Gomes (PDT), Guilherme Boulos (Psol) e Marina Silva (Rede Sustentabilidade) dedicaram seções exclusivas ao tema. Já Geraldo Alckmin (PSDB), Álvaro Dias (Podemos) e João Amoêdo (Novo) enumeraram poucas diretrizes sem detalhar seu desenvolvimento. Finalmente, Jair Bolsonaro (ex-PSL, hoje sem partido), Cabo Daciolo (Patriota), Henrique Meirelles (MDB) e Vera Lúcia (PSTU) sequer citam a palavra cultura enquanto política em seus planos.

Ao ser eleito presidente, Jair Bolsonaro, em 1º de janeiro de 2019, extingue novamente e oficialmente o MinC por meio da Medida Provisória (MP) nº 870. As atribuições do MinC foram, então, incorporadas ao recém-criado Ministério da Cidadania, que absorveu também a estrutura do Ministério do Esporte e do Ministério do Desenvolvimento Social. Em novembro de 2019, a Secretaria Especial da Cultura (SEC) foi transferida para a pasta de Turismo (Decreto nº 10.359/2020), indicando uma visão bastante reduzida de cultura enquanto “atração turística”. Do ponto de vista da chefia da SEC, há, desde então, uma sucessão de crises e vacâncias.

O primeiro gestor da SEC, Henrique Pires, deixou a pasta em agosto de 2019 reclamando de censura em programas. Ricardo Braga, seu sucessor, foi exonerado apenas dois meses depois de assumir a função. Roberto Alvim assumiu em novembro de 2019 em meio a diversas polêmicas com o próprio setor e acabou sendo exonerado em janeiro de 2020, após ter publicado discurso com evidentes referências nazistas. Regina Duarte é empossada apenas em março de 2020. Sua gestão de menos de três meses também foi marcada por polêmicas, em especial, ao minimizar mortes da ditadura e não se posicionar oficialmente sobre falecimentos de grandes artistas nacionais. O ator Mario Farias é, então, o mais recente titular da gestão da SEC e se mostra disponível para a “guerra cultural”, cuja “moralização do debate público no âmbito da cultura” empreende um “combate ao domínio de valores de esquerda, com o argumento de salvar a nação” (NEXO, 2020).

As polêmicas envolvendo declarações não ficaram restritas ao âmbito da Secretaria, o que pode ser indicado nos inúmeros discursos questionáveis do presidente da FUNARTE, Dante Mantovani, além das declarações de Sérgio Camargo na presidência da Fundação Palmares. De uma forma geral, a gestão de Bolsonaro tem sido marcada pelo sistemático desmonte das políticas culturais construídas nas gestões anteriores, desde a redemocratização. Ainda no primeiro ano do mandato, Jair Bolsonaro colocou em prática a revisão das políticas de patrocínio de empresas estatais à cultura. Nesse contexto, os montantes de incentivo de entidades como a Caixa, Banco do Brasil e Correios caiu significativamente. Anunciou-se que os aportes da Petrobras, historicamente uma das maiores apoiadoras, seriam redirecionados para as áreas da educação e tecnologia. Por consequência, alguns projetos culturais que contavam com esses apoios acabaram sendo suspensos ou reduzidos.

Finalmente, o governo também tem sido alvo de críticas pelos ataques realizados a obras que desagradaram a ala bolsonarista. Acusada de praticar censura, a gestão Bolsonaro esteve diretamente relacionada ao cancelamento de editais e projetos com temática LGBTQI+, por exemplo. A atual gestão do governo Bolsonaro tem, portanto, significado conjunto de retrocessos, cujo “apagão” pode ser demonstrado por números relevantes. Segundo o levantamento da Folha de São Paulo (2020), a SEC perdeu cerca de 600 cargos desde que Bolsonaro assumiu a Presidência. Nesse contexto, e parafraseando Eduardo Viveiro de Castro (2018), põe-se em prática um projeto de devastação por meio da criação de desertos, o deserto da cultura, o deserto do tempo, o deserto da história, da memória e do real. Uma perda incalculável que não se justifica, mas se explica diante de uma escolha política neoliberal. Diante dos recentes desmontes e do imenso deserto político materializado simbolicamente na queima da

cultura (Museu Nacional), parece que há uma larga agenda para ser retomada e, sobretudo, aprofundada no campo cultural.

Enquanto as tentativas de fortalecimento institucional do Estado encontram interrupções, limites e dificuldades de realização prática, a supremacia da escolha política neoliberal nas políticas públicas culturais prevalece, colocando em ênfase o mecenato. Para Marilena Chauí (2006) na privatização da gestão da cultura é como se o governo sacrificasse uma massa de dinheiro público capaz de ser empregada diretamente por suas instituições culturais para agir indiretamente, deixando às empresas a decisão do que financiar. Em outras palavras, seria como sacrificar receita pública convertendo-a em reforço do orçamento publicitário das empresas.

Para explicar o mecanismo de funcionamento do mecenato, Juliana Coli (2006, p. 266) elucida que as leis de incentivos fiscais acabam por privilegiar duplamente o capital privado: primeiro, pela própria concessão dos benefícios que a empresa obtém com a isenção dos impostos e, segundo, porque converte em retorno produtivo, como valor agregado, o que antigamente poderia ser considerado um investimento improdutivo, pelas novas estratégias de marca das empresas com o *marketing* cultural.

Na lógica do mecenato o envolvimento do setor corporativo nas questões culturais é otimizado tanto para estratégias de rentabilidade financeira, quanto para *marketing* de responsabilidade sociocultural. Entre as atuais estratégias das empresas, o *marketing* cultural representa uma forma de interação com os consumidores, cuja razão de ser econômica não se limita à venda do produto, mas à própria produção de subjetividade, enquanto forma de adesão ideológica. Nessa direção, o patrocínio corporativo tem também como objetivo o ganho simbólico, ou de imagem, que a associação a um evento de prestígio pode oferecer às corporações e suas marcas.

Na verdade, a pesquisadora Clarissa Diniz (2011, p. 33) explica que o “capitalismo ético” aponta para a ideia do “cada um deve fazer o seu papel” e parte do princípio de que se estaria vivendo uma crise conjuntural (e não estrutural) econômica e social. A partir da premissa que considera o Estado incapaz para lidar com as dimensões dessa crise, se aposta na iniciativa privada. O que ocorre com a questão sociocultural, enquanto território mais intensamente habitado pelo empresariado, é a superação da dimensão “problema social” para tornar-se, claramente, um campo de disputa de estratégia comercial entre as empresas. Nesse sentido, a pesquisadora (DINIZ, 2011, p. 33) explica que a Lei Rouanet permite que a empresa patrocinadora abata mais do imposto devido do que seu próprio investimento em cultura.

A pesquisadora taiwanesa Chin-Tao Wu (2006) analisa o processo que fez da arte um grande negócio para as corporações. A autora (WU, 2006, p. 23) explica a tendência de privatização da cultura, a partir da intervenção corporativa nas artes na década de 1980 na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, década em que, mais do que em qualquer outra, se assistiu à utilização do poder corporativo na participação ativa da arena cultural. A entrada das companhias na arena cultural só se tornou possível graças à substancial acumulação de capital econômico, além do forte aparato de governabilidade. Depois da chegada de Ronald Reagan e Margaret Thatcher ao poder, em 1981 e 1979, respectivamente, os dois conduziram seus mandatos sob a dupla bandeira da redução dos gastos públicos e da expansão do setor privado, o que se estendeu à vida cultural dos dois países. Os cortes orçamentários vieram juntos com incentivos fiscais e influência política suficientes para atrair dinheiro privado para área.

As estratégias de ações do thatcherismo e do reaganismo estabeleceram os paradigmas de gestão neoliberal na cultura, por meio do duplo movimento que endossa a iniciativa privada e retrai o investimento direto do poder público. Proliferam-se os centros culturais mantidos por entidades financeiras. Para quem trabalha no setor, não há, inicialmente, um mal nessa lógica. Segundo Ana Carla Reis (2007, p. 67), o envolvimento das empresas requer um comprometimento muitas vezes mais complexo do que a posição de ser contra, na medida em que existe, para a autora (REIS, 2007, p. 34), a possibilidade de diferentes formas de participação privada (filantropa, oportunista, comercial, desenvolvedora). O problema acontece, contudo, quando a sinergia Estado / Mercado caminha na arriscada e quase sempre iminente direção de descomprometimento do Estado.

Enquanto o Estado prescinde de sua atuação direta para descentralizar e democratizar os projetos culturais, o mecenato, pela lógica do mercado, centraliza os recursos nos principais centros do país, áreas de interesse do *marketing* cultural das empresas, cuja visibilidade e retorno comercial é mais provável. Nesse sentido, quando o Estado se retrai naquilo que é em favor de interesses públicos, avançam interesses de mercado, que são corporativistas e, portanto, de benefício restrito.

Do ponto de vista jurídico, embora as regulamentações brasileiras apontem para a valorização do discurso da cultura (a atual Constituição Federal anuncia a importância da cultura, definindo o papel do Estado em sua gestão, de forma a garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais), ao procurar estimular o setor cultural majoritariamente por meio de leis de incentivo fiscal ao patrocínio privado, transfere-se de forma principal para as empresas uma obrigação genuinamente estatal. Nesse

contexto, Marilena Chauí (2006, p. 52) conclui que a política pública cultural no Brasil, naquilo que implica deliberação, escolhas e prioridades, é propriedade das empresas e suas gerências de *marketing*.

Símbolo do Estado mínimo, a Lei Rouanet vinha sendo repensada pelo extinto MinC. Em uma série de encontros denominado Diálogos culturais, em 2008, o então Ministro Juca Ferreira apresentou à sociedade civil as justificativas para reformulação legislativa, apontando as distorções do modelo de financiamento atual, assim como propostas de mudanças. O relatório do Minc (2015) concluiu que o modelo atual exclui a viabilidade dos projetos sem retorno de *marketing*, não fortalecem a sustentabilidade do mercado cultural, inibe a percepção de que os recursos são públicos e não promove a democratização do acesso aos bens culturais.

O Projeto de Lei nº 6.722/2010 (ProCultura) pretendia ser o novo marco regulatório que substituiria a Lei Rouanet. Discutido em várias conferências pelo país, o ProCultura fortalece o incentivo Estatal direto via Fundo Nacional de Cultura. O Projeto, que também prevê a regionalização dos recursos, foi aprovado na Câmara dos Deputados com alterações ao texto originalmente apresentado, mas aguarda votação no Senado Federal desde então. Em entrevistas (GRUMAN, 2015, p. 2) Juca Ferreira, grande entusiasta do ProCultura, se defende do argumento de dirigismo cultural no setor, afirmando que não é contrário à renúncia fiscal, mas à sua predominância enquanto forma de incentivo. O ex-ministro entende que a lógica deve ser invertida e o Estado deve ser o principal incentivador das atividades artísticas no país. Atualmente, é muito provável que o ProCultura não seja impulsionado no Senado, tendo em vista os indicativos políticos mais recentes.

Por fim, um dos maiores entraves do MinC na efetividade de suas demandas sempre foi o seu baixo orçamento. A propósito da viabilização da atuação direta do Estado na cultura, salienta-se também que desde 2003 tramita no Congresso Nacional a Proposta de Emenda Constitucional 150. A PEC 150 prevê o repasse anual de 2% do orçamento federal, 1,5% do orçamento dos estados e do Distrito Federal e 1% do orçamento dos municípios para a cultura. É importante destacar também que tramita no Congresso Nacional a Lei nº 4.281/2012 que institui o Bolsa-artista. Trata-se de financiamento de formação e aperfeiçoamento para artistas amadores e profissionais pelo período de um ano. Contudo, e da mesma forma que acontece com o ProCultura, é provável que tais Projetos não sejam impulsionados haja vista a atual gestão cultural do país.

No atual contexto político, a PEC 241, que congela o orçamento do governo federal por vinte anos, deve impactar diretamente na área cultural, com significativa redução de investimentos. O que nem todo mundo se deu conta ainda é que na área

cultural, a PEC será ainda mais devastadora. Isso porque, diferentemente da saúde e educação, que possuem pisos orçamentários obrigatórios previstos na Constituição, a cultura não tem essa garantia e, com isso, pode perder até 90% dos seus recursos em apenas cinco anos. A projeção foi apresentada pelo ex-secretário-executivo do MinC, João Brant (2016, p. 1)².

Enquanto o Estado realiza a sua escolha política pelo conceito neoliberal na gestão cultural, na predominância dos incentivos fiscais via Lei Rouanet, os editais se caracterizam pela tecnocracia e complexidade. Acentua-se o crescimento do mercado de projetos e gestores especializados em editais. A singularidade deste campo de pesquisa indica o papel do Estado e do Mercado nas condições de trabalho no setor. Por um lado, o poder público não age proativamente no sentido de proteger o trabalhador cultural, aplicando um paradigma liberal que privatiza a gestão cultural. Por outro, cresce o número de espetáculo e profissionais da cultura ao mesmo tempo em que se aprofundam as noções de trabalho criativo, encarnado na tendência do modelo flexibilizado.

É possível então compreender as implicações deste contexto nas condições de trabalho do artista, cujo saldo total aponta para tendência real do empreendedorismo precário. Diante disso, Françoise Benhamou (2007) observa que a administração dos riscos, própria da atividade artística, faz com que este tipo de trabalho reúna três características essenciais: descontinuidade, perspectivas incertas e variações de remuneração. Todos estes destaques apontam para a ironia evidenciada por Menger (2005) de que as artes que, desde há dois séculos, têm cultivado uma oposição radical em relação a um mercado aparece exatamente como precursora na experimentação da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade em um mercado de trabalho ultra-individualizado e sem proteção.

Segundo Menger (2005), este laboratório de flexibilidade em uma economia das incertezas faz com que as formas dominantes de organização do trabalho artísticos estejam inseridas no auto-emprego, no *freelancing* e nas diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado...). De fato, a esfera das artes

² Em nota técnica, Brant (2016), que foi secretário-executivo do ministério na gestão Dilma Rousseff até abril de 2016, explica que com a queda de quase 90% do orçamento voltado para as ações culturais, na prática, todas as ações do MinC serão paralisadas. Isso inclui editais de pontos de cultura, ações voltadas à cultura negra, obras de patrimônio cultural e exposições de museus, financiamentos não-retornáveis do Fundo Setorial do Audiovisual, além de ações de digitalização da Biblioteca Nacional, bolsas da Fundação Casa de Rui Barbosa e todas as ações financiadas pelo FNC. Com isso, a tendência é o fechamento de unidades inteiras vinculadas ao ministério ou até mesmo a transferência da gestão para a iniciativa privada (BRANT, 2016).

desenvolveu quase todas as formas flexíveis de emprego, todas as modalidades de exercício do trabalho (desde o mais estreitamente subordinado até ao mais autônomo) e todas as combinações de atividade (da pluri-atividade escolhida pelo criador que financia o seu trabalho de vocação através de atividades de subsistência).

Em um contexto em que o mercado é oferecido como uma instância substituta para a cidadania, tornar-se empreendedor cultural passa a significar a integração individual a esse mercado e faz parte da invisibilização do conflito entre capital e trabalho, cujo caráter laboral se dilui simbolicamente, constituindo o artista empreendedor, com frequência, um precário por excelência. Essa integração individual, inclusive, é realizada de forma bastante desigual, principalmente se for levada em conta as especificidades dos interesses empresariais. Esses mecanismos de financiamento, por sua vez, frequentemente são colocados de forma insuspeita, sob a justificativa de uma gestão pública eficaz. A ausência do debate sobre as causas de desigualdades nas políticas culturais, contudo, remete a uma ampla agenda cultural e política.

As frentes do Estado na gestão nacional da cultura passam, então, pela atribuição de suas responsabilidades típicas. No que toca ao trabalho artístico, algumas frentes se tornam mais urgentes, as quais se inclui o fomento à pesquisa no campo do trabalho cultural; a manutenção, fortalecimento e profissionalização dos quadros e recursos destinados à cultura; o fim dos oligopólios e monopólios de mídia tradicionais; e o incentivo direto e de forma principal aos artistas que realizam todos os processos de trabalho de forma autônoma.

A propósito, é sempre relevante enfatizar que existe ou deveria existir uma diferença elementar entre o Estado e a iniciativa privada, sendo fundante da ação estatal não o lucro, mas a redução e eliminação das desigualdades no acesso e fruição à cultura. No limite desta diferença, há de se lembrar a discussão do papel do Estado no universo da produção e distribuição cultural. Não compete à esfera pública produzir cultura ou mesmo fazer algum juízo de valor sobre movimentos artísticos e estéticos. Isso o mercado já faz. Cabe ao Estado promover a diversidade e a pluralidade cultural. Essa promoção da pluralidade muitas vezes precisa vir por meio de incentivos que promovam uma igualdade material entre as diversas expressões artísticas.

É preciso sempre reivindicar a ideia de que a cultura não está na ordem do supérfluo, conforme afirmou a pesquisadora e gestora cultural Cláudia Leitão (2020). Além de ter uma forte dimensão econômica, a cultura disputa formas de ver, viver e sentir a vida. Por isso, em todo esse debate dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura, a oposição entre arte e política / arte e trabalho são extremamente prejudiciais para compreensão das atividades artísticas e sua inscrição social. Ser artista é (também) ser

trabalhador e (também) ser um sujeito político, no sentido de requisitar uma identidade que reivindique o fortalecimento de condições econômicas e de políticas públicas que ensejem a sustentabilidade e diversidade na arte. Senão embora a imagem do artista possa se aproximar da imagem do herói, a modernidade heroica vai, cada vez mais, se revelar como tragédia em que o papel do artista está disponível.

Referências

- BARROS, José Márcio de; ROSA, Liliane; SANTO, Livia Espírito. O artista como trabalhador no Plano Nacional de Cultura. **Políticas culturais em revista**, n. 1, v. 7, p. 1-16, 2014. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/viewArticle/10816>>. Acesso em: 28 fev. 2015.
- BRANT, João. PEC 241 pode tirar até 90% do orçamento finalístico da cultura em 5 anos. **Brasil Debate**, 24 out. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/VG0CDM>>. Acesso em: 02 jan. 2017.
- BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- COLI, Juliana. **Vissi d'arte por amor a uma profissão: Um estudo de caso sobre a profissão do cantor de teatro lírico**. São Paulo: Annablume, 2006.
- DINIZ, Clarissa. Partilha da crise: ideologia e idealismos. **Revista Tatuí**, Recife, n. 12, nov. 2011.
- LEITÃO, Cláudia; VARELLA, Guilherme. O impacto da pandemia na cultura e as políticas públicas para o setor cultural. **CPF Sesc OnLine**, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hzy9lf4f7p>>. Acesso em: 23 jun. 2020.
- MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: O caleidoscópio da cultura**. Barueri: Manole, 2007.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas; BAYARDO, Rubens (Orgs.) **Políticas culturais na ibero-américa**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980**. São Paulo: Boitempo, 2006.

Os modos de vida das musicistas nas entrelinhas da imprensa oitocentista no Rio de Janeiro

Patricia Amorim de Paula*

Introdução

Os registros históricos sobre a música brasileira, em sua maioria escritos por homens, narram o protagonismo de um grupo artístico masculino, colocando a participação das mulheres em segundo plano. Todavia, a partir do século XIX, a existência de mulheres compositoras, intérpretes e professoras de música não era uma excepcionalidade, era algo comum, ordinário. Por isso, um bom exercício sociológico consiste na observação circunstanciada do presente para retomar o passado.

Nesse sentido, são as questões do presente que mobilizam o trabalho do cientista social no sentido de investigar o passado e alcançar as raízes do problema que o pesquisador se propõe a compreender. Este processo de síntese histórica encontra seu alicerce na mentalidade histórico-perspectivística elaborada por Erich Auerbach. Para ele:

[...] a História é o único objeto em que os homens se apresentam a nós por inteiro, entendendo-se por objeto da História não apenas o passado, mas o progresso dos acontecimentos em geral, incluindo-se assim o presente vivido (AUERBACH, 2007, p. 360).

Dado que ilustra esse debate foi observado no trabalho desenvolvido pela socióloga Liliana Segnini, em sua larga experiência de pesquisa sobre o trabalho artístico na contemporaneidade¹. Quando ela indaga seus interlocutores músicos em

* Doutoranda em Educação, na área de Ciências Sociais na Educação (UNICAMP), Mestra em Educação, na área de Ciências Sociais na Educação e Graduação em Pedagogia. Participa como pesquisadora do Laboratório de Estudos de Cultura, História, Educação, Sociologia e Psicanálise (LECHESP) desde 2016. E-mail: paulaapatriicia1@hotmail.com

¹ Fruto do projeto temático FAPESP "Formação e Trabalho no campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos" (2003/2007) coordenado pela pesquisadora, temática a qual ela se dedica como problema de pesquisa a partir dessa data e continua desenvolvendo no projeto CNPq "Migrações internacionais e

situação de entrevista² sobre as compositoras brasileiras que conheciam, os mesmos disseram conhecer somente Chiquinha Gonzaga como compositora brasileira de renome. Portanto, ainda é preciso dizer que Chiquinha não estava só. Podemos, felizmente, atribuir o fato de a trajetória de Chiquinha ser conhecida no século XXI ao trabalho da pesquisadora Edinha Diniz (1999), contudo, reitero, existiram outras musicistas com trabalhos relevantes no mesmo período, talvez não tão bem-sucedidas.

Sendo assim, admite-se que a ausência das musicistas na história oficial (e não na música do passado) se mantém como fato negligenciado, e vê-se que não há outra maneira de recuperar esse tempo se não revisando o método de fazer história. Jane Bowers e Judith Tick (1987) oferecem uma orientação metodológica ao anunciarem que a história é o *cuidado* (*caretaking* ou *look after*³) com o que houve antes. Em outras palavras, é preciso um tipo particular de olhar para o passado no intuito de elaborar academicamente o que seria equivalente ao cuidado com a música das mulheres. Para tanto, as autoras indicam três parâmetros: primeiro, é preciso estar atento às perguntas, pois os historiadores tendiam a excluí-las neste estágio; segundo, os interesses da musicologia pouco se ocuparam da sociologia da música (discussão de temas como classe social, status econômico dos músicos, estratificação na profissão ou acesso a formação); e terceiro, as fontes primárias, em si, indicam o baixo interesse sobre suas vidas, e costumam ser chamadas fontes não legítimas; quem pretende se dedicar a esse tema inevitavelmente terá que considera-las: autobiografias, diários, cartas, dedicatórias para trabalhos musicais e entrevistas (BOWERS; TICK, 1987, p. 12). O cuidado com a história das musicistas é o principal antídoto para superar a desigualdade de gênero na profissão.

Seguindo ainda o raciocínio proposto pelas autoras, as primeiras questões a serem replicadas a todos os temas que têm sofrido um apagamento histórico são compensatórias. Ou seja, elas requerem o encontro dos fatos para estabelecer o que as mulheres fizeram realmente, experimentaram e conquistaram. Quem foram as mulheres musicistas? Quais foram suas tradições musicais? Quais foram suas principais

reforma trabalhista - Implicações para o trabalho artístico numa perspectiva comparativa internacional” (2019/2022).

² Trabalho intitulado “O trabalho na música é predominantemente masculino. Mas... e a Chiquinha Gonzaga?” debatido por Liliana Segnini no Seminário “A Mulher na Música”, no Sindicato dos músicos profissionais do Estado do Rio de Janeiro, Sindimúsica, em 2009.

³ Por falta de termo mais adequado em vernáculo, traduzo *caretaking* ou *look after*, termos cunhados pelas autoras, como cuidado. Jane Bowers e Judith Tick (1987, p. 03) inspiraram-se na expressão “Do look after my music!” - proferida pela compositora Irene Wienawska Poldowski (1932) pouco antes de falecer -, ao elaborar teoricamente essa ideia de compromisso com o cuidado histórico das obras musicais de beleza e de expressividade produzidas pelas mulheres. Porém, cabe frisar que na língua inglesa o sentido de ambos os termos citados é ampliado, conforme tentarei expressar teoricamente ao longo do texto.

contribuições para o fazer musical? (BOWERS; TICK, 1987, p. 10). Portanto, dar-se-á ênfase a essas questões ao longo do texto.

Pretendo destacar neste artigo, dentro do recorte temporal de 1820 a 1889, no Rio de Janeiro, capital do império e centro de efervescência cultural no período, um *modo de vida*⁴ comum às mulheres que se dedicavam à música como um ofício, principal forma de sustento em situações de desamparo e escassez e, igualmente, a mais notável alternativa de inserção profissional facultada a elas numa sociedade escravocrata, patriarcal e com baixa presença de trabalhadores assalariados.

E para tornar conhecido esse contingente feminino, faço uso de um método de investigação envolvendo a pesquisa de palavras-chave na Hemeroteca da Fundação Biblioteca Nacional no interior das páginas da imprensa oitocentista. Tal método se inspira nas análises de Raymond Williams (2007) sobre o contexto inglês e, guardadas as devidas proporções, foi reorientado para a compreensão do contexto brasileiro através da pesquisa em fontes primárias.

A partir das palavras-chave “compositora”, “musicista”, “pianista” e “professora de piano”, parto para uma pesquisa documental no acervo do *Jornal do Commercio* e, posteriormente, em outros periódicos dentro do marco temporal anunciado, nos quais encontrei 84 nomes de mulheres que se ocupavam da atividade de ensino de piano e de canto e 101 nomes de compositoras no mesmo período. Cabe lembrar que havia mais mulheres para além das 84 referidas, contudo, elas não se apresentavam com seus nomes de batismo ou artísticos, por isso não pude contabilizá-las. Todavia, ao registrar o trabalho e as obras daquelas que se apresentavam com nome, estarei de alguma maneira me remetendo ao modo de vida de um grupo de artistas mulheres como um todo.

A atuação profissional dessas mulheres se dava do ambiente doméstico das casas grandes (com as aulas particulares) aos salões aristocráticos (nos saraus e nos bailes), nos concertos em teatros e clubes e em espaços sociais mais restritos, como os colégios. Esse tipo de atividade feminina indica ainda um expediente comum entre as mulheres que de alguma maneira precisavam garantir seu sustento, por uma necessidade imposta por sua origem social, ou pela condição de imigração ou por uma fatalidade qualquer

⁴ Sempre que utilizo o termo *modos de vida*, estou me referindo à *cultura de uma época* como um processo social geral de “preenchimento completo da vida social” o qual se constrói com base na experiência cotidiana. Trata-se de uma escolha teórica apoiada no debate de “a cultura como algo comum”, pensada por Raymond Williams (WILLIAMS, 2011), e que me aproprio para pensar o contexto da cultura brasileira oitocentista.

que as fizeram perder seus bens originais (endividamento familiar, falência ou perda de um parente).

Tendo em vista que a pesquisa sobre o tema demonstra a relevância do ensino de música no plano de estudos de uma educação feminina e que a forma socialmente aceita para uma mulher sobreviver naquele momento - e garantir a subsistência familiar, em muitos casos - foi por meio do ensino de piano e de canto. Terei como fonte de apoio para a análise a trajetória de algumas musicistas que pude encontrar.

A imprensa carioca, mais especificamente a seção de anúncios, é o principal *locus* de pesquisa para uso desse método das palavras-chave, é nesse espaço que se prova a existência de muitas professoras de piano, intérpretes e compositoras, sujeitos desta pesquisa. Privilegio os jornais como fonte de pesquisa por serem compreendidos como meio de comunicação mais popular, voltados a assuntos ordinários, de interesse comum, transmitidos no vernáculo. Nesse sentido, a linguagem escrita é pensada aqui como prática social e a ela está atrelado o desenvolvimento dos sentimentos populares de um tempo passado.

Quem eram elas? O que faziam? Quais foram os seus legados?

As mulheres que encontrei nesta pesquisa de doutorado em andamento⁵ eram contratadas não somente como professoras de piano e de canto (modo como se apresentavam nos anúncios), mas como professoras de línguas estrangeiras (francês, português, alemão e italiano), de humanidades (história, geografia, primeiras letras e desenho), de trabalhos de agulha (bordados) e também como governantas nas casas de boa reputação. Eram, em sua maioria, estrangeiras, mulheres idosas, de meia idade, viúvas ou jovens solteiras, recém-chegadas ao Brasil. Mas a partir da segunda metade do século XIX, começaram a aparecer mulheres brasileiras desempenhando essa função. Geralmente, ofereciam seus préstimos ou eram procuradas para atuar em colégios internos, em casas particulares ou em sua própria residência, e tinham como público alvo meninas das chamadas boas famílias. Essas artistas se comprometiam a oferecer

⁵ PAULA, Patricia A. "A formação de músicos e musicistas no século XIX: um estudo sobre a presença feminina no cenário musical brasileiro." Pesquisa desenvolvida na Faculdade de Educação da Unicamp e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (Processo 2017/21699-3).

todas as matérias necessárias para a educação de uma senhora da alta sociedade, sob uma referência de padrões europeus da época⁶.

Elas apresentavam seus anúncios de trabalho ou eram procuradas geralmente entre as páginas destinadas aos anúncios diversos, tais como: venda, aluguel e recompensa pela captura de escravos fugidos, divulgação de serviços e produtos relacionados à saúde e à higiene, leilões diversos, serviços relacionados ao comércio de alimentos, serviços e produtos relacionados ao vestuário, aluguel de imóveis e de pessoas para trabalhos eventuais em residência e no comércio. A esse respeito, a professora de piano alemã, de línguas estrangeiras (alemão, inglês e francês) e de canto, Ina von Binzer (1994, p. 67), fez um importante comentário: “[...] ando procurando no Jornal do Comércio o que me possa servir, entre os anúncios de pretos fugidos e vendas de escravos, que é onde também se pedem as professoras com imensa capacidade e inúmeras perfeições”.

Ao oferecerem seus serviços nos anúncios dos jornais, as professoras de piano e de canto propunham o pagamento mensal ou por lição em residência própria ou particular (os valores variavam entre 1\$500 a 2\$ por lição ou de 10\$ a 20\$ por mês), e também se dispunham a morar nos colégios internos (recebendo entorno de 5\$ por mês) ou em casas particulares recebendo alimentação, roupa lavada, serviço médico e botica em troca de seu trabalho de ensino – é importante destacar que esses valores recebidos representavam muito pouco, conforme veremos a seguir.

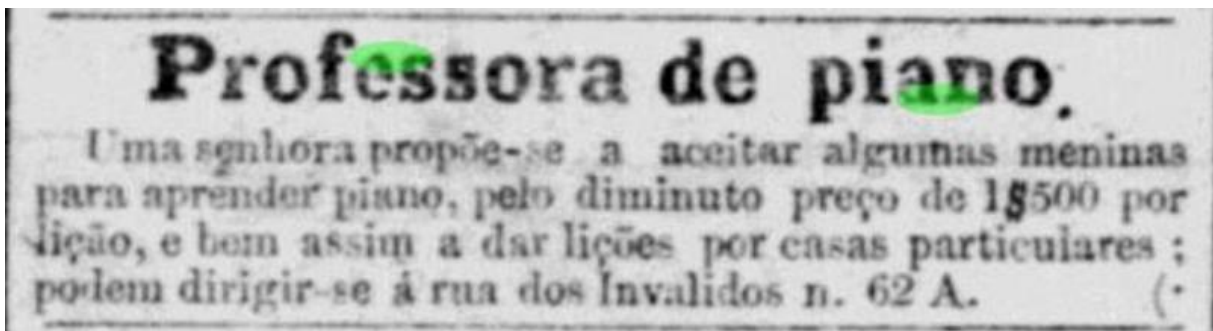


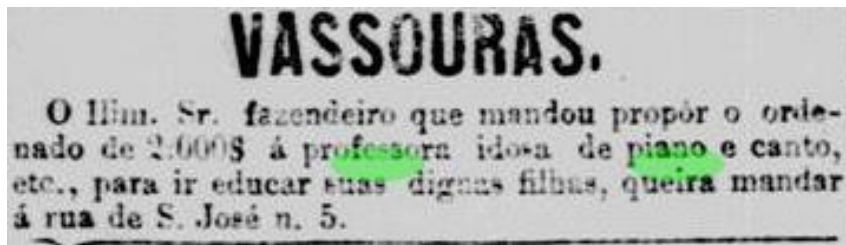
Figura 1 – Jornal do Commercio (RJ), Edição 00223, 1860

⁶ *Jornal do Commercio*, Edição 00224, 1838; *Jornal do Commercio*, Edição 00296, 1852; *Jornal do Commercio*, Edição 00128, 8 mai. 1860; *Jornal do Commercio*, Edição 00301, 1861; *Jornal do Commercio*, Edição 00183, 2 jul. 1864.



Professora
PIANO, CANTO E FRANCEZ.
Mme. Fanny Boureau mudou-se para a rua dos Barbons n. 15, onde continúa a receber discipulas das 10 horas da manhã ás 4 da tarde, a 10\$ por mez, sendo tres lições por semana; lecciona tambem em casas particulares.
15 Rua dos Barbons 15

Figura 2 – *Jornal do Commercio* (RJ), Edição 00161, 1869.



VASSOURAS.
O Illm. Sr. fazendeiro que mandou propôr o ordenado de 2.000\$ á professora idosa de piano e canto, etc., para ir educar suas dignas filhas, queira mandar á rua de S. José n. 5.

Figura 3 – *Jornal do Commercio* (RJ), Edição 00006, 6 jan. 1872

O conjunto de dados apresentados anteriormente, em si, permite-nos acessar muitos detalhes sobre a remuneração e as condições de trabalho nos colégios da época. Eles confirmam o suposto de que os valores recebidos pelas professoras representavam muito pouco, bem como o preço estipulado por lição nas aulas particulares era muito baixo. Quanto ao pagamento mensal de 10 a 20 mil réis, pela lógica, parece que era uma maneira de garantir um preço fixo mensal por aluna, o que na prática não se diferenciava muito do valor por aula (de 1 a 2 mil réis), visto que uma aluna fazia em média duas aulas por semana, conforme os anúncios analisados. O valor mensal assegurava ainda que as ausências da cliente não prejudicassem as finanças da professora. Além disso, pelos anúncios, nota-se que as professoras buscavam preencher todos os horários vagos que tinham, o que aponta a necessidade de terem muitas alunas para suprir suas demandas financeiras.

Mas, pela natureza do vínculo informal de trabalho por meio das aulas particulares por elas ministradas, é possível antever algumas dificuldades no que diz respeito ao seu efetivo pagamento. Sobre isso, tive acesso ao depoimento de Adèle

Toussaint-Samson (1851) acerca da experiência vivida por uma amiga sua, que se viu nesta situação completamente desamparada:

Uma das minhas amigas enviuvara, e ficando sem recursos pôs-se a dar lições de Francês e Desenho, para sustentar dois filhos, que o marido lhe deixara. A pobre senhora, de pé desde a madrugada, tendo apenas cinco horas de repouso, mal ou bem ia assim vivendo. Um dia foi procurar M. T..., pedindo-lhe que ajudasse a obter o pagamento de duzentos francos, que uma das suas discípulas lhe devia desde muito tempo, e não queria pagar. Referia ela o fato, quando o nosso cônsul, interrompendo-a repentinamente:

- A senhora tem dívidas?

- Não, senhor; graças a um contínuo labor e à minha extrema economia, não as tenho, respondeu ela.

- É, portanto, muito mais feliz do que a pessoa de quem fala, replicou o santo homem, com voz mansinha. [...]

- Ela tem dívidas, a senhora não as tem; é, portanto, mais feliz do que ela (LEITE, 1984, p. 128).

Quanto às condições de trabalho nos colégios, apresentamos um trecho da carta de Ina von Binzer à sua amiga Grete. Nele, ela relata sua rotina de trabalho num colégio para moças em 1882.

[...] desde anteontem estou contratada para um colégio daqui. Um colégio é um liceu de moças, com pensionato; tenho que lecionar quatro classes, iniciando as filhas deste país nos segredos das línguas alemã e inglesa; além disso darei inúmeras aulas de piano [...] Com a melhor boa vontade não cheguei ainda a calcular o número das minhas alunas de música. Quando me sento ao piano pela manhã, às seis e meia, elas começam a aparecer de meia em meia hora, até as dez horas, como se fossem expelidas por um relógio automático. Agora, tenho tomado nota de uma a uma, e à força de muito trabalho e astúcia espero estabelecer um cálculo exato (BINZER, 1994, p. 81-82).

Além disso, ela descreve como as professoras estrangeiras viviam nos aposentos fornecidos por um colégio interno carioca:

Meu quarto é uma alcova sem janelas, dependente de uma sala de aulas e recebendo luz apenas através da porta. Sua mobília consiste somente numa cama (edição barata da de São Francisco), um lavatório, uma cadeira. Não tenho armário, nem cômoda. Minha mala serve de rouparia e para meus vestidos melhores espero poder conquistar as boas graças de Mlle. Serôt [diretora do colégio] para obter dela o armário dos castigos tornando-se credora da gratidão das crianças. Escrevo justamente do quarto da francesa que, apesar da tradicional inimizade, é com quem mais simpatizo nesta casa. Seu quarto é muito melhor que o meu, mas possui uma mesa e uma janelinha alta, perto do teto; ao passo que no meu buraco escuro, que existe em todas as casas brasileiras, sinto-

me quase asfixiada. Devo acrescentar que neste prédio sofremos horrivelmente por causa das baratas, inseto escuro e repugnante, de cheiro pestilento, parecido com o nosso besouro de maio (BINZER, 1994, p. 63-66).

Nota-se pela leitura das cartas de Ina para a sua amiga que, na sua avaliação, era mais vantajoso o trabalho em residência particular, do ponto de vista da remuneração e da instalação oferecida, do que o trabalho no colégio.

No caso da oferta de trabalho em Vassouras, zona rural da província, conforme a Figura 3, sendo o ordenado de 2 contos, como aparenta pela escrita, é possível dizer que se tratava de uma oferta vantajosa diante do contexto. Porém, tal oferta implicava indiretamente que a professora tivesse disponibilidade para residir com a família na casa grande, pois o trânsito diário seria inviável. O próprio anúncio oferece um detalhe importante: procurava-se uma professora idosa, o que pelo perfil buscado, sendo ela viúva ou solteira, se encaixaria muito bem. Sobre este ponto, cabe precisar as condições de trabalho de uma professora de piano e de canto na fazenda e julgar por aí se o ordenado era justo ou não.

Aqui, as aulas são das sete às dez, depois vem o almoço quente, pelo qual Madame Rameiro nos faz esperar inutilmente até às dez e meia, de maneira que não posso mais sair, porque, logo após o último bocado, tenho de voltar às aulas. Prosseguimos até uma hora, quando temos então trinta minutos para o lanche; à uma e meia começam as aulas de piano que vão até às cinco, quando servem o jantar. Pergunto-lhe eu: quando poderei passear antes das seis? Veja se consegue descobrir outra hora melhor. Eles querem engolir cultura às colheradas e nunca têm uma tarde livre, um dia desocupado, nem muito menos uma semana de férias durante todo o ano (BINZER, 1994, p. 31).

É preciso dizer ainda que em todo extenso levantamento feito, não localizei sequer um anúncio, de oferta ou de procura, voltado aos músicos homens, se sujeitando ao trabalho em residência particular, para trabalhar e conviver na residência de seu patrão. Isso permite inferir que essa modalidade de trabalho era comum ao contingente feminino.

Como se não bastasse as discrepantes condições de trabalho ofertadas para essas trabalhadoras, pela forma de apresentação dos anúncios, digo, pelos seus enunciados, identifico ainda a presença de distinções entre essas mulheres. Algumas delas estavam associadas à figura de grandes mestres e músicos de alto prestígio de seu tempo (Achille Arnaud, Sigismond Thalberg, Gennaro Arnaud, Henrique Herz, Louis Moreau Gottschalk, Arthur Napoleão, Archangelo Fiorito e Isidoro Bevilacqua, por exemplo).

Além disso, possuíam um currículo que expressava uma formação canônica⁷, apresentando-se na cena pública em concertos nos teatros e nos salões. Enquanto isso, as outras eram tão somente professoras de piano anônimas que se apresentavam sob a escrita: “senhora”, “viúva”, “professora de piano” ou “mestra idosa”, cujos termos revelam muito pouco sobre sua identidade. Assim as hierarquias se apresentavam entre as musicistas de maior prestígio e as musicistas corriqueiras.

Embora fosse do interesse da maioria das professoras que encontrei se filiar aos colégios para ministrar o ensino de piano e de canto, identifiquei somente alguns nomes associados a instituições educacionais, cujo público-alvo era, em sua maioria, o feminino. São eles: Candida Francisca de Andrade (professora no Collegio Braga e no Collegio Costa Pereira), Clara Freese Tiberghien (diretora e professora do Collegio das Laranjeiras para meninas), Claudina de Paula Menezes (professora da 2ª cadeira no Magisterio Publico Primario da Freguezia de S. José para o sexo feminino), Condessa de Rozwadowska (professora no Collegio de Santa Cecilia para meninas), Francisca Pinheiro de Aguiar Barros (diretora do Collegio de Santa Cecilia para meninas), Madame Gasser (professora no Collegio de Santa Prescilliana), Madame Prayon (diretora do Collegio de Mme. Prayon), Rita Maria da Silveira (diretora e professora do Collegio União Infantil) e Sophia Emery (professora no Collegio da baroneza de Geslin).

Theodolinda Gerly não esteve associada a uma iniciativa institucionalizada de ensino, porém, após ter concluído seu contrato com a companhia de Ópera Lírica instalada no Theatro Lyrico, organizou em sua residência um curso de música com método próprio aprendido com o Professor Pasquale Bona (1808-1878) do Conservatório de Milão. Ela se dedicou ao ensino de discípulas particulares e também às meninas pobres que desejassem aprender a tocar piano e cantar gratuitamente. Localizei vários anúncios fazendo menção ao fato, inclusive, informando que as aulas se davam simultaneamente para pagantes e não pagantes, o que já nos assinala a não ocorrência de distinção no tratamento dado às suas alunas. Além disso, promovia anualmente concertos com suas discípulas e artistas convidados. Tal iniciativa demonstra certamente um impacto público do seu trabalho, independentemente de ele estar vinculado a uma instituição. Há duas matérias que fazem menção ao fato; a última

⁷ A ideia de cânone musical é o que revela os preceitos mais básicos de como a música funciona como disciplina, ditando como o indivíduo aprende dentro deste campo, como ele internaliza certos padrões e como não pode transgredi-los. William Weber (1999) destaca num processo de longa duração, do século XVI ao século XX, como interagem as quatro principais bases intelectuais do cânone: o ofício, o repertório, a crítica e a ideologia.

fala sobre um concerto dado com suas discípulas e artistas convidados como uma forte evidência da eficácia de seu método perante o público ouvinte⁸.

Partindo dessas ponderações, para matizar o ponto, vejamos alguns exemplos de trajetórias de musicistas, como a da Condessa Rafaela de Roswadowska (c.1816-1906):

Compôs a primeira ópera escrita por uma compositora no Brasil (Dous Amores, drama lyrico em três atos, 1861). De origem polonesa, era esposa do Conde de Roswadowsky, cidadão brasileiro, ex-major do Estado Maior do exército brasileiro, residente no Rio de Janeiro (AZEVEDO, 1938). Além da ópera, localizamos cinco composições para piano e um hino de sua autoria. Entre os anúncios, havia também uma recorrente oferta de suas aulas de piano, de canto, de composição e de italiano e sua presença como concertista em importantes teatros cariocas de seu tempo, o que aponta uma necessidade por parte dela de ter uma boa remuneração atuando em vários serviços. Os anúncios a seguir demonstram a necessidade dessa artista de se destacar em relação às demais, ressaltando suas qualidades e seu nome.



LES MANES DE STRAUSS A RIO,
Grande valsa de bravura
COMPOSTA E DEDICADA A SUA DISTINCTA
DISCIPULA
A EXCELLENTISSIMA SENHORA
D. Candida de Bellegarde
PELA
Condessa de Rozwadowska.

Vende-se nas principaes livrarias e lojas de musica, e igualmente a polka *Trece de Junho de 1857* da mesma senhora.



A condessa de Rozwadowska lecciona piano, canto e composição. O rapido progresso musical das discipulas que tem ensinado nesta cõrte recommendão-a nos pais de familia que quizerem um effectivo e solido adiantamento artistico das discipulas que lhe confiarem.

Preços commodos, conforme as distancias. Recados (por escripto) na livraria de B. L. Garnier, rua do Ouvidor n. 69, e na sua residencia, rua do Catete n. 116.

Figura 4 – *Jornal do Commercio*, Edição 00172, 1857

⁸ *Correio Mercantil e Instructivo, Politico, Universal*, 1858, Edição 00122; *Diario do Rio de Janeiro*, 9 nov. 1861, Edição 00306.

ESPECTACULOS.

THEATRO LYRICO FLUMINENSE.
QUINTA-FEIRA 16 DE JANEIRO DE 1862.
Terceira representação do drama lyrico em 3 actos :

DOUS AMORES

DEDICADO A
S. M. A IMPERATRIZ DO BRASIL
PELA
CONDESSA ROZWADOWSKA.

Esta terceira representação é dada pela empresa em pagamento do trabalho e da despeza da partitura. O illustrado publico fluminense não deixará de fazer honra a este appello que a empresa ousa fazer á sua provada generosidade e amor da arte.

PERSONAGENS.

Dilára, moça grega, furtada e escravizada	D. Carlota Milliet.
Mourad, seu senhor, pachá de Rhodes	Sr. Trindade.
Leandro, chefe do corsarios gregos.	Sr. Marchetti.
Gianni, ajudante do mesmo.	Sr. Soares.
Marina, amante de Leandro.	D. Luiza Amat.
Ennucho do harem do pachá	Sr. Felipe.
Um Muezzin	S. N.
Osman, agá de janisaros.	S. N.

Corsarios, janisaros, eunuchos, odaliscas, escravos do Pachá, aias, sequazes e agregados de Leandro.

O 1º acto e as duas ultimas scenas do 3º passão-se na ilha dos Corsarios, o resto da acção passa se em Rhodes no principio do seculo presente.

O libr.eto, que se vende na livreria da rua dos Giganos n. 43, é a ultima producção do illustre poeta, o pranteado *Dr. Manoel Antonio de Almeida.*

Figura 5 - Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal (RJ), Edição 00014, 1862

Outro nome que merece destaque é o de Luiza Leonardo (1859-1926). Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, local onde iniciou sua carreira. Tentou seguir carreira internacional (ela esteve na França, Portugal, Alemanha, Argentina e Paraguai), mas não obteve sucesso e, por fim, encerrou sua carreira artística na Bahia. Aos 7 anos de idade, Luiza iniciou seus estudos de piano. Teve como professores Isidoro Bevilacqua e seu filho, Alfredo Bevilacqua. Ambos residentes no Rio de Janeiro desde 1840, eram pianistas e professores de música. Isidoro foi também responsável pela educação musical da Família Real, do Visconde de Taunay e da irmã dele, Adelaide. A primeira composição de Luiza que encontrei foi publicada pela Casa publicadora de Bevilacqua, quando a

menina tinha somente 11 anos, tratava-se de uma melodia para piano intitulada *Songe sur mer* (1870)⁹.

Em 1873 ela obteve uma bolsa de estudos de D. Pedro II - que era também seu padrinho e amigo da família -, e assim ingressou no Conservatório de Paris aos 15 anos. Nesse período, mesmo estando fora do Rio de Janeiro, continuou mantendo boa relação com a capital do Império, enviando suas composições sempre divulgadas pela imprensa local¹⁰. Luiza concluiu sua formação como primeira estudante brasileira laureada¹¹ nesse rigoroso Conservatório em 1879, retornou a sua terra natal já casada com o pintor português Augusto Duarte, mas até 1882, teve poucas oportunidades de trabalho como concertista. Ela tentou a sorte em Portugal, onde primeiro tratou de estabelecer um bom diálogo com a imprensa lisbonense, oferecendo nesta ocasião um concerto dedicado a ela. Depois teve uma curta estadia de trabalho na Alemanha. Em 1880 ela foi contratada como pianista oficial da Real Câmara de Luís I, em Portugal, e lá permaneceu por dois anos, mantendo a rotina de concertos públicos que já tinha estabelecido (MUZART, 2000, p. 844).

Contudo, em 1882 ela iniciou uma incursão como atriz. Na *Revista Illustrada*¹² carioca foi anunciada uma aguardada estreia da artista, que renunciava “aos triumphos certos para perseguir um successo duvidoso”. Possível explicação para esse fato se deve ao não prosseguimento de sua carreira como intérprete-pianista na Europa, conforme demonstrou sua tentativa. Além disso, a essa altura, com a queda da monarquia em 1889, ela perdera a pensão e a proteção de que gozava por parte de D. Pedro II. E, nesse contexto, embora o piano fizesse parte da vida carioca (das recreações domésticas, da educação, dos teatros e dos clubes de artes), havia ainda uma dificuldade de estabelecimento profissional como concertista.

Entretanto, não deixa de causar estranhamento tal resolução por parte da pianista-compositora, afinal, formada e laureada em piano em uma instituição de renome como o Conservatório de Paris, fluente em vários idiomas e com uma cultura literária admirável, enfim, com tantas qualidades e distinções, o que a levou a desistir tão rapidamente de sua carreira musical no Rio de Janeiro? A sobrevivência certamente foi um fator. E aconselhada por sua mãe nessa recondução da carreira, pode-se inferir

⁹ *Correio Paulistano* (SP), 12 abr. 1870, edição 04133.

¹⁰ *A Reforma: órgão democrático*, 1876, edição 00186; *Gazeta de Notícias*, 1876, edição 00239; *Diário de S. Paulo*, 8 set. 1876, edição 03224; *A Reforma: órgão democrático*, 1877, edição 00080, seção factos diversos; *O Figaro: folha illustrada*, 1877, edição 00099.

¹¹ Ver BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Autores e actores: biografias*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1923, pp. 355-387 e BOENKE, H. Alais. *Flute Music by Women Composers: an annotated catalog*, 1988.

¹² *Revista Illustrada*, 1882, edição 00233.

que o intuito dela foi o de afastar a filha da ópera ou do teatro de revista, gêneros muito apreciados no Rio de Janeiro, nos quais as protagonistas, as cantoras de ópera, costumavam ser bastante alvejadas pelo público; é possível dizer ainda, que o intuito materno foi o de proteger moralmente a filha e incitar um provável desligamento com o fazer artístico (CARVALHO, 2012, p. 20).

Tem-se somente hipóteses para pensar e pôr à prova, mas certamente essa mudança na carreira tem assento firme na realidade da época. Contexto que pouco favorecia o investimento, a persistência na realização profissional feminina. A chance era escassa, o risco não permitido, e o desvio moral do princípio doméstico era igualmente condenável. Vê-se pela crítica escrita sobre a mudança de destino da jovem artista pelo maestro italiano, Vincenzo Cernicchiaro (1858– 1928), músico influente no Rio de Janeiro:

Na série de pianistas de ordem superior por sua virtuosidade, que se destacam na arte do belo fraseado, esta foi Luisa Leonardo. Criada na escola Bevilacqua (pai), com um temperamento musical de fino bom gosto, ela representava o ideal de artista de seu tempo. Esplêndida prova dessa natureza privilegiada ela deu no início de sua carreira, celebrada delirantemente em seu concerto no teatro Provisorio, em 1873, com apenas 15 anos de idade. A pureza de sua execução ao piano, a graça e o sentimento mais exato na interpretação de Chopin, Gottschalk e outros autores, aproximaram-na da genialidade. Anos mais tarde, casada com um homem sério e distinto na pintura e no manuseio do clarinete, Augusto Duarte, e não firme em seus princípios domésticos, mudou seu caminho, ao contrário de tudo o que sua bela inteligência poderia contrariar (*sic.*) no culto e no prestígio da arte. Mais tarde, ela abraçou a carreira dramática, na qual seu talento atingiu apenas um grau mais baixo; sua estreia ocorreu em março de 1887, no teatro Lucinda, no papel de Miss Lelia, do Sullivan. E foi assim que uma das mais belas genialidades pianísticas da época se tornou quimérica e inútil diante da arte (CERNICCHIARO, 1926, p. 421, tradução de minha autoria).

Cernicchiaro reconhece o talento da jovem como pianista, porém revela em seu juízo o lugar que Luiza deveria ter ocupado como mulher casada. Em poucas linhas ele esmiúça a sua ideia de que o fazer artístico e o fazer doméstico feminino são atividades irreconciliáveis. Mas o pior vem ao final, quando ele reduz os feitos da pianista a quimeras. Ele pretende dizer que tudo o que foi feito por ela¹³ não passou de imaginação,

¹³ Não há espaço suficiente para discorrer sobre todas as realizações de Luiza Leonardo no campo artístico, mas é importante salientar que, além de pianista, compositora, atriz, ela foi também escritora e se dedicou aos gêneros poemas, crônicas e prosas poéticas, com publicações regulares em diversos periódicos de seu tempo. E, embora tenha se afastado dos palcos como concertista, ela manteve sua atividade de composição, da qual destaco duas peças que acredito serem as mais proeminentes por ela compostas: *Grande Marcha Triunfal*, dedicada à D. Pedro II (1877) e *Hymno a Carlos Gomes*, para Banda

ilusão, sonho, devaneio, ou seja, não existiu, não contribuiu para com a história da arte nacional. Isso configura uma ação de apagamento que corroborou para o futuro esquecimento dessa mulher, processo que discuto ao longo de toda essa pesquisa e que foi comum a outras trajetórias femininas analisadas.

Outra trajetória que convém citar é a da professora de piano e normalista, Claudina de Paula Menezes. Ela enviudara do Dr. Francisco de Paula Menezes em 1857,¹⁴ membro do Instituto Historico e Geographico Brasileiro, titular da cadeira de rethorica na Corte e no Collegio D. Pedro II. Embora seu marido tenha sido uma figura eminente, isto não a livrou, bem como aos seus cinco filhos, de “uma honrosa mas triste pobreza, minorada felizmente pela munificencia imperial”,¹⁵ com a pensão anual de 600\$000¹⁶ concedida por decreto de 26 de setembro de 1857, mas votada pela assembleia geral somente em 12 de junho de 1858. Contudo, a situação se agravaria a partir de 1860 por conta de um processo judicial da recorrente D. Thereza de Jesus Menezes sobre a recorrida D. Claudina de Paula Menezes. Esse processo se estendeu até 1866, segundo as fontes do periódico *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ). Não foi possível acessar o seu conteúdo na íntegra, somente algumas decisões que permitem inferir o seguinte: a recorrente, ao que parece, pretendia ser tutora dos filhos menores de Claudina, e parece ter conquistado seu objetivo. Claudina recorreu, passou a embargante e recorrente contra Thereza de 1861 a 1862¹⁷, e em 1865¹⁸, como inventariante do Dr. Francisco de Paula Menezes lhe foi demandado que indicasse pessoa idônea para tutor dos menores, fazendo com que a suplicante Claudina assinasse o termo de renúncia e prestasse fiança em 1866¹⁹.

Essa longa explanação serve para expor o drama vivido por Claudina de Paula Menezes e também a sua capacidade de reação. Em 1861, movida provavelmente pela necessidade de garantir seu sustento, ela passou a oferecer seus préstimos como professora de piano em casas particulares, conforme anúncio a seguir:

Militar, expressamente escrita para a inauguração da estátua do grande artista brasileiro na cidade de Campinas em 1904.

¹⁴ *Jornal do Commercio* (RJ), 11 set. 1857, Edição 00250.

¹⁵ *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 18 dez. 1857, Edição 00345.

¹⁶ *Jornal do Commercio* (RJ), 11 jun. 1858, Edição 00158 e *Diario do Rio de Janeiro* (RJ), 17 jun.1858, Edição 00162.

¹⁷ *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 4 ago. 1861, Edição A00212; *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 10 abr. 1862, Edição 00099 e *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), Ano 1862\Edição 00189 – jun.1862.

¹⁸ *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1 dez. 1865, Edição 00327.

¹⁹ *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 5 nov.1866, Edição 00306.

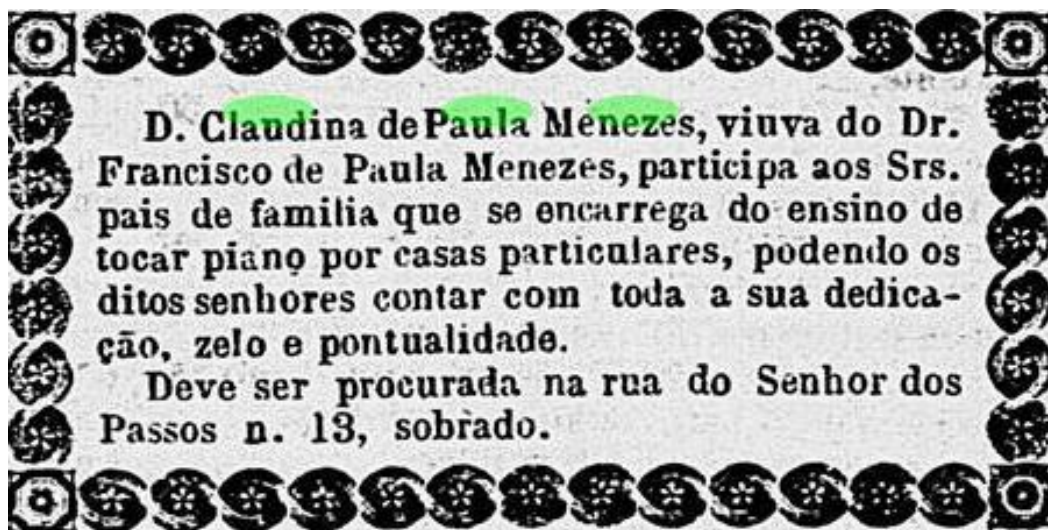


Figura 6 - Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal (RJ), Edição 00026, 26 jan. 1861

A partir de 1867 seus anúncios deixam de estar associados à figura do falecido marido²⁰. Em 1869, ela concluiu o Curso Normal pela Escola da província do Rio de Janeiro²¹. Em 1871 foi aprovada em concurso para provimento de cadeiras vagas na instrução pública²² e no ano seguinte foi nomeada para segunda cadeira da escola pública de instrução primária feminina de S. José²³.

O itinerário de Claudina de Paula Menezes demonstra o sofrimento comum de uma mulher viúva, com filhos e desprovida de posse e de renda nessa sociedade, ao passo que também apontava que a única saída para essa mulher em situação de desamparo financeiro e emocional consistia na educação a qual ela teve acesso. O fato de ter sido professora de piano e canto foi a sua salvação, foi o que lhe permitiu o acesso a uma profissão formal.

Considerações finais

De certo modo, a construção analítica proposta neste artigo permite atribuir a experiência de Claudina de Paula Menezes e de Ina von Binzer uma relação de semelhança ao modo de vida de outras mulheres professoras de piano e de canto, no

²⁰ *Jornal do Commercio* (RJ), Edição 00355, 1867.

²¹ *Diario do Rio de Janeiro* (RJ), 12 dez. 1869, Edição 00342.

²² Brasil. Ministério do Império: Relatório da Repartição dos Negocios do Imperio (RJ), Ano 1871\Edição 00001.

²³ *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* (RJ), Ano 1872\Edição 00029.

qual o ofício de musicista desponta-se como uma reação e abre espaço para um legado vocacional que funde arte musical e trabalho remunerado.

Independentemente de seus graus de formação, de suas classes sociais de origem, de serem imigrantes ou não, o que há de comum nesses processos de interação mútua em torno de uma profissão, foi o fato delas serem mulheres, musicistas, e dedicarem suas vidas à sobrevivência por meio desse ofício artístico. As condições de vida dessas mulheres muitas vezes obrigavam-nas a se sujeitarem a experiências servis e bastante hostis, como nos casos referidos das professoras de piano e de canto em casas particulares e em colégios internos, e o fato de serem bem educadas não lhes proporcionou tampouco uma condição econômica estável, pois permaneceram desprovidas de posse e de renda, sempre dependentes de seu próprio trabalho ou de outrem.

Nestes termos, o esforço deste trabalho consistiu em esculpir o retrato da profissão artística por meio das musicistas descobertas entre os anúncios do *Jornal do Commercio* e também de outros periódicos. A análise nele desenvolvida pretendeu interpretar alguns sinais de vida dessas mulheres, obscurecidos por um universo musical predominantemente masculino. Note-se que a prerrogativa da formação canônica que muitas delas compartilhavam está centrada no legado masculino. Entretanto, nessa perspectiva, Marcia Citron (1993) discute como o conjunto de expectativas autoimpostas se diferenciam para homens e mulheres profissionais da música; geralmente, as mulheres estão menos presas aos padrões canônicos, mais liberadas para a escrita e execução de gêneros intelectualmente menos ambiciosos e mais populares, o que se justifica nesse caso porque elas buscavam incessantemente sobreviver por meio da música e encontravam-se em relação desigual perante os homens.

Outro aspecto significativo é que a inscrição profissional dessas mulheres e o ensino de música por elas desempenhado promoveu algo para além da imagem dominante que se tinha da mulher carioca oitocentista. Pelo caminho analítico percorrido, viu-se que: a promoção da escolarização, o contato com o mundo letrado, a presença do piano nas casas, a frequência nos teatros, nos bailes, nas lojas de música, promoveram uma reconfiguração da sociedade no sentido de conservar a base do patriarcado, mas também de expor as ambiguidades, as transgressões vividas pelas mulheres. Segundo Saffioti e Almeida (1995, p. 178), a transgressão pode referir-se “à construção de contrapoderes e de ressignificação de valores e vivências”. Os exemplos reais apresentados anteriormente somente reforçam essa assertiva.

O movimento presente-passado-presente teoricamente experimentado nesse texto somente reforça a urgência do cuidado para com as obras musicais de beleza e de expressividade produzidas pelas mulheres do passado e também do presente, no intuito de não mais praticar apagamentos de artistas do sexo feminino. Este é o convite fundamental a ser feito ao nosso tempo.

Referências

- AUERBACH, E. **Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.
- AZEVEDO, L. H. C. **Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros**. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1938.
- BINZER, I. **Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil**. Tradução de Alice Rossi e Luisita da Gama Cerqueira. 6. ed., rev. e bilíngue. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- BOCCANERA JÚNIOR, S. **Autores e actores: biografias**. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1923, pp. 355-387.
- BOENKE, H. A. **Flute Music by Women Composers: an annotated catalog**, 1988.
- BOWERS, J.; TICK, J. **Women making music: The Western Art Tradition, 1150-1950**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- CARVALHO, D. V. **O gênero da música: a construção social da vocação**. São Paulo: Alameda, 2012.
- CERNICCHIARO, V. **Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.
- CITRON, M. J. **Gender and the musical canon**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. 10 ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.
- LEITE, M. M. (Org.). **A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros**. São Paulo: HUCITEC/Pró-Memória, 1984.
- MUZART, Z. L. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX: antologia**. 2 ed. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 843-858.
- SAFFIOTI, H. I. B.; ALMEIDA, S. S. **Violência de gênero: poder e impotência**. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.
- SEGNINI, L. R. P. O trabalho na música é predominantemente masculino. Mas... e a Chiquinha Gonzaga? In: **Seminário A Mulher na Música, Sindicato dos músicos profissionais do Estado do Rio de Janeiro**, Sindimúsica, 2009. (Palestra)
- WEBER, W. The history of musical canon. In: COOK, N.; EVERIST, M. **Rethinking music**. New York: Oxford University Press, 1999. p. 336-355.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petropolis: Vozes, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

Organização coletiva dos trabalhadores do espetáculo e do audiovisual

Ricardo Normanha*

Introdução

O crescimento das atividades culturais, artísticas e criativas vem experimentando um aumento significativo nas últimas décadas. Não só as indústrias culturais apresentam ampliação na variedade e na quantidade dos produtos lançados no mercado, como também as outras esferas da produção percebem na produção cultural a possibilidade de maximização do processo de acumulação de capital. Dessa forma, não é de se estranhar que o grupo de profissionais ocupados nas profissões artísticas e criativas exiba uma expansão bastante expressiva. Se por um lado essa expansão representa uma relativa melhoria das condições de vida dos artistas pela maior oferta de trabalho, por outro, percebe-se uma dinâmica perversa de deterioração das formas de trabalho. O que se observa é o predomínio do trabalho sem vínculo empregatício, temporário, por projeto e, muitas vezes, contratado na forma de prestação de serviço entre empresas, arranjo definido pela expressão “pejotização”. Este fenômeno é observado em diversos setores da produção cultural e artística.

As formas de contratação do trabalho artístico variam conforme a natureza da atividade e o contexto no qual se insere determinada indústria cultural. Ainda que alguns segmentos do mercado de trabalho artístico necessitem de força de trabalho estável, como os corpos de orquestras e de dança¹, outros tantos efetuam contratos sazonais, de acordo com a necessidade, como é o caso das produções de cinema (ALMEIDA, 2012), vídeos publicitários (BULLONI, 2016) e espetáculos ao vivo. Estas características do trabalho artístico trazem consigo alguns desdobramentos

* Doutor em Ciências Sociais (IFCH/UNICAMP). Mestre em Educação (FE/UNICAMP). Bacharel em Sociologia e Ciências Políticas e Licenciado em Ciências Sociais (IFCH/UNICAMP). Pesquisador colaborador do Grupo de Pesquisa em Diferenciação Sociocultural da Faculdade de Educação da Unicamp. Professor Substituto da Educação Básica, Técnica e Tecnológica no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo.
E-mail: normanha.ricardo@gmail.com

¹ Ainda que, conforme aponta Segnini (2006 e 2014) e Pichoneri (2005 e 2011), mesmo os corpos estáveis vêm experimentando um processo cada vez mais acentuado de flexibilização, precarização e intermitência nas formas de trabalho.

importantes para a compreensão do mercado de trabalho, tais como a descontinuidade dos projetos profissionais, a contratação de profissionais altamente especializados para realizar funções muito específicas e a dificuldade de consolidação de organizações de ação coletiva desses trabalhadores, em especial da ação sindical.

O caráter flexível do trabalho artístico manifesta-se em duas dimensões: por um lado, é inerente à atividade artística certo grau de liberdade e autonomia, na medida em que se afasta do atrelamento a determinadas estruturas exteriores ao universo das artes; por outro lado, essa flexibilidade é também acompanhada de um sentido perverso. Segundo Soeiro “[...] a flexibilidade impõe-lhes uma situação de permanente alternância entre períodos de trabalho, de desemprego não indenizado, de procura de emprego, de multi-atividade dentro ou fora da esfera artística [...]” (SOEIRO, 2007).

É sabido que os arranjos produtivos das artes, especialmente aquelas inseridas nas indústrias culturais, tendem a operar em um sistema de cooperação extensiva entre empresas que se especializam em determinadas atividades. Nesse processo de desintegração vertical da produção artística, o trabalho artístico se inscreve em condições de grande flexibilidade e precariedade. Além disso, cabe ressaltar que esta flexibilidade se dá também em atividades altamente qualificadas. Se observamos na atualidade um importante crescimento do número de profissionais envolvidos em profissões artísticas, é também verdade que este aumento precisa ser analisado a partir de suas ambiguidades: por um lado, mais artistas estão conseguindo viver de seu trabalho, por outro, intensificam-se os processos de flexibilização e precariedade das condições de trabalho, uma vez que apenas uma pequena parcela destes artistas possuem contratos estáveis de trabalho, registro em carteira ou alguma outra forma de garantia de estabilidade e direitos trabalhistas (SEGNINI, 2008).

O auto emprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado...) constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes. [...] Quer a ironia que as artes que, desde há dois séculos tem cultivado uma oposição radical em relação a um mercado todo poderoso apareçam como precursoras na experimentação da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade (MENGER, 2005, p. 109).

E se antes, as formas atípicas de trabalho, sobretudo as formas flexibilizadas, eram características de períodos de ajuste dos ciclos econômicos, hoje tornam-se cada vez mais constantes e permanentes, deixando de ser, portanto, atípicas para se cristalizarem como formas de trabalho predominantes. Nesse sentido, a flexibilidade do trabalho artístico, que em outros tempos se traduzia em autonomia e liberdade, hoje se relaciona cada vez mais com o controle do trabalho pelo “empregador”, mesmo que

esse possa assumir as mais variadas formas, como instituições privadas e públicas, empresas, produtoras, gravadoras, estúdios, casas de espetáculo, tomadores de serviço ou consumidores diretos. É um trabalho por conta própria, mas submetido ao domínio da lógica da acumulação.

Embora as situações de precariedade no trabalho formem uma realidade latente, o trabalho nos diversos segmentos artísticos é bastante idealizado e se relaciona de forma muito intensa com a procura pela satisfação pessoal e profissional, ultrapassando, em certa medida, o perfil do emprego exclusivamente como fonte de renda. Ademais, o trabalho artístico provoca um verdadeiro fascínio naqueles que buscam se distanciar da lógica mecânica do trabalho tradicional e que se sentem impelidos a vivenciar experiências que coloquem em prática o exercício da criatividade e a recusa à rotina. No nível da aparência, a arte apresenta-se, muitas vezes, como a negação do trabalho. Por outro lado, a análise do mercado de trabalho artístico informa a existência de trajetórias de instabilidade e riscos, provocadas pela inconstância das produções, a falta de financiamento e incentivos e pelo processo acentuado de desregulamentação das atividades de trabalho. Estas formas deterioradas de trabalho associadas a uma representação idealizada da atividade artística contribuem para uma dificuldade objetiva de construção de uma identidade enquanto classe trabalhadora e, conseqüentemente, da necessidade de criação de formas de organização coletiva e de resistência desses trabalhadores.

O trabalho artístico no contexto das transformações do capitalismo

As transformações nos processos de produção artística situam-se em estreita relação com o processo de reestruturação do capitalismo nas últimas décadas. Percebe-se um deslocamento da centralidade da produção e acumulação de capital do sistema rígido fordista, para um sistema flexível, complexo e que orbita em torno do crescimento da produção de bens simbólicos e serviços através do uso de tecnologias de informação e comunicação amparadas pelo emprego de noções como cultura, inovação e criatividade. No mesmo sentido, a massificação da cultura, tanto do ponto de vista da produção, quanto do consumo, revela um sistema organizado e mediado pela circulação de capital (HARVEY, 2008).

Na qualidade de sistema de produção, de marketing e de consumo, ele exhibe muitas peculiaridades nas formas assumidas pelo seu processo de trabalho e na maneira como estão conectados a produção e o consumo. O que não se pode dizer é que a circulação de capital esteja ausente dele e que os praticantes e agentes que nele atuam desconheçam as leis e regras de acumulação de capital.

E ele por certo não é organizado e controlado de maneira democrática, apesar do alto grau de dispersão dos consumidores e da influência destes naquilo que é produzido e nos valores estéticos que devem ser transmitidos (HARVEY, 2008, p. 311).

Da mesma forma, observar a inserção do Brasil no sistema capitalista globalizado revela a proeminência da cultura, de forma geral, e dos meios de produção e consumo audiovisuais, em especial. Em sua análise da sociedade do espetáculo, Debord (2000) ressalta a centralidade da imagem na mediação das relações sociais, reforçando sua proposição de que “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 2000, p. 25).

Para Menger (2005), o mundo das artes tem adquirido uma relevância econômica cada vez maior e esse processo se dá por uma dupla motivação: primeiro, porque a arte é dotada de valor econômico, do ponto de vista da mercadoria, inscrevendo-a no universo das relações sociais de produção; segundo, porque, por uma espécie de transmissão metafórica, os valores e competências típicos do universo artístico são conduzidos à esfera da produção de bens materiais. O espírito criativo e a inventividade são requisitos cada vez mais exigidos no mundo empresarial. O mundo das artes é, portanto, o espaço privilegiado da criatividade e da diferenciação sem limites e possui maior liberdade em relação aos sistemas de avaliação e validação do que o universo das inovações científicas. Neste sentido, na concepção do autor, o artista é a representação possível do trabalhador do futuro e a arte é o princípio de fermentação do capitalismo.

Assim, a proposta deste texto parte da constatação de que é preciso compreender que artistas e técnicos dos espetáculos e da indústria do audiovisual se inserem em relações e práticas sociais conformadas a partir de formas específicas de produção e que a realização objetiva de seus trabalhos os remete a posições e trajetórias próprias no universo do trabalho artístico e conformam os limites e possibilidades das estratégias de resistência e organização coletiva. Trata-se de apreender as formas pelas quais a lógica da sociedade capitalista e das mudanças no mundo do trabalho atingem o campo das artes e da cultura enquanto espaço de produção e trabalho. Essa perspectiva analítica responde ao imperativo do materialismo histórico e dialético de Marx que se assenta na necessidade de compreender os desdobramentos reais das relações sociais. O pensamento dialético, portanto, compreende a realidade social a partir de sua dinâmica e implica na transformação do movimento histórico em “instrumento metodológico” da análise das práticas sociais.

Dessa forma, constata-se que, nas sociedades contemporâneas, a cultura e as artes assumem novas dimensões, ao passo que são incorporadas pela lógica da

acumulação de capital. Nesse sentido, se antes a cultura era observada a partir de sua dimensão superestrutural, determinada pelas relações sociais de produção concretas, a realidade hodierna impõe a necessidade de reconhecer, no trabalho artístico e cultural, a sua dimensão estruturante das próprias relações sociais que produzem e reproduzem a realidade e as práticas sociais vivenciadas por mulheres e homens (WILLIAMS, 2011).

Diante disso, iluminar o trabalho artístico permite traçar paralelos e pontos de conexão que dialogam com as configurações do mundo do trabalho de maneira mais ampla. O campo artístico, nesse sentido, apresenta-se como a ponta de lança de um processo de precarização do trabalho que se manifesta em outras esferas da produção. Ao mesmo tempo, compreender a estruturação das cadeias produtivas das indústrias culturais também possibilita o seu entendimento a partir da lógica da acumulação flexível, paradigma da produção capitalista que se tornou hegemônico desde meados dos anos de 1970. Pode-se afirmar que a profissionalização das atividades artísticas e culturais acentuaram o processo de proletarização do trabalho artístico. Diante das condições de instabilidade, precariedade e flexibilidade inerentes às formas atuais de configuração deste trabalho artístico, o que se percebe também é a criação de um precariado artístico (BRAGA e MARQUES, 2017).

A experiência dos sindicatos de artistas em São Paulo no contexto da história do movimento sindical no Brasil

A luta dos trabalhadores do campo das artes no Brasil está diretamente associada às iniciativas de regulamentação das profissões artísticas. Em 1925, um projeto de lei apresentado pelo Deputado Federal Nicanor Nascimento, simpático às causas dos trabalhadores, obrigou as empresas teatrais a cumprirem o Código Comercial e criou as categorias de artistas e auxiliares teatrais. Entre outros pontos, o projeto de lei tornou compulsória a formalização dos contratos de trabalho e estipulou a jornada de trabalho dos profissionais do teatro. No ano seguinte, um novo projeto de lei, discutido e elaborado no seio da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, ampliava a regulamentação das atividades artísticas e incluía o direito dos autores. Peça fundamental para a tramitação deste projeto foi o então Deputado Getúlio Vargas.

Desde esta iniciativa de regulamentação das atividades artísticas até o presente, a dinâmica de organização dos trabalhadores da arte se transforma, acompanhando, em certa medida, as metamorfoses do próprio sindicalismo no Brasil. Nesse sentido, é importante observar as formas pelas quais os trabalhadores dos espetáculos e do

audiovisual buscaram se organizar inscritos em um contexto mais amplo de formação e transformação da classe trabalhadora brasileira ao longo do século XX.

O processo de industrialização do Brasil, notadamente nos anos 1930, assim como de outros países latino-americanos, se deu, em larga medida, pela adoção de um padrão de desenvolvimento industrial pautado pela lógica da substituição de importações com protagonismo do Estado na condução deste processo, marcado pela conjunção de um fordismo produtivo periférico com um regime fabril despótico. O modelo desenvolvimentista adotado no Brasil – assim como no México e Argentina –, garantiu ao Estado também a prerrogativa de controle das relações entre capital e trabalho, sobretudo nas mãos do Executivo e da burocracia estatal (CARDOSO, 2002).

Dessa forma, o modo de regulação populista tinha como objetivo garantir a manutenção da reprodução das relações de produção dentro das condições sociais específicas dos países periféricos (BRAGA, 2012). É neste contexto que o governo de Getúlio Vargas busca consolidar a estruturação do movimento sindical dentro do aparato estatal, objetivando o controle das demandas do operariado por meio da criação de uma legislação trabalhista e da regulação das associações operárias. Nesse sentido, o corporativismo varguista desloca para o interior das estruturas estatais a mediação do conflito entre capital e trabalho. Em certa medida, conforme ressalta Cardoso (2002), interesses privados do capital e do trabalho são incorporados como interesses públicos, inerentes aos interesses gerais do desenvolvimento.

A estrutura sindical atrelada ao Estado que emerge neste período consolida-se por meio de um arcabouço legal que permanece sem grandes mudanças até a Constituição de 1988. Nesta estrutura, o sindicato, que tem exclusividade representativa dos trabalhadores, é definido por dois critérios: categoria profissional e base geográfica, em geral, tendo como referência o município. Além disso, a legislação previa a criação de federações e confederação de entidades sindicais, desde que respeitado o critério de categoria profissional. Neste sentido, não era permitida a criação de centrais sindicais que reunissem sindicatos de categorias profissionais distintas.

É no bojo desse movimento de criação de sindicatos que surge, em 1934, o Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversão de São Paulo. No cinema, a organização coletiva dos trabalhadores se deu nos anos de 1950, quando o sistema de produção cinematográfica ancorada nos grandes estúdios, como a Vera Cruz já dava sinais de falência. As primeiras associações de profissionais do cinema foram a ATACESP (Associação de Técnicos e Artistas de Cinema do Estado de São Paulo), que se transformou em sindicato em 1963, e a APICESP (Associação Profissional da Indústria

Cinematográfica do Estado de São Paulo) (SOUSA FILHO, 2009). A proeminência dos filmes de Hollywood ameaçava qualquer tentativa de industrialização do cinema nacional e a atuação dessas entidades de organização dos trabalhadores atuavam muito mais como promotoras da prática cinematográfica do que, propriamente, um instrumento de proteção e conquista de direitos para os trabalhadores.

No período que se estende de 1946 a 1964, quando o Brasil vive um interregno democrático entre o fim do Estado Novo e o Golpe civil-militar², observa-se uma ampliação da atuação política dos trabalhadores, para além das negociações imediatas das relações de trabalho e das pautas econômicas. A aproximação objetiva entre sindicatos e partidos políticos – sobretudo PTB e PCB – coloca o movimento operário em um papel chave nas disputas eleitorais. Sob o populismo, esta autonomia política do movimento sindical subordina-se à sua “função política” eleitoral, configurando-se um processo de instrumentalização dos sindicatos, plasmados na estrutura corporativa que prevalecia desde os anos 1930. E, embora se note o crescimento do número de sindicatos e a intensificação dos conflitos trabalhistas neste período (CARDOSO, 2002), a fragmentação e descentralização da organização dos trabalhadores permanece inalterada, o que, em grande medida, explica a dificuldade de construção de uma resistência operária ao golpe civil-militar deflagrado em abril de 1964.

A vigência da ditadura civil-militar impõe ao movimento operário um forte revés. A proibição de greves, a intervenção federal nos sindicatos e a prisão de lideranças coloca os trabalhadores na defensiva. Ainda que em 1968, uma série de levantes e manifestações estudantis e operárias, com destaque para as grandes greves de Osasco e Contagem, tenham colocado o movimento sindical em destaque, a promulgação do AI-5, em dezembro deste ano, foi implacável para a reorganização da classe trabalhadora. A perseguição, prisão e assassinato de lideranças sindicais se intensifica e o movimento operários só conseguirá se reerguer uma década depois.

No campo das artes, os anos subsequentes ao golpe civil-militar, pouco a pouco, impõe um enfraquecimento sistemático dos grupos teatrais, que foram sendo substituídos, como forma de entretenimento, pela popularização das telenovelas. A censura, instrumento político de controle do regime, amputa peças e textos em cartaz. A repressão também se expressa de maneira mais violenta com a invasão de ensaios e a prisão arbitrária de atores e diretores de teatro. A resistência da classe artística se faz presente em diversas mobilizações contra a censura e o aparato repressivo do Estado.

² Utiliza-se aqui o conceito de golpe (e ditadura) civil-militar na acepção de Dreyfuss (1981) na qual os “civis” correspondem a uma fração específica da classe dominante, especialmente o grande empresariado associado ao complexo IPES/IBAD.

No cinema, em contraposição ao modelo dos estúdios que buscavam se espelhar no padrão de desenvolvimento de Hollywood, surge um novo movimento de cineastas, ainda antes do golpe de 1964, com o intuito de produzir uma cinematografia autenticamente brasileira. O *Cinema Novo* faz emergir nomes que viriam a se consagrar no campo cinematográfico nacional, como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Entretanto, a contestação e a proposta inovadora do *Cinema Novo*, em certa medida, sucumbiram à consolidação do regime autoritário instalado depois do golpe civil-militar de 1964.

No final da década de 1960, surge a Embrafilme como órgão estatal centralizador das atividades cinematográficas e que mantém uma atividade relativamente pungente até meados da década de 1980. Em paralelo, especialmente na cidade de São Paulo, emergem experiências alternativas de produção cinematográficas voltadas ao mercado, como a Boca do Lixo que foi responsável por uma intensa produção e circulação nos circuitos comerciais de filmes nacionais, elevando em muito a média de lançamentos anuais durante o período em que esteve em atuação (ABREU, 2006; ALMEIDA, 2012). Embora a atividade cinematográfica tenha vivenciado durante a ditadura militar momentos de intensa produção, o mesmo não pode se dizer da organização coletiva dos trabalhadores do cinema neste período. O sindicato, que havia conseguido sua carta sindical em 1963, às vésperas do golpe militar empresarial, esvaziou-se ao longo dos anos 60, até ser cassado pelo regime em 1969, sob a alegação de que não era do interesse da categoria profissional, tendo em vista que desde 1968, essa entidade encontrava-se sem direção eleita (SOUSA FILHO, 2009).

Em 1978, o movimento sindical inicia um processo de reestruturação e renovação. As grandes greves dos metalúrgicos do ABC paulista abrem espaço para diferentes segmentos sociais amplificar suas vozes no movimento de contestação do já fragilizado regime civil-militar. Novas lideranças sindicais se somavam a antigos quadros de militantes políticos de esquerda que haviam sobrevivido à ditadura e, no seio da mesma e velha estrutura sindical corporativa, emerge a energia de renovação e reformulação do sindicalismo brasileiro. Neste contexto, de acordo com Cardoso (2002), o novo sindicalismo se resume à conjunção de algumas características fundamentais: autonomia frente ao Estado, busca pela construção de estruturas horizontais de organização dos trabalhadores (principalmente as Organizações por Local de Trabalho) e a ampliação das pautas, incorporando a demanda por novos direitos para os trabalhadores.

O novo sindicalismo, mesmo ainda sob forte repressão das forças do Estado, ganha protagonismo na luta contra o regime, angariando apoio de diversos setores da

sociedade. A ação coletiva das lutas operárias adquire também uma dimensão fundamental no processo de educação dos trabalhadores e conformação da consciência de classe. No bojo das grandes greves do final dos anos de 1970 e início dos anos 1980, Luís Inácio Lula da Silva emerge como importante liderança sindical que em pouco tempo ganha projeção nacional e internacional.

Desse ponto de vista, a combinação de regime militar, uso predatório da força de trabalho, regime fabril despótico, de um lado, e de uma disposição bem clara dos sindicalistas na direção da superação desses limites à cidadania democrática dentro e fora das fábricas, deu origem ao sindicalismo hegemônico no país nos anos 80 e 90, cujo papel foi decisivo na renovação (ainda que parcial) da estrutura sindical e na modernização das relações industriais [...] (CARDOSO, 2002, p. 28).

É também em 1978 a aprovação da lei 6.533, que oferece nova regulamentação das profissões de artistas e técnicos de espetáculo. Em outubro desse mesmo ano, o decreto 82.385 regulamenta a lei 6.533 e incorpora as diferentes funções de técnicos cinematográficos. Ainda neste fatídico ano, Lélia Abramo, atriz e militante de esquerda assume a presidência do SATED São Paulo, na primeira chapa de oposição a vencer uma eleição do Sindicato desde o início da Ditadura civil-militar, engajando a luta dos trabalhadores artistas às pautas pela Anistia e pela redemocratização. Os trabalhadores do cinema, sem sindicato desde 1969, foram absorvidos pelo SATED ao longo dos anos e, amparados pela legislação que regulamentou as profissões artísticas, buscaram se reorganizar em um sindicato próprio. Em 1987, o SINDCINE recebe nova carta sindical e passa a ser a entidade representativa dos trabalhadores do cinema.

Para Santana (2002), os anos 1980 foram a era de ouro do sindicalismo brasileiro, uma vez que combinava um processo de redemocratização com o agravamento da crise econômica, oferecendo combustível para a mobilização dos trabalhadores. O Movimento sindical cresce e novas categorias profissionais passam a se organizar. No entanto, na década seguinte, a reestruturação produtiva exige do movimento sindical uma reorientação. A crise econômica deixada de herança pelos governos militares impõe severas condições para os trabalhadores do campo das artes. O teatro enfrenta enormes dificuldades, mas, em certa medida, seus profissionais conseguem transitar por outras áreas artísticas, principalmente aquelas ligadas à televisão e dublagem. No cinema, um duro golpe é desferido contra a classe artística em 1990, quando Collor, em um mesmo decreto, determina a extinção da Embrafilme e de todos os mecanismos de incentivo à produção cinematográfica. Os profissionais do cinema são obrigados a migrar para outros campos do audiovisual, sobretudo a publicidade. Mas a esperança

por dias melhores vem logo na sequência. Ainda no início da década de 1990 são criadas leis e mecanismos de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual que destina recursos públicos, geridos pelo setor privado por meio de mecanismos de isenção fiscal, para as produções artísticas e culturais.

A implementação de uma agenda de ajustes neoliberais nos governos Collor e Fernando Henrique Cardoso impactam no mercado de trabalho, ampliando o número de desempregados. O Plano Real, que estabilizou a inflação e a desvalorização cambial, arrefeceu ainda mais o desenvolvimento industrial ao mesmo tempo em que criou um clima de “paz social”. E, embora sob um regime inscrito nos moldes de uma democracia liberal-burguesa, o governo federal, tanto sob o comando de Collor quanto de FHC, foi duro na reação ao movimento sindical que esboçou mobilizações e greves no período. A abertura econômica trouxe a tona o discurso da competitividade e novos padrões produtivos foram sendo estabelecidos, precarizando as relações de trabalho e flexibilizando direitos trabalhistas. O movimento sindical se pauta por demandar relacionadas ao combate ao desemprego e às garantias de manutenção dos postos de trabalho, assumindo, mais uma vez uma atuação defensiva. Sindicatos, federações e centrais sindicais assumem o papel de formação profissional e intermediação entre trabalhadores e empresas na busca por vagas no mercado de trabalho (SANTANA, 2002).

A avalanche neoliberal e os desafios para a organização coletiva dos trabalhadores das artes

A intensificação da globalização neoliberal, sobretudo a partir de meados dos anos de 1970, faz emergir um novo cenário no qual se deixa de lado a ampliação e institucionalização dos direitos sociais – processo que se observava a partir do segundo pós-guerra, sobretudo nos países europeus – e se acentua o processo de concentração de riquezas, fenômeno observado por Harvey (2016) por meio da ideia de “acumulação por espoliação”. A questão social que se desdobra a partir deste cenário é o questionamento acerca da centralidade do trabalho como espaço privilegiado de desenvolvimento de solidariedades e formação de sujeitos políticos, agentes ativos da transformação social. Neste sentido, nota-se o enfraquecimento do sindicalismo fordista tradicional, forçando um deslocamento da abordagem da sociologia do trabalho para os estudos cujo enfoque privilegia a dimensão global do trabalho no contexto atual e a dinâmica das ações coletivas, marcadas por novos parâmetros de organização do trabalho e, por consequência, de organização da própria classe trabalhadora. Assim, observa-se a emergência de mobilizações que pautam a luta

contra a privatização, mercantilização e liberalização do trabalho (BRAGA e MARQUES, 2017).

Do processo de mercantilização do trabalho desdobram-se duas dimensões que estão no centro das análises dos estudos do trabalho: a precarização da condição proletária e o estímulo ao surgimento de contramovimentos sociais. Os novos movimentos sociais que se caracterizam a partir deste cenário buscam responder aos desafios colocados pela tensão entre a regulação política e a acumulação econômica decorrentes das novas configurações do capitalismo contemporâneo.

Inegavelmente, a dialética da mercantilização do trabalho transformou-se em um grande objeto investigativo. Afinal, a financeirização da economia promoveu o fechamento de fábricas e a redução do número de empregos qualificados nas economias capitalistas avançadas, empurrando os jovens rumo a ocupações desprotegidas, ao mesmo tempo em que acelerou a ampliação de uma força de trabalho sub-remunerada e insegura nos países semiperiféricos. Nosso argumento geral é que o crescimento do precariado nos países do Sul global estressou a regulação burocrática criada pelos Estados nacionais e pelo sindicalismo tradicional para absorver os antagonismos classistas nos limites da cidadania salarial, multiplicando conflitos insolúveis no interior do regime de acumulação pós-fordista e financeirizado (BRAGA; MARQUES, 2017, p. 59-59).

Assim é que, na década de 1980, os artistas configuram-se como um grupo de trabalhadores do setor de serviços profundamente atingidos pelas políticas de austeridade, mas também muito sintonizados com as mobilizações alternativas às formas tradicionais de organização de classe. Este grupo de trabalhadores revela a difícil relação entre os trabalhadores precários e o movimento sindical de forma geral e isso se deve, em grande medida, pela necessidade de construção de um empreendedorismo criativo no qual o artista é “responsável por todo o processo de produção e circulação de sua obra até alcançar o ‘cliente final’ (BRAGA e MARQUES, 2017, p. 63). Estão, portanto, submetidos a uma dinâmica de auto exploração (forma característica do neoliberalismo) e à necessidade constante de adaptação e polivalência, além de serem responsáveis pela própria formação e pela administração de seu capital individual.

No Brasil, as configurações do mercado de trabalho artístico apontam para taxas cada vez mais elevadas de trabalhadores autônomos e de flexibilidade de formas de trabalho, marcadas, sobretudo pela alternância entre trabalhos, desempregos, busca por emprego, gestão de redes profissionais e realização de múltiplas atividades (dentro e fora do campo artístico).

Nesses momentos, os trabalhadores distanciam-se dos direitos trabalhistas mais elementares, como a licença médica, as férias remuneradas, o 13º salário, a licença maternidade etc., assumindo individualmente todos os riscos inerentes à atividade profissional. O próprio Estado (...) tem desempenhado um papel ativo no desmanche dos direitos trabalhistas e na construção de formas precárias de trabalho, quer por meio de cortes orçamentários para a área da cultura, quer pela terceirização de atividades estatais, recursos e equipamentos públicos para as organizações sociais de caráter privado (OSS) (BRAGA; MARQUES, 2017, p. 65).

Neste sentido, as dinâmicas da ação coletiva dos trabalhadores precários tendem a se afastar das estruturas sindicais tradicionais, marcadas pela hierarquização burocrática, e aproximam-se cada vez mais dos novos movimentos sociais e outras plataformas alternativas de lutas sociais que buscam abarcar a multiplicidade de situações laborais. No campo das artes e da cultura, esses movimentos e plataformas procuram associar a luta por melhores condições de trabalho associando-a a uma luta pela ampliação dos recursos para a cultura e a presença do Estado como agente de políticas de incentivo à produção e circulação de obras artísticas e culturais. Os movimentos protagonizados pelos trabalhadores da cultura e das artes jogam luz sobre o surgimento de novas formas de organização e mobilização dos trabalhadores precários, uma vez que as relações de negociação estáveis, características dos modelos sindicais tradicionais, se dissolvem nas relações de trabalho contemporâneas.

Referências

- ALMEIDA, Ricardo Normanha R. de. **Modo de produzir-modo de trabalhar:** relações de produção e trabalho no cinema da Boca do Lixo. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação - Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2012.
- BECKER, H. **Los mundos del arte:** sociología del trabajo artístico. Tradução de Joaquín Ibarburú. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- BENHAMOU, F. **A economia da cultura.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BRAGA, R. **A política do precariado:** do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo, 2012.
- BRAGA, R.; MARQUES, J. Trabalho, globalização e contramovimentos: dinâmicas da ação coletiva do precariado artístico no Brasil e em Portugal. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, n. 45, p. 52-81, maio/ago. 2017.
- BRASIL. **Lei nº 6.533** de 24 de maior de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm>. Acesso em: 05 jul. 2019.

- BULLONI, M. N. O trabalho em redes de projetos e seus processos de regulamentação. Um estudo num segmento da produção audiovisual argentina. In: SEGNINI, L. R. P.; BULLONI, M. N. **Trabalho artístico e técnico na indústria cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.
- CARDOSO, A. M. O sindicalismo no Brasil: breve excuroso sobre mudanças e permanências. **Cadernos Adenauer III** - Sindicalismo e relações trabalhistas, Rio de Janeiro, 2, julho 2002.
- CHAGAS, E. F. O método dialético de Marx: investigação e exposição crítica do objeto. **VII Colóquio Internacional Marx e Engels**. Campinas: [s.n.]. 2012.
- CORREA, Larissa Rosa; FONTES, Paulo Roberto Ribeiro. As falas de Jerônimo: Trabalhadores, sindicatos e a historiografia da ditadura militar brasileira. Anos 90 - **Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, v. 23, n. 43, p. 129-151, jul. 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/60849/39214>>. Acesso em: 18 jul. 2018.
- COSTA, Iná Camargo. Arte contra a barbárie. **Enciclopédia Latino Americana**. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/arte-contra-a-barbarie>>. Acesso em: 26 jun. 2019.
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- EAGLETON, T. **Marxismo e Crítica Literária**. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HARVEY, D. **17 contradições e o fim do capitalismo**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MENGER, P. M. **Retrato do Artista enquanto trabalhador: Metamorfozes do Capitalismo**. Lisboa: Roma, 2005.
- NETTO, J. P. **Introdução ao estudo do método de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- PICHONERI, D. F. M. **Músicos de Orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes**. 2005, Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- PICHONERI, D. F. M. **Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia**. 2011. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- SANTANA, M. A. O sindicalismo brasileiro nos anos 1980/2000: do ressurgimento à reorientação. **Cadernos Adenauer III**, Rio de Janeiro, 2, julho 2002.
- SANTANA, M. A. Entre a ruptura e a continuidade: visões da história do movimento sindical brasileiro. **Revista brasileira Ciências Sociais**, São Paulo, v. 14, n. 41, p. 103-120, out. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091999000300007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 jul. 2018.
- SEGNINI, L. R. P. Acordes Dissonantes: Assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, R. **Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.
- SEGNINI, L. R. P. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil – França. In: COSTA, A. O., et al. **Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais**. São Paulo: FGV, 2008.

SEGNINI, L. R. P. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. **Tempo Social**, 26, junho p. 75-86, 2014.

SOEIRO, J. **O artista enquanto trabalhador**. Erquerda.Net, 2007. Disponível em: <<http://antigo.esquerda.net/content/view/2069/89/>>. Acesso em: 23 abril 2018.

SORLIN, P. **Sociología del cine**: la apertura para la historia de mañana. [S.l.]: Fondo de Cult. Económica, 1985.

SOUSA FILHO, A. F. D. **Vivendo de Cinema**. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

Descolonizando formas e saberes: a arte rebelde zapatista e o festival CompARTE pela Humanidade

Rodrigo de Moraes Guerra*

[...] “las artes” porque son ellas (y no la política) quienes cavan en lo más profundo del ser humano y rescatan su esencia. Como si el mundo siguiera siendo el mismo, pero con ellas y por ellas pudiéramos encontrar la posibilidad humana entre tantos engranajes, tuercas y resortes rechinando con mal humor. A diferencia de la política, el arte entonces no trata de reajustar o arreglar la máquina. Hace, en cambio, algo más subversivo e inquietante: muestra la posibilidad de otro mundo (Subcomandante Insurgente Galeano).

Arte, zapatismo e colonialismo

Interpretar a realidade histórica foi e é das profissões mais antigas desde que o homem se tornou um ser social. Seja feita em seu tempo, ou em tempos futuros sobre tempos passados, o homem almeja a compreensão das conjunturas de suas épocas, pois sabe que esta é uma forma de aproximar-se também de si mesmo e, nesta função, a História cumpre o seu dever. Mas, se a História compreende a arte de inventar o passado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007), mediar esta relação do homem com as temporalidades históricas e ser capaz de expressá-la enquanto sujeito ativo no mundo, não faria do homem artista? Seria a profissão de artista, portanto, aquela que todos praticamos, ao tentarmos tornar inteligíveis nossos discursos, por meio das mais diversas formas e traços de expressão? A arte, assim sendo, se faz ampla, se faz História e nos faz artistas, enquanto sujeitos históricos.

Oriundos de uma formação de *longa duração* (BRAUDEL, 1983), pautada por *poderes hegemônicos coloniais* (QUIJANO, 2005), *colonialismos internos* (GONZÁLEZ CASANOVA, 1969), *supressões de conhecimentos e subjetividades* (SANTOS, 2009), os povos indígenas de *Nuestramérica* também assumem posições de sujeitos históricos ao retratarem suas realidades em seus discursos e diferentes atuações no mundo. Produto deste longo colonialismo, no dia 1 de janeiro de 1994, surgiu no México um movimento

* Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atualmente desenvolve pesquisa acerca do Movimento Zapatista.

E-mail: rodrigo.morais.guerra@gmail.com

organizado militarmente em prol da libertação nacional: o Movimento Zapatista. Ao afirmarem serem fruto da *longa noite dos 500 anos*¹ de explorações, das lutas contra os invasores e colonizadores, os zapatistas expandiram suas lutas para horizontes outros de suas afirmações enquanto sujeitos históricos, em suas mediações com o mundo e com o seu passado e, nesta relação, as artes surgiram como uma linguagem outra, componente e contemplativa da alegre rebeldia de suas lutas.

O CompARTE pela Humanidade

No dia 29 de fevereiro de 2016, denunciando a crise neoliberal que assola o globo e a política “*de arriba*”² (BASCHET, 2017), conivente à catástrofe em curso do mundo globalizado, os zapatistas fizeram uma convocatória para o primeiro “Festival CompARTE pela Humanidade”, em defesa das ciências e das artes enquanto elementos capazes de resgatar o melhor da humanidade e possibilitar a construção de um mundo mais justo e plural. Marcado para acontecer dos dias 17 a 30 de julho de 2016, o CompARTE foi aberto para a participação de todos e todas que tivessem como prática as artes, ou seja, “toda persona que reivindique su actividad como arte, independientemente de cánones, crític@s de arte, museos, wikipedias y demás esquemas “especialistas” que clasifican (es decir: excluyen) las actividades humanas.” (SUBCOMANDANTE INSURGENTE MOISÉS, 2016); e ocorreria em dois grandes eventos: o primeiro no CIDECI (Centro Indígena de Capacitação Integral) em San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, onde participariam todas as pessoas, grupos e coletivos que se inscrevessem e, ou, tenham sido convidadas; e o segundo nos *Caracoles* zapatistas³, onde participariam somente as bases de apoio e representantes diretos do movimento.

¹ Em sua Primeira Declaração da Selva Lacandona, manifesto oficial emitidos pelo Comitê Clandestino Revolucionário Indígena, no dia de seu levante armado, os zapatistas afirmam serem produto de toda a história de colonização dos povos indígena e, assim, propõem uma continuidade histórica aos movimentos de resistência, não à toa, retomam o nome de Zapata e dos zapatistas, que foram combatentes na frente Sul da Revolução Mexicana de 1910. Declaração disponível em: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/01/01/primera-declaracion-de-la-selva-lacandona>>. Acesso em: 29 set. 2020.

² Em suas análises, os zapatistas realizam uma distinção sobre o que seria um política “de abajo”, ou seja, uma política pautada, essencialmente, nas demandas direta do povo; e um política, que seria a política institucional, marcada pela retirada do poder direto do povo, pois se resguarda nos mecanismos burocráticos.

³ No ano de 2003, após tentativas fracassadas de alcançar suas demandas e resolver os conflitos com o Estado mexicano, os zapatistas desistiram de tentar firmar acordos com o governo e partiram para a construção de suas próprias territorialidades autônomas, onde poderiam exercer suas formas de governo, justiça, educação, saúde etc. Na busca pela autonomia, os zapatistas inauguraram diferentes instâncias

A definição de “arte” e “artista” para os zapatistas é sintomática de um movimento que tem suas práticas e teorias voltadas no sentido de *descolonizar* os saberes e formas de viver em sociedade. Artista, portanto, não seria um “especialista” na “arte” que foi definida enquanto “arte”, mas sim todos que expressam a sua *humanidade*. A arte seria o elemento mediador entre a natureza humana e o mundo, para os zapatistas, a arte representa um sinônimo de liberdade e, até mesmo, o último reduto de humanidade em situações limites. Destarte, não coube aos zapatistas uma “curadoria” do que poderia ou não ser exposto em seus espaços de compartilhamento de arte e humanidade; não coube aos zapatistas definir se as artes lhes agradavam ou não, se lhes “serviam” ou não; o CompARTE, e as artes, pois, surgem não como uma célula militante, mas como um espaço de esperança de humanidade, como uma possibilidade de libertar a arte de suas formas pré-determinadas e permitir a alegre rebeldia de suas expressões e significações.

Isto posto, no dia 15 de junho de 2016, o CompARTE registrara 1127 artistas nacionais e 318 artistas estrangeiros inscritos. No grupo dos artistas mexicanos, haviam registros das mais diversas regiões do país: Aguascalientes; Baja California; Baja California Sur; Campeche; Chiapas; Chihuahua; Colima; Coahuila; Ciudad de México (Ex DF); Durango; Estado do México; Guanajuato; Guerrero; Hidalgo; Jalisco; Michoacán; Morelos; Nayarit; Nuevo León; Oaxaca; Puebla; Querétaro; Quintana Roo; San Luis Potosí; Sinaloa; Sonora; Tabasco; Tamaulipas; Tlaxcala; Veracruz; Yucatán e Zacatecas. Oriundos de outros países, os zapatistas receberam inscrições de todos os cinco continentes do planeta: da Europa, houveram inscrições da Alemanha, Bélgica, Dinamarca, Escócia, Eslovênia, Espanha, Finlândia, França, Grécia, Holanda, Inglaterra, Irlanda, Itália, Noruega, Portugal, Rússia e Suíça; da América, tiveram inscrições da Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Perú, Porto Rico, Trindade e Tobago, Uruguai e Venezuela; da Ásia, houveram inscrições da China, Irã, Japão, Rússia e Taiwan; da África, Marrocos e República do Togo; e da Oceania, Austrália e Nova Zelândia tiveram artistas representantes (C.C.R.I. – C.G. del EZLN, 2016)⁴.

Ademais da participação massiva de povos de todas as geografias do planeta, as atividades artísticas também foram diversas. Nas artes cênicas, o festival contou com dança flamenca; dança de tango; circo; clown; contador de histórias; dança; dança

das formas de governabilidade de seus territórios, sendo os “Caracoles” a instância mais sofisticada desta dinâmica de sociabilidades.

⁴ Comité Clandestino Revolucionario Indígena – Comandancia General del EZLN. **EL FESTIVAL CompARTE Y LA SOLIDARIDAD**. México, 2016. Disponível em: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/07/06/el-festival-comparte-y-la-solidaridad>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

aérea; dança contemporânea; dança folclórica; leitura de poesia; lima-lama; mágica; malabares; marionetes; palhaços; performance; teatro; teatro de sombras; teatro sensorial; e fantoches. Nas artes plásticas, foram apresentadas alebrijes (esculturas de arte folclórica mexicana coloridas de criaturas fantásticas); arquitetura; bordado; caricatura política; cartonería (artesanato tradicional no México em cartonagem ou papel machê); colagem; gibis; conto gráfico; desenho; desenho gráfico; encadernação; escultura; fotografia; fotografia em 3d; gravado; grafite; ilustração; arte efêmera; intervenção do espaço; luteria; máscaras; pintura; pintura corporal; pintura de vasos de flores; pintural mural; serigrafia; estêncil; e tatuagens. As produções audiovisuais apresentaram áudio-contos; cinema; documentário; fotografia digital; vídeo; vídeo documental; vídeo clip; e vídeo escultura. E as obras musicais contaram com bandas de vento; beat-box; blues; bolero; bossanova; canção de protesto; chilenas; cumbia; DUB; etnorock; fusión; gitana; Hip-Hop; jazz; música africana; música de concerto; arpa; piano; violino; tuba; flauta; violão; alaúde; música de gaita; música de hang drum; música de hompak; música de organillo; música tradicional; punk; ópera; rap; reggae; rockabilli; rock alternativo; ska; som cubano; som jarocho; swing; e trova (C.C.R.I. – C.G. del EZLN).

Além de todas essas “modalidades” artísticas, o CompARTE ainda foi contemplado por outras atividades, tais como oficinas variadas, ensinando a fazer desde confecção de livros, criação de quadros e mandalas feitos com sementes, quadrinhos, carimbos, até oficinas de teatro (HILSENBECK FILHO, 2017). O festival contou, ainda, com participantes de todas as idades, desde um cantor e compositor com seus 80 anos de idade, aproximadamente, resgatando com as suas canções a cultura popular, até um participante de 6 anos de idade, dançando som jarocho – estilo musical tradicional mexicano. Reiterando, assim, o seu “conceito artístico”, livre e plural, proposto pelos zapatistas.



Figura 1 - Fachada de entrada da Primeira Edição do Festival CompARTE pela humanidade (2016), CIDECI-Unitierra, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=17617>>. Acesso em: 25 fev. 2020.



Figura 2 - Primeiro dia de intervenções artísticas da comunidade civil no Festival CompARTE pela humanidade, CIDECI-Unitierra, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=17617&lang=en>>. Acesso em: 10 ago. 2020.



Figura 3 - Faixa apresentando uma frase atribuída ao personagem zapatista Don Durito de La Lacandona, um escaravelho que percorre o mundo, montado em sua tartaruga Pegasus, combatendo o neoliberalismo: “Um muro sem grafite é como um mundo sem rebeldes”. CIDECI-Unitierra, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=17041&lang=en>>. Acesso em 10 de ago. de 2020.



Figura 4 - Intervenção artística realizada pela comunidade civil no sexto dia do Comparte pela humanidade. CIDECI-Unitierra, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=17048&lang=en>>. Acesso em: 10 ago. 2020.



Figura 5 - Representação da luta das mulheres zapatistas. CompARTE pela humanidade, CIDECI-Unitierra, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=17048&lang=en>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Almejando ser um espaço que ultrapassasse os limites de uma mera amostra artística e se convertesse em um verdadeiro encontro político em prol de resgatar histórias e discutir, por meio das artes, o cenário mundial, o CompARTE, nas palavras de Hilsenbeck Filho:

Pode ser percebido como aglutinador – mas também criador – de um conjunto de representações sobre a política contemporânea e suas formas de expressão, com uma linha política demarcada desde abaixo e à esquerda. Nesse sentido, existe a possibilidade de apreender nas formas estéticas os conteúdos políticos e vice-versa (2017, p. 90).

Destacando o *relacionismo*, ou seja, pensar a ação humana, as práticas sociais, sejam práticas discursivas ou não, como a realização de mediações, de traduções (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007), entre as artes, a humanidade e a história, Zagato e Arcos (2017) nos mostram que as práticas artísticas zapatistas, apresentadas no festival, nas formas de teatro, dança, música, poesia, pintura, escultura e performances, podem ser interpretadas a partir de uma linha temporal e narrativa perpassando *passado*, *presente* e *futuro*.

No tocante ao *passado*, por meio do teatro e da dança, foram representadas as cosmologias indígenas dos seus antepassados mayas; por meio do teatro, retrataram a exploração colonial, a exploração dos fazendeiros latifundiários e da classe política e os abusos e atrocidades sofridas pelos povos de Chiapas antes do levante zapatista; e, através da música, com o grupo de *corrido mexicano* “Los Originales de San Andrés”, contaram a história da organização clandestina do movimento e dos principais marcos, com datas, nomes e lugares. As artes voltadas para o *presente* tiveram como temática as práticas autônomas, as Juntas de Bom Governo, os trabalhos coletivos e a resistência diária de ser zapatista. As pinturas também surgiram nesse campo como formas de representar aspectos cotidianos da vida dos zapatistas, tais como o trabalho coletivo mesclado com os conflitos militares, além de representações da “Hidra Capitalista”, como uma referência ao sistema capitalista. Por fim, seguindo esta linha temporal e chegando até o futuro, as artes aparecem como exaltação à autonomia zapatista, ao esforço coletivo, à força das mulheres e ao respeito pela terra – aspectos postos no *futuro*, pois surgem como um caminho a se seguir caminhando, não como algo pronto, consolidado, feito regra no mundo globalizado.

Sendo assim, o CompARTE faz jus à sua proposta: discutir a humanidade, suscitar artes e artistas capazes de mediar nossa relação com a sociedade e com a história, propor uma nova possibilidade de interpretação dos conflitos do mundo, porém, não mais através das lutas armadas ou das revoluções políticas, mas a partir das subjetividades e significados ocultos que somente a arte é capaz de produzir. Pois, como afirmou o Subcomandante Insurgente Galeano (2016), diferentemente da política, as artes são capazes de provocar algo muito mais subversivo: a possibilidade e um outro mundo.

A arte como linguagem descolonizadora

A partir da dimensão política das artes, ao suscitar narrativas históricas, resgatar memórias, levantar a bandeira das causas anticapitalistas e, sumamente, antissistêmicas, e refletir a identidade dos seus grupos, o CompARTE Zapatista materializa-se como um evento histórico voltado para a reunião de povos e ideias que convergem na busca de dar sentido e significar o mundo a partir de um outro prisma que não reduza os povos, as terras e a humanidade (como espécie e como natureza) aos interesses mercadológicos. As artes, pois, são fundamentais no processo de busca por novas formas e perspectivas sociais e simbólicas que contradigam, que revertam, que anunciem um “já basta” à atual tragédia que o progresso representa para a grande maioria dos *vencidos da história* (BENJAMIM, 1985). As artes, logo, consistem em um dos

pilares que sustentam a construção deste “mundo outro”, ou “mundo onde caibam muitos mundos”⁵, almejado pelos zapatistas. Dessa forma, a arte se concebe como campo heurístico, imaginativo e produtivo (ZAGATO; ARCO; 2017, p. 96).

Compondo o diversificado rol de formas através das quais as artes podem ser expressadas, os zapatistas, ao convidarem povos do México e do mundo para os seus territórios autônomos, apresentaram a sua obra mais longa e ainda inacabada: a vida cotidiana zapatista, a *autonomia*. Assumindo que: “Si hay un sinónimo de libertad, tal vez el último reducto de humanidad en situaciones límite, son las artes” (C.C.R.I. – C.G. del EZLN, 2016), os zapatistas incorporam a arte fazendo de suas vidas cotidianas uma “obra de arte”, logo, uma obra de resistência e expressão das suas demandas históricas, alimentando, portanto, mutuamente esta relação artístico-política:

A práxis zapatista, ao aliar autonomia e democracia, através de seu processo de autodeterminação, autogoverno e autogestão, tem produzido novas formas de relações sociais, instituindo outros espaços de práticas, mas também – e tão importante quanto – da arte como elemento de autonomia, de resistência e luta, abrindo portas e janelas para a sensibilização e a criatividade, servindo como um ponto de encontro de rebeldias e imaginações, que permitem prefigurar outros mundos (HILSENBECK FILHO, 2017, p. 90).

A autonomia zapatista, as relações de sociabilidades, o trabalho coletivo, a gestão de seus recursos, conformam-se, desta forma, na “arte que não se vê e nem se escuta” (C.C.R.I. – C.G. del EZLN, 2016), mas que se pratica e se sente. O Festival CompARTE, assim, proporciona uma utilização das artes enquanto retomada de narrativas históricas e resgate de memória coletiva; e, por outro lado, enquanto experimento empírico da arte cotidiana da autonomia:

Lo que repasaron en forma artística, de forma en arte l@s compañer@s zapatistas fue su resistencia y su rebeldía, su gobierno autónomo de la Junta de Buen Gobierno, sus MAREZ (Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas), sus autoridades locales (comisariadas, comisariados, agentas y agentes), su sistema de salud autónoma, su sistema de educación autónoma, sus radio emisoras autónomas, sus 7 principios del mandar obedeciendo en sus nuevo sistema de gobernar autónomo, su democracia como pueblos, su justicia, su libertad. Su

⁵ Expressão manifestada pelos zapatistas em sua Quarta Declaração da Selva Lacandona, onde propõem não apenas uma nova percepção da realidade, mas uma nova forma de se interpretar a utopia: “El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos. La Patria que construimos es una donde quepan todos los pueblos y sus lenguas, que todos los pasos la caminen, que todos la ríen, que la amanecan todos”. Declaração disponível em: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/>>. Acesso em: 29 set. 2020.

defensa de la madre tierra y su trabajar colectivo en la madre tierra (C.C.R.I. – C.G. del EZLN, 2016).

O elemento artístico, em suma, permeia as vidas, práticas e o corpo zapatista. A estética zapatista, a âmbito artístico do movimento, corresponde, desta maneira, a um aspecto integrativo do zapatismo, ou, até mesmo, como defende Zagato e Arco, um elemento orgânico do movimento

En el zapatismo, el arte y la revolución no están supeditados jerárquicamente el uno con el otro, ni se oponen como contradicción, ni se entiende el arte como reposo, pausa o divertimento en un supuesto canal continuo y perfecto de la lucha. Por el contrario, encontramos en el zapatismo desde sus orígenes una concatenación muy particular de saberes y haceres de lo militar, lo logístico, lo estratégico, lo autónomo y lo artístico. El zapatismo puede aprehenderse entonces como una organización político-militar con fuertes bases en la creación poética: esa poética de los pueblos originarios de Chiapas que encontró en el pensamiento intelectual occidental de los mestizos del EZLN un campo receptivo y fértil para generar una producción constante donde lo simbólico y lo concreto tienden a fusionarse (ZAGATO; ARCO; 2017, p. 94).



Figura 6 - Subcomandante Insurgente Moisés, Caracol de Oventik, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=17050&lang=en>>. Acesso em: 10 ago. 2020.



Figura 7 - Arte confeccionada para o Festival CompARTE, representando o projeto zapatista de lutar não apenas pelos povos indígenas e da terra, mas pela nação mexicana. Caracol de Oventik, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=17050&lang=en>>. Acesso em: 10 ago. 2020.



Figura 8 - Intervenção artística dos povos zapatistas, Caracol de Oventik, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=17050&lang=en>>. Acesso em: 10 ago. 2020.



Figura 9 - Intervenção musical dos povos zapatistas, Caracol de Oventik, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=17050&lang=en>>. Acesso em: 10 ago. 2020.



Figura 10 - Faixada de boas-vindas para o nono dia de Festival, Caracol de La Realidad, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=18181&lang=en>>. Acesso em: 10 ago. 2020.



Figura 11 - Intervenção artística zapatista, Caracol de La Realidad, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=18181&lang=en>>. Acesso em: 10 ago. 2020.



Figura 12 - Apresentação de mural representando a força do trabalho coletivo zapatista, Caracol de Morelia, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=18185&lang=en>>. Acesso em: 14 ago. 2020.



Figura 13 - Apresentação de mural representando o longo percurso de plantio e colheita até um novo mundo, onde brotará a autonomia zapatista. Caracol de Morelia, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=18185&lang=en>>. Acesso em: 14 ago. 2020.



Figura 14 - Zapatistas apresentando uma representação da Hidra Capitalista no décimo segundo dia do Festival ComPARTE. Caracol Roberto Barrios, Chiapas

Fonte: Disponível em <<https://radiozapatista.org/?p=18187&lang=en>>. Acesso em: 14 ago. 2020.



Figura 15 - Apresentação musical zapatista. Caracol Roberto Barrios, Chiapas

Fonte: Disponível em: <<https://radiozapatista.org/?p=18187&lang=en>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

Em suma, ao levantar o problema da arte enquanto manifestação cotidiana de suas vivências em rebeldia, o que os zapatistas propõem é que se regaste, através das artes, o que eles enxergam como o mais profundo da natureza humana, e viva-se artisticamente, de modo que, “arte y vida, vida y ciencia, ciencia, arte y vida, se entremezclan libre y ágilmente, igual que en el origen de la historia humana, aunque ahora bajo formas y figuras mil veces más ricas, complejas y sofisticadas que antes” (AGUIRRE ROJAS, 2018, p. 144-145).

Sendo assim, o CompARTE surge como esse espaço capaz de fomentar o florescimento desta nova concepção de mundo e arte; da arte enquanto cotidiano; da arte enquanto rebeldia; onde se “desaprende” e se deixa de pensar o mundo e a revolução *desde acima*, desde a lógica do poder dominante do Estado, para começar a aprender e a plantar uma nova forma de poder *desde abaixo*.

Considerações finais

Finalmente, nesta busca por um mundo onde caibam muitos mundos, em recontar a utopia e buscar nas raízes históricas indígenas as sêmenes de uma nova

realidade, o CompARTE Zapatista constitui a efetivação não de um mero espaço de amostra e exposição das artes, mas sim de um *contraespaço* (FOUCAULT, 2013), onde se traduz possibilidades outras para a interpretação e conceituação dos elementos artísticos da vida, na construção de um mundo diferente, regido por uma lógica diferente (ou lógica alguma). Assim, com as crises políticas e de representatividade na América Latina e no mundo, abre-se a possibilidade para um tempo mais fértil na produção de ideais e práticas que possibilitem novas interpretações históricas e novas sociabilidades dos povos e, por conseguinte, produzindo novas narrativas e representações que possibilitem este novo mundo. Neste sentido, o CompARTE contribui para a fomentação destas novas formas e possibilidades, a partir de novas perspectivas de se interpretar o mundo e a humanidade, empregando uma dinâmica criativa e não-dogmática de formas e saberes, desconstruindo e reconstruindo, incorporando elementos da cosmologia indígena, fazeres, tradições e solidariedades presentes e ativas no cotidiano da população (ZAGATO; ARCO; 2017, p. 97).

A construção do CompARTE traduz a construção das lutas históricas zapatistas, de tal maneira que o mesmo compreende e reitera as dimensões de um amplo movimento *antissistêmico* ao tratarem da integração dos povos e artistas do México e do mundo enquanto um protesto contrário à lógica normatizada de homogeneização e hegemonização do mundo moderno global. Enfatizando os seus discursos que concebem o movimento mais como um sintoma de rebeldia, diante de uma conjuntura político-econômica que reduz povos e culturas à antigos artigos de museus, os zapatistas propõem, nas mais diversas facetas de atuação e expressão artística, o desafio de se pensar um mundo novo.

Neste *contraespaço* voltado às artes, à humanidade e à alegre rebeldia, os zapatistas, enfim, reafirmam a legitimidade dos seus discursos ao proporem um mundo onde caibam muitos mundos, ou pelo menos uma pílula de utopia que permita aos desajustados do mundo seguirem caminhando, pois, como afirmou o Subcomandante Insurgente Marcos (2006): “No es necesario conquistar el mundo. Basta con que lo hagamos de nuevo”.

Referências

- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio. Artes, ciencias y saberes neozapatistas: Nacer desde abajo el nuevo mundo no capitalista. In: VANDEN BERGHE, Kristine. La rebelión zapatista: productividad y resistencia culturales. Kamchatka: **Revista de análisis Cultural**, Valência, n. 12, p. 133-154, 2018.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **História**: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história: Bauru: Edusc, 2007.

BASCHET, Jérôme. **Podemos governarnos nosotros mismos**: La autonomía, una política sin el Estado. Chiapas: Ediciones Cideci, 2017.

BENJAMIN, Walter. Sociologia. In: KHOTE, Flávio (Org.). **Coleção Grandes Cientistas Sociais**, 50. São Paulo: Ática, 1985.

BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na época de Felipe II**. São Paulo, Martins Fontes, 1983.

COMITÉ CLANDESTINO REVOLUCIONARIO INDÍGENA – COMANDANCIA GENERAL DEL EZLN. **EL ARTE QUE NO SE VE, NI SE ESCUCHA**. México, 2016. Disponível em: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/08/03/el-arte-que-no-se-ve-ni-se-escucha/>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

COMITÉ CLANDESTINO REVOLUCIONARIO INDÍGENA – COMANDANCIA GENERAL DEL EZLN. **EL FESTIVAL Comparte Y LA SOLIDARIDAD**. México, 2016. Disponível em: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/07/06/el-festival-comparte-y-la-solidaridad/>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. **Sociología de la explotación**. Siglo XXI, México, 1969.

HILSENBECK FILHO, Alexander Maximilian. Arte e estética política zapatista: o I Festival Comparte pela Humanidade. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 21, n. 39, p. 77-92, jul. 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In.: LANDER, Edgardo (Org.). **A Colonialidade do Saber - Eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas Latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SUBCOMANDANTE INSURGENTE GALEANO. **Las artes, las ciencias, los pueblos originarios y los sótanos del mundo**. México, 2016. Disponível em: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/02/28/las-artes-las-ciencias-los-pueblos-originarios-y-los-sotanos-del-mundo>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS. **Primera Declaración de La Realidad contra el Neoliberalismo y por la Humanidad**. México, 1996. Disponível em: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/primera-declaracion-de-la-realidad-contr-el-neoliberalismo-y-por-la-humanidad/>>. Acesso em: 17 fev. 2020.

SUBCOMANDANTE INSURGENTE MOISÉS. **Convocatória zapatista a actividades 2016**. México, 2016. Disponível em: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/02/29/convocatoria-zapatista-a-actividades-2016/>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

ZAGATO, Alessandro; ARCOS, Natalia. El Festival "Comparte por la Humanidad": Estéticas y poéticas de la rebeldía en el movimiento Zapatista. **Revista Páginas**, Rosario, v. 9, n. 21, p. 74-101, dez. 2017.

Editora CLAE

2020