

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**Instituto de Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais**

**André Peralta Grillo**

**Contracultura, Trabalho Imaterial e Produção Cultural:  
tendências possíveis da produção cultural no Brasil contemporâneo**

**Juiz de Fora**  
**2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**Instituto de Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais**

**André Peralta Grillo**

**Contracultura, Trabalho Imaterial e Produção Cultural:  
tendências possíveis da produção cultural no Brasil contemporâneo**

Tese apresentada ao Programa de Pós  
Graduação em Ciências Sociais da  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
para a obtenção do título de Doutor  
em Ciências Sociais

Orientador: Raul Magalhães

**Juiz de Fora**  
**2017**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Grillo, André Peralta.

Contracultura, trabalho imaterial e produção cultural : tendências possíveis da produção cultural no Brasil contemporâneo / André Peralta Grillo. – 2017.

256 f.

Orientador: Raul Francisco Magalhães

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2017.

1. produção cultural. 2. sociologia da cultura e da arte. 3. sociologia do trabalho. 4. música independente. I. Magalhães, Raul Francisco , orient. II. Título.

**André Peralta Grillo**

**Contracultura, Trabalho Imaterial e Produção Cultural:  
tendências possíveis da produção cultural no Brasil contemporâneo**

Tese apresentada ao Programa de Pós  
Graduação em Ciências Sociais da  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Doutor em  
Ciências Sociais

Aprovada em 31 de Agosto de 2017

**BANCA EXAMINADORA**

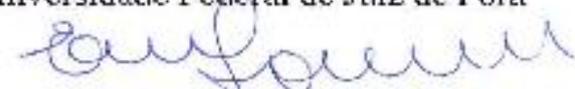
---

  
Raul Magalhães (orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

  
Maria Lúcia Bueno  
Universidade Federal de Juiz de Fora

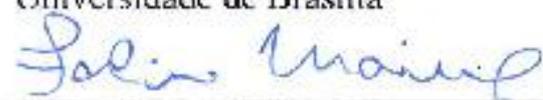
---

  
Elisabeth Muriho  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

  
Edson Farias  
Universidade de Brasília

---

  
Fabricio Maciel  
Universidade Federal Fluminense

Afoot and light-hearted I take to the open road,  
Healthy, free, the world before me,  
The long brown path before me leading wherever I choose.

Henceforth I ask not good-fortune, I myself am good-fortune,  
Henceforth I whimper no more, postpone no more, need nothing,  
Done with indoor complains, libraries, querulous criticisms,  
Strong and contented I travel the open road.

The Earth, that is sufficient,  
I do not want the constellations any nearer,  
I know they are very well where they are,  
I know they suffice for those who belong to them.

(Still here I carry my old delicious burdens,  
I carry them, men and women, I carry them with me wherever I go,  
I swear it is impossible for me to get rid of them,  
I am fill'd with them; and I will fill them in return.)

Walt Whitman, Song of the Open Road ( I )

[...] economy is - all economies are - culture:  
cultural practices embedded in processes of  
production, consumption and exchange of goods and  
services. (...) culture shapes the economy. Where  
there is a systemic crisis, there is indication of a  
cultural crisis, of non-sustainability of certain  
values as the guiding principle of human behaviour  
(...) only when and if a fundamental cultural  
change takes place, will new forms of economic  
organization and institutions emerge, ensuring the  
sustainability of the evolution of the economic  
system."

Manuel Castells - Aftermath: The Cultures of  
Economic Crisis

RESUMO: Esta pesquisa tem como objeto a produção cultural no Brasil Contemporâneo (anos 90 aos dias atuais) e, dentro desta, mais especificamente, o nicho da chamada “música independente”, analisada a partir (mas não só) de estudo empírico da rede “Circuito Fora do Eixo”, a qual, como objeto, ultrapassa o âmbito da produção cultural e dos circuitos alternativos de arte e cultura. Os objetivos são observar a atividade de produção cultural em sua generalidade no mundo contemporâneo, o quanto esta é moldada por ingerências estruturais e conjunturais tanto econômicas quanto políticas, além de culturais; descrever sucintamente parte da história recente e analisar o nicho da “música independente” dentro deste quadro; analisar o caso da rede “Circuito Fora do Eixo”, sua formação em meio e sob a ingerência destes diferentes processos, sua especificidade como, além de circuito cultural, movimento social, e seu desenvolvimento ao longo dos anos, demonstrando a sua pertinência heurística para o objeto mais amplo em questão, assim como o seu transbordamento em relação ao mesmo. Tudo isso para discutir alguns possíveis sentidos subjetivos da atividade de produção cultural para o produtor cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Produção Cultural; trabalho imaterial; sociologia do trabalho; sociologia da cultura; música independente

**ABSTRACT:** The object of this research is the category of “cultural production” in contemporary Brazil (from the nineties till now) and, inside of this, more specifically, the niche of the so called “independent music”, analysed from (but not only) the case study of the network “Circuito Fora do Eixo”, whom, as object, goes beyond the spectrum of the “cultural production” and the alternative circuits of art and culture. The goals are to observe in general matter the activity of “cultural production” in the contemporary world, how much this activity is shaped by structural e conjunctural in-junctions, political e economical, besides cultural; to describe briefly part of the recent history and analyse the niche of the “independent music” from the standpoint of this framework; analyse the case of the network “Circuito Fora do Eixo”, its foundations in the middle of and from the in-junctions of these different processes, his specificity as, beyond a cultural circuit, a social movement, and his development through the years, showing his heuristic pertinence to the broadly object in question, and how it overwelled it. All this to discuss some contemporary possible subjective meanings of the activity of cultural production to the cultural producer.

**KEYWORDS:** Cultural Production; Imaterial Labour; Sociology of work; Sociology of culture; independent music

## SUMÁRIO

Introdução.....	8
-----------------	---

### PARTE I - CONTRACULTURA

1 O surgimento do conceito: a fundamentação teórica da crítica à tecnocracia.....	12
2 Contracultura e mudança social: a Contracultura através das eras.....	20
3 A emergência de um novo sentido para o trabalho a partir da fundamentação ontológica da Contracultura dos anos 60 .....	37

### PARTE II – TRABALHO IMATERIAL

4 Contracultura, Novo Espírito do Capitalismo e Trabalho Imaterial.....	51
5 Trabalho, Arte e Cultura: trabalho imaterial, mundos do trabalho com arte e produção cultural.....	59

### PARTE III – PRODUÇÃO CULTURAL

6 A “Era dos Editais”: as Leis de Incentivo à Cultura no Brasil contemporâneo.....	136
7 A indústria da Música e os Independentes: os momentos distintos da música independente brasileira .....	164
8 O novo circuito brasileiro de festivais independentes .....	185
9 O Circuito Fora do Eixo.....	188
10 Trabalho de Campo e Entrevistas.....	192
11 Para além da produção: movimentos sociais contemporâneos, militância laboral e cibercultura.....	225
12 Conclusão.....	241

BIBLIOGRAFIA.....	251
-------------------	-----

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto a produção cultural no Brasil Contemporâneo (anos 90 aos dias atuais) e, dentro desta, mais especificamente, a produção cultural no nicho da chamada “música independente”, analisada a partir (mas não só) de estudo empírico da rede “Circuito Fora do Eixo”, a qual, como objeto, ultrapassa o âmbito da produção cultural e dos circuitos alternativos de arte e cultura. Os objetivos são observar a atividade de produção cultural em sua generalidade no mundo contemporâneo, o quanto esta é moldada por ingerências estruturais e conjunturais tanto econômicas quanto políticas, além de culturais; descrever sucintamente parte da história recente e analisar o nicho da “música independente” dentro deste quadro; analisar o caso da rede “Circuito Fora do Eixo”, sua formação em meio e sob a ingerência destes diferentes processos, sua especificidade como, além de circuito cultural, movimento social, e seu desenvolvimento ao longo dos anos, demonstrando a sua pertinência heurística para o objeto mais amplo em questão, assim como o seu transbordamento em relação ao mesmo.

Nesta pesquisa realizo uma ampla e eclética revisão bibliográfica, que abarca estudos sobre Contracultura, mundo do trabalho e suas mudanças recentes, a indústria da música no Brasil, Políticas Públicas na área de Cultura (Políticas Culturais), Economia da Cultura e Movimentos Sociais, além dos estudos mais específicos de sociologia da cultura e da arte, amplitude devida às e suscitada pelas características peculiares do principal objeto empírico, a rede “Circuito Fora do Eixo” (FdE).

Para o “Estudo de Caso” sobre o FdE foram realizadas entrevistas semi-estruturadas em diferentes momentos, observação participante em festivais e outros eventos, como “imersões”, listas de discussão por email, produção de eventos, assim como acompanhamento das ações das diferentes frentes da rede e de levantamento de dados via internet.

Buscando tratar o tema da produção cultural para além do FdE, realizei também entrevistas semi-estruturadas com produtores culturais outros, não vinculados à rede, além de valer-me de meu contato cotidiano e da minha experiência na cena local do rock como amador, do contato com músicos e produtores de eventos de pequeno e médio porte neste nicho. Acompanhei também cursos e audiências públicas sobre leis de incentivo à cultura.

A abordagem é de sociologia “fenomenológica”, voltada para a compreensão do sentido que as atividades têm para os atores e dos tipos de relações que engendram, como exposta por André Gorz em sua classificação dos diferentes tipos de “trabalho” (em sentido amplo), à qual acrescento a clássica formulação da metodologia hermenêutica weberiana sobre o sentido da ação. A atividade de produção cultural então é observada a partir do sentido atribuído à atividade pelos seus agentes.

A pesquisa verificou que no FdE, que se estrutura e organiza como movimento social, o “trabalho” não se distingue da “militância”, sendo as atividades, mesmo a produção de festivais de música, envolvidas e estimuladas pelo engajamento e pelo cunho militante de seus agentes, fato que contorna alguns dilemas da ação coletiva, em especial em relação ao tempo, e se torna peculiar por envolver atividades inseridas em uma cadeia produtiva, a da música, mesmo que “alternativa”. Embora algumas atividades “freelancers” fossem comuns na arrecadação de recursos, a atuação na rede propicia muitas vezes a possibilidade de dedicação exclusiva à sua militância, por meio de uma organização econômica sem salários e pautada em caixas coletivos. Os dados corroboram a hipótese de que o FdE radicaliza algumas tendências contemporâneas do mundo do trabalho e da produção cultural no Brasil, e do sentido que a mesma pode possuir. Trabalho com a hipótese (cuja confirmação quantitativa vai além das possibilidades dessa pesquisa) de que normalmente, apesar de poder ser lucrativa, a produção cultural é uma atividade que possui valor em si mesma para quem a executa, mesmo que este possa visar e/ou necessitar, também, de retorno financeiro (ou outro tipo de retorno) da mesma. Nesse sentido, pode realizar o potencial emancipatório que, tenho como outra hipótese, permanece latente no processo de incorporação de crenças e práticas da Contracultura no “Novo espírito do capitalismo”, como definido por Luc Boltanski e Eve Chiapello. Assim, trabalho com uma hipótese mais geral sobre o “novo mundo do trabalho” a partir de uma hipótese mais restrita sobre algumas possibilidades da produção cultural nesse “novo mundo”. O estudo não se pretende exaustivo, ou defende que seu objeto empírico seja representativo da categoria em questão (produtores culturais no Brasil contemporâneo), mas ilustra algumas tendências e desdobramentos possíveis da atividade, e a influência de processos econômicos, políticos e culturais mais amplos sobre a mesma, em especial para aqueles que, conforme foi observado, tem a sua atividade de produtor estreitamente veiculada a um cunho e engajamento militantes, o que não acontece só com os membros do FdE, mas também com muitos que dão esse sentido a sua atividade, se envolvendo em conselhos

de cultura, na valorização de culturas locais e/ou “alternativas”, e na defesa da cultura como fonte fundamental de cidadania. Este recorte pode ser mais ou menos acentuado, em um espectro ideal-típico que vai desde os produtores que veem as suas atividades como puro negócio (o que não quer dizer que não a vejam como tendo valor em si) aos que dão um sentido plenamente militante à produção e à sua atuação no campo na cultura.

Desenvolvo então a tese em três partes. A primeira trata da Contracultura, considerada aqui como um momento fundamental de inflexão do imaginário social da “civilização ocidental”, que irá moldar os desdobramentos do mundo do trabalho das décadas seguintes e trazer alguns sentidos novos ao repertório deste imaginário. A segunda parte trata do Trabalho Imaterial, conceito central na literatura sobre o novo mundo do trabalho, e também do trabalho com cultura e arte nesse contexto. A terceira parte adentra então no tema em si, a produção cultural, cuja compreensão contemporânea remete às partes anteriores, e se desdobra em seus desenvolvimentos recentes no Brasil, no nicho da música independente, e na militância cultural. Percorro assim um caminho de afunilamento a partir da dimensão mais ampla do imaginário ocidental, passando pelas transformações do mundo do trabalho como um todo, do mundo do trabalho com arte e cultura, da produção cultural no Brasil contemporâneo, da produção cultural no nicho da música independente brasileira, até chegar na dimensão do sentido subjetivo da atividade de produção cultural para o produtor.

**PARTE I**

**CONTRACULTURA**

## **1 O surgimento do conceito: a fundamentação teórica da crítica à tecnocracia**

A obra do sociólogo Theodore Rozak é um marco não só ao estudo, mas à própria Contracultura como movimento. Publicada no calor dos acontecimentos, em pleno 1968, “The making of a Counter Culture” (em português “A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil” (ROZAK, 1972)) introduz o “conceito” academicamente embasado de “Contracultura” no debate público, no momento em que o fenômeno estava em seu auge, no esteio de um movimento de crítica já consolidado, voltado contra a “Tecnocracia”. Estes são os dois conceitos chaves aqui, e a obra de Rozak irá sistematizar as inúmeras frentes de contestação que se proliferam nos anos 60 em movimentos de jovens por todo ocidente. Movimentos que, se diferem substancialmente em seu teor racial e socioeconômico, em suas pautas e no perfil de seus membros, tem sua unidade aqui construída em torno do conceito de “Contracultura” como um levante ante a “Tecnocracia” e tudo o que esta representa.

Segundo o autor, a contestação aqui vai a um nível tão profundo, questionando os princípios basilares e esquecidos adotados por todas as sociedades industriais, seja qual for seu sistema político ou ideológico, que não teríamos simplesmente uma cultura ou movimento de contestação, mas estaríamos observando o nascimento de uma verdadeira Contracultura, cuja definição jaz na oposição total e plena, desde seus fundamentos (o que Marcuse chama de “Grande Recusa”), ao “Sistema” estabelecido, ou seja, à sociedade tecnocrática.

Os princípios da Tecnocracia são a eficiência quantificável, o controle científico e absoluto da vida, da produção e do ser humano, em uma sociedade (a industrial) que atinge um nível tal de complexidade que torna as mais triviais e cotidianas atividades dependentes, para a sua melhor realização, de “Especialistas”. Todo o “Sistema” depende da ingerência e consulta constante a especialistas. E isso não só em relação a questões técnicas ou processos científicos complexos. Todo conhecimento, sabedoria, bem-estar e bem-viver, devem passar pelo crivo dos especialistas. A ciência, a razão, o cálculo e o quantificável são os únicos elementos dignos de ensejar conhecimento. A ciência, ou uma versão vulgar desta, reproduzida e aceita como uma religião, passa a ter o monopólio do conhecimento, banindo, como inferior e irracional, tudo que seja místico, intuitivo, não-intelectivo, em última instância, banindo e expurgando a subjetividade (em especial, acrescento, no processo de produção).

No decorrer da obra, Rozak irá fundamentar teoricamente e definir historicamente a Contracultura, a partir da crítica teórica e prática à tecnocracia (segundo sua interpretação do que são os movimentos de contestação). Sua sociologia é engajada, mostrando (com laivos poéticos e místicos) uma ferrenha adesão a esta corrente crítica à tecnocracia, e uma certa ambiguidade em relação aos movimentos de jovens. Em alguns momentos se mostra entusiasta, noutros cético, noutros ainda esperançoso. Algo certo é que identifica na Contracultura a única força capaz de levar a termo uma revolução profunda e a derrocada da tecnocracia. O grande problema, para o autor, que vem a tona em vários momentos de sua obra, é a imaturidade dos jovens. Sua própria obra é uma tentativa de contribuir com uma reflexão mais madura, articulando uma série de pensadores que, além dele, e segundo ele, já vinham tentando dar mais estofamento ao movimento de contestação, como Marcuse, Norman Brown e Paul Goodman, além de jovens literatos e místicos mais influentes, como Allen Ginsberg e Alan Watts, tendo como ponto nodal deste processo, segundo Rozak, a transição temática e estética fundamental da carreira de Bob Dylan. Nas palavras do autor (ROZAK, 1972, p.73):

Neste ponto, a causa que os beats do começo da década de cinquenta haviam abraçado – a remodelação de si mesmos, de sua maneira de viver, de suas percepções e sensibilidades – rapidamente toma precedência sobre a causa pública de reformar instituições ou políticas.

Pode-se, portanto, discernir entre os jovens um continuum de pensamento e experiência que liga a sociologia da Nova Esquerda de [C.Wright] Mills, o marxismo freudiano de Herbert Marcuse, o anarquismo gestáltico de Paul Goodman, o apocalíptico misticismo corporal de Norman Brown, a psicoterapia Zen de Alan Watts e, finalmente, o narcisismo impenetravelmente oculto de Timothy Leary [...]

Lembrando que Rozak escreve e publica no momento em que a “onda” de “contestação juvenil” que observa em seu quintal (EUA) está chegando ao seu ápice. Deste ponto de vista, é muito lúcida e perspicaz sua tentativa de desenvolver uma elaboração teórica mais densa ao “fato social” que observa, ao mesmo tempo como perspectiva heurística útil à descrição e como arcabouço teórico visando tornar mais claro e reflexivo o mesmo. Irei destacar alguns apontamentos e descrições gerais do autor, para depois tratar do seu uso de alguns dos demais pensadores supramencionados.

Rozak trata basicamente de seu país, os EUA, embora ressalte as características de continuidade com movimentos na Europa e América Latina. Destaca as diferenças em relação ao movimento estudantil na Europa, mais propenso às táticas e objetivos da esquerda tradicional, visto a força do movimento (e dos partidos) socialistas e comunistas em vários países europeus, diferentemente dos EUA. A Nova Esquerda estadunidense acaba com isso expressando de forma mais acentuada o que identifica como as características da Contracultura.

O autor buscar então estabelecer o elo entre atores aparentemente muito díspares, como hippies andarilhos e militantes do movimento estudantil, beatnicks e jovens engajados nas lutas por direitos civis. Sua unidade, que abarca suas particularidades e lutas específicas, estaria, como dito, na negação da tecnocracia, na recusa da autoridade, da hierarquia, do “sistema” como um todo, seja nas fábricas ou nas universidades, no lazer ou na vida familiar. Essa crítica pode ser identificada também como uma recusa ao “American Way of Life” e sua cultura individualista e consumista.

A discussão sobre individualidade é interessante e merece cuidado. A crítica aqui é ao individualismo egoísta, consumista e sectário, e não à individualidade, que é, ao contrário, alçada a um papel fundamental, como no trecho citado mais acima. Muito do característico do movimento de Contracultura está na valorização do indivíduo, de sua subjetividade, ante instâncias objetivas que buscam anular sua expressividade e criatividade, alçando a “revolução interior” como elemento central da mudança social, e desvalorizando todas as formas de sacrifício por uma “causa maior” a se realizar em um futuro distante.

O que está em jogo aqui é a “insistência quanto a uma reforma revolucionária que deveria finalmente abranger a psique e a sociedade” (p.74).

Percebemos então a unidade geral a que se sobrepõe os diversos grupos contraculturais se considerarmos a boêmia beat e hippie como um esforço no sentido de elaborar a estrutura de personalidade e o estilo de vida total que se derivam da crítica social da Nova esquerda. Naquilo que tem de melhor, esses jovens boêmios constituem os pretensos pioneiros utópicos do mundo que jaz além da rejeição intelectual da Grande Sociedade. Procuram engendrar uma base cultural para a política da Nova esquerda, descobrir novos tipos de comunidade, novos padrões familiares, novos costumes sexuais, novas maneiras de ganhar a vida, novas formas estéticas e novas identidades

peçoais no lado oculto da política de poder, no lar burguês e na sociedade de consumo.  
(p.75)

Um impasse que se coloca ante o movimento é a questão dos miseráveis. Se é preciso superar a sociedade consumista, o que fazer com os excluídos da mesma? O que fazer com os aspirantes ao conforto e benesses do american way of life? Se a sociedade industrial deve ser superada, qual a situação dos que nem a alcançaram?

Outro problema do qual o movimento já estaria ciente é o da cooptação comercial da experimentação cultural, da perda de seu sentido de mudança social profunda, revolucionária, diluído esteticamente em mercadorias e espetáculos fúteis.

Nessa altura, a contracultura começa a parecer, com bons motivos, nada mais que uma campanha publicitária em escala mundial. A contracultura corre, pois, o risco de sucumbir a esses dois perigos: por um lado, a debilidade de seu relacionamento cultural com os desprivilegiados; por outro, sua vulnerabilidade à exploração como espetáculo divertido para a sociedade opulenta (p.80).

Entendo que a Contracultura se desenvolve, apesar destes dilemas, ancorada em uma ideologia específica, que lhe confere unidade. A partir das formulações de Rozak, julgo que a ideologia da Contracultura remonta em especial ao revisionismo de Freud levado a cabo por Marcuse e Norman Brown nos anos 50. Esse revisionismo de Freud se dá, em Marcuse e Brown, através de um confronto com a teoria de Marx, trazendo à tona a questão de qual realidade é mais determinante em nossas vidas: a psíquica ou a social<sup>1</sup>. O que entra em jogo com essa hierarquização é “a natureza da consciência humana e o significado da libertação” (p.94).

Se tanto para Marx quanto para Freud há uma falsa consciência da qual o ser humano é vítima, impedindo a sua plena realização, os princípios nos quais baseiam seus diagnósticos diferem. Em Marx, a cultura como ideologia se interpõe entre a razão e a realidade, ocultando o caráter exploratório do sistema social. Já para Freud, é o conteúdo do inconsciente que se oculta à razão, sendo a cultura não uma fraude, mas uma “tela na qual a psique se projeta num vasto repertório de ‘sublimações’” (p.95). Com a crescente tendência à destrutividade da civilização, Freud se torna pessimista

---

<sup>1</sup> Poderia-se dizer, baseado, por ex., em Norbert Elias ou Pierre Bourdieu, que esse é um falso dilema. Mas essa já é outra questão.

ante a possibilidade da razão humana compreender a fonte reprimida das ilusões culturais e aceitá-las.

A partir dessa diferença, Marcuse e Brown contribuem para a formação da ideologia da Contracultura pela sua tentativa de desenvolver “uma crítica social a partir de princípios psicanalíticos” (p.96). Utilizam Freud de forma diferente, sendo Marcuse mais cauteloso, segundo Rozak.

Para ambos (e muitos outros dessa geração, como Wilhelm Reich), a libertação passa pelo corpo humano, e não pelo conflito de classe<sup>2</sup>, pois é no corpo que se trava a guerra dos instintos. E, se ambos discordam no diagnóstico dos males da civilização, afirmam que a alienação é de natureza psíquica, e não sociológica. É um mal enraizado em todos os homens, e não uma distinção econômica entre homens de diferentes classes. A mudança, portanto, deve ser mais profunda do que um simples rearranjo institucional<sup>3</sup>. Assim, indo além de uma análise econômica do capitalismo, formulam uma “crítica geral do comportamento do homem como um todo” (p.106).

A libertação decorre da formação, para Marcuse, de uma “racionalidade libidinal” e, para Brown, de um “senso erótico da realidade”, de um “ego dionisíaco”, ambos fazendo uso do mito e da poesia para justificar seus argumentos (p.107). Os autores buscam, assim, ir além do princípio de realidade estabelecido e da ideologia tecnocrática, fria e positivista, sem espaço para a subjetividade e o lúdico, ou relegando estes, como em Marx, para “mais tarde”, para após a revolução. Com a Contracultura, o mais tarde perde força para a mudança do aqui e agora, e para a revolução “festiva”.

Ambos diferem quanto ao porque o homem é reprimido e sobre como deverá ser abolida a alienação.

Quanto ao primeiro ponto, Marcuse aponta a repressão como fruto do excedente de coibição dos instintos, indo além do necessário à satisfação das necessidades humanas, em benefício das elites no poder. Já em Brown, o germe da alienação é “a ansiedade do homem em face de sua própria mortalidade, e o curso tomado por essa enfermidade é chamado ‘História’ – o esforço para acumular no tempo obras que desafiem a morte” (p.114).

Quanto ao segundo ponto, Marcuse, para Rozak, tem uma abordagem limitada, amparando-se no argumento do fim da escassez como base para o fim da repressão, não

---

<sup>2</sup> Para Marcuse, como se verá, a plena integração do proletariado na sociedade “totalmente administrada” irá subtrair seu potencial e seu papel revolucionário.

<sup>3</sup> Embora, para Marcuse, uma mudança nas instituições fundamentais seja necessária.

havendo integração entre instinto de vida e de morte, como em Brown. Neste, o corpo não reprimido se reconcilia com o desejo de morrer do instinto de morte, deixando o homem de buscar a imortalidade fazendo história.

Para Rozak, não é claro em Marcuse como o (suposto) fim da escassez não leva à libertação, restando para aquele como explicação uma espécie de inércia das elites no poder. Porém, este falaria da “consciência da possibilidade” da libertação, que poderia se fortalecer dadas as condições adequadas.

Essas ideias gerais sobre a emancipação da humanidade servem aqui para ajudar a compreender a influência real da Contracultura e de sua ideologia. Se Marcuse é menos radical do que Brown, talvez por isso mesmo sua influência tenha sido maior, pois a Contracultura, bem ou mal, acabou se integrando à ordem existente, levando a mudanças (consideráveis), embora não a uma revolução. Enquanto Brown descamba para o misticismo visionário, Marcuse se atém, em princípio, ao potencial concreto de mudança verificável na realidade existente, sendo que Brown, para Marcuse, faz com que se perca de vista a diferença entre o real e o artificial. Para Brown, deve-se passar da política para a poesia: “poesia, arte, imaginação, o espírito criador é a própria vida; a verdadeira força revolucionária para reformar o mundo” (p.125).

É importante destacar a análise de Rozak de outra referência fundamental à Contracultura, Allen Ginsberg, que irá, segundo o autor, enveredar pelo caminho da imaginação visionária, que o levará a buscar a mudança não só na literatura, mas em todo o estilo de vida. Ginsberg, assim como a maioria dos escritores beat, apresentaria um misticismo baseado na imanência, nem escapista nem ascético, bastante mundano. Implicado neste estaria um “êxtase do corpo e da terra que de algum modo abranja e transforme a realidade” (p.136), tendo como meta uma alegria que incluía até obscenidades cotidianas. Observa o autor, desde os seus primeiros poemas, uma surpreendente manifestação do princípio Zen do lugar comum iluminado.

Prodígio nos estudos orientais, e outra referência fundamental aqui, Alan Watts é considerado, junto com D.T. Suzuki, o principal divulgador do Zen nos EUA, tendo, para Rozak, a maior influência. Mesmo sendo vulgarizado e um tanto banalizado, esse corpo de ideias formado a partir da influência de homens como Watts e Suzuki “envolve uma crítica radical da concepção científica do homem e da natureza” (p.142). Segundo Rozak, apesar da pouca compreensão, os jovens se agarram ao Zen como a um instinto saudável, e alguns com percepção mais arguta puderam usá-lo para desenvolver uma crítica à cultura dominante, sendo esse considerado “o começo de uma cultura jovem

que continua a ser estimulada com a ânsia espontânea de opor-se à ordem tristonha, voraz e egomaniaca de nossa sociedade tecnológica” (p.143). Para Rozak, em *Sunflower Sutra*, de Ginsberg, por ex., temos em germe o discurso ecológico, na crítica ao antropocentrismo mecanicamente brutalizador do meio-ambiente, em nome do progresso. Assim, essa religiosidade de teor oriental, um dos aspectos capitais da Contracultura nos anos 60 e 70 (p.144), estaria na raiz do moderno discurso ambientalista.

Voltando à Marcuse (1999a, 1979, 1969a, 1973, 1977, 1999b, 1969b), é possível dizer que este leva adiante, ou busca levar, o projeto original do Instituto de Pesquisa Social, como definido por Horkheimer. Sua preocupação é de perceber a mudança já em germe na ordem das coisas presentes, as condições e o potencial histórico real existente, relacionado à tecnologia, às forças produtivas e às relações de produção. Um princípio marxiano, utilizado por Marcuse recorrentemente, é a ideia da possível defasagem entre o potencial das forças produtivas para uma melhor e mais justa “pacificação da existência” e satisfação das necessidades materiais e espirituais, e relações de produção anacrônicas que tolhem o potencial humano para uma vida mais plena e livre. Para Marcuse, o mundo em que vive já possui a capacidade de livrar o ser humano do trabalho penoso e repetitivo, ou diminuí-lo a um mínimo, libertando as suas energias para atividades mais lúdicas e para o maior desenvolvimento da criatividade. Nesse sentido não haveria mais Utopias, pois a realidade das forças produtivas já permitiria uma mais plena e emancipada pacificação da existência. Este argumento também está presente entre os Provos de Amsterdam, movimento ocorrido entre 64 e 67, considerado, por ex., por Mateus Guarnaccia, como o precursor da Contracultura (GUARNACCIA, 2001). Foi a primeira sublevação de vulto contra o *american way of life*, antecedendo com seus “happenings”, seus protestos pacíficos, circenses e criativos, aos hippies norte-americanos.

A mudança qualitativa relevante, para Marcuse depende da ascendência de um “impulso natural para a libertação” à condição de necessidade biológica. Há dois conceitos fundamentais aqui, desenvolvidos por Marcuse em *Eros e Civilização*: o de “Princípio de Desempenho” e o de “mais-repressão”.

A “mais-repressão” se refere ao excedente de exploração do poder instituído, que iria além do necessário para a satisfação plena das necessidades materiais e espirituais da população. O “Princípio de Desempenho” seria a forma do princípio de realidade de nossa civilização, como que uma medida apenas quantitativa de valor, que

embota a criatividade e uma maior valorização da imaginação e do lúdico, e se distancia de uma relação mais harmoniosa entre princípio de realidade e princípio de prazer.

A ascendência da pulsão de morte (Thanatos) sobre a pulsão de vida (Eros) reflete-se no desequilíbrio de nossa civilização, em sua destrutividade excessiva para o patamar já alcançado de desenvolvimento das forças produtivas, das tecnologias materiais e sociais. Eros é o desenrolar da vida, que busca sempre se unir em unidades maiores. Thanatos é a morte inerente à vida, que pode ultrapassar, socialmente, o patamar necessário.

Essa ideologia, e tudo o que ela implica (valorização da criatividade, do envolvimento pessoal, do lúdico, da imaginação no dia a dia das atividades cotidianas, do trabalho pessoalmente significativo e gratificante), que a princípio se configura como uma crítica radical, irá se tornar, ao ser incorporada ao “Novo Espírito do Capitalismo” (BOLTANSKI & CHIAPELLO, 2009), a resposta do sistema (capitalista) como um todo à crise mundial instaurada no início dos anos 70. Esse processo será debatido em mais detalhes na segunda parte desta tese.

## 2 Contracultura e mudança social: a Contracultura através das eras

O estudo da Contracultura aqui não tem o intuito de caracterizar grupos “contra o sistema”, ou a intenção de afirmar que os agentes da produção cultural contemporânea são integrantes de uma nova forma de contracultura.

A primeira motivação, dentro desta tese, para esse estudo, é compreender a influência, seja da Contracultura histórica (termo cunhado a partir das revoltas dos anos 60 que irão culminar politicamente no Maio de 68 e culturalmente no Festival de Woodstock de 1969), seja da contracultura em geral (como um tipo específico de oposição que pode assumir diferentes formas de acordo com o contexto), na formação, cristalização e desenvolvimento do novo modelo de sociedade que tem seu marco, segundo a literatura geral sobre o tema, no começo dos anos 70, e que Castells (1997), por ex., define como “Sociedade em Rede”.

Uma segunda motivação seria a observação de uma possível influência mais específica e direta da(s) contracultura(s) na produção cultural contemporânea, ou em certas facetas e grupos específicos que atuam na mesma.

Uma primeira distinção necessária se refere à historicidade do conceito. Entende-se aqui, seguindo a tese de Ken Goffman e Dan Joy (GOFFMAN & JOY, 2004), que a noção de “Contracultura” não se limita a um momento histórico apenas (os anos 60 e 70 no ocidente), outrossim que suas características, assim como definidas pelos autores, são encontradas em inúmeros movimentos distintos ao longo de toda a história conhecida (não sendo, desta forma, necessariamente uma total recusa da sociedade estabelecida, como em Rozàk, ou como pleiteado por Marcuse). Essa concepção não exclui o destaque e a preponderância, principalmente para a formação do mundo ocidental contemporâneo, da chamada contracultura histórica dos anos 60 do século passada.

No intuito de defender essa sua tese, Goffman e Joy irão percorrer inúmeros locais e momentos distintos da história mundial, identificando as características de sua definição de contracultura em movimentos que podem parecer a princípio muito distantes, como o movimento de livre e sistemático pensamento de Sócrates e seus discípulos, até os transcendentalistas americanos do século XIX, passando pelo taoísmo, trovadorismo, sufismo, pela boemia parisiense da virada para século XX, entre outros. O exposto na sequência resume o que considero mais relevante na definição dos autores,

nesta sua obra de referência, sobre o que é Contracultura, e a menção a outros autores são dos próprios Goffman e Joy, salvo indicação.

Quais seriam então as características que, segundo Goffman e Joy, permitem denominar um movimento coletivo como uma “contracultura”?

Antes de apresentar essas características em si, os autores expõem dois mitos, considerando que o mito seria tão importante para os contraculturalistas quanto os fatos históricos. Relembrem aqui a formulação de Nietzsche segundo a qual o mito cria sentimentos de comunidade espiritual. Além disso, o engajamento em práticas e comportamentos que desafiam as regras estabelecidas costuma ser inspirado por figuras heroicas, sejam reais ou mitológicas. Os “mitos emergem do heroísmo”, e, por vezes intencionalmente, outras por acidente, contraculturas podem produzir heróis legendários que alçam ao nível de um mito.

Considerando isto, os autores identificam (dando relevo às funções mitológicas que exercem, independentemente ou além da figura histórica) dois diferentes arquétipos de rebeldes cujo estilo e desafios seriam ainda identificáveis nas contraculturas de hoje: Prometeu e Abraão.

O mito de Prometeu, que recebe aqui a alcunha de “Deus Hacker”, é bem conhecido. Na mitologia grega, Prometeu é um titã que rouba o fogo dos deuses e o entrega a humanidade. Só isso já seria suficiente para inspirar jovens hackers fora da lei a adaptarem a figura de Prometeu como seu próprio ícone.

Sem entrar no mérito do mito grego de fato, que é mais complexo do que isso, o que fica aqui de mais relevante é a percepção da ação de Prometeu como uma metáfora para a tecnologia. Do homem tomando em suas mãos, ao invés de esperar dos deuses, a tentativa de controle e dominação da natureza e de seus fenômenos.

É importante lembrar que, apesar da figura de Prometeu ter se tornado uma fonte de inspiração para contraculturalistas desde sua reapropriação na época do romantismo, o sentido do mito era bem diferente para os gregos na antiguidade. Para estes, era antes de tudo um “mito cautelar”, alertando para os perigos da “Hubris”, o orgulho, considerado o maior dos “pecados”, e Prometeu o maior “pecador”. Muitos cristãos posteriormente considerariam a “hubris científica” como uma transgressão que perturbaria a ordem divina. Em Ésquilo, Prometeu representaria mais um transgressor do que um herói em uma justa guerra de libertação contra tiranos cruéis, como algumas escolas o entendem, e como passou a ser utilizado no imaginário ocidental moderno, a

partir de sua apropriação pelo movimento romântico, como em Shelley, Byron e Goethe, tornando-se um símbolo da revolta contra deuses autoritários.

Fruto da concepção original grega, associada à Hubris, e retomada no cristianismo, é a associação das figuras de Prometeu e Lúcifer. O seu uso em sentido “rebelde” como algo positivo, de fato, teria permanecido minoritário mesmo após o Iluminismo. Há uma associação “ideal” entre inventividade e criminalidade, sendo que até Nietzsche teria sido impelido a uma certa criminalização da criatividade, como mostra a afirmação presente em “O nascimento da tragédia”: “O melhor e mais brilhante que o homem pode alcançar precisa fazê-lo pelo crime” (GOFFMAN & JOY, 2004, p.8)<sup>4</sup>. Seria como uma versão dos gregos antigos para o “pecado original” judaico-cristão.

A argumentação até aqui poderia levar a se pensar na rejeição do mito como típica de um cristianismo ultrapassado. Porém, inúmeros autores, como o próprio Rozák e, acrescento, também Marcuse, trazem a tona o outro lado: os malefícios do desenvolvimento tecnológico desenfreado e da administração da vida cientificamente minuciosa.

Além da defesa libertária do desenvolvimento humano, como nos escritores românticos que foram citados, há também uma longa tradição dos que veem o heroísmo na humildade e no quietismo, em encontrar e aceitar seu quinhão, desde Sócrates, Budha, Jesus, São Francisco, Thoreau, Tolstoi a Ghandi e Martin Luther King. Uma vasta gama de pensadores “alternativos” que se opõem ao impulso prometéico.

Goffman e Joy chegam então à conclusão de que há contraculturas anti-prometéicas e pró-prometéicas, divisão que inclusive caracterizaria a principal oposição entre as mais importantes tendências contraculturais atuais. Exemplos do primeiro grupo: “hippies isolacionistas, seguidores introspectivos de religiões ‘Nova Era’ orientais ou de inspiração oriental, certos tipos de feministas, certos tipos de anarquistas e certos tipos de ambientalistas”. Este tipo compartilha traços com contraculturas de feição abraamiana, como será visto mais adiante, a saber, a “tendência ao anti-urbano, primitivista, tribal e moralista”, chegando ao extremo, por ex., em um teórico anarquista anti-civilização com relativa influência, John Zerzan (que serviu de inspiração ao movimento anti-globalização que tem como marco as manifestações iniciadas em Seattle em 1999).

---

<sup>4</sup> Todas as traduções do inglês na tese são do autor.

Rozàk seria um representante mais moderado desta linha de pensamento. Parte de uma cabal corrente contracultural de críticos à “tecnocultura”, que incluiria Jerry Mandler, Neil Postman e Mary Shelley, autora de Frankstein e, ironicamente, esposa de Percy Shelley, o poeta romântico que primeiro elaborou Prometeu como um herói romântico. Rozàk, indo além, considera a obsessão com o avanço tecnológico e científico como fruto de uma cultura patriarcal, excessivamente masculinizada.

Já os “Novos-Prometéicos” incluem “toda uma geração de tecnófilos que se identificam com o espírito prometeico”, formando um peculiar conglomerado:

hackers de computador e outros experimentadores tecnológicos, upbeat neo-hippie eletronic ravers, digital business mavens e tecnocratas corporativos que ainda acreditam no poder da tecnologia para democratizar a comunicação e mudar o mundo (enquanto os faz extremamente ricos), libertários políticos e artistas visionários que se utilizam da tecnologia para auxiliá-los das mais deferentes formas.

Entre eles, conseqüentemente, estão os entusiastas da cibercultura em geral.

Apesar dessa divisão, Goffman e Joy afirmam que a contracultura, como por eles definida, tem espírito em essência prometeico. Como será visto na definição mais adiante, eles entendem que as contraculturas almejam liberdade individual de pensamento e conhecimento, e uma constante mudança estética, características que um exame mais detido levaria a encontrar nas contraculturas anti-prometéicas mencionadas, apesar de seu viés anti-tecnológico. Para além disso, todas as contraculturas (incluindo as supostamente anti-prometéicas), podem ser associadas ao arquétipo de Prometeu pelo modo como se relacionam com a autoridade, em sua não submissão a mesma. As correntes anti-tecnológicas constituiriam, ainda hoje, um importante contraponto ao ufanismo iluminista do progresso.

O outro mito analisado como influência arquetípica da contracultura, antes de se adentrar na definição em si, é o mito de Abraão.

O Abraão mítico simboliza aqui a figura do “drop-out”, aquele que sai de seu lugar de conforto rumo a um destino incerto. Ele seria identificado como o primeiro auto-exilado, ou drop-out, da história. A história de Abraão também é bem conhecida, como consta no antigo testamento da bíblia. Abraão ouve a voz de Deus lhe dizendo para deixar as planícies de Ur, sua terra natal, onde vivia em abundância, em busca da

terra prometida de Canaã (alguns cabalistas interpretam “Canaã” como significando lugar de dinamismo, tensão, ou mudança). Os primeiros judeus, mesmo após chegarem a Canaã, ainda mantêm a sua identidade de drop-out/ outsider, separando-se ideologicamente, como se percebe na declaração de Abraão: “Eu caminho entre vocês, mas eu sou um estranho.” Para Goffman e Joy, esse sentido de estranheza intencional (intencional otherness) “ecoa pelas eras, permanecendo conosco hoje. De fato, indivíduos e comunidades hipsters demonstram isso”.

Sendo o auto-exilado Abraão o primeiro judeu, sua história é a gênese de uma religião do exílio e da dissidência. O rabino reformista Arthur Hertzberg chegou a considerá-la “eternamente contracultural”, sendo Abraão o arquétipo do caráter judeu, o “líder de um pequeno grupo de dissidentes vivendo precariamente à margem da sociedade, definindo o papel permanente do judeu como um outsider.” Entretanto, essa estranheza (alienness) não implica em alienação (alienation). A generosidade e a impaciência de Abraão para com fronteiras desnecessárias (unnecessary boundaries) e formalidades são arquetipicamente contraculturais. Ele ainda vai além ao praticar um comunalismo voluntário.

É importante ressaltar que apenas “ser contrário” (mere contrariness), para os autores, não cria uma contracultura. Abraão teria escutado sua própria voz interior (interpretada como a voz de Deus), o que o levou a se opor a toda cosmologia de sua sociedade politeísta, sendo considerado o primeiro monoteísta. Muitos contraculturalistas hoje fazem o contrário, buscando em diferentes formas de politeísmo (ou panteísmo, uma versão mais laica), alternativas ante uma cultura opressiva de um Deus único e pessoal. A questão aqui é uma oposição que se enraíza em anseios individuais mais profundos, e que questiona de forma também mais profunda a ordem e os princípios estabelecidos. Além disso, em Abraão e seu contexto (associando-se o mito com a figura histórica) o Deus único e o monoteísmo não possuía as características opressivas que veio a assumir com sua institucionalização. Provavelmente era concebido como um ser próximo, e não distante (como demonstra a concepção de que poderia ser ouvido). Além disso, a cultura dos primeiros judeus era contrária a unidades políticas, sendo eles nômades, tribais e anti-urbanos.

À figura histórica de Abraão e dos primeiros judeus são atribuídas características de um grupo contracultural: “dropping out, ou o exílio da sociedade mainstream; uma relação direta com a divindade sem o intermédio de ícones e ídolos; e uma profundamente sentida individualidade.” Apesar disso, não é possível atribuir ao

Abraão histórico uma das características primordiais da contracultura: sua relação ante a autoridade, na medida em que o monoteísmo de Abraão instaurou uma nova forma de totalitarismo, com um patriarca auto-intitulado que substituiu a figura da divindade pela do profeta, afirmando ouvir diretamente a voz de Deus.

Abraão era, porém, um iconoclasta. Segundo os autores, seu conflito com os princípios e valores de seu pai pode ser visto como arquetípico, ressoando inclusive similar a revolta dos jovens dos anos 60 com a geração de seus pais. Abraão era insubordinado e zombava dos deuses: “Como podes tu, então, servir estes ídolos nos quais poder nenhum há”, dizia a seu pai. Michael Lerner faz essa associação entre o conflito de gerações (generational gap) expresso na relação de Abraão com seu pai e o espírito de revolta dos anos 60 (sixties spirit of revolt):

Abraão adentra a história ciente de que algo está fundamentalmente errado, não disposto a aceitar a idolatria. Abraão pode sentir... um potencial maior... a adoração do que é – poder, beleza, saúde, etc. Ao quebrar os ídolos ele está simbolicamente tentando derrubar (break through) Terah, seu pai, ao dizer que ‘Esta matéria morta que é usada para justificar uma ordem social opressiva não é real, e você e eu não precisamos permanecer atrelados a ela, precisamos?’ (pg.18)

Diante de tal pergunta, seu pai se mostra inábil a responder, restando-lhe apenas ver em seu filho um problema, pois de outra forma teria que romper com as convenções sociais às quais estava existencialmente vinculado. Romper com elas exigiria “um nível de vitalidade emocional, espiritual e política excessiva (overwhelming) e ameaçadora”. Assim, segundo Lerner, o povo judeu estaria imbuído de um espírito de rebeldia e um anseio de justiça (justice-seeking).

Com efeito, pode-se observar ao longo da história inúmeros judeus radicais, inclusive muitos ícones no desenvolvimento do pensamento ocidental, como Karl Marx, Franz Kafka, Sigmund Freud e Georg Simmel, entre muitos outros. Este último, inclusive, teoriza, a partir de sua condição de judeu, as características não só dos judeus, mas dos estranhos e estrangeiros em geral, em seu clássico ensaio traduzido em português como “O Estrangeiro” (SIMMEL, 1950). O estranho também é tema de

Freud (1987), porém este tem, obviamente, um viés psicanalítico, ao contrário de Simmel, sociológico<sup>5</sup>.

Em contexto mais próximo da Contracultura dos anos 60, a saber, entre os beats, que tem como principais expoentes William Burroughs, Jack Kerouac e Allen Ginsberg, é esse último, judeu, que irá levantar a bandeira da mudança social radical. Goffman e Joy chegam a considerar Ginsberg o pai da fusão entre os hippies e a Nova Esquerda, fusão à qual atribuem o surgimento da contracultura histórica dos anos 60, a partir da “disposição tipicamente judaica” (*characteristicly jewish willingness*) para insistir em liberdade de fato e justiça para todos, que teria guiado o movimento (comparam-no aqui a outras lideranças que disputavam o comando ideológico, como Ken Kesey, que, seguindo suas tendências obscurantistas, segundo os autores, negava toda espécie de liderança, e Timothy Leary, que se equilibrava, segundo os mesmos, na linha entre o populismo e o elitismo).

Voltando, e encerrando, à discussão sobre os mitos, cabe uma última colocação sobre a relação entre os mitos da contracultura e a história da mesma. Na esteira de Carl Jung e Joseph Campbell, Goffman e Joy apontam para o fato de que muitos estudiosos considerarem a existência de alguns mitos como sendo a expressão de arquétipos fundamentais, referentes a uma espécie de “experiência humana” mais profunda compartilhada por todos. Apresentam o exemplo do “contracultural Trickster” (algo como trapaceiro, ou ‘pregador de peças’), que estaria manifesto em mitos similares em inúmeras épocas e diferentes povos ao longo da história. Campbell e seus seguidores acreditam que este tipo de presença na história humana aponta para a existência de qualidades humanas básicas que transcendem barreiras culturais e temporais. A partir dessa compreensão, em Jung e Campbell os mitos se tornam uma espécie de memória racial pré ou extra histórica, não tanto sobre “o que aconteceu”, mas sobre “o que somos”. Esse tipo de concepção se mostra muito complicada quando a consideramos do ponto de vista sociológico. No campo das ciências sociais, tem-se algo próximo dessa abordagem na obra de Levi-Strauss (2008), que a partir da supostamente universal lei do incesto e da análise de mitos, também defende a existência de algo na experiência humana que seja fundamental e universal, e que seria fruto, segundo sua interpretação, do fato de que os seres humanos compartilham uma mesma estrutura do cérebro.

---

<sup>5</sup> Sobre o estranho e o estranhamento social, ver minha dissertação “O Estranho: ensaio sociológico sobre o estranhamento social” (GRILLO, 2009). Nela desenvolvo, ademais, a questão do “estranhamento intencional” (“intencional otherness”), mencionada por Goffman e Joy de passagem, embora sob uma outra perspectiva.

Tratou-se até aqui então dos dois mitos fundadores, segundo Goffman e Joy, das duas principais correntes históricas a partir das quais emerge a civilização ocidental moderna: as tradições clássica e judaico-cristã. Mais importante, aqui, é que esses mitos contraculturais tratam de começos, origens e fontes. Há outros mitos contraculturais de menor impacto, como Eva, Pandora, Dionísio e Fausto. Entretanto, os mitos fundamentais aqui apresentados refletem-se, segundo os autores, nos movimentos de contracultura ao longo da história.

Adentro agora então na definição mesma que Goffman e Joy apresentam do conceito de “Contracultura”. Como visto, o termo “Contracultura” se tona popular a partir da obra de Theodor Rozak, lançada em 1968, “The Making of a Counter Culture”. Naquele momento, eram visíveis as pessoas que participavam do movimento, apesar da falta de definições claras. Para Goffman e Joy, seriam seus membros praticamente qualquer estudante universitário da época, em uma síntese do movimento hippie, “dedicado à expansão através de experimentações com drogas e de seguir-se o fluxo (going with the flow)”, e do “movimento pacifista/Nova esquerda (New Left), dedicado a desafiar a autoridade, acabar com o imperialismo e a guerra, e a um mal definido comunalismo” (GOFFMAN & JOY, 2004, p. 26).

Segundo os autores, a Contracultura seria, da perspectiva de Rozak, uma “revolta ante uma civilização alienante, mecanizada e excessivamente materialista em favor de um mais natural, intuitivo, harmônico e generoso modo de vida”. Mas para outros, como Timothy Leary e, de forma menos acentuada, os Yippies e Diggers, estar-se-ia adentrando em um mundo em que “a tecnologia nos libertaria da escassez humana e do trabalho alienado, garantindo-nos uma espontânea, lúdica auto-exploração e, até, auto-indulgência”. Outras formulações estariam na disputa, mas essas parecem ser as mais marcantes e relevantes, trazendo de volta a oposição entre anti-prometéicos e novos-prometéicos. Observo que a última corrente ressoa de forma exemplar as ideias de Marcuse, que se fundamentam em grande parte, como visto, na compreensão de que o desenvolvimento tecnológico teria atingido um patamar que permitiria o fim da escassez e do trabalho alienante, monótono e degradante, ou sua redução à um mínimo, e que este estado só não era alcançado em função dos mecanismos de manutenção dos privilégios e interesses políticos do status quo, constituindo-se, assim, em termos marxianos, em uma defasagem entre as forças produtivas e as relações de produção<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> André Gorz, cuja obra será analisada na segunda parte desta tese, segue uma linha próxima, mas, em meu entender, mais realista e prática, embora se aproxime em vários pontos de Marcuse.

Atualmente, segundo Goffman e Joy, a figura contracultural do hippie é suplantada por uma mais ampla e eclética cultura alternativa, composta de inúmeras “subculturas”:

Punks, artistas de vanguarda, o underground hip-hop, ativistas anti-globalização e anarquistas Black Block, tecnoculturalistas e hacker leitores da Weired, modistas da cultura clubber, rappers conscientes, psicodelicistas educados, ‘Burning Man’, primitivos modernos com implantes de metal e piercings pendendo de cada órgão, denizens do underground sexual, pagãos, acadêmicos pós-modernos, ‘funkateers’, adeptos da Nova Era (New Age), garotas turbulentas (riot grrls), slackers, ravers, natty dreadsters, Zen Budistas, Gnósticos, iconoclastas solitários, Dead-heads, poetas incisivos (poetry slammers), góticos, abraçadores de árvores, libertinos e libertários – todos por vezes definidos (e auto-definidos) como contraculturais.

Para além desta “ampla lista de esquisitos”, alguns grupos tradicionalistas, como cristãos fundamentalistas e judeus ortodoxos, também passaram a se definir como contraculturais. O dicionário Webster define contracultura como “uma cultura com um estilo de vida que se opõe a cultura predominante” (“a culture with a lifestyle that is opposed to the prevailing culture”), o que permitiria que todo tipo de fundamentalistas, incluindo religiosos, e todo o tipo de grupos conservadores (como neo-nazistas) entrassem na definição (até jihadistas islâmicos vivendo no ocidente).

Para evitar a perda do sentido em definições vagas, Goffman e Joy rejeitam a definição de contracultura como simplesmente “qualquer estilo de vida que difere da cultura prevalecente”. Entendem que a definição é algo aberto à disputa mas que, apesar disso, e das mútuas diferenças, haveria uma “intenção mútua singular motivando quase todos que se definem em termos contraculturais até os últimos anos: eles eram todos anti-autoritários e não-autoritários.” Sua definição se baseia na asserção de que a essência da contracultura como fenômeno histórico perene se encontra na afirmação do poder do indivíduo de criar sua própria vida, ao invés de aceitar os ditames das circuncidantes autoridades sociais e convenções, sejam elas mainstream ou subculturais. Além disso, estabelecem também como fundamental a liberdade de comunicação, na medida em que o “contato afirmativo guarda a chave de libertação do poder criativo de cada indivíduo”.

Segundo os autores, movimentos contraculturais, não importa o quão díspares pareçam uns em relação aos outros, surgem de combinações variáveis dos mesmos princípios e valores, que distinguem as contraculturas da sociedade mainstream, assim como de subculturas, minorias étnicas e religiosas, e grupos dissidentes não-contraculturais. As características primárias da contracultura seriam (pg.29):

- 1) Contraculturas dão primazia à individualidade às custas de convenções sociais e constrangimentos governamentais
- 2) Contraculturas desafiam o autoritarismo tanto em sua forma óbvia como em suas formas sutis
- 3) Contraculturas abrangem mudança individual e social

A individualidade é central à contracultura, podendo facilmente a história desta, para os autores, também ser chamada de história dos livre pensadores e do livre pensamento. Porém, ainda segundo os mesmos, a individualidade contracultural tem um sentido específico, que difere do individualismo: ela é uma individualidade profunda, compartilhada. Aqui ressoa o princípio socrático do “conhece a ti mesmo”, e, acrescento, a famosa sentença de Aleister Crowley “Faça o que tu queres há de ser o todo da lei” (“Do what thy wilt shall be the whole of the Law”). A tradução desta frase mais conhecida no Brasil, devido à letra da música “Sociedade Alternativa”, de Raul Seixas, que a cita como “Faça o que tu queres há de ser tudo da lei”, é equivocada e com tendência a levar seu ouvinte/leitor a incorrer em erro quanto ao seu sentido originário, ao dar a impressão de que literalmente tudo, qualquer capricho, possa se tornar lei. Quando a ideia aqui é da busca, através da exploração “magika”, da verdadeira vontade, por meio de profunda, disciplinada auto-exploração. Em uma sociedade superior, na visão de Crowley (com clara influência de Nietzsche), a busca e realização desta “verdadeira vontade”, quando feita por todos, seria a única lei e diretiva necessária<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Pode parecer uma comparação desbaratada, mas é possível associar essa concepção com uma formulação central de Durkheim em “A divisão do trabalho social”. Para Durkheim, corrigidos os desajustes da sociedade industrial de sua época, a divisão de funções (na passagem da solidariedade mecânica para a orgânica) se moldaria espontaneamente às aptidões naturais de cada um, embora reconheça, incorporando algumas críticas, que isso não se daria de forma tão espontânea, defendendo, em prefácios à edições posteriores, grupos intermediários, como associações profissionais, como possíveis meios de se realizar essa “harmonização” e coesão social.

Assim como rejeitam o mero egoísmo, Goffman e Joy também rejeitam o mero comunalismo de sua definição. Segundo eles, “culturas que se previnem de ou desencorajam os indivíduos a plenamente explorar e expressar seu ser autêntico – seja por coerção direta ou pressão populista de pares – não podem ser consideradas contraculturais”. A participação em contraculturas típicas exclui, dessa forma, a adesão inequívoca a qualquer tipo de pensamento e crença. Deve haver um ambiente de liberdade para que a individualidade autêntica possa florescer.

Retoma-se assim outra característica primária que emerge a partir dessa compreensão específica de individualismo: o desafio ao autoritarismo, tanto em suas formas óbvias, como “na oposição a um regime político ditatorial ou a uma religião que se mostre opressora”, quanto em suas formas mais sutis, como a exercida na sociedade totalmente administrada e unidimensional (que pode muito bem ter um regime democrático) como definido por Marcuse (1979)). Assim, para Goffman e Joy, todas as contraculturas desafiam o “autoritarismo mais sutil exercido por sistemas de crença rígidos, convenções amplamente aceitas, paradigmas estéticos inflexíveis, e tabus tanto explícitos quanto implícitos.”

Este pendor anti-autoritário por vezes se manifesta, segundo os autores, através da revolução e da rebelião. Porém, ao contrário da maioria dos revolucionários, o revolucionário contraculturalista “não almeja estabelecer um regime autoritário alternativo no lugar do antigo, outrossim mover-se em direção a uma sempre crescente liberdade e empoderamento democrático para o maior número de pessoas.” Aqui ecoa uma característica fundamental da contracultura, observada por Rozàk (1972), e defendida por Marcuse (1979), a saber, a defesa de uma nova forma de fazer política (que Rozàk atribui “a” contracultura dos anos 60, mas que pode-se estender, a partir de Goffman e Joy, às suas outras manifestações): a luta política não pela tomada do poder (político), mas pela disseminação e defesa de modos de agir e pensar alternativos aos modos de ser e crer dominantes.

Outra característica primária citada é o entusiasmo por mudanças pessoais e sociais, que pode ser expressa de forma bastante abstrata, como no taoísmo ou em Heráclito, dando ensejo a uma postura mais passiva (de “seguir a corrente” como no taoísmo), enquanto outros buscam a mudança através da ação direta e concreta, com vista a mudar a ordem das coisas.

No nível individual, segundo os autores, contraculturalistas demonstram maleabilidade, um processo fluído de constante transformação de identidade, interesses

e anseios. Os contraculturalistas viveriam apaixonadamente o que Nietzsche define como “transvaloração”, “uma filosofia e modo de vida que envolve experimentação contínua com cambiante sistema de valores, percepções e crenças como um fim em si mesmo.” Aqui, ativistas radicais dos anos 60 e taoístas encontrariam um terreno comum.

Todas essas características primárias, naturalmente, seriam moldadas pelo contexto sócio-histórico em que se manifestam.

Além destes princípios fundamentais, existem também, para Goffman e Joy, algumas características quase universais da Contracultura, manifestas em quase todas as contraculturas por eles analisadas, e que emergem dos princípios fundamentais expostos. Citando novamente de forma direta os autores, são elas:

- 1) Rompimentos (breakthroughs) e inovações radicais em arte, ciência, espiritualidade, filosofia e viver.
- 2) Diversidade.
- 3) Autêntica, aberta comunicação e profundo contato interpessoal. Além disso, generosidade e compartilhamento democrático de ferramentas.
- 4) Perseguição por parte da cultura mainstream das subculturas contemporâneas.
- 5) Exílio ou dropping out.

Contraculturas são assim definidas como transgressoras, movimentos de vanguarda, que forçam para além da visão e estética aceitas. Os autores estão aqui em busca de transgressões de barreiras que mudam a história<sup>8</sup>.

Estas inovações podem ser políticas, espirituais, filosóficas, artísticas, ou mesmo difíceis de apontar. Se uma aparente contracultura tem o aspecto de uma conformista monocultura, ela é provavelmente ou uma autêntica contracultura lutando contra popularização massiva, ou uma subcultura. Contraculturas demonstram uma excepcional diversidade. Em contraste, subculturas são usualmente definidas por um tipo alternativo ou minoritário de conformismo. (pg. 34)

---

<sup>8</sup> Nesse sentido é exemplar o objeto de estudo empírico presente na terceira parte desta tese, a rede Circuito Fora do Eixo, ao menos no sentido que seus agentes atribuem à sua ação, e/ou que pode ser inferido de seu discurso.

Entretanto, participar de uma contracultura implicaria algum tipo de identidade, nem que seja a dos que não querem participar de nenhum grupo. Assim, “a distinção entre subcultura e contracultura pode ser sutil e sujeita a debate”.

Outra importante característica elencada é a comunicação aberta, “a livre troca de arte e pensamento entre mentes mutuamente empáticas<sup>9</sup> (like minds)”, importante principalmente para a expansão das comunidades contraculturais, sendo a comunicação intelectual, ademais, elemento chave para a formação de contraculturas.

A comunicação emocional íntima também é fundamental ao fortalecimento da maioria das comunidades contraculturais. Como no movimento beat, em que recorrentemente se faz menção às longas conversas e discussões até o amanhecer, e as inúmeras experiências e aventuras estradeiras compartilhadas<sup>10</sup>.

A maior parte dos contraculturalistas, segundo os autores, crê em uma liberdade ilimitada para comunicar o conteúdo de suas mentes e imaginações, o que os leva muitas vezes a se tornarem alvos de perseguição. “Quando uma contracultura nasce, a sociedade encontra estranhos em seu próprio meio”. O espírito anti-autoritário, inerente às contraculturas, seria uma ameaça potencial a qualquer ordem estabelecida.

Quando a perseguição falha,

a cultura dominante tende a assimilá-la [a contracultura], sutilmente enfraquecendo-a, distorcendo ou por vezes até invertendo seus ‘memes’, roubando-lhe seu potencial subversivo. Forças estabelecidas integram a fraseologia da contracultura à sua própria propaganda, enquanto os poderes econômicos reduzem a arte e estética contraculturais a um commodity do mercado de massa. (p.36)

Marcuse (1999a; 1979; 1999b; 1977; 1973; 1969a; 1969b) denomina esse processo de cooptação. Rozak (1972), da mesma forma, alerta para o perigo de dissipação da força do dissenso pela apropriação comercial da experimentação cultural da juventude<sup>11</sup>. Boltanski e Chiapello (2009), como será visto mais adiante, levam essa

---

<sup>9</sup> Também recorrente no discurso do FdE.

<sup>10</sup> Idem nota 8.

<sup>11</sup> Armando Almeida (2012) contesta, em sua análise da Tropicália como a mais típica manifestação da contracultura no Brasil, em sinergia com o movimento mundial e não coincidentemente, para o autor, tendo existido no auge deste movimento, essa tese, tornada quase um senso comum, do esvaziamento do sentido subversivo da contracultura pelo processo de apropriação comercial. “Jorge Mautner em entrevista concedida ao jornal O Bondinho, ao ser questionado sobre a industrialização da contracultura como algo que lhe retirava a pureza e a autenticidade, que a contaminava pelo alto consumo, se posiciona considerando inocente tal ponto de vista. Isso porque, na base desta discussão está uma pretensão de “neutralidade” do produto artístico, imaculado, único, monolítico e autônomo, com uma aura que se esvai

questão a outro patamar, demonstrando o papel da incorporação parcial da crítica no desenvolvimento mesmo e na reconfiguração do capitalismo.

Já Goffman e Joy (2004), por outro lado, afirmam que mesmo no processo mais intenso de cooptação o tiro pode sair pela culatra, como seria o caso, segundo eles, do leste europeu ao final da década de 80, ou mesmo em supostas democracias. E se perguntam se a comercialização da irreverência anti-autoritária não teria levado a uma disseminação de uma “bad attitude” a um número mais amplo de jovens contemporâneos, como estaria manifesto no ceticismo da geração X, na cultura “open source” (do software livre), e no movimento anti-globalização. A pergunta, porém, permanece em aberto.

O exílio (dropping-out) é uma resposta frequente a essas dificuldades, podendo, ou não, envolver isolamento geográfico. Mesmo quando não forçados ao exílio, pode-se buscar uma vida que siga outros princípios e valores<sup>12</sup>. Como fizeram muitos dos jovens a partir da experiência dos anos 60, fundando comunas experimentais em remotas áreas rurais, assim como, antes deles, os Trancendentalistas Americanos, e, de certa forma, a chamada “Lost Generation” de escritores norte-americanos, que se expatriaram para países europeus “mais sofisticados” (e que foram, aliás, a influência mais direta da geração beat).

---

quando massificado. Um ponto de vista que não enxerga estarmos cercados por uma sociedade de consumo, que a tudo absorve e integra, e que quando costumes e linguagens passam a ser por ela adotados isso só pode significar uma vitória, pois que representa a infiltração de outra cultura sobre aquela que é dominante, dando-lhe outro colorido [...]. Esta é uma sutileza da batalha que se dá no campo da cultura. Nunca se a conquista em todos os níveis. Sempre representa um pacto, a formação de um consenso social. Por isso é uma questão de hegemonia, por isso é cultural. Dito de outra maneira, seu resultado desloca o ‘contrato social’ vigente, impregnando-o de novos sentidos para a vida. Uma compreensão que contrasta totalmente com a ideia de algo cooptado e diluído pela ideologia dominante que não enxerga o processo histórico e o nível da negociação política que lhe dá legitimidade.” Segundo Almeida, “É precisamente nesse território, no da mudança de comportamento, sensibilidade e visão de mundo através dos grandes meios de comunicação de massa que os tropicalistas e pós-tropicalistas foram e têm sido mais eficazes em suas ações estético-políticas.” Sobre essa questão, cita ainda Caetano Veloso: “Queríamos acabar com a hipocrisia, ampliar o campo de percepção, reencontrar a dimensão espiritual em nossa época de grandes massas, salvar o mundo. Queríamos arte de vanguarda na indústria do entretenimento e hábitos alimentares ao mesmo tempo mais artificialmente criados e mais racionalmente naturais. Queríamos radicalizar as conquistas democráticas, romper as barreiras convencionais entre os sexos, as classes sociais e os graus de cultura e também entre as diferentes culturas e entre faixas etárias, para atingir um individualismo pluralista nuançado dentro do mais generoso espírito comunitário. O neo-rock ‘n’ roll inglês e o maio francês, o tropicalismo brasileiro, o popismo nova-iorquino e o hippismo californiano – todos participaram desse clima de ideias. Esse programa utópico traria problemas, perderia a medida do possível e encontraria reações violentas e/ou obstinadas que fatalmente o levariam a uma retração. Eu, pessoalmente, com toda a luta para manter a lucidez e o poder de julgamento sobre tais ambições e os métodos intuítivos para tentar levá-las a cabo, nunca me senti inclinado a abrir mão do essencial desse ideário”.

<sup>12</sup> Esta busca de uma vida que siga “outros princípios e valores” se mostra o eixo fundamental do discurso do FdE, como se verá.

Aos fins deste trabalho parece mais interessante a outra possibilidade apontada, a dos que se apartam do mainstream, mas continuando a viver em seu meio. Como é o caso, segundo os autores, dos beats, que se separam da ultra conformista sociedade norte-americana dos anos 50 através de um linguajar distinto, de formas de se vestir inusitadas<sup>13</sup>, e da recusa a participar da corrida corporativa, mesmo que a alternativa fosse a pobreza<sup>14</sup>. Mas, em geral, permanecendo nas cidades, e não fugindo para as montanhas, e eventualmente estabelecendo precursoras (aos happenings da contracultura dos anos 60<sup>15</sup>) “zonas autônomas temporárias” (termo cunhado posteriormente por Hakim Bey), lugares e momentos de suspensão do domínio das leis estabelecidas no coração do poder estabelecido.

A “generosidade” é outra importante característica entre as “quase universais” da contracultura. Pode-se vê-la, para além daquela de comunidades zen budistas, por ex., no processo que leva ao estabelecimento das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTIC) e à cristalização da sociedade em rede, como descrito por Castells (2007). Nos rudimentos desse processo, que irá culminar no que hoje conhecemos como Internet (ou world wide web), estão, segundo o autor, tecnófilos de aspirações contraculturais, precursores dos hackers, que, com o intuito de democratizar o acesso às novas tecnologias, irão se preocupar em inventar maneiras acessíveis à população de utilização da tecnologia de armazenamento e compartilhamento de informação que é criada a partir de projetos militares norte-americanos. Esses projetos visavam exclusivamente proteger informações cruciais e secretas de possíveis ataques inimigos. Porém, a partir deles, indivíduos imbuídos desse espírito contracultural teriam criado o terreno para a sua difusão. Pode-se dizer que não o fizeram por generosidade, mas simplesmente visando um possível lucro. Isso pode ser o caso para muitos, mas talvez não para todos (como parece ser o caso, por ex., de Steve Wozniak, o verdadeiro gênio por trás do surgimento da Apple), e, de qualquer forma, o resultado final é a difusão da tecnologia inicialmente restrita a setores militares e algumas instituições acadêmicas.

Segundo Goffman e Joy, contraculturas tendem a “valorizar a humanidade sobre a propriedade, e muitos amam mais que tudo dar coisas de graça” (ressoa aqui o espírito

---

<sup>13</sup> Postura que ecoa a dos músicos de jazz norte-americanos dos anos 40, analisados por Howard Becker (2008), que se constituiriam, principalmente pelo linguajar, modo de vestir e exaltação de um estilo de vida desregrado, como um grupo outsider, em oposição aos mainstream “squears” (quadrados). Uma das formas de “estranhamento intencional”, como defini em minha dissertação (GRILLO, 2009).

<sup>14</sup> Na prática, segundo os autores, Ginsberg foi o único a ter um maior retorno financeiro e, mesmo assim, desperdiçou a maior parte dele.

<sup>15</sup> Sobre esses happenings, ver (GUARNACCIA, 2001).

do movimento open source, ou do software livre)<sup>16</sup>. Uma outra forma de expressar generosidade, e que é crucial para esta tese, é o “impulso prometéico para democraticamente compartilhar inovações e descobertas tecnológicas, ideias, visões, e obras de arte. O famoso slogan hacker ‘A informação quer ser livre’ [Information wants to be free] é em essência um conceito contracultural fundamental.”

Outra característica definidora da contracultura se refere à personalidade de seus adeptos. Para Goffman e Joy, estes tendem a ser brincalhões, boêmios e libertinos. Os comportamentos travessos e a sensualidade fácil estariam entre os motivos que tornam as contraculturas atraentes.

O espírito brincalhão da contracultura (countercultural playfulness) representa a recusa não-autoritária a tomar a si mesmo, a qualquer ideologia, ou qualquer código sobre o que é correto, muito seriamente. Isso poderia ser observado, por ex., no humor de Platão. A perseguição falhou ao tentar suprimir a irreverência divertida dos contraculturalistas dos anos 60. Já para alguns cidadãos pós-modernos, segundo os autores, é apenas o hedonismo de algumas contraculturas que ainda perturba. “A liberdade de se autocultivar de novas formas e a liberdade de se autodestruir através de canais socialmente não aceitos eram ambas evidentes” nos anos 60. A liberdade de explorar formas alternativas de vida manifesta uma complexa mistura de tendências opostas. Um viciado (junkie) pode se tornar um praticante de yoga, por ex. O que traz aos autores a questão: “deve a intensidade de experiência ser privilegiada ante a saúde e a longevidade?”. Pergunta esta que dá ensejo à discussão sobre a relação entre contracultura e o uso de drogas.

Começam então afirmando que o uso de drogas não é central à sua exploração histórica das contraculturas, ao menos não até o século XX. O uso de drogas pesadas é, desde os beats, fonte de inspiração. Goffman e Joy, entretanto, defendem que, enquanto o ideal da contracultura é a defesa da liberdade, o vício em drogas é uma forma de escravidão (argumento que lembra muito, acrescento, o de Baudelaire sobre o mesmo tema). Apesar disso, trazem à tona o uso, religioso ou laico, dos estados alterados de consciência como forma de expansão da mente e de quebra de barreiras: “estados

---

<sup>16</sup> Também esse ponto remete ao discurso, e aqui de forma mais claramente observável à prática e a certas experiências do FdE, onde pôde se observar a centralidade da lógica do compartilhamento, que abarca desde tecnologias sociais, fotos (às quais frequentemente eram atribuídas autoria coletiva), know-how de cobertura e realização de eventos, até armários coletivos de roupas, trazendo à tona constantemente seus princípios “comunalistas” (para usar um termo de Goffman e Joy) de organização, associação, e atribuição de sentido à sua atividade. O ideal da mais plena vida coletiva é claramente o norte de seu discurso de muitas de suas práticas, ideal cuja tentativa de realização não está livre de conflitos e tensões.

alterados de consciência podem às vezes ajudar as pessoas a conceber verdades alternativas ou se abrir a múltiplas perspectivas.” As drogas psicodélicas, segundo eles, apesar de alguns danos, “estimularam os impulsos contraculturais ao iluminar utopias revolucionárias e inspirar rompimentos artísticos, expondo a realidade consensual como um empecilho bufão com pés de cera e roupa mínima.” Lembram que, contudo, mesmo no ambiente dos anos 60, havia grupos contraculturalistas sem ligação com o consumo de drogas, como os situacionistas franceses. No melhor dos casos, o uso de drogas reflete o perene envolvimento contracultural com novas ideias, tecnologias, experiências e modos de ser.

Por fim, uma questão se coloca: será a Contracultura ainda “contra”?

A questão fica em aberto, e dentro do quadro do presente trabalho se mostra relativa. Como afirmado anteriormente, o interesse primordial na Contracultura é demonstrar como esta “molda” parcialmente a “nova sociedade” que se desenvolve a partir dos anos 70, secundariamente avaliando elos diretos dela com movimentos e formas de produção cultural atuais, pelo potencial emancipatório que permaneceria como uma possibilidade latente; e, no tocando às contraculturas em geral, observar o papel e impacto desses fenômenos no desenvolvimento social como um todo.

Os autores, então, após estabelecida minuciosamente sua definição, se debruçam sobre uma série de movimentos contraculturais existentes ao longo da história, desde os socráticos até os beats, passando pelo taoísmo, zen, sufismo, pelos trovadores, iluministas, transcendentalistas americanos e pela boêmia parisiense vitoriana. Todos reafirmam os princípios fundamentais, e alguns os não tão gerais, expostos pelos autores, e corroboram sua hipótese que afirma a importância desses movimentos na dinâmica de mudança e transformação das sociedades.

### **3 A emergência de um novo sentido para o trabalho a partir da fundamentação ontológica da Contracultura**

O ano de 1955 será fundamental para o que viria a ser conhecido como “Contracultura”. Nele acontece o evento que pode ser considerado o marco fundador da “beat generation”: o famoso sarau na Six Galley Avenue, em São Francisco, acontecimento que será, alguns anos mais tarde, imortalizado por Jack Kerouac em *Dharma Buns*. Nesse mesmo ano será lançada a obra que, tentarei demonstrar, se constitui na pedra angular da fundamentação ontológica da Contracultura: *Eros and Civilization*, de Herbert Marcuse<sup>17</sup>.

A leitura na Six Gallery marca e consagra o encontro do núcleo original dos beats de Nova York, com a presença de Kerouac e Ginsberg, com a “San Francisco Renaissance”, na qual se destacam Kenneth Rexroth, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder e Michael McClure (COHN, 2012, 2010; CHARTERS, 1992; WILLER, 2009). Além disso, será neste frenético e alucinado sarau em San Fran que Allen Ginsberg fará sua primeira leitura pública de *Howl*, poema símbolo da geração beat, cujo lançamento, no ano seguinte, em *Howl and other poems*, é considerado o marco editorial de fundação do “grupo”.

Com efeito, os dois marcos literários da geração beat serão o lançamento de *Howl and other poems*, em 1956 (GINSBERG, 2006), e de *On the road*, de Jack Kerouac, em 1957 (KEROUAC, 2011). O primeiro alcançará uma fama e sucesso comercial incomuns para livros de poesia, ainda mais “de vanguarda”, sucesso em muito alavancado pelo midiático processo de tentativa de censura e proibição do livro, por conta do seu linguajar “indecente”, em especial. Não haveria promoção publicitária melhor, ainda mais para um livro e um autor ácidos e contestadores ao “sistema”, ao “status quo” e ao “american way of life”.

O sucesso de Ginsberg será fundamental para alavancar os demais escritores da geração beat, grupo de literatos cuja fama irá, porém, se consolidar em definitivo com o lançamento de *On the road*. Com sua prosa fluida narrando as aventuras estradeiras do

---

<sup>17</sup> Como visto, a Contracultura é um movimento multifacetado que abarca tendências muitas vezes contraditórias entre si. Apesar de frequentemente ser tomado por muitos como referência e influência no movimento, além de nele ter participado diretamente, não faltaram também, no bojo das agitações dos anos 60, os que criticassem Marcuse ferozmente. Entretanto, como será visto, interessa-me menos a filiação explícita ao pensamento do autor, e mais o quanto este é representativa do surgimento de um novo sentido para o trabalho que defendo estar na base da movimento.

autor na virada dos anos 40 para os 50, ou seja, em um formato bem mais palatável e de mais apelo comercial do que um livro vanguardista de poemas, e indo de encontro ao anseio por algo que quebrasse com a monotonia, conformismo e morosidade dos anos 50, *On the road* irá consagra definitivamente Kerouac e os Beats, alçando-os ao patamar de ícones pop.

Tanto *On the road* quanto *Dharma Bums*, o último continuando a narrativa e a história de vida de Kerouac iniciada no primeiro, são obras fundamentais para a compreensão dos valores, do estilo de vida e da atitude perante o mundo que formam o ideário da beat generation. Neles, temos descritos os protótipos de vários tipos contraculturais, como os hippies (na figura, por exemplo, do amigo “drop-out” que vive isolado com mulher e filhos em uma fazenda, eventualmente dividindo o espaço por um tempo com amigos andarilhos, formando assim um protótipo de comunidade alternativa) e os orientalistas (especialmente “Japhy Ryder”, codinome de Gary Snyder, poeta beat que será um importante tradutor e divulgador de religiões orientais). É bem conhecida a influência, em especial de *On the road*, em toda uma geração ansiosa para romper com o conformismo da bem comportada “América”: diz a lenda que o adolescente Bob Dylan abandonou a casa dos pais e “caiu na estrada” após a leitura do livro.

Apesar de ambas serem narrativas em primeira pessoa de viagens e experiências significativas do autor, muitas delas vagando sozinho pela América (com exceção obviamente da grande parte final de *On the road* relatando a travessia do país de carro com Neil Cassady, considerado o “motor”, o “coração” da beat generation), o que se desprende de sua leitura, assim como de obras em geral que tratam dos beats, era o seu “profundo senso de comunidade”, que nos permite, de fato, falar de uma “beat generation”, apesar de todas as divergências estéticas, expressivas, valorativas e mesmo políticas entre os autores. Como afirmam Ken Goffman e Dan Joy (GOFFMAN & JOY, 2004: 225-245), era esse “profundo senso de comunidade” que diferenciava os beats dos hipsters<sup>18</sup>, na medida em que estes, embora também subversivos, junkies e “anti-sistema”, viviam isolados de tudo e de todos, fechados em si mesmos e no seu “barato”.

---

<sup>18</sup> Atualmente o termo hipster adquiriu um sentido bastante diferente, em uma espécie de diluição por cooptação, do sentido que tinha nos anos 50. Uma clássica caracterização do hipster, e diferente da de Goffman e Joy em especial ao misturar beats e hipsters, se encontra no famoso ensaio de Norman Mailer, “The White Negro: superficial reflections on the hipster”, publicado na revista *Dissent* em 1957, e disponível em <[https://www.dissentmagazine.org/online\\_articles/the-white-negro-fall-1957](https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957)>.

Os beats terão grande impacto não só por seu sucesso comercial e por sua grande exposição na mídia, mas por, além disso, inspirar a formação de um verdadeiro fenômeno coletivo que se consolida através de um grupo de pessoas inspiradas nos valores, no estilo de vida e na atitude de contestação ao “sistema” por eles engendrado: os beatnicks, precursores dos hippies, estes últimos na prática a radicalização daqueles.

É lugar comum se constatar a influência, não só na formação de beatnicks e hippies, mas na Contracultura como um todo, da geração beat. Muitos de seus membros, em especial Ginsberg, irão participar ativamente das movimentações e manifestações contraculturais dos anos 60. Neal Cassady irá participar da fundamental experiência dos Kool Aid Acid Tests, capitaneados por Ken Kesey e seus Merry Pranksters, que viajavam pelo país em um ônibus realizando, por onde parassem, experimentos nos quais se distribuía LSD ao som de guitarras viajantes e distorcidas e uma profusão de canhões de luz de cor variada (esses efeitos visuais visavam criar, mesmo em quem não tomasse o ácido, os efeitos do LSD, ficando, por conta disso, conhecidos como efeitos e luzes “psicodélicas”).

Luis Carlos Maciel, uma das principais referências da contracultura no Brasil por ser uma das poucas vozes que ecoavam, à época, em “tempo real”, os principais acontecimentos do “underground” em suas colunas no pasquim (reunidas em livro em “Nova Consciência: jornalismo contracultural 1970-1972”), resume bem a influência geral da geração beat, e a relação desta influência com o novo tipo de festival que surge nos anos 60, valendo a longa citação:

*A beat generation* descobria a suposta impossibilidade de transformar o estilo de vida vigente; seus sucessores vislumbram a possibilidade de criar um novo estilo de vida à margem dos valores e das instituições estabelecidas. O problema, para estes, não é mais mudar a sociedade – o que é a proposição revolucionária clássica – nem a de resignar-se passivamente às coisas como elas são em busca da salvação interior – o que caracteriza as soluções “puramente pessoais”. O problema é de criar uma nova sociedade paralela, com seus próprios valores e suas próprias instituições. *Paradise Now*, o título de um espetáculo do Living Theater, é a palavra de ordem, não para indivíduos isolados mas para as novas associações comunitárias.

Isso corresponde às mais recentes posições teóricas de líderes como Abbie Hoffman e Jerry Rubin, segundo os quais a revolução, hoje, é, antes de mais nada, uma “revolução cultural”, no seu sentido mais amplo. Eles acreditam que essa revolução pode se processar imediatamente e de maneira efetiva. Equivaleria, também, em si, a

uma contestação e à preparação do terreno para uma transformação global da sociedade. Para julgar politicamente o *underground* é, portanto, preciso julgar o seu verdadeiro espírito. A sua história mais recente revela um afastamento crescente do subjetivismo e das satisfações existenciais restritas ao âmbito privado do indivíduo. A formação de uma comuna de cinco, dez ou mais pessoas nada tem a ver com elas: propõe, antes, uma nova forma de existência social; a reunião de centenas de milhares de pessoas num festival de *rock* também nada tem de isolacionista e é essencialmente comunitária (MACIEL, 1973: 62) [grifos no original].

Dessa forma, é necessário apresentar, mesmo que sucintamente, alguns desses “líderes”, que podemos também chamar de “ideólogos da contracultura”.

É bem conhecido o “status” de Marcuse como o principal intelectual da “Nova Esquerda” (New Left) norte-americana<sup>19</sup>, assim como o de André Gorz como o principal intelectual da Nova Esquerda francesa<sup>20</sup>. O segundo será estudado na segunda parte dessa tese, embora o que será analisado seja a chamada segunda fase de sua obra, que se inicia em 1980 com o polêmico “Adeus ao proletariado”. Isso se dá devido a algo já exposto no primeiro capítulo: dada a força da “esquerda tradicional”, dos sindicatos e partidos comunistas e socialistas na Europa, a sua Nova Esquerda será, digamos, “menos nova”, expressará menos, na formulação de Rozák, as características mais específicas da contracultura<sup>21</sup>. Apresentarei outros argumentos para justificar a centralidade de Marcuse no que estou chamando de “fundamentação ontológica da contracultura”. Mas, antes disso, e antes de me deter nesse autor, vou apresentar sucintamente outras referências importantes, como mencionado acima, de “ideólogos da contracultura”.

Entre os que podemos chamar de principais “intelectuais orgânicos” da contracultura na Europa, temos Roel Van Duyn entre os Provos holandeses (editor da revista Provo. Como agitador, entretanto, Robert Jasper Grootveld pode ser considerado a principal liderança deste movimento), Rudi Dutschke no movimento estudantil alemão, e, na França, Daniel Cohn-Bendit no movimento estudantil (sendo talvez a liderança mais destacada no Maio de 68, momento em que se radicalizam e disseminam

---

<sup>19</sup> Apesar do exposto na nota 17.

<sup>20</sup> Embora esse tipo de atribuição seja, como quase sempre é, passível de discussão.

<sup>21</sup> Entretanto, pode ser bem interessante, a se desdobrar em um projeto futuro, analisar tanto o paralelo das obras dos anos 50 e 60 de Gorz e Marcuse, quanto, algo que já esboço nessa tese, como a segunda fase de Gorz (iniciada, como dito, em 1980) de certa forma dá continuidade, mesmo que involuntária, às discussões de Marcuse, após a morte deste (em 1979).

as agitações iniciadas em março na universidade de Nanterre, no que se intitulou “movimento 22 de março”, que tinha Cohn-Bendit como porta voz), Guy Debord e Raoul Vangheim entre os situacionistas (o segundo mais radicalmente marxista e eventualmente expulso do grupo, como tantos outros), um movimento que surge principalmente a partir da radicalização da Internacional Letrista (que por sua vez já era uma radicalização do movimento Letrista dos anos 50), movimentos que pleiteiam uma nova relação com a cidade e uma desespetacularização da vida. Guy Debord, que liderou a Internacional Letrista e a Internacional Situacionista, publicou seu famoso “A sociedade do espetáculo” em novembro de 1967 (DEBORD, 1997), ou seja, um pouco antes do Maio de 68, logrando os situacionistas importante influência neste evento. Porém, há quem diga que este é um “daqueles livros muito famosos, mas pouco lidos”, provavelmente por ser um livro truncado e de difícil leitura. De qualquer forma, a influência do movimento no maio de 68 decorre de fato da ampla difusão de textos anteriores menores, panfletos, manifestos, e etc (SOLIDARITY, 2008; COHN & PIMENTA, 2008; GUARNACCIA, 2001; INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002; PERNIOLA, 2009; FELÍCIO, 2007).

Nos Eua, além da influência incontestada de Marcuse, C. Wright Mills pode ser considerado um precursor da atitude crítica do que irá se constituir como a chamada *New Left*. Mais uma vez faço recurso a Luis Carlos Maciel (MACIEL, 1973, p.28), aqui escrevendo em 1970, para resumir em que consiste o movimento, suas principais influências e seu processo de radicalização:

*A New Left* norte-americana nasceu do movimento pela integração racial, do protesto estudantil pela liberdade de expressão, da luta pelos direitos civis e da mobilização pacífica contra a guerra do Vietnã. Todas essas manifestações eram típicas do espírito liberal. [...]

Em princípios da década dos sessenta, os jovens estudantes que criaram a SDS [Students for Democratic Society, movimento ativista estudantil] e deram origem à *New Left*, falavam de Michael Harrington, Erich Fromm e Albert Camus. Condenavam o marxismo e tinham nos ideais éticos a mola de seu pensamento e sua ação. Com o tempo isso mudou. Hoje [1970], a SDS fala de Eldrige Cleaver [membro dos Panteras Negras], Herbert Marcuse e Franz Fanon. Em dez anos, os liberais de ontem transformaram-se nos radicais de hoje. As esperanças de que intelectuais como Jaques Barzun, Sidney Hook, Erich Fromm e outros influenciassem os jovens americanos no

sentido do humanismo liberal do século XIX, parecem perdidas. O próprio C. Wright Mills, um radical há dez anos, parece hoje um liberal ao velho estilo, para a garotada.

Embora Mills estivesse longe da postura radical e participativa de Marcuse, sendo um sociólogo renomado e bem estabelecido no establishment acadêmico, sua postura crítica em relação à academia será importante para o debate no âmbito da defesa de uma nova universidade. Não à toa a obra de Mills mais conhecida, publicada em 1959, chama-se “A imaginação sociológica” (MILLS, 1975), lembrando a defesa, presente já no Marcuse de 1955 (e no Norman Brown de 1959), e entoada como mantra pelos radicais da contracultura, da “imaginação no poder”. Como agitadores, além do já mencionado Ken Kesey, irão se destacar Jerry Rubim e, em especial, Abbie Hoffman.

Abbie Hoffman, apesar de se definir como um “maníaco por ações” e defender uma “ideologia do ato”, também publicou uma série de livros, entre os quais se destacam “Steal This Book”, “Revolution for the hell of it”, e “Woodstock Nation”, embora provavelmente seja mais lembrado por suas famosas intervenções, como quando, junto a um grupo de hippies, atirou várias notas de dólar, desde a galeria, no pregão de Wall Street, ou quando foi um dos organizadores da “levitação do Pentágono” no primeiro “Human Be-in”.

Em entrevista à Ken Gordan em 1989 (COHN & PIMENTA, 2008), Hoffman se mostra entusiasta de seu legado, afirmando que “definitivamente, nós vencemos”, que os jovens “estavam aprendendo que a coisa cultural importava”, que “eles pegaram os nossos métodos”, e entenderam a importância, funcionamento e eficácia da “ação simbólica” e da “guerra simbólica”. Uma passagem me interessa em especial nessa entrevista, em meio a uma fala sobre a importância do espírito descontraído e brincalhão promovido pelos Beatles para a contracultura (chegando a afirmar que eles “personificavam a contracultura”): “nós gostávamos da ideia do colapso da dicotomia entre trabalho e lazer, entre o que a extrema esquerda chama de luta séria para a mudança social e o lazer”.

Na linha desta nova atitude em relação ao trabalho, há uma obra que sintetiza talvez como nenhuma outra essa nova postura: *Play Power*, de Richard Neville, um dos agitadores do underground britânico, publicada em 1970 (NEVILLE, 1971), ainda no olho do furacão. Segundo Luis Carlos Maciel (MACIEL, 1973, P.107-111), em Neville toda a grande variedade de tipos e figuras que formam a contracultura tem como denominador sua “atitude idêntica em relação ao trabalho: eles não trabalham. Eles

brincam. Eles fogem do emprego”. Indo além: “o underground aboliu o trabalho – diz Neville [segundo Maciel]. [...] a nova atitude consiste em transformar o trabalho, tornando-o diversão [...]. [...] os membros do underground estão aprendendo a viver num futuro no qual o trabalho será algo obsoleto. Eles estão aprendendo a brincar”.

Neville define o trabalho transformado, praticado então pelo underground, da seguinte forma (NEVILLE, 1971, p. 213-4):

- Work is done only for fun; as a pastime, obsession, hobby or art-form and thus is not work in the accepted sense. Underground people launch poster, printing, publishing, record and distribution companies; bookshops, newspapers, information bureaux, vídeo and film groups, restaurants... anything that they enjoy doing. First advantage: every Monday is a Saturday night.
- Most Underground ventures are under-capitalized; their precariosness means it is often necessary for those involved to work hard at not working.
- But because the motive is fun and freedom, not profit or power, the laxity of (non) working conditions is beyond a shopsteward's dream (or nightmare?). Gone are contracts, time checks, fixed holidays, strikes, division of labor and foing things in triplicate.
- Ever tried to contact na Underground organization before 11 a.m. ? On a sparkling spring day? When there's a free rock concert nearby?
- Head-shop moto: the costumer is always wrong – unless he's stoned.
- We humans are such na unpleasent species that there is still bickering, backstabbing and sporadic dishonesty; but then few people get fired, you can non-work alongside your girlfriend, and no one minds if you freak-off to Katmandu for a few days, or years.
- When Underground organizations can afford to pay wages, everyone usually gets the same, which isn't much, but without property or status fixations, who needs money?
- It is true that some ventures do make na unhealthy profit. Accidents can happen, but most windfalls are then wasted on some idiosyncratic community-enriching private circus.
- A qualification: money-making ventures may be launched as a side-line to prop up na ailing propaganda organ – yet the fun element is preserved, as in the case of Underground porn industry.
- The do-it-for-fun, do-it-for-free spirit entices na amazing selection of individuals who contribute generously and tirelessly to whatever the project in hand happens to be.
- Underground organizations are inherently political – even the restaurants. You are what you eat. When you charge people's diet, it is argued, you change their heads.

Those who star macrobiotic restaurants believe it is as important for their food to *do* good, as taste good. That's why there's free brown rice and vegetables every day.

Não estou me atendo aqui à questão da recepção, na medida em que me interessa mais o quanto um autor ou uma obra expressam o “espírito de uma época”, e principalmente mudanças ou novidades importantes no imaginário coletivo<sup>22</sup>, e menos sobre como tem influência direta pela leitura de suas obras. O destaque deste capítulo, porém, parece preencher os dois requisitos.

A influência de Marcuse, como já destacado, é inegável. Seja pela constante menção na imprensa, pela figura midiática e espécie de porta voz que se tornou, seja pela sua presença recorrente em manifestações nos Eua e na Europa, pelos seus discursos nessas, ou mesmo pela menção de seu nome como importante influência feita por líderes à época (embora não deixasse de haver os que o negavam até veementemente, como dito). O caráter do movimento como um movimento, além de jovens, muito centrado senão diretamente na universidade, ao menos em seus entornos, em seus campus, em grupos que circulavam nesse ambiente, chegando Ken Goffman e Dan Joy a afirmar, como visto, que “praticamente todos os jovens universitários nos EUA [nos anos 60] faziam parte da Contracultura”, dá ensejo a supor que autores chave não só “captaram ideias no ar”, mas também tiveram influência direta através da leitura de seus livros por parte de um público universitário, por integrantes do movimento estudantil, ou mesmo por quem pudesse ouvir certos nomes em conversas nos campus e em seus entornos e se interessasse por leituras que pudessem ajudar a entender a “Nova Consciência”.

Nesse sentido, volto para o início do capítulo para me debruçar definitivamente em *Eros and Civilization* de Marcuse, publicado em 1955. Embora seja mais comum a referência a *One Dimensional Man*, de 1964, como uma influência direta, “similar a *Do Contrato Social* de Rousseau para a revolução francesa” (GIDDENS, 1998)), entendo que em *Eros and Civilization* Marcuse estabelece, ou melhor, capta, os fundamentos ontológicos mais profundos do que seria a Contracultura, de sua defesa de uma nova atitude ante o mundo, o trabalho e a vida.

---

<sup>22</sup> Pensado na linha de Charles Taylor, que tem a perspectiva de que as formulações intelectuais que acabam tendo influência e impacto são as que expressão ideias e anseios já presentes, de forma inarticulada, no imaginário social de uma coletividade, na pré-reflexividade de seus componentes.

Marcuse realiza, como diz o subtítulo, “uma interpretação filosófica do pensamento de Freud”. De fato, a leitura atenta faz com que se observe a superação de um aparente déficit sociológico das teorias de Marcuse, na medida em que, ao expor o que afirma serem os fundamentos sociológicos da teoria dos instintos de Freud (e assim, inclusive, rebatendo uma das principais críticas feitas a este), Marcuse também oferece fundamento sociológico à sua abordagem filosófica.

O autor expõe então o que julga serem as implicações sociológicas da teoria dos instintos de Freud, que derivariam da constatação de que a estrutura instintiva do indivíduo é moldada ontogeneticamente e filogeneticamente, não sendo, dessa forma, inata ou necessária. A partir do postulado de que o “princípio de prazer” (Eros), a libido, levaria à destruição do indivíduo se tivéssemos uma livre e incessante busca de sua gratificação, Freud estabelece que a vida humana, e a Cultura, começa a partir do estabelecimento do domínio do “princípio de realidade”, que, em Freud, é necessariamente repressivo, ou seja, a Cultura é fruto necessariamente da repressão, se desenrola pelo desenvolvimento da sublimação dos instintos, e leva necessariamente à neurose.

Marcuse irá então argumentar que a própria teoria tardia dos instintos de Freud, consagrada na divisão tripartite da personalidade em Id, Ego e Superego, e no conflito entre o “instinto de vida” (Eros) e o “instinto de morte” (Thanatos), por decorrer de uma ontogênese e uma filogênese, teria como corolário que o princípio de realidade, na medida em que não é inato, é histórico e, sendo assim, poderia ser outro, e, para Marcuse, dado que o princípio de realidade sempre se construiu tendo que lidar com o fato da escassez, sendo por isso necessariamente repressivo, poderia não ser repressivo, na medida em que fosse superado o estado de escassez.

A forma histórica moderna do princípio de realidade, segundo Marcuse, é o “princípio de desempenho”. Como visto no capítulo 1, a “mais-repressão”, ou seja, a repressão dos instintos para além do nível necessário ao patamar tecnológico alcançado e possível, faz com que se perpetue o princípio de desempenho, mesmo ante a possibilidade concreta, para o autor, de sua superação. Dessa forma, “mais-repressão” e “princípio de desempenho” seriam os responsáveis pela perpetuação do trabalho alienado. A emancipação no sentido de um trabalho não alienado, por conseguinte, passa pela busca de um “princípio de realidade não repressivo”. Para tanto, dada a possibilidade, para o autor, de superação da escassez e da automação de todo trabalho penoso, repetitivo e monótono, é necessária a transformação do trabalho em “atividade

lúdica”, pela qual o trabalho se desenvolveria pela ação livre das faculdades humanas, engendrando a possibilidade de “relações libidinais de trabalho”:

*A transformação do esforço laborioso (trabalho) em jogo (atividade lúdica), e da produtividade repressiva em ‘exibição’ – uma transformação que deve ser antecedida pela conquista da carência (escassez) como fator determinante da civilização. (MARCUSE, 1999, p. 171) [grifos meus]*

Vou me permitir citar longamente a página e meia em que Marcuse aprofunda, desenvolve e resume a questão da mudança no caráter do trabalho (MARCUSE, 1999, p.186-8) [no meio do trecho há uma citação de Freud]:

[...] A psicologia da civilização de Freud baseou-se no inexorável conflito entre *Ananke* e o livre desenvolvimento dos instintos. Mas se a própria *Ananke* se converte no campo primordial de desenvolvimento libidinal, a contradição evapora-se. Não só a luta pela existência não cancelaria, necessariamente, a possibilidade de liberdade instintiva [...]; mas constituiria até um ‘instrumento’ para a gratificação instintiva. As relações de trabalho, que formam a base da civilização e, assim, a própria civilização, seriam ‘apetrechadas’ pela energia instintiva não-dessexualizada. Está em jogo o conceito de sublimação, em sua totalidade.

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

preciso para a autopreservação?. Este contraste estabelece um paralelismo entre a organização dos instintos e a da atividade humana:

O jogo é uma finalidade em si, o trabalho é o agente da autopreservação. Os instintos componentes e as atividades auto-eróticas buscam o prazer sem consequências ulteriores; a atividade genital é o agente da procriação. A organização genital dos instintos sexuais tem um paralelo na organização de trabalho dos instintos do ego.

Assim, é o propósito e não o conteúdo que marca uma atividade como jogo ou trabalho. Uma transformação na estrutura instintiva (como a do estágio pré-genital para o genital) acarretaria uma mudança no valor instintivo da atividade humana, *independentemente de seu conteúdo*. Por exemplo, se o trabalho for acompanhado por uma reativação do erotismo polimórfico pré-genital, tenderá a tornar-se gratificador em si mesmo, sem perder o seu conteúdo de *trabalho*. Ora, é precisamente tal reativação do erotismo polimórfico que se manifesta como a consequência da conquista da escassez e alienação. As condições sociais alteradas criariam, portanto, uma base instintiva para a transformação do trabalho em atividade lúdica. Nos termos de Freud, quanto menos os esforços para obter satisfação forem impedidos e dirigidos pelo interesse na dominação, tanto mais livremente a libido poderá equipar-se para propiciar a satisfação das grandes necessidades vitais. Sublimação e dominação permanecem unidas. E a dissolução da primeira, com a transformação da estrutura instintiva, transformaria também a atitude básica em relação ao homem e à natureza, que tem sido característica da civilização ocidental. [grifos no original]

Julgo que temos aqui a fundamentação mais bem acabada do novo sentido possível ao trabalho pleiteado pela Contracultura<sup>23</sup>. As reedições desta obra, em especial a de 1966 para a qual foi acrescentado um “prefácio político”, certamente contribuíram para o desenvolvimento da recepção e difusão de suas ideias.

Não é possível negar, entretanto, a importância de outras obras para o movimento em si, em especial, como já citado, a de “One dimensional man” (MARCUSE, 1979), lançado em 1964. Nesta obra, Marcuse se move da psicanalítica fundamentação ontológica de um novo modo de ser no mundo para o fechamento do “sistema” e os limites impostos à oposição ao mesmo, afundando-se aqui nas aporias frankfurtianas da “sociedade totalmente administrada”, embora ainda com alguma

---

<sup>23</sup> E que será, como exposto no próximo capítulo desta tese, parcialmente incorporado ao “novo espírito do capitalismo”, segundo definição de Boltanski e Chiapello (2009).

esperança de superação desta por meio da “Grande Recusa”. A ideia central é que o novo tipo de totalitarismo em que se vivia, o qual poderia perfeitamente ocorrer em um sistema formalmente livre e democrático, oblitera o reino do possível, ou seja, a divisão entre o real, o dado, o estado de coisas em que se vive, e sua crítica, a dimensão das condições e possibilidades concretas de mudança. Assim, a bidimensionalidade do real e do possível sucumbe a unidimensionalidade do dado, tanto na atuação das instituições, que mascaram escolhas e projetos políticos como se fossem decisões técnicas, escolhas naturais de uma postura imparcial (sendo assim, necessárias, e alheias à disputa sobre sua validade e pertinência), quanto no “fechamento do universo da locução”, ou seja, a própria linguagem reifica o dado ao expurgar a contradição como absurdo.

No mesmo ano em que relança *Eros and Civilization* com seu novo prefácio político, 1966, Marcuse também lança um livro curto, diria eu que engajado, talvez o seu “manifesto”: “An essay on liberation”. Aqui, Marcuse abre mão da postura mais academicista de ficar debatendo autores (tendo-se sua primeira grande obra, *Reason and Revolution*, de 1941, centrado-se em Hegel, a segunda, *Eros and Civilization*, em Freud, e a terceira, *One dimensional man*, embora não centrada em um autor, mas também em amplo debate teórico com inúmeros autores), para ensaísticamente expor as principais ideias por ele desenvolvidas até então. Reafirma que a revolução da Grande Recusa só se realizará se lograr tornar-se uma “necessidade biológica”, ou seja, se a negação do establishment for sentida como uma necessidade que alcance a própria estrutura instintiva dos indivíduos. A Grande Recusa, dessa forma, só poderá se realizar se for precedida da experiência de uma “nova sensibilidade”. Para promover esta, é de suma importância o desenvolvimento da “dimensão estética”, e aqui Marcuse irá se aproximar do ideal das vanguardas e se afastar do ideal da “arte engajada”. Para o autor, a arte não é subversiva ao defender uma mensagem explícita de contestação política, mas sim quando cria uma tensão que leva à suspensão da reificação e naturalização do dado, quando nos tira de nossa posição de conforto e esquecimento que constitui o senso comum, podendo ser revolucionária de fato ao estimular o desenvolvimento de uma “nova sensibilidade” que torna a recusa ao establishment uma necessidade biológica e instintiva.

A atuação de Marcuse, como bem conhecido e já mencionado, não se restringiu à seus escritos, tendo ele uma participação ativa em inúmeras manifestações tanto nos EUA quanto na Europa. Estava no olho do furacão, para reiterar essa expressão batida. O nível da agitação, e suas proporções mundiais, devem tê-lo animado. Porém, a

efemeridade desta força e o seu recrudescimento logo se tornaram patentes. Já desiludido publica, em 1972, *Conter-revolution anda revolt* (MARCUSE, 1981), no qual não há como escapar da constatação do malogro da Contracultura como um movimento que levaria à Grande Recusa, embora ainda mantenha (como, aliás, já se mostrava mais otimista em relação ao seu potencial emancipatória em *One dimensional man*) a esperança em relação aos grupos radicais do “terceiro mundo”. Mas, como sabemos, a Grande Recusa nem de longe veio.

Apesar disso, as marcas da Contracultura, os princípios fundamentais que a animaram, lograram moldar, (obviamente em confluência com outros fatores,) senão uma transformação essencial, na medida em que mantêm-se o domínio do Capital, uma reformulação de amplo alcance, sutil e incisiva, no “sistema” como um todo, nos valores e no imaginário da “civilização ocidental”, assim como em sua infraestrutura econômica e no mundo do trabalho, como se verá na sequência.

**PARTE II**  
**TRABALHO**  
**IMATERIAL**

#### 4. Contracultura, Novo Espírito do Capitalismo e Trabalho Imaterial

Boltanski e Chiapello (2009) defendem a tese de que o capitalismo se desenvolve a partir da incorporação parcial da sua crítica em seus momentos culminantes. Assim, o que chamam de “Novo Espírito do Capitalismo”, associado à reestruturação produtiva e ideológica do mesmo desde início dos anos 70, expressa a assimilação de uma série de demandas forjadas no bojo do movimento de Contracultura, moldando a nova ideologia (em sentido de conjunto de valores e crenças, ancorados em instituições, que orientam a prática), que estimula o engajamento e dedicação apaixonada dos agentes econômicos mais dinâmicos, e se dissemina no conjunto da sociedade como forma de legitimar a precarização do trabalho (SENNET, 2008).

A partir do conceito de “trabalho imaterial”<sup>24</sup> é possível identificar três dimensões da reestruturação do mundo do trabalho contemporâneo: uma conceitual, outra organizacional, e uma terceira da perspectiva do sentido da ação do indivíduo.

O primeiro nível, conceitual, se refere ao questionamento da validade, ou pertinência, do uso da teoria econômica do valor-trabalho, especialmente a versão crítica de Marx. No caso, essa negação não seria da aplicação desta teoria ao capitalismo (inegável a qualquer autor com alguma relação mínima que seja com o marxismo ou vertentes intelectuais de esquerda (comum aos “teóricos do imaterial”)), mas à incapacidade da mesma de dar conta da produção de valor no “novo capitalismo”, “cognitivo”, “informacional”, “em rede”, “pós-fordista”. A tese<sup>25</sup> é de que o valor das mercadorias se realiza predominantemente em seus atributos imateriais, tornando o tempo de trabalho que cria o valor imensurável. Isso não exclui a materialidade da produção de bens, duráveis ou não, apenas afirma que o que há de imaterial, simbólico, de “branding”, é preponderante ao valor em relação à sua utilidade, sendo cruciais aqui os gastos com propaganda e marketing, o trabalho criativo de designer e etc. O tempo gasto para se conseguir uma “sacada” em propaganda é imensurável, assim como para a qualificação dos trabalhadores pós-fordistas, o “capital humano” das empresas (GORZ, 2005), na medida em que esse capital é formado pelos conhecimentos e experiências adquiridos em grande parte no mundo da vida, do lazer e da sociabilidade “lúdica”.

---

<sup>24</sup> Sobre os inúmeros autores e correntes que utilizam o conceito, ver (CAMARGO, 2011).

<sup>25</sup> Em geral os autores que trabalham com o conceito fazem referência ao próprio Marx, afirmando que o mesmo já teria antecipado estes desdobramentos do mundo do trabalho nos “Grundrisse” (MARX, 2011; CAMARGO, 2011; ANTUNES, 2009).

O segundo nível, organizacional, trata do que Boltanski e Chiapello (2009) denominam passagem da predominância da lógica industrial para a lógica de rede na organização das empresas e do mundo do trabalho, caracterizando a ascensão do “novo espírito do capitalismo”, a nova ideologia que leva ao engajamento (no sentido de dedicação apaixonada) dos trabalhadores à produção pós-fordista, ancorada em instituições que orientam a prática, referendadas por provas, sanções e recompensas. Segundo os autores, como visto, o capitalismo muda de “espírito” a partir da incorporação parcial das demandas dos movimentos de crítica, no caso os movimentos de contestação (em especial da juventude) dos anos 60 do século passado no ocidente, que alcançou, em diferentes matizes, nível global, e ficou conhecido como “Contracultura”. Em meio a uma crítica mais ampla, voltada contra a sociedade consumista e tecnocrática, sobressaem as demandas por relações não-alienantes de trabalho, pela valorização da subjetividade e do envolvimento do trabalhador em sua atividade produtiva, em oposição à lógica da “linha de montagem” do fordismo, além da crítica às formas sociais hierárquicas. Essas demandas são incorporadas às relações trabalhistas, chegando ao discurso do patronato em convergência com a ascensão do toyotismo. Em termos organizacionais temos, então, flexibilidade e polivalência em grupos de trabalho, hierarquias menos rígidas e fluxos de comunicação mais horizontais (facilitados pelas Novas Tecnologias de Informação e Comunicação – NTIC), e incentivo ao envolvimento do trabalhador e à contribuição do mesmo criativamente, relativizando, em teoria, a separação estrita entre concepção e execução. Ressaltando que essa apropriação e reestruturação do capitalismo foi a forma de legitimar a expansão generalizada do processo de precarização do trabalho, e que essa subjetividade, agora valorizada, não é livre, mas moldada e “capturada” pelo e para os fins heterônomos do Capital<sup>26</sup>. A expansão do setor de serviços e a informatização (via automação) mesmo das atividades industriais “clássicas”, como a produção automotiva<sup>27</sup>, também fazem parte deste processo.

Por fim, o terceiro nível expressa os outros dois da perspectiva do indivíduo, ou seja, o perfil esperado (e melhor recompensado) do trabalhador no pós-fordismo. Flexibilidade, mobilidade, adaptabilidade, capacidade de decisão e improviso, de cooperação, de trabalho em equipe, habilidade de comunicação, sociabilidade, desapego

---

<sup>26</sup> A questão da captura da subjetividade será aprofundada na seção seguinte, na discussão mais detida sobre André Gorz. Sobre o tema, ver também (ALVES, 2011).

<sup>27</sup> Para uma boa descrição desta informatização a partir da automação, ver (GORZ, 2007).

(a lugares e pessoas), envolvimento da personalidade e da subjetividade no trabalho, criatividade, habilidade em fazer contatos e expandir redes, são algumas das características que ensejam a conquista do patamar de “grandeza” no contexto normativo da “cidade por projetos” (BOLTANSKI & CHIAPELLO, 2009; GORZ, 2005). São características que, em princípio, aumentariam a liberdade e a autonomia, na vida e no trabalho, refletindo a incorporação das demandas contraculturais e a superação parcial (o que já frustra o princípio da “Grande Recusa”) da tecnocracia:

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

Os autores enfatizam que o espírito do capitalismo busca motivar e engajar os agentes mais dinâmicos da economia, impulsionando assim a mesma. No caso do novo espírito, estes agentes seriam basicamente executivos e engenheiros, por sua posição e poder na divisão do trabalho, e por seu papel decisivo na mesma. Porém, como afirma também Sennet (2008) ao falar do “Novo Capitalismo”, este estilo de vida que propicia uma maior liberdade e autonomia a esses agentes mais dinâmicos, que possuem os pré-requisitos para se tornarem notáveis, adquirirão grandeza - e que lhes permite não almejar a segurança de um emprego formal com carteira assinada, já que sua notabilidade lhes garante serem sempre requisitados em novos projetos – dissemina-se na sociedade como um todo como ideal que, de fato, não pode ser vivido e realizado por todos, que em sua maioria estaria bem melhor em um emprego formal e seguro, e serve assim para justificar (legitimar normativamente) a precarização do trabalho e a perda dos direitos trabalhistas.

E onde entre a produção cultural neste contexto? No caso brasileiro, tenho por hipótese que as políticas culturais, a partir dos anos 90, estimulam a criação de um ambiente que é, literalmente, uma cidade por projetos, possibilitando, institucionalmente, a realização desta dinâmica, embora dificilmente (para a maioria)

garanta que se possa viver da realização de projetos culturais financiados por editais. Assim, uma questão geral que norteia meu trabalho é se a produção cultural no Brasil, a partir dos anos 90, incorpora esta lógica em rede, esse contexto normativo da cidade por projetos, com seus atributos específicos que são recompensados e que levam à grandeza e sucesso.

Outra questão, interligada a essa, se refere à possibilidade de pleno envolvimento no trabalho, característica central ao “novo espírito do capitalismo”, e que decorre diretamente da crítica, no âmbito da Contracultura, à sociedade tecnocrática. A partir da pergunta de Gorz (2005) sobre como se ter pleno envolvimento em uma atividade cujos fins são em si indiferentes ao indivíduo (como o lucro do banco para o bancário), ao menos para o engajamento, a dedicação apaixonada (BOLTANSKI & CHIAPELLO, 2009), desenvolvo a hipótese de que a produção cultural talvez possa, em princípio, atender efetivamente às demandas por envolvimento da subjetividade e por uma vida laboral mais plena e realizada, na medida em que se tem a Produção Cultural como trabalho significativo, ou gratificante em si mesmo. Na terceira parte desta tese irei explorar essas hipóteses sobre a produção cultural contemporânea a partir do nicho da chamada “música independente”.

Esmiuçando um pouco mais as formulações de Boltanski e Chiapello, destaco a sua afirmação de que as análises que descrevem a história e a influência das novas tecnologias são muito óbvias e superficiais. Aos autores interessa descortinar a ideologia por trás do engajamento nas novas relações de trabalho e vida em rede, trazendo à luz o que chamam de “novo espírito do capitalismo”.

Ideologia aqui não tem o sentido necessariamente negativo de Marx, como uma simples ilusão e imagem distorcida do real. Para Boltanski e Chiapello (2009), aproximando-se de autores como Louis Dumont, ideologia é um “conjunto de crenças compartilhadas, inscritas em instituições, implicadas em ações e, portanto, ancorada na realidade” (p. 33)<sup>28</sup>. A hipótese dos autores é que a assimilação da ideologia dominante leva ao engajamento na forma de trabalho predominante, já que as recompensas materiais, e de outros tipos, não seriam suficientes, segundo os mesmos, ao menos não para a dedicação apaixonada e o engajamento.

---

<sup>28</sup> Inclusive, os autores manifestam uma postura que não considera as mudanças no capitalismo nem no registro do puro poder (segundo o qual tudo é poder, e as mudanças são um puro refinamento que aperfeiçoa o domínio e o poder), nem em uma ingênua crença em que só há avanços normativos, desvinculados dos usos do poder. Nem tanto ao céu, nem tanto à terra.

Os autores definem capitalismo a partir de uma “fórmula mínima que enfatiza a exigência de acumulação ilimitada do capital por meios formalmente pacíficos”, sendo o “único objetivo que importa realmente: a transformação permanente do capital” (p.35), ou seja, a acumulação e transformação constante do volume de Capital como um fim em si.

Diferente de Max Weber, que busca identificar as origens e consolidação desta lógica capitalista cujo fim é, em si, irracional, Boltanski e Chiapello se debruçam na análise do seu desenvolvimento, identificando três diferentes espíritos do capitalismo sucessivos, cada um se formando a partir da crítica ao anterior e da incorporação de parte desta<sup>29</sup>. Cada espírito gera o estímulo ao envolvimento e engajamento dos principais agentes econômicos<sup>30</sup> em diferentes épocas, e se espraia pelo resto da sociedade como ideologia e ideal normativo.

O primeiro espírito se dirige à figura do “burguês empreendedor”, então o principal agente dinamizador da economia. Nos primórdios do capitalismo industrial, o dono das fábricas cuida diretamente da administração e tem uma relação pessoal e direta com os trabalhadores. O desafio aqui é engajá-lo na adoção das novas técnicas científicas de organização do trabalho, pautadas no taylorismo e posteriormente no fordismo, ou seja, no fatiamento e racionalização da produção. Ao mesmo tempo, este agente mantém (idealmente) uma vida pessoal tradicional e frugal, o que contribui para o acúmulo de capital a ser reinvestido no processo. A eficiência, em termos de aumento de produtividade, das novas técnicas de gestão e administração o estimula a se engajar nessas práticas, já que o sucesso da sua empresa é também o seu, e se insere em um ideal de contribuição para o sucesso da economia como um todo, ou seja, em um horizonte de bem comum.

A eficácia deste modelo faz com que algumas fábricas e indústrias cresçam substantivamente, alcançando uma nova ordem de grandeza. Nestas, deixa-se de ter apenas um dono que, além disso, se encarrega da chefia, e passa-se a ter um grupo de acionistas como proprietários e que, ademais, não estão incumbidos da administração. Esta passa a estar a cargo de executivos (e, em ramos mais especializados, de engenheiros), que se tornam então os principais responsáveis pelo controle e tomadas de decisão sobre os

---

<sup>29</sup> Essa proposição de que as mudanças no capitalismo se dão a partir da incorporação da crítica se coaduna, como visto, com a hipótese, presente em Goffman e Joy (2004), de que os movimentos contraculturais são fundamentais para a mudança social, aqui não só do capitalismo, mas das sociedades em geral.

<sup>30</sup> Como visto, no sentido dos que tem poder de tomada de decisão ou que exercem mais autoridade no processo produtivo.

rumos e desenvolvimento do processo produtivo, eu seja, tornam-se os principais agentes dinamizadores da economia. A estes, ao engajamento destes, então, se volta o espírito do capitalismo.

O segundo espírito do capitalismo parte da crítica à permanência das relações pessoais e dos critérios personalistas para a ascensão na empresa, apesar da adoção de técnicas científicas de organização. Defende-se que a organização da indústria deva se pautar em uma hierarquia impessoal, na qual a ascensão se dê pelo desempenho e mérito, e cujos principais administradores (e líderes) possam desfrutar de planos de carreira estáveis (já que não possuem os meios de produção). Assim, o estímulo ao engajamento dos executivos se dá pela perspectiva de ascensão na hierarquia, baseada apenas em seu desempenho, e na estabilidade da carreira.

O terceiro espírito (o “novo espírito do capitalismo”) irá radicalizar a crítica à hierarquia e introduzir uma série de demandas direcionadas desta vez à impessoalidade e à alienação do trabalho. O auge deste movimento de crítica se dá exatamente no movimento de contracultura dos anos 60 no ocidente, sendo o enfoque dos autores, na obra como um todo, os desdobramentos amplos que se dão a partir do maio de 68.

Enquanto o segundo espírito critica a hierarquia na empresa na medida em que esta se pautar em critérios pessoais de ascensão, mas não critica a organização hierárquica e a autoridade em si, o “novo espírito” se volta contra toda hierarquia, autoridade e impessoalidade no trabalho (no sentido de que o trabalho deva ser significativo e gratificante em si, e não apenas mero meio para acúmulo de capital e ascensão de carreira).

Essa crítica, como apontado, não se restringe ao “mundo das ideias”. Os autores demonstram como a ascensão desta crítica manifesta-se na própria negociação sindical, inclusive alcançando eventualmente o discurso do patronato. No pós-maio de 68, há uma queda acentuada de produtividade na França, principalmente por parte dos mais jovens. Faltas, abstenções e abandonos dos postos de trabalho são frequentes. Os patrões então oferecem os tipos de ganhos valorizados no segundo espírito do capitalismo, como aumento de salários e planos de carreira. Mas a baixa produtividade e a fuga de jovens continua. Por volta de meados dos anos 70, o próprio patronato incorpora então as demandas que antes julgava subversivas em seu discurso, oferecendo ganhos no sentido das reivindicações (que passam a ser incorporadas até se tornarem o discurso hegemônico na gestão empresarial) que atendem aos anseios de maior autonomia, envolvimento da subjetividade e flexibilização de horários e hierarquias.

Dessa forma, tem-se a passagem do predomínio da “lógica industrial” em direção à consolidação da “lógica de rede”, e do prevalecimento do “mundo conexcionista” vivido sob a égide da “cidade por projetos” como ideal normativo.

Boltanski & Chiapello identificam duas vertentes principais da crítica, atuantes desde a aurora do capitalismo: a crítica estética e a crítica social. A primeira se pauta em valores associados à liberdade, autenticidade e expressividade; a segunda, à igualdade, justiça social e ao bem comum. Apesar de em princípio contraditórias, podem vir a convergir em determinados momentos e configurações.

Cada espírito tem seus modelos específicos de prova de valor e atribuição de grandeza, e as críticas podem ou deslegitimar a própria prova e o sistema de valores por ela expressa, ou reconhecer a legitimidade deste, criticando apenas a prova em si, o que leva ao aperfeiçoamento desta no sentido de uma mais plena realização dos princípios de desempenho em questão.

Os autores procedem a uma minuciosa análise de uma ampla literatura do campo da gestão empresarial, elencando um corpus comparativo com obras dos anos 60 e 90. Com isso, podem identificar as mudanças ideológicas que marcam a passagem do segundo para o terceiro espírito do capitalismo, e o papel da crítica na reconfiguração ideológica deste sistema, que incorpora parte da crítica manifesta plenamente no movimento de Contracultura que tem seu auge no maio de 68, trazendo como pauta a contestação do “american way of life”, do autoritarismo e das hierarquias em geral, da rigidez do trabalho, e defendendo a necessidade de envolvimento pessoal e de se atribuir um sentido existencial (e não apenas instrumental) para o trabalho. Segundo os autores, as reações dos patrões a este movimento, no caso na França, mostram que as recompensas típicas do segundo espírito, como aumentos de salário e plano de carreira, não são mais suficientes para engajar e estimular os trabalhadores, em especial os jovens, o que teria acarretado, como visto, uma grande crise de produtividade.

O patronato irá retomar o controle incorporando as demandas antes consideradas subversivas, flexibilizando horários e hierarquias, substituindo o controle pelo autocontrole (p.225), e instaurando o primado da “lógica de rede” na organização. O emergente sistema de valores não se limita à gestão e às empresas, outrossim, “a metáfora de rede tende progressivamente a comportar uma nova representação geral das sociedades.” (p.173) Além disso, as diferenças (em termos de provas, critérios de grandeza e noção de justiça) entre o mundo conexcionista e o mundo mercantil põem em cheque as interpretações que veem nas recentes mudanças um simples fortalecimento do

liberalismo econômico. Em termos do sentido da ação, as qualidades do “grande” no mundo conexcionista, centradas na flexibilidade, mobilidade e adaptabilidade, podem ser expressas “na linguagem da emancipação em relação à ‘moral burguesa’” (p.157). O grande deve se sentir “à vontade onde quer que esteja” (p.147), ser ao mesmo tempo estranho (o que o torna interessante) e comunicativo, convival, de “espírito aberto e curioso”.

Percebe-se no discurso empresarial dos anos 90 a proliferação do termo “rede”, expressando, por meio da ideologia incorporada à gestão empresarial (e, acrescento, em todo o discurso do “empreendedorismo”), os critérios de normatividade do “novo espírito do capitalismo”, estabelecendo os princípios da “cidade por projetos”, “na qual este espírito obtêm justificações em termos de justiça” (p.197).

## **5 Trabalho, Arte e Cultura: trabalho imaterial, mundos do trabalho com arte e produção cultural**

Neste capítulo irei aprofundar a discussão sobre as mudanças no mundo do trabalho ao me debruçar sobre a obra de André Gorz, para posteriormente discutir algumas obras de referência sobre profissões e “trabalhadores da cultura” e o mercado de trabalho dos artistas, a saber, as de Howard Becker e Pierre-Michel Menger. Meu objetivo é fazer recurso ao arcabouço teórico da sociologia do trabalho para o estudo do mundo do trabalho com cultura e arte no Brasil contemporâneo, focando na atividade e nas relações dos “produtores culturais” (e menos no mercado de trabalho dos artistas), a partir da análise do desenvolvimento do pensamento de André Gorz sobre as mudanças no mundo do trabalho, desde seu clássico “Adeus ao Proletariado”, até sua obra tardia “O Imaterial”. Esta análise é cotejada com a necessária contextualização e com as críticas, no âmbito da sociologia do trabalho brasileira, ao autor, assim como com a discussão mais específica da sociologia da cultura e da arte. Tudo isso considerado, busco demonstrar que as teorias de André Gorz, Menger e Becker apresentam relevante potencial heurístico para o estudo da atividade de produção cultural no Brasil contemporâneo.

### I

O itinerário desta seção irá se ater a quatro obras de André Gorz: “Adeus ao Proletariado”, “Metamorfozes do Trabalho”, “Misérias do Presente, Riquezas do Possível”, e “O Imaterial” (publicadas, respectivamente, em 1980, 1988, 1997 e 2003, e que serão identificadas, a partir de agora, respectivamente, como AAP, MDT, MDP e IM. Fazem parte do que Josué Pereira da Silva (2006; 2011) define como o segundo grande período do pensamento de Gorz, em uma distinção baseada no “lugar do trabalho numa estratégia de emancipação social”), destacando tanto as continuidades, desdobramentos, quanto as rupturas no pensamento do autor, que matizam a evolução de sua análise incisiva sobre as mudanças contemporâneas no mundo do trabalho, suas mazelas, malogros e potencialidades.

No intuito de utilizar a teoria de Gorz para a compreensão da produção cultural no Brasil contemporâneo, definindo esta tecnicamente como a organização de eventos

culturais e artísticos e das atividades necessárias à realização de bens culturais, e tomando como contemporâneo o período que vai dos anos 90 até agora, no qual a atividade é impulsionada e condicionada no Brasil pela guinada nas políticas culturais no sentido da ênfase no fomento via renúncia fiscal (com todos os problemas que esta tendência privatista acarreta), e ciente dos problemas de contextualização de uma teoria elaborada alhures (mas que se justifica pelo nível mundial dos processos de mudança no mundo do trabalho, mesmo que em proporções e estágios distintos, mundialização ainda mais acentuada em termos de imaginário, utopias e lutas políticas), o primeiro ponto de recurso ao autor está em sua abordagem fenomenológica do trabalho. Em MDT, Gorz desenvolve uma minuciosa diferenciação dos distintos tipos de trabalho a partir do sentido que estes têm para quem os realiza e dos tipos de relações que engendram. Sua classificação será exposta detalhadamente mais adiante, mas de antemão identifico a atividade de produção cultural como uma atividade que possui “valor em si mesma” a quem a realiza, ou seja, uma atividade que não se realiza, ou não só, como um meio para se conseguir dinheiro (embora se possa almejar ou necessitar, mais ou menos intensamente, de dinheiro, eventualmente apenas). Inclusive, a observação cotidiana<sup>31</sup> e empírica<sup>32</sup> da atividade demonstra que a mesma frequentemente não proporciona retorno financeiro, podendo ser enquadrada, pelo seu sentido, no que Gorz chama de “atividades autônomas” (ao menos para boa parte dos que a realizam), embora possa ser a fonte principal (ou única) de rendimentos, mas, com frequência (em especial entre os pequenos produtores), tendo que ser conciliada com outra atividade que garanta a renda, permitindo assim que a produção possa se realizar independentemente do retorno financeiro, além de poder ser mais regular ou esporádica (como no caso, por ex., dos que realizam um festival qualquer anualmente). Mais precisamente, pode apresentar características de “atividade autônoma” pelo sentido, e de atividade mercantil, por se inserir em um mercado de bens culturais/artísticos, sendo mercantil na medida em que vise lucro, estando, assim, sob a influência da racionalidade econômica (como definida

---

<sup>31</sup> Além da pesquisa empírica propriamente dita, pude me valer da minha experiência como músico amador na compreensão do mundo da música (no caso, do rock), de forma similar a Howard Becker (2009, 2011), embora, ao contrário deste, nunca tenha atuado profissionalmente como músico.

<sup>32</sup> As reflexões aqui apresentadas têm origem em trabalho de campo com a rede “Circuito Fora do Eixo” (FdE), cuja definição transborda o âmbito da produção cultural mas que, por isso mesmo, tenho por hipótese que radicaliza algumas tendências contemporâneas da mesma. O FdE é uma rede de âmbito nacional formada em meados dos anos 2000 por produtores culturais, em princípio, basicamente de festivais de música “independente”, mas com um sentido de engajamento, uma auto-identificação e um modo de organização como movimento social, característica que se acentua com o passar dos anos e eventualmente sobrepuja sua dimensão de “circuito cultural” alternativo.

em MDT). Esta atividade também permite discutir a questão da centralidade do “trabalho”, no sentido restrito dado por Gorz (como será visto detalhadamente mais adiante), na vida contemporânea. A teoria mais tardia de Gorz permite a compreensão mais acurada do aprofundamento de algumas tendências contemporâneas da atividade.

Em AAP, Gorz afirma que o gigantismo dos aparatos industriais e burocráticos torna impossível o fim das atividades heterônomas, sendo esta aspiração em Marx fruto da observação dos operários polivalentes autônomos de sua época, tornando-se, assim, enganosa. Critica a noção de que haveria uma superação necessária do capital pelo aprofundamento de suas contradições internas e pelo potencial revolucionário de uma auto-gestão autônoma do processo produtivo em si, sem as mediações culturais e políticas e o controle do sentido e finalidade do trabalho.

Nesse sentido, o autor apresenta sua proposição central, que será aprofundada nas obras posteriores (e reformulada em IM): é preciso ampliar o tempo livre, no qual se poderão desenvolver todo tipo de atividade que se quiser, distribuindo entre toda a população, de modo que cada um fique com uma parcela mínima, o trabalho necessário, heterônimo. Ou seja, uma emancipação *do* trabalho, e não *no* trabalho, embora em AAP Gorz ainda acredite que o aumento da esfera da autonomia (do tempo livre) possa levar a uma maior autonomia no trabalho, ou melhor, a uma expansão da esfera da autonomia possível dentro da heteronomia. Não bastaria assim a tomada do poder pelo proletariado para que se caminhe rumo à superação do capitalismo.

O possível agente revolucionário seria, agora, a “não-classe dos não-trabalhadores”. Essa “não-classe”, diferentemente da classe operária, não seria fruto das relações de produção capitalistas, outrossim “é produzida pela crise do capitalismo e pela dissolução, sob o efeito de técnicas produtivas novas, das relações sociais de produção capitalistas.”

O desenvolvimento da tecnologia levou à redução do número de operários necessários dentro do processo produtivo. Um número reduzido de trabalhadores qualificados, estáveis e bem remunerados, passam a formar então um operariado integrado e, devido a essa posição cômoda, intrinsecamente reacionário e conservador.

Em contraste a essa situação, tem-se a expansão de grande contingente de trabalhadores “precários”, desempregados ou subempregados, trabalhadores temporários e etc, aos quais Gorz refere-se aqui como “neoproletariado pós industrial”, que constituiriam a maioria da população, os sem-estatuto e os

[...] sem classe que ocupam os empregos precários de ajudantes, de tarefeiros, de operários de ocasião, de substitutos, de empregados em meio expediente [...], cuja qualificação, determinada por tecnologias de rápida evolução, muda continuamente e, de qualquer modo, não tem relações com os conhecimentos e ofícios que podem ser aprendidos nas escolas ou faculdades. O neoproletario geralmente é superqualificado com relação ao emprego que encontra. Está condenado ao desemprego de suas capacidades enquanto espera pelo desemprego puro e simples. (p.89)

Para Gorz, é necessário transpor a racionalidade produtivista<sup>33</sup> em direção a uma racionalidade diferente. Segundo ele, apenas a não-classe dos não-trabalhadores “encarna, ao mesmo tempo, a superação do produtivismo, a recusa da ética da acumulação e a dissolução de todas as classes.”

Aqui tanto a economia de mercado quanto a economia planificada implicam em ausência de autonomia para o indivíduo. O sistema como um todo, em uma sociedade complexa, funciona pela inércia de seus imperativos. Em uma economia planificada, mesmo quando deliberado o conteúdo do Plano em instâncias democráticas, como conselhos regionais e locais deliberativos e consultivos, o resultado final acaba sendo uma média entre diferentes grupos de interesses e entre diferentes aspirações individuais, que se afirma ser a “vontade geral”, mas na qual nenhum indivíduo pode identificar sua vontade particular, sendo sempre necessário se moldar a uma “força exterior”. A economia de mercado, da mesma forma, mesmo partindo da aleatoriedade de iniciativas individuais, atende a necessidades e imperativos que estão além do controle dos indivíduos. O Estado, em qualquer das suas configurações modernas, não passa de um “quase sujeito”, um corpo administrativo e burocrático que funciona para além das vontades dos indivíduos que o compõe, mesmo o chefe do executivo.

Gorz delineia então uma de suas proposições centrais. Na sociedade pós-industrial verifica-se um deslocamento de importância (e este é o único lócus de emancipação possível para o autor) das atividades economicamente necessárias para as atividades cujo fim encontra-se em si mesmas, ou seja, a fonte de riqueza desloca-se do valor de troca para o valor de uso. Para ele, toda atividade com fim econômico é necessariamente heterônoma, e os indivíduos gradativamente passam a dar sentido a sua vida a partir das atividades desenvolvidas em seu tempo livre. Este não é mais apenas

---

<sup>33</sup> Ecoando a crítica contracultural à tecnocracia, à qual o próprio foi uma das vozes nos anos 1960, no âmbito da sociologia do trabalho.

um desafio da opressão do tempo de trabalho, que mantêm a lógica heterônoma deste último, não sendo, de fato, livre<sup>34</sup>. Em Gorz, o tempo livre é a fonte de autonomia possível, e torna-se a fonte de sentido da vida. Sua conclusão é de que é necessário aumentar o tempo livre em relação ao tempo de trabalho econômico necessário à sobrevivência.

Este tempo liberado não leva a “emancipação” se ocupado apenas por lazer vazio, escapista e monótono pautado na homogeneização e indução a passividade perpetrada pelos mass mídia, e pelo isolamento na esfera privada. Assim, o aperfeiçoamento da convivência estimulante também é central para o autor (p.108):

Mais ainda do que do tempo livre, a expansão da esfera da autonomia depende da densidade dos instrumentos convivenciais aos quais os indivíduos terão livre acesso de modo a fazer e a produzir tudo o que ganha em valor estético ou em valor de uso quando o fazemos por nós mesmos: oficinas de consertos e de autoprodução nos edifícios, bairros ou comunas, onde todos possam fabricar e inventar de acordo com sua fantasia; bibliotecas, salas de música e de vídeo; rádios e televisões ‘selvagens’; espaços de circulação, de comunicação e de trocas livres etc.<sup>35</sup>

Em MDT, para tornar mais clara sua posição em meio ao polêmico debate sobre o fim da centralidade do trabalho, Gorz irá se debruçar mais detidamente sobre a definição do que entende por “trabalho”, em sentido restrito.

A noção de trabalho, como atividade exercida publicamente em troca de um salário (ou trabalho assalariado), é uma concepção que surge nas sociedades industriais modernas: “O que chamamos de ‘trabalho’ é uma invenção da modernidade”. Diferencia esta concepção dos “afazeres” (atividades diárias de reprodução da vida), do “labor” (atividades, por mais penosa que sejam, cujo produto é de fruição própria ou de seus pares) e do “empreendimento por conta própria”, cujo fim só interessa a quem o realiza e não pode ser realizado por outro.

Segundo Gorz, é moderna a concepção de trabalho como principal fonte de socialização e de atribuição de sentido à vida, como atividade pública que afirma o pertencimento e existência social. Essa função do trabalho como fonte de coesão não é redutível à concepção antropológica do trabalho como fonte de subsistência: “Esse

---

<sup>34</sup> Como na sua captura pela “indústria cultural”, na formulação dos frankfurtianos.

<sup>35</sup> “O estabelecimento de novos tipos de relações sociais, de novas maneiras de produzir, de se associar, de trabalhar e de consumir é a condição primeira de toda transformação política”. (p.138-139)

trabalho necessário à subsistência, com efeito, jamais foi fator de integração social. Era, antes, um princípio de exclusão.” Nas sociedades “pré-modernas”, as atividades relacionadas à satisfação das necessidades materiais e à reprodução da vida sempre foram consideradas inferiores. Desde Platão, e não apenas em sociedades escravagistas, é comum a concepção de que a liberdade está além das necessidades materiais, que implica, de fato, um domínio sobre estas e, na medida em que se está preso a atividades que visam realizar esse fim, não se é livre.

Gorz irá aprofundar sua concepção dualista da sociedade moderna, já presente em AAP:

O tempo de trabalho e o tempo de viver foram desconectados um do outro; o trabalho, suas ferramentas, seus produtos, adquiriram uma realidade separada do trabalhador e diziam agora respeito a decisões estranhas a ele. A satisfação em ‘fazer uma obra’ comum e o prazer de ‘fazer’ foram suprimidos em nome das satisfações que só o dinheiro pode comprar. [...] A racionalização econômica do trabalho venceu, portanto, a resistência das antigas ideias de liberdade e de autonomia existenciais. Fez nascer o indivíduo que, alienado em seu trabalho, também o será, obrigatoriamente, em seu consumo e, finalmente, em suas necessidades. Porque não há limite à quantidade de dinheiro suscetível de ser ganho e gasto, também não haverá limite às necessidades que o dinheiro cria, nem às necessidades de dinheiro. Sua extensão cresce com a riqueza social. A monetarização do trabalho e das necessidades fará finalmente explodir os limites que lhe eram impostos pelas filosofias da vida. (p.31)

O autor trata do “novo tipo de trabalhador” como resultado da nova dinâmica do trabalho, que exige a sua subdivisão em equipes polivalentes e relativamente autônomas, capazes de iniciativas rápidas, cooperação, divisão e redivisão constante das tarefas, tornando a tradicional supervisão e comando dos chefes impossível, mesmo em indústrias como a automobilística.

Gorz identifica então três dimensões do trabalho e afirma que, para o trabalho se tornar de fato autônomo, não basta restituir a autonomia em parte delas, mas somente em todas. São elas: “a) a organização do processo de trabalho; b) a relação com o produto que o trabalho tem por fim realizar; c) os conteúdos do trabalho, isto é, a natureza das atividades que ele requer e as faculdades humanas que demanda”.

Para se transformar em atividade autônoma, o trabalho precisaria ser: “a) auto-organizado em seu processo; b) uma busca livre da finalidade a que se propôs; c) humanamente satisfatório para a pessoa que a ele se dedica<sup>36</sup>”.

Sobre a primeira condição, observa que o trabalho em grupos autônomos não suprime a heteronomia, apenas a desloca do indivíduo para o pequeno grupo semi-autônomo. Há autonomia *no* trabalho, mas não *do* trabalho, sendo esta autonomia apenas formal dentro do grupo, e não uma autonomia existencial; quanto ao segundo ponto, Gorz ressalta que não há relação alguma do trabalhador com a finalidade, com o produto do trabalho. O trabalhador reprofissionalizado da fábrica robotizada é similar ao “operário de processo”, ou seja, ele não transforma, nem toca, o produto. Ele, simplesmente, supervisiona a usinagem de um semiproduto, sendo cada grupo polivalente autônomo responsável por apenas um segmento da cadeia automática; em relação ao terceiro ponto, o autor lembra que “o interesse e a variedade de um trabalho não bastam para transformá-lo em um trabalho humanamente satisfatório.” Apesar de mais interessante que a repetição monótona de uma mesma tarefa, o que importa aqui é saber se “o investimento no trabalho implica enriquecimento pessoal ou, ao contrário, desinvestimento em si mesmo”. Considero, então, como antecipei, que a produção cultural é uma atividade que se encaixa nessa definição, e atende essas condições.

A redistribuição de renda não seria suficiente para o surgimento de uma sociedade “que é dona e mestra da atividade econômica, capaz de submetê-la a seus fins”. Esta não pode, em um contexto de forças produtivas fortemente desenvolvidas e diferenciadas, emergir de fins econômicos, sendo necessários “fins políticos e éticos, delimitando o lugar que as atividades com fins econômicos devem ocupar na Cidade e estendendo indefinidamente os espaços públicos nos quais podem se desenvolver as atividades autônomas, individuais e coletivas”.

Confundem-se usualmente várias formas distintas de trabalho, e mesmo Marx já utilizava a noção de forma indiferenciada. A questão que se coloca então é: “onde começa e onde termina o trabalho?”. O problema de atribuir uma remuneração para todo tipo de atividade é que tudo passa a ser avaliado segundo o critério do valor de troca. É necessário “reaprender a diferenciar a noção de trabalho para evitar o disparate de remunerar atividades sem fim mercantil e assujeitar à lógica do rendimento atos que só

---

<sup>36</sup> Julgo que a produção cultural, em especial de pequeno e médio porte, preenche, ou pode preencher estes requisitos, em especial (mas não só) em nichos de menor retorno financeiro, e mais ainda quando não há retorno financeiro algum (apenas a equalização dos gastos, ou mesmo prejuízo).

são coerentes com seu sentido justamente quando o tempo neles não conta para nada.” Assim, além de definir os critérios da racionalidade econômica, é preciso definir os critérios de sua aplicabilidade, interrogando o sentido das relações que as atividades tecem e a compatibilidade dessas com a racionalização econômica.

“Definimos o trabalho no sentido econômico como uma atividade desenvolvida tendo em vista a troca mercantil e que é necessariamente objeto de um cálculo contábil”, pautado, assim, por um critério de eficiência e pela busca do aumento de produtividade, e não possuindo utilidade direta para o trabalhador (sendo apenas um meio de se adquirir o que se é útil). O que não exclui que o trabalhador possa também se interessar por ele, mas isso aqui é secundário. É preciso então diferenciar as atividades cujo objetivo primário é a própria atividade e não seu valor de troca (como, segundo o autor, a atividade do missionário, do revolucionário, do pintor, do escritor, do pesquisador...). Se a busca de eficiência supõe que o rendimento do trabalho possa ser medido, a “eficácia econômica máxima do trabalho só interessa ao trabalhador quando este trabalha por conta própria”.

O autor distingue então quatro critérios para a aplicabilidade da racionalidade econômica, observados em atividades que: a) criam valor de uso; b) têm em vista uma troca mercantil; c) realizam-se na esfera pública; e d) em um tempo mensurável e com rendimento o mais elevado possível. O autor ressalta que não basta ser empreendida com vistas à troca mercantil para uma atividade ser considerada trabalho em sentido econômico.

Gorz passa então a examinar os diferentes tipos de atividade, que se caracterizam pela presença ou ausência de algum desses parâmetros, além de dividir dois grandes grupos, nos quais temos: “A. As atividades realizadas em vista de sua remuneração ou atividades mercantis; B. As atividades não mercantis, cuja remuneração não é, nem pode mesmo ser, seu fim primário.”

Entre as atividades mercantis temos “1. O trabalho no sentido econômico como emancipação [a) + b) + c) + d)]”: o trabalho remunerado na esfera pública, que qualifica o indivíduo como socialmente útil e possuidor de direitos, fator de inserção social, mas cujas diferentes atividades não possuem a mesma dignidade nem efeito de inserção. Assim, de nada adiantaria um salário à dona de casa, até por esta atividade não ser limitada ou mensurável. Já o emprego numa fábrica, por ex., significa, para as mulheres, uma emancipação da esfera privada e ascensão à esfera pública. As relações mercantis se dissociam das relações pessoais, e a família ou comunidade deixam de ser esferas de

produção econômica. “O direito de aceder, pelo trabalho, à esfera pública é indissociável do direito à cidadania”; “2. O trabalho do serviçal [b) + c) + d)]”: “as prestações de serviço que não criam valor de uso, embora sejam objeto de uma troca mercantil pública”, um trabalho servil que “impede ao trabalhador demonstrar, adquirir ou desenvolver capacidades superiores”, e que “não se situa inteiramente na esfera pública”, mas envolvem também “agradar, pagando o que recebe com sua pessoa”, mesmo quando regido por uma relação contratual, para o conforto privado e prazer proporcionado ao patrão; “3. Funções, assistência, auxílios [a) + b) + c)]”: atividades que “criam valor de uso, em vista de uma troca mercantil, na esfera pública, mas cujo rendimento é impossível medir e, conseqüentemente, maximizar”, atividades de serviços que pagam pela presença ou disponibilidade, e que se espera que não sejam necessárias, como as de bombeiro, do guarda, funcionário do fisco, e etc., ou seja, que não se deve ter interesse que haja trabalho a fazer. Não se pode medir sua eficácia, já que as razões das demandas não são programáveis, e sua eficácia pode estar em razão inversa de seu rendimento quantitativo aparente, como no caso da medicina, na qual o dinheiro ganho deve ser um meio, não o objetivo do ofício. “[...] a prestação de serviço, mesmo bem remunerada, possui também um caráter de dádiva, mais exatamente de dádiva de si, por parte do terapeuta (ou do professor etc.). Este envolveu-se nesta produção de cuidados de uma maneira que não pode ser nem produzida à vontade, nem comprada, nem aprendida, nem codificada.”; “4. A prostituição [a) + b) + d)]”: atividade na qual, paradoxalmente, é “precisamente a dádiva de si que é o objeto de troca mercantil”, em uma contradição entre a venda do serviço e sua natureza, sendo uma relação servil em estado puro (“o trabalho de um É o prazer do outro”), na qual, diferente da prestação do terapeuta por exemplo, a competência técnica é desejada “sem razão” pelo cliente, e sob total controle deste, colocando-se a prostituta como sujeito livre fingindo-se escrava e, de fato, simulando a dádiva de si, e é esta simulação que o cliente compra (não sendo um serviço mercantil como outro qualquer por não ser padronizável em procedimento técnicos pré-determinados); por fim, o “4) bis. Maternidade, função materna, ventres de aluguel”, no qual diferencia o interesse da mãe e o interesse da sociedade, sendo, no primeiro caso, uma tarefa autônoma, até a plena autonomia do filho, e, no segundo, uma função socialmente útil que “dá” à sociedade o que esta precisa, não interessando o desenvolvimento individual da criança mas seu serviço à pátria (estando aqui o perigo e a base da reivindicação de um “salário materno”). Não é uma atividade à qual deve-se esperar rentabilidade econômica .

Entre as “atividades não-mercantis” o autor distingue dois tipos: o “trabalho para si”, “esta produção de valor de uso do qual somos nós mesmos os artesãos e os únicos destinatários”, e as “atividades autônomas”, atividades “sem nenhuma necessidade nem utilidade, que são em si mesmas seu próprio fim<sup>37</sup>”.

Gorz defende que comunidades de base tornem-se espaços intermediários entre a esfera privada e a esfera pública, por exemplo, por meio de cooperativas de autogestão de edifícios, criando um “espaço de soberania comum, subtraído às relações mercantis, em que os indivíduos autodeterminam em conjunto suas necessidades comuns e as ações mais apropriadas para satisfazê-las”, sendo “na experiência prática de atividades micro-sociais que pode ancorar-se uma crítica do modelo de consumo capitalista e das relações sociais dominadas por fins econômicos e pelas trocas mercantis”, tornando possível, enfim, “tecer os laços de solidariedade e de cooperação vividas [...] [e ter] a experiência viva dessa reciprocidade perfeita dos direitos e dos deveres que é o pertencimento a uma coletividade”. A liberação do tempo também permite o desenvolvimento de atividades autônomas, cujo fim são elas mesmas, desnecessárias, voltadas para o Verdadeiro, o Belo, ou o Bem, que trazem em si mesmas sua recompensa.

Sua “visão de uma outra sociedade” é baseada ainda aqui na “diminuição progressiva do trabalho com fim econômico” de forma a permitir “que nela predominem as atividades autônomas”. Mas esse desdobramento não é necessário nem fácil, sendo a principal tarefa das lutas política orientar de forma emancipadora o sentido das mudanças em curso, fazendo com que possamos passar “de uma sociedade produtivista ou sociedade do trabalho para uma sociedade do tempo liberado onde o cultural e o societal predominam sobre o econômico<sup>38</sup>”. Sem essa orientação e sentido, “estas transformações só acarretam temíveis barbáries técnicas. [...] exclusão social,

---

<sup>37</sup> O autor alerta para o perigo da profissionalização das tarefas domésticas: “O desenvolvimento dos serviços pessoais só é possível em um contexto de desigualdade social crescente, onde parte da população açambarca as atividades bem remuneradas e constringe uma outra parte ao papel de serviçal” (p.155).

<sup>38</sup> “Pensem na transformação que sofrerão nossas sociedades quando a criatividade, a convivialidade, a beleza, o lúdico, vencerem os valores da eficiência e da rentabilidade ligados ao trabalho. O desafio é capital... Nada menos que inventar uma arte de viver, formas renovadas de criatividade social”. Nesse trecho ecoam exemplarmente as reivindicações mais radicais sobre o trabalho pleiteadas no âmbito da Contracultura, como visto na parte 1 desta tese.

pauperismo e desemprego em massa.” É este o “sentido possível das mutações técnicas<sup>39</sup>”.

Após especificar o sentido que “trabalho” possui em sua crítica à “sociedade do trabalho”, Gorz retoma, em MDP, a discussão dos rumos possíveis à “apropriação” da suposta crise desta. Inicia relembando que não se trata aqui do trabalho em sentido antropológico ou filosófico, o qual, com efeito, esta crise abole sistematicamente, ao mesmo tempo que o reafirma como fonte de cidadania, estimulando uma luta férrea pelas parcas porções do mesmo que restam.

Gorz, tratando do tema da “Grande Recusa”, afirma que os métodos dos movimentos de contestação e das que ações operárias que se iniciam nos anos 60 são

[...] fundamentalmente diferentes das greves usuais: recusa dos tempos coercitivos; recusa da cotação por posto de trabalho; recusa de obedecer aos “chefetes”; auto-redução dos ritmos de trabalho; ocupações prolongadas nas fábricas com sequestro de patrões ou dirigentes; recusa de delegar as negociações aos representantes legais dos funcionários; recusa de transigir sobre as reivindicações vindas da base. Recusa ao trabalho, muito simplesmente. (p.18)

São todas formas variadas de recusar o engajamento no compromisso de classe que formava a própria base do “compromisso fordista”. Assim, segundo o autor, os “movimentos sociais dos anos 1967-1974” não reivindicavam algo às instituições da “sociedade-Estado”, mas visavam transformar a própria vida, “subtraindo-a a lógica da produtividade, mas também à lógica do trabalho abstrato, da padronização, do consumo de massa, da normalidade, da quantificação, da sincronização”, “afirmando a especificidade de necessidades e desejos que não possuem satisfação mercantil e monetária possível”.

Seja nas sociedades ou nas empresas, a “crise de governabilidade” marcou o esgotamento do modelo fordista, e o capital busca se desvincular de sua dependência em relação ao Estado, em um processo de mundialização que se aprofunda nos anos 90.

---

<sup>39</sup> Assim, Gorz expressa um sentido similar à sua análise à proposta originária frankfurtiana, como visto na primeira parte desta tese, e desenvolvida especialmente por Marcuse, e que no fundo é uma premissa essencial marxiana, de buscar o potencial de mudança já em germe no estado de coisas existentes. Porém, no meu entender, Gorz vai além, na medida em que desenvolve essa perspectiva de modo mais realista. Também se destaca aqui a recusa do autor, e que, nesse ponto, também é a de Marcuse, de qualquer necessidade ou sentido teleológico ao qual apontariam as possibilidades abertas pela evolução técnica e tecnológica, sendo o sentido que o desenvolvimento tecnológico assume algo em disputa, podendo tomar rumos bem distintos.

Inverte-se a relação entre Estados e capital, os primeiros tornados subalternos às necessidades do segundo, em uma competição mundial para atrair o capital em “êxodo”. Os centros de coordenação e decisão estratégica das firmas passam a ter uma nacionalidade só na aparência, por suas origens, tornando-se as firmas redes transnacionais. Agora só o capital tem soberania, emancipando-se como nunca antes do poder político. Este processo de mundialização é irreversível. Assim, “é no âmbito da mundialização em curso que se deve lutar por uma mundialização diferente”, só podendo a resistência ao capital transnacional ser também transnacional.

A intensificação da concorrência mundializada serve para legitimar tudo o que se quiser no mundo do trabalho, toda a precarização deste, ao mesmo tempo em que as taxas de lucro se mantêm crescentes e se reduzem as taxas de investimento, operando-se uma redistribuição de baixo para cima, aumentando-se enormemente o montante dos acionistas e a remuneração dos CEOs, além da expansão das “fusões” e dos “investimentos puramente financeiros no mercado monetário e no mercado de câmbio”, por meio dos quais muitas firmas ganham mais do que com suas atividades produtivas. Compreende-se assim o aumento na concentração de riquezas, a autonomia dos “mercados” ante a sociedade e a economia real, e a imposição de suas normas de rentabilidade às empresas e aos Estados.

O toyotismo oferecia a solução ideal aos problemas enfrentados pelas indústrias ocidentais de como aumentar a produtividade quando as quantidades a serem produzidas não aumentam. A resposta soava como uma revolução cultural, tendo como um de seus princípios essenciais a consideração indispensável de uma certa autogestão operária do processo de produção, visando mais agilidade e rapidez no ajuste da produção à demanda.

Enquanto, para o taylorismo, a autogestão devia ser combatida como fonte de rebelião e de desordem, a auto-organização, a engenhosidade e a criatividade operárias eram para o toyotismo recursos a serem desenvolvidos e explorados. A dominação total, totalmente repressiva, da personalidade operária devia ser substituída pela mobilização total (p.40).

Tornam-se assim centrais ao trabalho imediato de produção a reflexão, a troca de informações, a partilha de observações e saberes, a polivalência, tornando-se o operário ao mesmo tempo, “fabricante, tecnólogo e administrador”, dependente de um “nível

geral de conhecimento” (general intellect) como base de sua produtividade e “força produtiva imediata”. “O paradigma da organização vê-se substituído por aquele da rede de fluxos interconectados, coordenados em seus núcleos por coletivos auto-organizados sem que nenhum deles constitua propriamente um centro”, formando um “sistema auto-organizador descentrado”. Gorz coloca então as questões centrais aqui: esta concepção do trabalho abre ao poder operário “espaços sem precedentes, anunciando uma possível liberação, ao mesmo tempo *no* e *do* trabalho”, ou, ao contrário, impõe “a sujeição máxima dos trabalhadores, obrigando-os a cumprir por si mesmos a função patronal e ‘o imperativo de competitividade’, fazendo-os erigir o interesse da empresa acima inclusive de sua saúde e de sua vida?”

A resposta depende do contexto histórico, político e econômico em que são aplicados na totalidade ou em parte os princípios pós-fordistas. Não obstante, a ruptura do fordismo tem se desenvolvido “numa relação de forças desfavorável aos assalariados e seus representantes”.

O grande problema que se coloca, então, é que, para Gorz,

*só ultrapassando as relações de produção capitalistas é que se pode realizar o potencial liberador do pós-taylorismo. O capital aplica alguns de seus princípios, mas à condição de se precaver contra o uso autônomo pelos operários da parcela deste poder que lhes foi concedido (p.47)*

O capital busca enfraquecer a identidade de classe selecionando os despojados da mesma, e oferecendo em troca uma “identidade de empresa” (corporate identity) ancorada em uma “cultura da empresa”, com formação específica, estilo de comportamento, vestimenta e vocabulário próprios. Oferece assim, em uma sociedade em vias de decomposição, um refúgio ao sentimento de insegurança e à busca frustrada de identidade, ao preço da renúncia de tudo o mais, “a perda total de si”, para a entrega “de corpo e alma à empresa que, em troca, lhe dará uma identidade, um pertencimento, uma personalidade, um trabalho do qual pode orgulhar-se; torna-se membro de uma ‘grande família’”.

Dessa forma, a “emancipação virtual dos trabalhadores pós-fordistas *no seio* de seu trabalho caminha de par com um controle social reforçado”, com uma “submissão do indivíduo à pressão conformista, totalitária do grupo”, tornando o retrocesso em relação ao fordismo evidente, na medida em que o toyotismo substitui “as relações

sociais modernas por relações pré-modernas”, desconsiderando o antagonismo de interesses entre trabalho vivo e capital (ao contrário do fordismo), exigindo a implicação subjetiva e a subsunção do pertencimento a si, ao sindicato, classe e sociedade, ante o pertencimento à empresa, instrumentalizando toda a pessoa, exigindo a dedicação incondicional e pessoal aos objetivos da empresa, sendo esta subjetividade retomada e revalorizada “o avesso de uma subjetividade livre, [...] pois... seu mundo é circunscrito pelo sistema dos fins e dos valores da empresa... não sobra nenhum espaço físico nem psíquico que não seja ocupado pela lógica da empresa...”.

Gorz revê sua posição, formulada nos anos 60 na linha dos partidários da autogestão operária, de que a partir do momento em que se enraizasse nos locais de trabalho, não seria mais possível limitar as reivindicações de autonomia; ou, como caracteriza em AAP, a contradição da “autonomia dentro da heteronomia”, pela qual, teoricamente, quanto mais se amplia a autonomia, “mais deveria radicalizar-se a recusa da heteronomia” (a autonomia *do* trabalho forçando no sentido de uma maior autonomia *no* trabalho). Aprofundando a mudança de posição nesta questão já desenvolvida em MDT, afirma que

[...] *a autonomia no trabalho é irrelevante se não for acompanhada de uma autonomia cultural, moral e política prolongando-a além dela mesma; tampouco provém da própria cooperação produtiva*, mas da atividade militante e da cultura de insubmissão, de rebelião, de fraternidade, de livre debate, de questionamento radical (aquele que vai à raiz das coisas) e de dissidência que produz. [...]. A fábrica, o local de trabalho, deixam então de ser o principal terreno do conflito central. A frente de batalha estará ali onde a informação, a linguagem, o modo de vida, o gosto, a moda são produzidos e modelados pelas forças do capital, do comércio, do Estado, da mídia; ali onde, dito de outro modo, a subjetividade, a “identidade” dos indivíduos, seus valores, as imagens que fazem de si mesmos e do mundo são perpetuamente estruturadas, fabricadas, moldadas. [...] A frente de batalha do conflito está em todos os lugares e sua radicalização no terreno cultural (no terreno da educação, da formação, da cidade, do lazer, do modo de vida) é a condição de sua radicalização no terreno do trabalho.

À figura do “operário massa” assalariado do fordismo sucedem duas figuras: a do “jobber”, que transforma a precariedade em modo de vida, “recusando veementemente vender-se a um patrão ou servir ao capital”, só aceitando empregos provisórios e organizando o máximo de tempo disponível para si mesmo ao trabalhar

apenas o suficiente para atender suas necessidades; e a do “autônomo”, patrão de uma empresa individual para a qual se constitui um portfólio de clientes ocasionais e regulares.

Embora a imagem do trabalhador “por conta própria” seduza, por exemplo, 40% dos jovens britânicos, “só se dão bem aqueles que pertencem à ‘elite do saber’” (elite of knowledge workers, termo de Jeremy Rifkin), representada por menos de um por cento dos ativos: “consultores, advogados financeiros, informáticos e especialistas de alto nível”. Aos que não possuem as competências excepcionais e raras cobiçadas pelas empresas, o trabalho independente só levará à maior liberdade na medida em que haja uma organização dos autônomos, desempregados, precários ou temporários em um pool que imponha o preço e a distribuição dos serviços, do qual só há exemplos raros e embrionários. O que há então é degradação e insegurança. Além disso, quanto menos trabalho, maior a duração para cada um. O capital visa abolir, junto com o assalariamento, todos os limites que o movimento operário conseguiu impor à exploração, e tende a desaparecer a função emancipadora ante relações de sujeição tradicionais cumprida pela assalariamento, que impunha relações de trabalho, em princípio, igualitárias e impessoais.

A condição de precário se impõe a todos, ao menos potencialmente. “Saímos da sociedade do trabalho sem substituí-la por nenhuma outra”. Segundo Gorz, todos nós sabemos e sentimos nossa condição de desempregado potencial, precário, temporário, part-time em potencial: “mas o que cada um de nós sabe não se transforma ainda – e nem pode transformar-se – em consciência comum a todos de nossa condição comum”, ou seja, de que o trabalhador não é mais, tendencialmente, a figura central, sendo esta a do precário, do intermitente, que se identifica mais com as atividades que exerce entre seu trabalho remunerado. Este não reconhecimento impede que nos apropriemos desta nova condição e das potencialidades desta figura do precário, que é potencialmente a nossa, fazendo com que esta deixe de ser uma condição padecida e imposta, para “tornar-se modo de vida escolhido, desejável, socialmente controlado e valorizado, fonte de cultura, de liberdade e de novas sociabilidades”; para que possa tornar-se o direito de todos de “escolher as descontinuidades de seu trabalho sem por isso sofrer descontinuidades nos seus rendimentos”.

O problema então não é um “um atraso de mentalidades”, mas o “atraso do político em relação às mentalidades”. Está no “risco de perder, junto com o emprego estável, qualquer rendimento, qualquer possibilidade de atividade, qualquer contato com

o outro”, no risco de considerar que o trabalho vale por si mesmo, não pela satisfação que traz, mas pelos direitos e poderes associados apenas ao emprego estável, e na inferioridade e ausência de direitos no exercício de outros tipos de atividades.

Ao contrário do que faz pensar o “discurso do capital”, “o que falta não é o ‘trabalho’, mas a distribuição das riquezas em cuja produção o capital emprega um número cada vez menor de trabalhadores”. A solução não é criar mais trabalho, criando emprego inúteis ou profissionalizando atividades refratárias à razão econômica (como o autor demonstrou em MDT), “mas repartir melhor todo o trabalho socialmente necessário e toda a riqueza socialmente produzida” (como já argumentava em AAP). Não só a necessidade de uma renda não deve mais depender da ocupação estável de um emprego, mas também “a necessidade de agir, de pôr em obra, de ser apreciado por outros não precisa mais tomar a forma de um trabalho encomendado e pago”, o qual “ocupará cada vez menos lugar na vida da sociedade e na vida de cada um”. Múltiplas atividades, “cuja remuneração e rentabilidade não serão mais a condição necessária nem a finalidade da vida de cada um e da vida em sociedade, poderão ser alternadas e revezadas”, e “as relações sociais, os laços de cooperação, o sentido de cada vida serão produzidos principalmente por essas atividades que não valorizam o capital. O tempo de trabalho deixará de ser o tempo social dominante”. Segundo o autor, “tais são, muito esquematicamente, os contornos da sociedade e da civilização que se perfila além da sociedade salarial”, correspondendo às mutações culturais em curso. Isso demanda, porém, uma “ruptura política à altura da ruptura ideológica que as mutações culturais confusamente refletem”; supõe que “o trabalho emancipe-se do trabalho [comandado e pago] para desenvolver-se na diversidade de suas múltiplas atividades”; supõe, em suma, “o fim da confusão em que se funda a ascendência ideológica e o poder do capital”.

O desejo de autonomia não é novo, mas agora alcança outro patamar, e as próprias empresas exigem de seu pessoal a subjetivação de uma capacidade de autonomia. Em jogo, porém, está “a possibilidade das pessoas desenvolverem-se com autonomia, independentemente da necessidade das empresas”, a “possibilidade de subtrair ao poder do capital, do mercado, do econômico, os campos de atividade abertos pela liberação do tempo de trabalho”.

Uma ilustração deste problema encontra-se nas duas fórmulas submetidas ao debate público, segundo Gorz: “pluri” ou “multi” atividade. A primeira, patronal, considera “a autonomia das pessoas, cuidadosamente enquadrada, como um meio de

aumentar a flexibilidade e a produtividade do trabalho”. Já a segunda possui um significado político ao considerar a multiatividade como uma questão de sociedade, deslocando “o eixo de gravidade da vida de todos de tal maneira que a empresa e o trabalho de finalidade econômica não ocupem mais que um lugar subordinado”. O “Centro de Jovens Dirigentes (CJD)” na França seria um exemplo neste segundo sentido, de reapropriação do tempo por cada um, através de uma fórmula que, segundo o autor, é muito próxima da sua, prevendo uma redução ao mesmo tempo global e individualizada do tempo de trabalho no interior de uma “negociação permanente”. A empresa garante “o direito a uma renda contínua por um trabalho descontínuo”, cujo arranjo está à escolha. Assim, enfrenta-se o desemprego, a exclusão e a falta de socialização através do incremento da multiatividade “e da diversificação dos lugares de pertencimento”, diversificando as fontes de renda.

As formas flexíveis de emprego, ao invés de fonte de desintegração, devem engendrar novas formas de socialidade e coesão, de modo a que tanto as pessoas quanto as empresas possam se beneficiar da “nova natureza das forças produtivas”. A redução do espaço do emprego é uma “aspiração comum que deve encontrar sua expressão coletiva e sua realização política por meio de uma transformação de sociedade”. Mas é preciso que a aspiração de autonomia se imponha independentemente da necessidade das empresas, para que esta transformação possa ocorrer.

É preciso então “repensar a sociedade em função das aspirações que nascem da crescente autonomia das pessoas, no lugar de pensá-la em função da necessidade que tem o capital de delas servir-se, submetendo ao próprio capital esta autonomia”. Para Gorz, indo além das formulações do CJD, “o assalariamento deve desaparecer e, com ele, o capitalismo”, de modo a passarmos de uma “sociedade de trabalho” a uma “sociedade de cultura”.

Levada até o fim de suas implicações e de suas consequências, a sociedade da multiatividade não é um rearranjo da sociedade do trabalho. É uma ruptura: uma outra sociedade. Para que venha a nascer e para que a multiatividade desenvolva-se, não bastará que “a sociedade tenha criado o quadro jurídico e político” que lhe corresponde; nem que a “empresa faça saltar pelos ares as amarras do emprego”. Para que a multiatividade desenvolva-se, será ainda preciso que a sociedade organize-se com este fim por meio de um conjunto de políticas específicas; quer dizer, que o tempo e o espaço social sejam arranjados de maneira a significar a cada um que todos esperam de

todos que acumulem e alternem uma pluralidade de atividades e de modos de pertencimento. A norma será que cada um pertença, ou possa pertencer, a uma empresa cooperativa de autoprodução, a uma rede de troca de serviços, a um grupo de pesquisa e de experimentação científica, a uma orquestra ou a um coral, a um ateliê de arte dramática, de dança ou de pintura, a um clube esportivo, a uma escola de ioga ou de judô etc; e o objetivo das “sociedades” esportivas ou artísticas não será selecionar, eliminar, hierarquizar, mas *encorajar cada membro a renovar-se e a ultrapassar-se perpetuamente na cooperação competitiva com os outros; e esta busca por cada um da excelência será um fim comum a todos*. É assim que a “sociedade de cultura” (da qual a sociedade ateniense foi o protótipo ocidental) distingue-se das sociedades de trabalho (p.90-1).

Em IM, Gorz afirma que atualmente se propaga uma “economia do conhecimento”, na qual o conhecimento se torna a principal força produtiva, fazendo com que o capitalismo tenha que redefinir suas categorias principais (trabalho, valor e capital). O autor se debruça sobre as consequências dessa mudança de modo a observar os contornos de uma “sociedade do conhecimento” emergente (não mais trabalhando aqui com a defesa de uma “sociedade de cultura” como superação da “sociedade de trabalho” dominante, esta distinção mesma talvez perdendo sentido).

O conhecimento sempre foi fundamental ao capitalismo, mas como conhecimento formalizado, objetificado em máquinas e em procedimentos padronizados de trabalho e organização, ou seja, capital fixo, trabalho morto. Agora teríamos a ascensão da predominância do trabalho vivo sobre o trabalho morto, do “capital humano” sobre o capital fixo. O que se torna mais importante é o saber, que por sua natureza não é padronizável ou formalizável, mas depende da experiência, vivência e do desenvolvimento cotidiano das capacidades comunicativas e organizacionais “espontâneas”, adquiridas e aprimoradas no “mundo da vida”.

O Trabalho, e o perfil esperado do trabalhador, mudam, e mesmo a distinção entre trabalho e tempo livre perde sentido<sup>40</sup>, na medida em que o principal trabalho, e a

---

<sup>40</sup> Lembro que a defesa da indistinção entre tempo de trabalho e tempo livre era uma das demandas no âmbito da Contracultura, como visto especialmente no capítulo 3 desta tese. Embora provavelmente seus defensores à época tivessem outra ideia e ideal do que isso significaria, imagino que em um sentido próximo à formulação de Gorz sobre uma “sociedade de cultura”, como visto acima, como o sentido que deveria ser dado ao potencial tecnológico alcançado.

principal fonte de capital, são o “trabalho de si<sup>41</sup>”, o aperfeiçoamento constante das qualidades expressivas, criativas e comunicacionais, cuja responsabilidade recai sobre os próprios indivíduos (que se tornam “empresas de si”, “Eu S/A”), e que se realiza a todo tempo, mesmo (e talvez especialmente) nas atividades mais lúdicas, de diversão, fruição e entretenimento.

A “economia do conhecimento, levada às últimas consequências, levaria a um “comunismo do saber”, já que este saber se desenvolve mais quanto mais livre e quanto mais se propaga. Assim, o capital precisa criar barreiras artificiais, criar escassez e monopólios sobre o conhecimento e as inovações realizadas, de modo a garantir a sua rentabilidade (aqui percebe-se a continuidade da crítica de Gorz à racionalidade econômica, ao produtivismo e à lógica da rentabilidade, embora em outro patamar). Na crítica às limitações artificiais criadas pelo capital temos o desenvolvimento da “ética hacker” e do movimento do software livre, os “dissidentes do capitalismo digital”, que apontam para a superação do capitalismo, inerente, segundo o autor, ao pleno desenvolvimento da economia do conhecimento

Apesar da coexistência de diversos modos de produção, temos uma crescente predominância do “capital imaterial” (que implode a mensuração temporal do trabalho e do valor das mercadorias), levando a “novas metamorfoses do trabalho”. O desempenho depende da “implicação subjetiva”, e as potencialidades emancipatórias desta são cooptadas pela mobilização total por meio da “exploração de segundo grau” (expressão de Yann Moulier-Boutang), através do qual o trabalhador é um “produto que continua, ele mesmo, a se produzir” em favor da empresa que o tem como seu “capital humano”. O grande problema que se coloca é como garantir o pleno envolvimento, a mobilização total do trabalhador, de sua afetividade, quando os fins da empresa são em si mesmo indiferentes para o indivíduo, como, no exemplo dado por Gorz, o aumento dos lucros de um banco para o bancário. Enquanto isso, os dissidentes da ética hacker, dos movimentos altermundistas e anti-capitalistas, defendem o mote de um “Outro mundo possível”<sup>42</sup>, que explore o potencial de emancipação e superação das relações capitalistas baseadas na rentabilidade econômica, em favor de estruturas não-hierárquicas articuladas “em redes horizontais descentradas em vias de se autoproduzir e de se auto-organizar, fundadas no princípio da ‘democracia consensual’”.

---

<sup>41</sup> Aqui também temos algo que lembra a defesa contracultural da remodelação de si como elemento chave para a mudança, eventualmente, mesmo da sociedade, embora, novamente, de uma forma capturada e pervertida pela lógica do Capital.

<sup>42</sup> Referência constante no discurso dos agentes do FdE.

A experimentação de outros modos de vida, e de outras relações sociais nos interstícios de uma sociedade que se desagrega, serve para atacar e deslegitimar o controle que o capital exerce sobre os espíritos e os corpos. Os constrangimentos e os valores da sociedade capitalista deixam de ser percebidos como naturais, liberando os poderes da imaginação e do desejo (p.71).

É preciso contextualizar a teoria de Gorz com algumas críticas à mesma dentro da sociologia do trabalho brasileira. Segundo Ricardo Antunes (2001; SILVA, 2006), Gorz generaliza tendências do mundo do trabalho do mundo “desenvolvido” ao mundo todo, tendências que, mesmo neste, não representam a totalidade, ou mesmo a maioria, da configuração do trabalho, o que dificulta ainda mais sua aplicação ao “terceiro mundo”. Antunes defende também a necessidade de “uma vida plena de sentido” no trabalho e fora dele, em oposição à Gorz, a não ser que se entenda a emancipação como fim da hegemonia do “trabalho abstrato” e do valor de troca sobre os valores de uso. Quanto ao segundo ponto, entendo que a perspectiva recente de Gorz esteja mais próxima de Antunes do que parece, na defesa da emancipação do “trabalho” em um sentido específico, o trabalho voltado apenas para o valor de troca, para a rentabilidade financeira. Quanto ao primeiro ponto, entendo que se constitui em uma contextualização importante, mas que não invalida a utilização da teoria de Gorz no contexto brasileiro, se pensarmos não em uma definição geral e totalizante, mas em tendências que, mesmo minoritárias, influem na configuração deste, em especial em setores mais “avançados” (e, portanto, mais próximos das tendências mundiais) e no imaginário, no discurso e nas proposições de agentes com uma perspectiva mais “vanguardista” e de ruptura com o que Gorz define como “ideologia do trabalho”, influenciando os mais próximos aos movimentos e correntes transnacionais de questionamento do domínio do capital<sup>43</sup>.

## II

A partir de amplo levantamento de estudos sobre o mercado de trabalho dos artistas, dos artistas enquanto trabalhadores e do trabalho com arte e cultura, de diversas áreas como economia, sociologia e história (além de pesquisas dele próprio), Menger (2006, 1999, 2001, 2012a, 2012b, 2013) elenca algumas proposições e características gerais, às quais

---

<sup>43</sup> Como são os membros mais orgânicos e engajados do FdE.

irei expor sucintamente, destacando as menções de passagem feitas aos produtores e “empreendedores” do campo da arte e cultura. Vale ressaltar que suas considerações são feitas em relação aos países “desenvolvidos”.

Primeiramente, o autor identifica um crescimento desequilibrado do mercado de trabalho das artes nas últimas décadas. Embora este tenha crescido, a quantidade de artistas cresceu em proporção muito maior, levando a um excesso de oferta de artistas (“oversupply of artists”). Neste mercado são comuns certas características que, como visto, vem se impondo ao mundo do trabalho em geral, como o aumento da flexibilidade, dos contratos por tempo curto e determinado, da produção baseada em projetos, da multiatividade, da grande quantidade de trabalho contingente, intermitente e de subempregos.

A questão então é: por que um número cada vez maior de pessoas se dedica a uma atividade cada vez mais disputada e com menos chance de sucesso, ou mesmo de uma vida minimamente digna? Como contornam a incerteza, marca do trabalho com arte?

Para respondê-las, é preciso apresenta o perfil traçado por Menger do artista enquanto trabalhador:

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

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

[...] actually appear to suffer from significant income penalties, to have more variable income both across time for an individual artist and across artists at a given point in time, and to get lower returns from their educational investments than is the case in other comparable occupations. Although data based on similar sources and similar methodological design may be difficult to obtain for a careful comparison of each category of artists' incomes over time, the distributional evidence remains the same: the skewed distribution of artists' income is strongly biased towards the lower end of the range and artists as a group experience huge income inequalities. Nevertheless artists

are not deterred from entering such an occupation in growing numbers, nor is there as much withdrawal from artistic careers as would be expected. (MENGER, 2006, p.12)

Por que isso acontece? Menger apresenta uma série de argumentos que buscam dar conta destas questões ao analisar o “status do emprego” e os “padrões de carreira” (career patterns), a “racionalidade das escolhas ocupacionais”, a “diversificação ocupacional do risco”, e o “excesso de oferta de artistas”. Coloca a questão de se os artistas são irresistivelmente compromissados a um “trabalho por amor” (labor of love), se são “verdadeiros amantes do risco” (true risk-lovers), ou talvez “tolos de razão” (rational fools). O argumento do “labor of love” afirma que as conquistas no campo da arte não se mostram no retorno financeiro, mas na sustentação de atividades de habilidade que realizam uma transferência de valor e que são mantidas pelo “ganha-pão” em atividades “hospedeiras” como lecionar, ancoradas em uma noção de vocação (calling), de impulso interno, podendo a ideologia da “arte pela arte” inverter a relação entre sucesso e fracasso, importando apenas o reconhecimento pelos pares (peers).

O argumento dos “amantes do risco” (risk-lovers) trata da “escolha ocupacional sob incerteza”: os artistas podem ser amantes do risco (pelo motivo que for), ou podem ser induzidos a tomar riscos por “erros de cálculo probabilísticos” (probabilistic miscalculation), por uma espécie de lógica de loteria, na medida em que os jogadores superestimam suas chances de sucesso em um mercado no qual uma pequena parcela consegue retornos econômicos (e simbólicos) gigantescos e a grande maioria apenas poucos retornos. Porém, a analogia com a loteria não é totalmente apropriada na medida em que não se trata aqui de pura aleatoriedade, mas também das habilidades dos participantes.

Outro argumento, segundo o autor menos determinístico para as escolhas ocupacionais e que não desconsidera as características específicas tanto do trabalho quanto dos trabalhadores, trata do “retorno psíquico” (psychic income). Há dois tipos de recompensas aos trabalhos artísticos, monetárias e não monetárias, sendo estas últimas ondas de “psychic income” consideradas por muito tempo como uma dimensão essencial do trabalho.

Artistic work can be considered as highly attractive along a set of measurable dimensions of job satisfaction that include the variety of the work, a high level of personal autonomy in using one’s own initiative, the opportunities to use a wide range of abilities and to feel self-actualized at work, an idiosyncratic way of life, a strong sense of community, a low level of routine, and a high degree of social recognition for

successful artists. All these benefits have a shadow price, which may be compensated for by a lower income than would be expected from less amenable jobs. [...] The benefits derived from non-monetary income are, however, not of a uniform magnitude; an analysis in terms of equalizing differences requires that we adjust the total amount of these benefits according to the job, the level of professional achievement, and the conditions which prevail for those in the profession who, still waiting for success, are forced to take on secondary jobs. (MENGER, 2006, p.13)

Comparações entre artistas assalariados e artistas independentes revelam que, se os últimos possuem níveis mais altos de satisfação não financeira, possuem uma média de retornos financeiros menor, maiores níveis de insegurança no emprego, índices mais altos de desemprego e maiores variações na renda. Alguns estudos, por outro lado, rejeitam a tese dos retornos psíquicos, apontando, por ex., o caso dos músicos de orquestra como representantes de uma “contra-ideologia” de trabalho com alto constrangimento, organização e especialização.

Um conceito chave na abordagem de Menger<sup>44</sup> é o de “reputação”, considerada um processo social no qual atuam diversas dimensões de apreciação, através das quais o artista pode acumular um “capital de reconhecimento” (Bourdieu) que pode aumentar a demanda pelo seu trabalho e levar a aumentos de renda. Por meio desse processo é possível diminuir e lidar com a incerteza e o risco, embora não eliminá-los, já que, segundo o autor, estes são inerentes à atividades artísticas e aos trabalhos “criativos” em geral, sendo que mesmo a maior reputação neste meio pode se esvaír mais ou menos rapidamente, embora dificilmente se perca por completo quando atinge certo patamar.

Segundo Menger, quanto mais não rotineira a atividade, maior a incerteza de sucesso, e, proporcional a esta, maior o volume de gratificação psíquica e social (“O risco do fracasso é uma característica fundante das empreitadas artísticas” (MENGER, 2006, p.28).

The two kinds of incentives in occupational choice that have been mentioned up to this point can be related as follows: Nonroutine work, the most celebrated examples of which are artistic, scientific, and *entrepreneurial work*, provides psychic and social gratification proportional to the degree of uncertainty of success. The more the work is nonroutine, the less one can be certain about the immediate or long-term chances of individual achievement. It should, however, not be overlooked that artistic work also entails routine aspects, both in relative terms-the various artistic occupations and the various individual achievements in each of them may also, of course, be ranked according to how routine or nonroutine the work is-and in absolute terms-no artist could every time reconstruct afresh his own frame of activity, and no collective work could be achieved if conventions didn't exist as stabilizing forces (Becker 1982). The fact

---

<sup>44</sup> E como será visto na seção seguinte, também na de Becker.

remains that the nonroutine dimension of artistic creative work is the most demanding, the most rewarding, and the most acclaimed one, and that which gives it such a great social value. (MENGER, 1999, p.558) [grifos meus]

Estas características aproximam as atividades artísticas do trabalho criativo predominante na economia do trabalho imaterial, na medida em que esta incorpora os elementos das atividades não rotineiras, e que torna central o saber prático, a aprendizagem no trabalho, o processo de “learn-by-doing”. A compreensão deste processo, e de sua importância, é fundamental, na medida em que permite a compreensão tanto das atividades não rotineiras quanto do comportamento de aposta numa carreira incerta, na medida em que, nas carreiras artísticas, não há um momento de entrada e confirmação da vocação instituído, mas um aprimoramento no fazer constante e incerto que, se não garante, não exclui a possibilidade de sucesso, o que pode servir como incentivo a sacrifícios no começo da carreira, a aceitação de rendas baixas e como estímulo a se submeter a trabalhos menos gratificantes, no campo das artes ou não, enquanto se aprimora no processo de aprendizado na prática<sup>45</sup>.

This also means that performance in nonroutine activities hardly depends on skills that could be easily objectified, transmitted, and certified in the training system. Indeed, the impact of schooling on earnings is typically smaller for artists than it is either for all workers or for managers, professionals, and technical workers (Filer 1990). Insofar as nonroutine activity refers to a wide range of changing and challenging work situations, it therefore implies that abilities may be revealed and skills acquired only progressively, in the course of action, through a process of learning-by-doing, which is highly informative and which cannot be perfectly anticipated ab initio. Even if one were to assume that innate abilities command success much more than formal training, talent could express itself only by coping with work situations that reveal the multiple characteristics of what artistic achievement really is. It should be added that if talent could be detected more rapidly, then quit rates in artistic professions would be much higher. (MENGER, 1999, p. 559)

Menger destaca, a partir do trabalho pioneiro de Baumol e Bowen, três maneiras principais de administrar o risco, que podem ser combinadas (MENGER, 2006, p.30; 1999, p.562): artistas podem ter apoio de fontes privadas ou públicas, podem trabalhar de forma cooperativa (cooperative-like associations) ao juntar e compartilhar sua renda

---

<sup>45</sup> Um dos produtores entrevistados descreve exatamente esse processo, ao falar da história da banda a qual está atualmente fazendo a produção executiva, banda que pode se considerar de relativo sucesso, na medida em que circula por todo o país com uma agenda cheia fazendo alguns shows por semana. Fala que a banda “penou” vários anos em São Paulo, esteve a ponto de desistir, até conseguir dar o “salto” e assinar com uma produtora de médio porte, responsável pelo agendamento dos shows, de propriedade de um produtor bastante conhecido.

e organizando uma espécie de sistema de seguro mútuo<sup>46</sup>, e, por fim, podem ter múltiplos empregos. Os artistas aqui lembram empreendedores, pois, assim como estes espalham frações de sua propriedade em diferentes tipos de investimento, possuidores de empregos múltiplos (multiple jobholding) empregam partes de seu esforço em diferentes empregos. Os trabalhadores artísticos, em muitos países, estão entre os trabalhadores que mais possuem empregos secundários. Além disso, ocupações artísticas estão entre as atividades mais realizadas como empregos secundários. Para entender melhor o “multiple jobholding” e outro mecanismo que lhe é complementar, o “role versatility scheme”, é preciso diferenciar os diferentes tipos de atividades exercidas por artistas: o trabalho criativo propriamente dito, os trabalhos que possuem relação com a arte, e os trabalhos não artísticos. “Para capturar todo o espectro de relações entre a oferta de trabalho e os rendimentos recebidos pelos artistas, uma divisão tripla do tempo de trabalho e dos rendimentos é essencial entre”:

- the creative activity itself, which corresponds to the primary creative labor and the tasks associated to the preparation of the artistic product (thinking, dreaming, searching for materials, rehearsing, practicing);
- arts-related work, which includes the various activities within the particular artworld that do not contribute directly to producing the artistic product, but still rely on the skills and qualifications possessed by the professional artist – common examples of such work are teaching activities and *management tasks in artistic organizations*; and
- non-arts work, which may differ considerably among individuals, among artforms and over the individual life-cycle in an artistic career; for example, recent US Census and survey data report that while a majority of authors (as primary occupation) hold secondary jobs in other professional occupations and especially in educational fields, actors’ and singers’ secondary jobs are mainly in sales, clerical or service jobs, i.e. jobs with a history of low pay and poor benefits (ALPER et al., 1996, apud MENGER, 2006, p.31) [grifos meus]

O amplo espectro de atividades é similar a um portfólio, como o dos freelancers, tornando-se uma forma de lidar com a incerteza e risco mantendo a centralidade da escolha de uma carreira. O “portfolio model of occupational risk management” permite superar o “pensamento estático em torno do velho dilema – liberdade ou alienação” (e a consideração de que empregos secundários fornecem apenas renda), em especial se acrescentarmos a relação entre o trabalho criativo e os trabalhos relacionados com a arte (related artistic work), como descrito no “esquema de versatilidade de papel” (role versatility scheme). Além de poder reduzir o risco financeiro, a versatilidade de papel

---

<sup>46</sup> Algo similar ao que foi feito no Fora do Eixo.

pode estender o controle sobre o trabalho criativo. Neste sentido, este conceito também ajuda a entender a atuação dos “artistas empreendedores<sup>47</sup>”.

In certain art worlds such as that of “serious” music, high technical skill requirements act as a selective barrier to entry as well as an integrating device among the professionals employed in the various occupational roles (composer, performer, conductor, publisher and so forth) whose differentiation has increased with the professionalization process. Through role versatility, the composer may reduce the financial risk in his creative activity but also extend his control over the distribution process of his music, facilitate his interaction and communication with the other roles, and increase his prestige among his peers. Roles simultaneously or successively played are thought of in terms of positions in various spheres, [...]. More generally, organizational or aesthetic innovations induce role combinations and hybridizations and transform both the content of cooperative activities and the extent of control over new market resources. (MENGER, 2006, p.32)

O papel de professor é tradicionalmente o centro da constelação de atividades artísticas e relacionadas com a arte, a mais frequente “host occupation for creative artists”, sempre que a prática exige um treinamento específico, de forma similar à vida acadêmica, na qual o emprego como professor possibilita a estabilidade para o exercício de atividades de pesquisa.

Por fim, antes de me ater detidamente na que talvez seja a principal obra do autor (para os fins desta tese com certeza é), destaco a descrição de Menger dos três componentes da produção artística, que me aproxima da discussão da seção seguinte, ressaltando o caráter coletivo de toda atividade artística. Ilustra também a tendência a concentração espacial da oferta de artistas.

The distinction between short contractual arrangements (at firm level) and employment processes (at industry level) is blurred by the multi-sided activities of each worker as well as by the dense formal or informal relations between employers. Indeed, artistic production is based on three components:

- a nexus of ties between firms involved in the different parts of the production process and between the many employers who draw from the artistic labor pool;
- an original way of processing information through this network in order to minimize the costs and length of sorting and hiring operations; and
- conventional industry-wide negotiations and arrangements regarding wage and reward schemes as well as the mitigation of risky employment prospects.

Employers compete for contracting with the most profitable talents, but they all need to have access to a reserve army of artists; they are of course better off if the major part of the costs of securing pools of employable artists fall on these mechanisms. For these reasons artistic activities show a very high level of spatial concentration in a few locations or even in one dominant city in each country. (MENGER, 2006, p.21)

---

<sup>47</sup> Como são muitos dos produtores do Fora do Eixo.

Em “Retrato do artista enquanto trabalhador” (MENGER, 2005), o autor irá retomar e aprofundar alguns dos temas expostos acima, além de acrescentar mais alguns elementos, no sentido de desenvolver a sua tese fundamental, a saber, de que o mundo do trabalho como um todo está se tornando cada vez mais parecido com o mundo de trabalho com arte, aproximando-se assim, ainda mais, da discussão específica desta tese, e das seções e capítulos anteriores.

Pierre-Michel Menger parte, nesta obra, da questão da diferenciação entre atividades criativas, como as artes e as ciências, e o “trabalho”. Seriam aquelas atividades exemplares, formas de trabalho sob as ingerências econômicas e sociais de outras formas dos mundos de produção? Ou as condições das artes são tão raras que é necessário considerá-las a parte, distantes e mesmo o inverso do trabalho?

Mesmo tentado a adotar a oposição, o autor constata que

[...] artes e ciências simbolizam hoje a reunião das duas fases mais opostas do trabalho. Por um lado, a actividade assenta aqui no empenhamento produtivo dos meios pessoais (esforço, energia, conhecimento) e colectivos (equipamentos, financiamentos, trocas entre pares), empenho esse com tais níveis de implicação que fazem regularmente dos indivíduos mais criativos verdadeiros “drogados” do seu trabalho. Por outro lado, nas formas mais valorizadas da actividade, os meios de criatividade não podem ser mobilizados a não ser ao preço de uma dissolução parcial de rotinas: a implicação, a intensidade do esforço, a motivação e a reflexividade só podem ser colocadas ao serviço de um tal processo de trabalho na medida em que este se mantém, em grande parte, imprevisível e neste sentido portador de novidade. Estas qualidades supõem pois demonstrar aquilo a que Kant chamaria o livre jogo das faculdades individuais, fora da tirania alienante de fins utilitários. (p.42)

O “trabalho de criação” ganha importância maior no mundo contemporâneo, com as indústrias de informação e de criação formando uma vanguarda, com sua doutrina organizacional (“o projecto, a rede, a equipa, a implicação, o controle descentralizado, a responsabilidade...”) e sua filosofia do trabalho fundada sobre a individualização”.

Essa imbricação entre trabalho e criação, mais clara na ciência, também é manifesta em relação à arte, na medida em que a inovação artística infiltra-se atualmente em numerosos universos de produção, seja por “proximidade” (“os artistas,

ao lado dos cientistas e dos engenheiros passam pelo núcleo duro de uma ‘classe criativa’ ou de um grupo social avançado, os ‘manipuladores de símbolos’, vanguarda da transformação dos empregos altamente qualificados”), por “contaminação metafórica” (“os valores fundamentais da competência artística – a imaginação<sup>48</sup>, o jogo, a improvisação, o diferente comportamento, e mesmo a anarquia criativa – são regularmente conduzidos para outros mundos produtivos”), pelo ser “valor de exemplo” (“o espírito de invenção comunica com o espírito empresarial nas jovens e pequenas empresas, a organização em rede das actividades criativas e das relações de trabalho e comunicação entre membros dos mundos da arte fornecendo um modelo de organização para outras esferas”), e, por fim, por “acumulação” (“o mundo das artes e dos espetáculos torna-se um sector economicamente significativo”).

A hipótese de partida do autor é que

[...] não só as actividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. (p.44)

O “criador” torna-se então, ao contrário de sua representação romântica, contestatória ou subversiva, a “figura exemplar do novo trabalhador”. Como se a arte fosse agora um “princípio de fermentação do capitalismo”, sendo fundamental para caracterizar, por meio de seus paradoxos, tanto as mudanças recentes mais significativas do trabalho e do sistema de emprego com

[...] forte grau de implicação na actividade, autonomia elevada no trabalho, flexibilidade aceite e mesmo reivindicada, arbitragens arriscadas entre ganhos materiais e gratificações muitas vezes não monetárias, exploração estratégica das manifestações desiguais de talento... (p.45)

quanto o novo perfil de trabalhador:

Nas representações atuais, o artista é quase como uma encarnação possível do trabalhador do futuro, é quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde

---

<sup>48</sup> Provavelmente não é o que Marcuse tinha em mente quando falava da “imaginação no poder”.

perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos da concorrência inter-individual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais. (idem)

A obra irá se estruturar então em três capítulos. No primeiro, são revisadas diferentes posições teóricas a partir das quais irá se construir o “retrato do artista enquanto trabalhador”; no segundo, discutir-se-ão as dinâmicas e critérios de legitimação da desigualdade nos mundos da arte; e, por fim, analisar-se-ão os sistemas de empregos que hoje regem a atividade artística, que contribuem para o estudo de “algumas das transformações mais simbólicas do mercado de trabalho contemporâneo”.

Começa então o primeiro com a indagação:

O que é que o trabalho artístico envolve que possa ser ensinado aos outros mundos de produção, e aos analistas, managers ou profetas, que vêm nas revoluções sucessivas da organização do trabalho uma das condições maiores das transformações do capitalismo? (p.47)

Para compreender esta questão, o autor começa por negar que as contradições entre talento criador e capitalismo se restringem a um reduzido setor do mundo econômico, o que é atestado pelo crescimento rápido do setor das artes, tanto pela parte da oferta quanto da procura, e pela tendência a se expandir a dimensão das “indústrias criativas”, de acordo com o interesse, à publicidade, à fabricação de brinquedos, à imprensa, ao design, etc, e ainda mais quando se trata de defender a legitimidade do crescimento das despesas culturais públicas ou na defesa de uma “criatividade difusa como recurso de um momento de expansão econômica e cultural de um país”. Seu objetivo não é medir esta dimensão quantitativa, mas sim

Perguntar se as artes constituem ainda uma esfera diferente na qual nenhum dos princípios de funcionamento seria compatível aos dos vulgares mundos de produção, ou se, pelo contrário, o desenvolvimento das atividades de criação obedece às mesmas regras econômicas, embora com alguns ajustamentos. (p.48)

Assim, a questão é se a criação artística se constitui em um modelo, ou em um contra-modelo. Para responder, o autor constrói uma tipologia “dos argumentos denunciadores ou celebradores que acompanham a penetração progressiva do

capitalismo mercantil na esfera das artes desde há mais de dois séculos”, distinguindo quatro posições: a exterioridade pura, a submissão (portanto também a resistência interior), a diluição, e a evolução homóloga das esferas de produção, recusando toda oposição e servindo mesmo a arte de modelo para as boas práticas de trabalho. Pode-se dizer que formam um espectro que vai da visão mais revolucionária à mais integrada do papel da arte, passando por estágios intermediários.

A primeira posição, da arte como “verdade utópica do homem”, tem como referência a ontologia do trabalho em Marx (seu “modelo expressivista”, segundo o qual o homem realiza sua humanidade pelo trabalho), sendo a atividade criativa de caráter extra-econômico e a forma idealmente desejável do trabalho, concepção que ressoa também em autores mais recentes como Wright Mills e André Gorz. É o pilar da distinção entre trabalho livre e alienado, sendo o trabalho artístico o modelo do trabalho não alienado, no qual cada um poderia desenvolver a totalidade das suas capacidades, libertando-se dos obstáculos da divisão do trabalho, sendo assim o modelo para uma sociedade pós-capitalista (e, portanto, um contra-modelo ao capitalismo). Somente através da atividade que é um fim em si mesmo<sup>49</sup>, e não um meio, o ser humano poderia exprimir plenamente seu ser, sendo, para esta corrente, a atividade criativa o marco anunciador de um mundo melhor. Teríamos então um paradoxo: “como passar da emancipação expressiva do comportamento individual à vida coletiva<sup>50</sup>?”

A segunda posição, da arte como “agente de protesto contra o capitalismo”, é a desenvolvida pela Escola de Frankfurt no entreguerras, e decorre da medida em que os artistas buscam diferenciar seu ideal individualista do burguês, e a crítica separar os valores centrais dos dois universos. A verdadeira arte seria por essência rebelde à subjugação ao mercado, embora sua produção a inscreva no jogo social e econômico, podendo assim, no máximo, protestar contra as forças dominantes do mercado. Para Adorno, o poder crítico estaria na “rejeição das soluções estéticas tradicionais que escondem as contradições sociais sob a aparente harmonia da obra”, porém sob o risco de se fechar sobre si mesma, vazia de toda repercussão social. O desenvolvimento da administração e a profissionalização da arte seriam as duas alavancas mais seguras de sua neutralização para Adorno. A generalização da organização burocrática, tecnocrática, e o desenvolvimento do consumo artístico seriam os veículos ideológicos

---

<sup>49</sup> Como visto, esta é uma concepção central a esta tese, não como uma espécie de descrição “realista” de um fenômeno, mas como um sentido possível de uma atividade, sentido que, em minha hipótese, é forjado no movimento de contracultura dos anos 1960.

<sup>50</sup> André Gorz apresenta uma série de proposições nesse sentido, como expostas anteriormente.

da dominação<sup>51</sup>. Não haveria escapatória, estando a essência da arte em sua autonomia e em seu protesto contra o utilitarismo mercantil, restando apenas uma espécie de “paixão sacrificial” da “arte autenticamente inovadora”.

A terceira posição, a da arte como “elemento subversivo do capitalismo”, é desenvolvida principalmente por Daniel Bell (influenciado por Weber e Durkheim), que afirma, segundo Menger, que a realização do eu sem referência coletiva fez “admirar um individualismo hedonístico que destruiu progressivamente os próprios fundamentos do sistema capitalista”. O que o burguês promove na ordem econômica (pela necessidade, como diria Marx, de revolucionar constantemente os instrumentos de produção), têm que combater na ordem moral e cultural, sendo o individualismo perigoso quando persuasivo e anti-racionalista. O desenvolvimento do crédito, ao dissociar o trabalho imediato do “justo dispêndio”, seria o instrumento da destruição da ética protestante. Tanto para Bell quanto para Adorno, os sucessos dos inovadores e vanguardistas é nefasto, só que, para o primeiro, o é para o sistema capitalista, enquanto para o segundo, o é para os criadores, embora para ambos “a questão do poder social e político da inovação artística constitui uma aporia inultrapassável”, na medida em que se coloca em questão a eficácia extra-artística da radicalidade estética, já que a sociedade burguesa soube se adaptar progressivamente a essas contestações culturais e artísticas de sua dominação. O que traz a questão da própria organização da inovação, levando ao último ponto.

A quarta e última posição, a da arte como “um modelo para o princípio da inovação”, seria partilhada por “uma grande variedade de autores que veem nas artes um modelo ou uma alavanca crítica eficazes e não utópicos”, pensadores das sociedades pós-industriais e “profetas” que vendem seus serviços a todo tipo de organização, desde padrões a movimentos de contestação anti-capitalistas, valorizando os valores da inovação, conhecimento, aprendizagem e motivação, sendo setores criativos, em sentido restrito e amplo, “reservatórios de conhecimentos, de regras, de instrumentos transferíveis, ou opostos, ao conjunto das esferas de produção”. O autor destaca a análise de Boltanski & Chiapello, em “O novo espírito do capitalismo”, tanto de argumentos científicos quanto de instruções de gestão voltados a adaptar o mundo de trabalho vulgar ao que Menger chama de “trabalho expressivo”, com seus valores de “implicação, realização de si, identificação pessoal com a atividade e a performance”. A

---

<sup>51</sup> Desta perspectiva, a recente profissionalização da gestão e do saber sobre gestão cultural no Brasil seria uma consolidação desta tendência.

questão que se coloca é se isso se trata antes de tudo de “um sistema ideológico de justificação de novas formas de exploração”, ou se são transformações em ressonância com “exigência de revolução incessante dos meios de produção”. Como resposta, afirma que “a singularidade da esfera artística é conjugar as orientações mais contraditórias”, apresentando então algumas destas, como a obsessão por inovação acompanhada da preocupação de conservar tudo o que se produz, uma forte seleção concorrencial de artistas por critérios imperfeitos e não estritamente codificáveis, um mercado de talento estável atrelado a uma estrutura de loteria, e etc, assentando-se sobre um “cocktail singular de individualismo e comunitarismo”, nas tomadas de risco em mercados de trabalho intermitentes e em valores que aproximam as atividades artísticas das profissões liberais, “onde são fortemente valorizadas as regulações de tipo comunitário (que pode ser também uma retórica) do trabalho desinteressado e do serviço, o controle pelos pares mais do que pelos acionistas, além da existência de mecanismos de socialização do risco criador, por meio de subvenções públicas, coberturas de desemprego e empregos refúgio (como o ensino artístico)<sup>52</sup>.

Menger passa então a discutir a questão da divisão do trabalho e da situação desta dentro do processo mais amplo de tendência à especialização do trabalho. Sua argumentação é resumida no seguinte trecho:

Em lugar de uma simples divisão do trabalho, aquela de que Marx fazia a base do seu processo de trabalho alienado, nós compreendemos as dimensões plurais daquilo que, no âmago do trabalho reputado considerado como expressivo, age no sentido da diferenciação horizontal, da individualização, mas também da comparação vertical e da cotação portadora de desigualdade. (p.69)

Destaco também o seguinte trecho, que trata da relação entre dedicação, inovação, sucesso e talento nas artes:

Entre dois artistas de formação idêntica, detentores de recursos sociais, econômicos e culturais comparáveis, um pode ser melhor sucedido do que outro. A causa habitualmente designada para explicar a diferenças é conhecida: o talento. Mas esta explicação pouco nos esclarece. Uma das razões pelas quais o recurso explicativo às

---

<sup>52</sup> Estas quatro correntes de interpretação da relação entre atividades criativas e trabalho podem fundamentar uma tipologia fenomenológica dos produtores culturais, como esbocei na introdução desta tese.

qualidades habitualmente identificáveis do trabalho fracassa é a diferenciação ilimitada das manifestações de talento: a sua amplitude e o preço que lhe é dado, dito de outra forma, a especificação e o valor da originalidade variam segundo os períodos, mas é, de facto, este mecanismo da diferenciação, não limitado por regras perfeitamente enunciáveis, que anima a dimensão criativa da actividade artística. Esta incorpora certos elementos convencionais, saberes e competências estabelecidas e transmissíveis, cujo domínio permite distinguir os virtuosos dos menos experts, mas isto não fornece a chave última da diferenciação tão fortemente valorizada: para medir a importância relativa dos ingredientes da criação, ou diremos um domínio semelhante, como por exemplo aquele detido por dois compositores que teriam assimilado todas as técnicas convencionais de composição, um brilhará pela sua originalidade e um outro não passará de um expert na ciência de composição, ou ainda consideraremos como um dado adquirido que todas as audácias estéticas ditadas pelo imperativo da originalidade são possíveis e legítimas, inclusivamente e por vezes sobretudo aqueles que conduzem a descredibilizar a expertise dos conhecimentos e das técnicas herdadas e substituí-las por inovações niilistas, desviantes, provocadoras, híbridas, etc. O gesto de Duchamp vale certamente como um sinal inaugural nesta luta interior contra a ciência do artista em nome do capricho da originalidade. (p.67-68)

No segundo capítulo, Menger visa expor como se constroem as desigualdades gritantes de sucesso e remuneração dos mundos da arte e como as mesmas são legitimadas e, mais do isso, celebradas, em uma apologia ferrenha à concorrência inter-individual. A lógica de loteria é reivindicada e celebrada como em nenhum outro setor de atividade.

Os processos para reduzir os custos da caça aos talentos e as incertezas do resultado atuam tanto do lado da oferta, na descoberta de talentos e construção de carreiras, quanto da procura, em que se busca “multiplicar os canais de informação persuasiva acerca da identidade e valor dos bens”, observando-se tanto a “informação vertical” (da crítica e da imprensa) quanto as “redes horizontais” de relações de interconhecimento<sup>53</sup> ou por sinais dispersos no cotidiano.

O autor identifica duas categorias de análise das desigualdades de talentos: a primeira é a abordagem da chamada “teoria do capital humano”, que enfatiza os

---

<sup>53</sup> Pode-se assim constatar estas redes não só entre o público (demanda), mas também entre os próprios produtores e artistas (oferta). Em minha pesquisa pude observar que estas redes atuam tanto em um contexto de auto-identificação e engajamento explícito como uma “rede”, como é o caso do FdE, como em contextos mais informais, como entre os músicos e produtores de rock e/ou estilos menos mainstream, e suponho que também no mainstream em si (mas deste não possuo dados nesse sentido).

investimento iniciais e ulteriores em formação e aquisição de conhecimentos e habilidades utilizáveis no trabalho; a segunda decorre da “sociologia da estratificação social”, voltada às posições ocupadas e às funções na hierarquia das organizações, ao seu grau de raridade e natureza da colaboração. A dimensão vertical da cotação de talentos está associada ao grau de raridade, e a dimensão horizontal se dá em contextos coletivos, nos quais a cotação de um talento excepcional pode ser uma alavanca para a reputação do grupo (como a participação de um investigador renomado em um grupo de pesquisa), ou pode ser pouco relevante, quando as competências forem apenas um fator aditivo, sendo o valor social e econômico mais homogêneo (como entre os professores de um liceu).

Nas atividades mais criativas, as cotações de talentos tem um “efeito de alavanca”, fornecendo uma “legitimidade sem falha”, sendo este um modelo típico das artes e dos desportos que, segundo o autor, vem progressivamente se generalizando e difundindo pelo mundo do trabalho. Mas como exatamente são construídas estas desigualdades legítimas?

Dentro deste modelo de cotação de talentos e remuneração de reputações, multiplicam-se os “winner-take-all markets”, pautados em uma lógica de loteria em que os mais talentosos ficam com todos os ganhos, criando profundas desigualdades inter-categoriais que desafiam as abordagens clássicas sobre estratificação e desigualdade (em geral baseadas na comparação entre diferentes categorias de ocupação).

Menger constrói um modelo que parte da análise de Sherwin Rosen sobre o fenômeno dos superstars e suas espetaculares desigualdades de rendimentos, complementando-a com uma abordagem que supera o, segundo o autor, alcance demasiado individualista desta, mostrando como os “profissionais se associam de maneira seletiva, por nível de qualidade e reputação”, buscando dar conta também das limitações do “registro habitual de explicação pelas diferenças de recursos individuais ligadas à origem social e às formações adquiridas”.

Em setores onde há uma “forte diferenciação dos bens, uma forte valorização da originalidade, ou uma forte expertise das prestações”, e onde “as diferenças de qualidade, mesmo que mínimas, podem polarizar as preferências e escolhas”, a estabilidade de procura de qualidade permite aos mais talentosos acumular vantagens, reduzindo a incerteza dos consumidores, em especial quando a qualidade da apresentação ou bem só se realiza quando de seu consumo e fruição.

O que Rosen mostra é como, a partir de um determinado limiar de seleção qualitativa, uma diferença de talento, mesmo que pequena, entre profissionais submetidos a provas comparativas constantes, pode ser suficiente para concentrar nos que são julgados mais talentosos um acréscimo de procura mais do que proporcional, e portanto dar-lhes uma reputação e hipóteses de atividade que reforcem as suas posições nesta concorrência monopolística [...] (p.81)

Este é um primeiro mecanismo de fabricação de desigualdades, válido para as situações em que se atua individualmente em interação com o mercado. A este se soma uma segunda alavanca das desigualdades, pela qual se busca associar “profissionais com talento comparável nas outras atividades necessárias à produção e circulação das obras”. Temos então “arquiteturas organizacionais efêmeras (redes, projectos, desintegração vertical)” estruturadas em equipes “pela união entre profissionais de qualidade ou de reputação equivalente”, nas chamadas “associações seletivas”. Dessa forma, “a dinâmica da carreira de sucesso equivale a sua mobilidade ascendente no seio de um mundo estratificado de redes de inter-conhecimento e de colaboração recorrente<sup>54</sup>”.

A composição dos dois fatores de desigualdade – as diferenças de talento mesmo que mínimas e associação por níveis de reputação – atinge a sua eficácia máxima em atividades como as artes, onde os critérios de qualidade e de valor das competências não são fáceis de definir a priori. Os mundos das artes inventaram há muito tempo o que outros segmentos do mercado de trabalho qualificado só hoje adotam para aumentar a produtividade dos trabalhadores mais competentes: cotar o valor de cada indivíduo consoante o sucesso dos projetos em que participou mais recentemente, recorrer a intermediários – as agências artísticas ou os gabinetes de recrutamento – para organizar e gerir as boas equipes, manter a cotação das reputações sob a pressão concorrencial permanente alimentando sem parar o viveiro dos candidatos à glória com novos talentos capazes de cativar o público e de responder à moda sempre renovada das novas identidades artísticas. Nos setores onde a especulação sobre o talento é mais febril porque o mercado é mais vasto e mais instável (cinema, ficções televisivas, músicas populares, literatura de consumo), as reputações duráveis são excepcionais quando comparadas com o número de sucessos efêmeros. (p.84-5)

---

<sup>54</sup> Vide nota anterior.

Temos assim as duas forças opostas deste equilíbrio instável. De um lado, o trabalho por projeto em equipes efêmeras permite a “diferenciação singularizante de produtos e prestações” em uma cotação de curto prazo, gerando uma volatilidade excessiva e um componente aleatório irredutível (na medida em que é impossível distinguir a contribuição de cada um para o resultado global), sendo, no entanto, estes os meios de avaliação dos talentos disponíveis. Por outro lado, são necessários mecanismos estabilizadores e um horizonte de desenvolvimento característico de uma carreira, realizados por meio da “reputação”.

A reputação é simultaneamente um capital acumulável que confere a seu detentor um poder para orientar as suas escolhas de projeto e equipe, um sinal necessário ao consumidor quando este não pode reconhecer o conteúdo da obra antes de experimentá-la, e um elemento de identificação usado pela comunidade profissional para organizar projetos e diminuir a incerteza dos resultados<sup>55</sup>. (p.85)

Sobre a questão da originalidade, afirma o autor:

Perguntemos, como o faz Vincent Descombes, o que acontece quando cada artista tem de se mostrar original. Já as análises feitas por Baudelaire não deixavam margem para dúvidas: o regime individualista de criação contém uma contradição nos próprios termos na medida em que poucos artistas podem esperar resolver a equação da individualização conseguida, com as suas três dimensões de autonomia, de realização de si próprio e de reconhecimento pelo outro. O maior número, quando pressionado pela obrigação de originalidade, tem mais probabilidade de conhecer o 'caos de uma liberdade extenuante e estéril'. E, por um destes paradoxos em que a concorrência artística é fértil, muitos artistas desejosos de se singularizar tornam-se reféns de uma admiração alienante em relação aos seus colegas mais inventivos cujo exemplo os estimula e os destrói simultaneamente. (p.87)

As desigualdades então são moldadas pelos princípios próprios dos combates e das competições que selecionam e formatam determinadas categorias de talentos. Os fundamentos das desigualdades legitimáveis dependem de algumas condições, como o julgamento de uma obra ou performance não em referência a uma norma estável previamente fixada, mas em termos relativos pela comparação e concorrência direta

---

<sup>55</sup> Os produtores entrevistados expõe claramente essa dinâmica.

com outras obras e artistas, a atuação das formas mais puras de concorrência, a possibilidade de identificação do trabalho separadamente, além da frequência recorrente das provas de talento (“[...] é essencial ao funcionamento dos mercados das reputações que o sucesso permaneça incerto, para estimular a inovação, conservar a dimensão criativa do trabalho e não desanimar concorrentes e novos candidatos”). A cobertura do risco individual se dá pela multiatividade e pelos “métiers abrigos”, como visto anteriormente, argumento que será melhor desenvolvido pelo autor mais adiante na obra em tela.

As profissões artísticas possuem uma magia de uma atividade tomada como paradigma de trabalho livre, idealmente realizador e não rotineiro, embora permeada pela incerteza de sucesso que “gera disparidades consideráveis de condição entre aqueles que têm sucesso e aqueles que são relegados para patamares inferiores da pirâmide da notoriedade”.

Como explicar então o projeto de fazer carreira em atividades atraentes porém arriscadas? Aprofundando a argumentação exposta anteriormente, o autor apresenta aqui uma explicação clássica que combina dois argumentos: a esperança de ganhos elevados, e as gratificações não monetárias (psicológicas, sociais, existenciais), ambos argumentos que buscam dar conta da dedicação a atividades que não se justificam pelos retornos econômicos (ou pela média destes).

As atividades artísticas, como visto, estão no topo das ocupações se tomarmos por referência indicadores tradicionais de satisfação no trabalho, ligados à autonomia, valorização do mérito, condições de trabalho, realização e envolvimento pessoal e etc. Para Menger, são motivos tão poderosos que fornecem a base do “encantamento ideológico do trabalho artístico”, o que leva à possibilidade de cair no perigo de “absolutizar as motivações não monetárias”, ou seja, como a condição da maioria é medíocre em relação à qualificação e energia gasta, imputam-se motivações essencialmente, quando não exclusivamente, não monetárias para a dedicação à estas atividades, considerando que “eles aceitam sacrificar muito pelo exercício da sua arte e pelas satisfações soberanas que esta lhes deverá trazer”.

Nesta linha, os mais bem remunerados, pelos sacrifícios e longa espera antes de obterem retorno, demonstrariam com isso que teriam se dedicado a estas atividades

mesmo sem este retorno<sup>56</sup>, e os menos bem remunerados seriam logicamente induzidos a racionalizar a sua escolha e sua situação de mediocridade como resultado de uma “crise endêmica de baixo consumo cultural”, assim apoiando-se “com uma certa leviandade na história para fazer do insucesso dos artistas de talento uma lei eterna e eternamente consoladora”, tendo mais por base apenas casos excepcionais<sup>57</sup>. É preciso reconhecer as nuances do argumento dos benefícios não monetários, estando os artistas muitas vezes conscientes dos limites deste reencanto e suscetíveis à maior satisfação no trabalho de acordo com a posição na carreira, status, reputação da atividade, condições de manutenção enquanto se espera resultados mais tangíveis, e etc (como observou Menger em sua pesquisa com atores de comédia<sup>58</sup>). Entretanto, essas vantagens não são pura ficção, e fazem parte das motivações dos artistas e do preço de se dedicar à atividades de risco, tanto mais compensadoras financeiramente quanto maior o risco.

A aposta no risco se relaciona então a um mundo, ampliado pela indústria do entretenimento e das celebridades, em que o sucesso esta associado, ao mesmo tempo, a um elemento aleatório (sem o qual não teria legitimidade), e a um componente de mérito pessoal. Depende assim do talento e do mérito, mas não só, e imponderáveis podem explicar, e legitimar, os que fracassam na luta por reconhecimento e notoriedade. Assim,

[...] os jogos e os torneios de competição agonística exploram desigualdades de capacidades, na base de uma igualdade formal de cada um perante as regras. Mas ninguém pode satisfazer-se durante muito tempo com o empenho do simples mérito pessoal, se os esforços e o trabalho não compensarem as deficiências que advêm de uma distribuição muito desigual e penalizante dos recursos e das competências (físicas, intelectuais, sociais) de que a competição se alimenta: daí a atração pelo aleatório (p.98-9).

Dessa forma, temos a combinação dos “traços do jogo com vencedor aleatório e os mecanismos da competição pelo trabalho”, persistência e mérito, e a competição

---

<sup>56</sup> Alguns entrevistados demonstram essa disposição, mesmo que sua carreira tenha alcançado um patamar estável e eventualmente uma boa situação, como a ocupação de cargos públicos bem remunerados.

<sup>57</sup> Esta forma de racionalização também parece comum, mas aqui não disponho de dados concretos.

<sup>58</sup> Também pude observar esta perspectiva mais “realista” durante a pesquisa.

deve se esforçar para garantir a validade de suas provas e a prevenção dos desvios (como o doping), de modo a manter sua credibilidade<sup>59</sup>.

No terceiro e último capítulo, Menger analisa as artes como “laboratórios de flexibilidade”. O autor distingue três modos principais de organização do trabalho artístico:

[...] o trabalho em empresas com pessoal a tempo inteiro com contrato plurianual – orquestras, teatros líricos, companhias teatrais, corpos de bailado, sociedades públicas de produção audiovisual; o trabalho intermitente ao projecto com contratação temporária e pagamento à tarefa; e por fim, a cedência contratual de uma obra ou o fornecimento de uma prestação de serviços a um empresário cultural (galerista, editor...) (p.101).

O primeiro caso só é viável em setores maciçamente sustentados por ajudas públicas, no bojo do processo que Menger chama “desintegração vertical”, “com as suas características de especialização flexível e organização extensiva da cooperação entre pequenas firmas que intervêm nas diversas etapas da divisão da produção de produtos complexos e sempre prototípicos”.

As empresas que trabalham com criadores independentes, como “editoras, galerias e produtoras discográficas”, são, para o autor, “pouco integradoras”: não só o produto artístico em si é adquirido contratualmente em um mercado concorrencial, mas também “grande parte das funções e dos serviços que a produção implica podem ser delegados a indivíduos trabalhando em free-lance ou a empresas exteriores”, e os grandes grupos convivem com empresas artesanais de pequena dimensão<sup>60</sup> que podem ser totalmente integradas ou “unidades autônomas funcionando como centros de produção e de receitas independentes”, fazendo com que os aspectos artesanais e industriais possam “coexistir numa mesma empresa devido às características específicas da *produção cultural*” [grifo meu].

Os free-lancers e o emprego intermitente encarnam uma das condições da “perfeição concorrencial” por meio da “hiperflexibilidade contratual”, que desconhece barreiras quaisquer à que se possa contratar e despedir. Enquanto no mercado de

---

<sup>59</sup> O produtor mencionado em nota anterior descreve exatamente esse processo.

<sup>60</sup> Este modelo é típico da indústria da música no Brasil, como será visto na terceira parte desta tese.

trabalho em geral os empregos mais flexíveis se encontram em tarefas mais simples de fácil substituição, nas artes

a flexibilidade tem de funcionar também em atividades fortemente qualificadas onde a substituição dos indivíduos, embora sempre possível, vai contra os princípios estruturantes da atividade, na medida em que se valorizam muito as diferenças (de talento, de experiência, de aparência) mesmo em relação a empregos que sejam de primeiro plano. (p.102)

Temos assim um “mercado paradoxal”, que “aparenta-se com o mercado secundário pela flexibilidade da relação de emprego, e com o mercado primário pela natureza das qualificações, os salários e o valor atribuído às competências”. Ao elucidar seu funcionamento torna-se possível compreender como surgem as “repartições desiguais do custo da flexibilidade”.

Os empregadores tem interesse em dispor de uma larga reserva de pessoal, de modo a tirar o melhor proveito da variedade de talentos, mas não tem interesse em custear uma proteção do desemprego aos assalariados, apesar da “flexibilidade exigida por um sistema de organização por projeto criar um forte desemprego temporário”, impondo aos indivíduos “alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego indenizado, de desemprego não indenizado, de procura de emprego, de gestão de redes de interconhecimento, e de multiatividade dentro ou fora da esfera artística”. Essas situações só são viáveis quando há soluções para coibir os riscos inerentes ao trabalho por projeto e à concorrência por inovação, e diferentes países apresentam diferentes fórmulas, heterogêneas (como estabelecer uma parte fixa e uma parte negociável da remuneração), para se lidar com essa situação, por meio da ação legislativa do Estado em meio à pressão de sindicatos e da classe artística. Isso em países onde exista uma economia cultural forte, como na França, onde se observa, junto ao crescimento dos empregos relacionados à arte, um aumento do desemprego indenizado<sup>61</sup>.

Essa situação (da preponderância de empregos curtos por projeto,) faz com que o aumento do número de artistas (que o autor constata a partir de dados do censo) não corresponda a um aumento equivalente do nível de atividade, levando a uma intensificação da concorrência, e, mesmo em um contexto de aumento da atividade, a

---

<sup>61</sup> A experiência do FdE pode ser entendida, nesse sentido, como um experimento da própria sociedade civil de coibir esses riscos inerentes ao trabalho por projeto.

uma maior alternância entre “sequencias de trabalho e sequencias de inatividade”, ou “entre trabalho artístico de ‘vocação’ e atividades de complemento”.

Empresas e consumidores podem se beneficiar dessa situação, mas às custas de altos níveis de subemprego e desemprego, situação que também leva à desvinculação do destino do empregador e do assalariado, o primeiro tendo a liberdade de recorrer ou não a indivíduos com os quais já trabalhou, jogando entre a segurança e o risco, e o artista, na medida em que seja suficientemente solicitado, dispondo de liberdade formal na administração de seus riscos, na dosagem entre relações efêmeras e recorrentes. Simetria esta que explica uma das características desse mercado: “a estruturação das associações de emprego pelo nível de reputação”, discutida anteriormente.

A procura e recrutamento de novo pessoal, de modo a se “tirar vantagem da variedade de competências”, a “dimensão de viveiro dos indivíduos contratáveis”, aumenta “com o jogo de apostas especulativas dos empresários culturais em jovens artistas”, em geral menos bem pagos, mas muito empenhados, aderindo ao jogo dos ciclos curtos da moda e das preferências versáteis da maioria do público, sendo o recrutamento mais comum entre os 12 e 25 anos.

Assim, os imperativos funcionais de flexibilidade não explicam, por si só, a constituição de uma reserva de mão-de-obra nem as apostas especulativas no talento. É preciso mencionar também os ganhos que os empresários culturais esperam obter por uma variedade perfeita de talentos e por um ritmo elevado de inovação (p.108).

A multiplicação de aspirantes a artistas e da concorrência inter-individual também decorre de outro fator: o custo reduzido do trabalho por projeto leva também a um intenso e rápido aumento do número de empregadores em um sistema de emprego hiperflexível em crescimento<sup>62</sup>.

[...] uma proporção importante desses empregadores trabalha muito ocasionalmente, a dispersão dos níveis de atividade e da antiguidade no setor é muito elevada e a demografia das empresas têm características de *turn-over* que a aproximam daquela dos profissionais empregados. Uma população de empregadores muito heterogênea e com forte taxa de renovação, relações muito fracas entre empregadores e assalariados: tais

---

<sup>62</sup> A dinâmica da produção cultural na área da música “independente” expressa bem essa tendência, como será visto na terceira parte desta tese, sendo comum a atuação esporádica dos produtores de eventos.

fatores contribuem para aumentar o reservatório disponível de mão-de-obra mais rapidamente que o volume de trabalho atribuído. (idem)

A organização do trabalho nas artes têm como formas dominantes o auto emprego, o freelancing e as formas diversas de trabalho atípico, tendo esse campo desenvolvido todas as formas flexíveis e todas as combinações possíveis de atividade (“da pluri-atividade escolhida pelo criador de sucesso à pluri-atividade forçada do criador que financia o seu trabalho de vocação através de atividades de subsistência”).

Quer a ironia que as artes que, desde há dois séculos, têm cultivado uma oposição radical em relação a um mercado todo-poderoso apareçam como precursoras na experimentação da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade. Ora, tanto nos Estados Unidos como na Europa, o emprego sob a forma de missão ou de contratação de curta duração desenvolve-se, também, conforme esse modelo, nos serviços muito qualificados – a gestão de recursos humanos, a educação e a formação, o direito, a medicina. (p.109)

Embora os assalariados ainda sejam a maioria (90% na França à época), temos o aumento do fracionamento e da seletividade das formas contratuais, sendo observada uma queda na percentagem dos contratos definitivos em tempo integral, de uma taxa de 72% no início dos anos 70 para 56% no começo dos 2000. As formas atípicas de emprego não podem mais ser consideradas uma variável conjuntural, e os “dispositivos políticos de luta contra o desemprego têm perdido em clareza e eficácia”. Embora os empregos regulares tenham se expandido por todo o espaço de qualificações, “a fragilização dos empregos qualificados [...] é, na verdade, muito inferior à precarização maciça dos empregos pouco qualificados”, apesar de revelar uma “erosão contínua da invulnerabilidade garantida no passado pelos diplomas”.

Mudaram-se os princípios que regiam a identificação do trabalho, passando da subordinação e controle hierárquico, a segurança do contrato definitivo e um horizonte estável e longo de carreira em um emprego assalariado, para a autonomia responsabilizante, “a tomada de risco”, e o “horizonte mais curto da gestão da incerteza” do lado do “trabalho independente e empresarial”.

As novas formas de organização do trabalho no seio das empresas vão buscar à figura do “profissional” muitos dos valores fundamentais da independência: autonomia, iniciativa, empenhamento, auto-controle, operacionalização das competências, de

saberes e de saber-fazer em situações de aprendizagem permanente, criatividade individual. A individualização das trajetórias salariais e dos perfis de mobilidade dentro da empresa exprime de maneira crescente o preço atribuído à transmutação da qualificação dos trabalhadores substituíveis em postos que lhes pré-existem, em trabalhadores polivalentes, definidos por uma soma particularizada de competências adquiridas em empregos variados e em mobilidades internas mais frequentes. (p.118-9)

Embora se constate que a autonomia e a responsabilidade sejam mais exigidas nos empregos qualificados que constituem o “núcleo duro dos empregos estáveis da firma”, que estão sujeitos a novas formas de controle “apertado”, a graduação deste controle deixou de poder ser analisada em termos tradicionais: “hoje, a avaliação faz-se mais na base das performances individuais e dos resultados coletivos do trabalho em equipe”. Esta evolução, que substitui o controle das “tarefas executadas pela avaliação das competências requeridas”, atua no sentido de diversificar as fórmulas salariais e tornar a organização do trabalho mais consonante à dinâmica e aos imperativos da empresa e não a uma “estruturação convencional homogênea por setor ou ramo”. Além disso, o próprio direito ao trabalho “complexifica-se até se diluir”, em uma tendência a reforçar a individualização das fórmulas contratuais de emprego acompanhada, por outro lado, da assimilação de um importante número de “profissões independentes” às atividades assalariadas e aos direitos de proteção correspondentes. Mais que isso, a própria dicotomia assalariado/dependência vai sendo substituída por uma “configuração diversificada dos estatutos de emprego”.

O emprego precário do trabalhador não qualificado e o préstimo do “profissional” operando seja no interior da firma, com uma margem de autonomia importante, seja no exterior, por via de uma relação de prestação comercial, formam assim as duas extremidades de um eixo desenhado pelas práticas de flexibilização, e no qual se dispõe uma variedade crescente de fórmulas de emprego combinando características do assalariado flexibilizado e características da independência estatutária ou da não subordinação no trabalho. Na vertente do assalariamento [...] trata-se [...] de fazer gerir uma “independência” por fragmentação das suas prestações por vários empregadores. Na vertente da independência, situam-se os independentes operando “a solo” ou em *free-lance*, em grupo, em rede<sup>63</sup>, em associações, em parceria, em sociedade, e sob estatuto maioritário ou exclusivo (quando se trata de multi-atividade) de *prestataries*

---

<sup>63</sup> Como no FdE ou em redes mais informais.

[prestadores] independentes, dentro e fora das profissões regulamentadas (liberais). A multi-atividade<sup>64</sup>, da qual um primeiro retrato estatístico revelou que diz respeito a 3% dos ativos do privado (contra mais de 6% nos Estados Unidos da América), alimenta-se da dupla fonte de fragmentação salarial e da multiplicação dos modos de organização da independência. (p.120-1)

Apesar do nível de qualificação aumentar a possibilidade de controle de seu percurso no mercado de trabalho, ele deixou de ser um capital com rendimento assegurado, e a inserção no começo de carreira se dá em uma “gama alargada de fórmulas contratuais”. Além disso, o indivíduo é “chamado a comportar-se como empresário da sua própria carreira”<sup>65</sup>, a tornar-se um “*portfolio worker*, a custo de uma forte individualização do seu sistema pessoal de atividade e de uma gestão racionalizada dos seus capitais pessoais (tempo, esforço, competências, empregabilidade, reputação)”. Teríamos o cúmulo do paradoxo se esta imposição se aplicasse indistintamente a profissionais de diferentes níveis de qualificação e reputação, ao “profissional com uma forte reputação que negocia os seus talentos e sua expertise”, e ao “trabalhador pouco qualificado cujo único capital valorizável é o tempo e o esforço múltiplos”.

Daí a inversão espetacular dos signos entre a precariedade escolhida do profissional livre de qualquer dependência organizacional e a precariedade forçada do trabalhador dependente de um contrato. Ora, no funcionamento dos mercados artísticos e das profissões “criativas”, esta injunção estrutura, independentemente do nível de sucesso, o conjunto das apostas profissionais e de carreira, para aqueles cujo emprego é fortemente autônomo por estar fora da dependência subordinante de um único empregador. É necessário compreender como um mundo profundamente segmentado pode parecer homogêneo e desenvolver-se numa cultura da concorrência individualizadora. (p.122)

A predominância da lógica individualizante das competências, e de um tipo específico de competências, camufla os níveis e possibilidades desiguais de administração do risco e da incerteza nas carreiras, sendo a responsabilização pessoal para a aquisição das mesmas, em meio ao saber-fazer prático que não pode ser codificado, uma forma de justificação e legitimação dos níveis crescentes de

---

<sup>64</sup> Uma interessante discussão seria comparar as perspectivas sobre a “multiatividade” de Gorz e Menger.

<sup>65</sup> Formulação similar à de Gorz ao falar do “Eu/S.A.”.

desigualdade observados nas últimas décadas, em relação aos quais se destaca (e é um precursor) o mercado de trabalho artístico.

### III

Em “Mundos da Arte” (BECKER, 2008), Howard Becker desenvolve uma abordagem sociológica que define a arte como uma atividade coletiva, seja em (e em função dos diferentes âmbitos que implicam em) sua concepção, execução, produção, distribuição ou circulação. “Mundos da Arte” são constituídos pelos “padrões de ação coletiva” que surgem a partir das formas e cadeias de cooperação engendradas pelas “redes cooperativas que geram a arte”. Nestas redes temos as atividades consideradas “nucleares”, propriamente artísticas, e as de apoio, mais técnicas e/ou braçais (como a limpeza de um cenário), embora a fronteira entre estas atividades possa se alterar ao longo do tempo (como no caso do engenheiro de som dos discos de rock). A divisão do trabalho e o caráter coletivo da produção artística é mais patente no cinema, como bem ilustram seus créditos finais, mas está presente em toda atividade artística, mesmo, no outro extremo, no caso do poeta, que, no mínimo, dialoga, mesmo que para negar, uma tradição.

A compreensão da arte passa também pela observação de como se dá sua circulação, legitimação e divulgação, que engendram e condicionam os processos de fruição. A difusão das obras depende, assim, em geral, de intermediários, e da constituição de circuitos oficiais de circulação. Mas “sempre que estes intermediários não estão disponíveis, seja por motivos políticos ou econômicos, descobrem-se outras maneiras de pôr as obras a circular”. Pode-se enquadrar aqui um dos objetos mais específicos dessa tese, a chamada “música independente”, e os circuitos alternativos de circulação e distribuição formados por esta. “Independente”, aqui, tendo-se em vista a abordagem de Becker, não é algo literal, mas relacional, ou seja, refere-se a uma oposição, ou complementariedade, em relação aos circuitos oficiais e corporativos, com seus veículos de massa e seus grandes intermediários, as grandes gravadoras (majors) e grandes festivais (como Rock in Rio). A música independente brasileira, a partir dos anos 90, consolida um circuito alternativo neste sentido, em especial através da plataforma dos pequenos e médios festivais, em um momento em que estes ganham preponderância na divulgação e circulação de música, junto com a decadência na

vendagem de discos e a consequente perda da centralidade que estes sempre tiveram na indústria da música, mundial e brasileira<sup>66</sup>.

Mas antes de entrar nessa discussão, irei me debruçar mais detidamente na abordagem de Becker acerca dos “Mundos da Arte”.

O mito romântico do gênio criador é característico das sociedades ocidentais desde o Renascimento. Supõe que a arte exige dons raros, e, segundo o autor, é importante distinguir quem possui esses dons, porque a esses seriam atribuídos direitos especiais e privilégios: “temos de as autorizar a violar as regras da convivência, do decoro e do senso comum que todos os outros indivíduos são obrigados a respeitar sob pena de sanções”. A partir daí temos a mencionada divisão entre as atividades nucleares e as atividades de apoio, sendo que “a ideologia em vigor postula uma correlação perfeita entre exercer a atividade nuclear e ser um artista”. A prática artística engendra, aqui, uma confusão, do ponto de vista do senso comum ou da tradição artística, causada pela ideia de que o dom ou o talento implica espontaneidade e inspiração sublime, confusão decorrente do fato de que a atividade artística profissional se caracteriza por condutas metódicas e disciplina.

O artista trabalha em meio a uma rede de cooperação na qual todos os participantes executam uma atividade indispensável à realização da obra. Pode haver conflitos, inclusive estéticos, entre os artistas e o pessoal de apoio, principalmente quando estes fazem parte de grupos profissionais especializados, com suas próprias preocupações estéticas, financeiras e profissionais, “grupos especializados de apoio” que são regidos “por normas e preocupações que lhe são próprias”. A inserção em uma cadeia cooperativa impõe escolhas que o artista tem que enfrentar, e “os laços do artista com a cadeia de cooperação de que depende têm um grande peso sobre o tipo de obra que ele pode efetivamente produzir”. Os artistas, embora frequentemente criem obras que não se adaptam às estruturas de produção ou apresentação existentes, são constrangidos, de forma mais ou menos intensa, por elas, embora possam, também, o que acontece frequentemente, investir em “circuitos paralelos de distribuição públicos e empresários receptivos a novas experiências”, os primeiros procurando “meios alternativos de difusão”, e os outros apostando sobretudo nos resultados (instituições de ensino muitas vezes propiciam esses circuitos paralelos). Os que se adaptam às

---

<sup>66</sup> Como será visto na parte III desta tese.

instituições existentes são a maioria, e, “ao ajustarem os seus projetos às condições existentes, aceitam os constrangimentos específicos dessa rede de cooperação”.

Para que a cooperação seja possível, são necessárias “convenções”, modalidades bem definidas de ação, “convenções existentes e de uso partilhado, que fazem parte dos habituais métodos de trabalho no domínio artístico considerado”.

As convenções artísticas abrangem todas as decisões que se tomam para produzir uma obra, embora qualquer convenção possa ser revista, tendo em conta a necessidade de se satisfazer especificamente um determinado trabalho. As convenções ditam a escolha dos materiais, por exemplo, quando os músicos acordam em utilizar as notas de determinadas escalas modais [...]. As convenções indicam os procedimentos a adoptar para traduzir as ideias ou as sensações, como, por exemplo, quando os pintores usam as leis da perspectiva para dar a ilusão de profundidade [...]. As convenções prescrevem a forma que deve tomar a combinação entre disciplinas artísticas e os gêneros, por exemplo, a sonata na música ou o soneto na poesia. As convenções indicam as dimensões apropriadas para uma obra, a duração mais sensata para um espetáculo, as proporções e a forma geral mais indicada para uma pintura ou escultura. As convenções regem as relações entre o artista e o público, ao determinarem os direitos e as obrigações de uns e outros. (p.49-50)

Quanto a este último papel das convenções, vale notar a importância de artistas e público compartilharem certas convenções, de modo a que a obra possa ter significado, sendo “devidamente ao fato de tanto o artista como o público terem um conhecimento e uma vivência comuns das convenções em jogo, que a obra de arte suscita emoção”.

As convenções também possuem o papel de agilizar as tomadas de decisão e, “ao organizarem-se em função dos métodos mais convenientes, os artistas podem consagrar mais tempo à obra propriamente dita”, permitindo que se coordene mais facilmente as atividades dos artistas e do pessoal de apoio. Apesar disso, e embora sejam bastante uniformizadas, “as convenções raramente são rígidas e imutáveis”, deixando geralmente uma parcela de indeterminação, uma abertura à “prática interpretativa”, como no caso da execução de partituras.

Dessa forma, “as convenções exercem grandes constrangimentos sobre os artistas”, sendo “particularmente constrangedoras porque não existem isoladamente, mas fazem parte de complexos sistemas interdependentes, de tal modo que uma pequena mudança pode envolver toda uma série de mudanças em cadeia”. É o caso da

passagem, realizada por Harry Partch, da escala cromática de 12 tons para uma constituída por 42 tons por oitava, já que os instrumentos ocidentais convencionais não conseguem produzir esses microtons, nem a notação ocidental tradicional de partituras dá conta de representa-los. A quantidade de recursos necessários para a realização de obras que não se limitam pelas convenções e instituições estabelecidas nos dá “a medida dos constrangimentos impostos pelo sistema tradicional”. Estas limitações, inerentes à prática convencional, não são absolutas, existindo sempre “a possibilidade de se fazer as coisas de outra maneira, desde que se esteja preparado para pagar o preço desse esforço suplementar, e enfrentar os obstáculos à difusão dessas obras”.

Regra geral, a ruptura com as convenções e com todas as suas manifestações nas estruturas sociais e na produção material implica um acréscimo de problemas para os artistas e a diminuição da circulação das suas obras. Mas, simultaneamente, também amplia a sua liberdade de opção por soluções alternativas e o abandono das práticas e dos procedimentos habituais. Se isto é assim, podemos encarar qualquer obra de arte como o fruto de uma escolha entra a facilidade das convenções e o sucesso, por um lado, e a dificuldade do inconformismo e a ausência de reconhecimento, por outro. (p.53)

Na perspectiva de Becker, “as obras de arte não representam a produção de autores isolados, de ‘artistas’ possuidores de dons excepcionais”, mas sim “a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções características de um mundo da arte tendo em vista a criação de obras dessa natureza”, constituindo os artistas um “subgrupo de participantes desses mundos”, embora com um dom particular e uma contribuição indispensável e insubstituível à obra, “tornando-a uma obra de arte”.

Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefatos de uso mais frequente. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de modo regular, mesmo rotineiramente, e de modo semelhante para produzirem obras semelhantes, de tal forma que podemos pensar num mundo da arte como uma *rede estabelecida de cadeias cooperativas* que ligam os participantes entre si. Se não forem exatamente as mesmas pessoas a intervirem em conjunto e de cada vez,

os seus substitutos terão também um bom conhecimento das convenções em vigor, de modo a que a cooperação possa prosseguir sem dificuldades. As convenções facilitam a atividade coletiva e proporcionam uma considerável economia de tempo, de energia e de outros recursos; contudo, não é impossível trabalhar à margem dessas convenções, é apenas mais difícil e oneroso sob todos os pontos de vista. *A mudança é possível e acontece de fato sempre que alguém descobre um meio de reunir os recursos materiais e humanos necessários*, ou reformula completamente o trabalho de tal modo que este não dependa dos meios comuns (p.54) [grifos meus].

Os mundos da arte “não têm fronteiras precisas que permitem afirmar que uma determinada pessoa pertence a um mundo específico e outra não”, e um mundo da arte “é feito da própria atividade de todas essas pessoas que cooperam entre si”, embora o autor admita que frequentemente a cooperação de muitas pessoas é tão periférica e de relativa pouca importância que não é prejuízo não tê-las em consideração. A falta de fronteiras também se manifesta em outro sentido, o da discussão sobre o que é “realmente arte”, e os sociólogos, para o autor, resolvem essa questão com mais facilidade ao não adentrar na discussão estética em si, sendo seu papel saber “quando, onde e como os intervenientes estabelecem uma demarcação entre aquilo que consideram” arte e todo o resto. “É através da observação do modo como um mundo da arte estabelece essas distinções, e não tentando estabelecer-las nós próprios, que podemos compreender muito do que se passa nesse mundo”.

O autor ressalta ainda que “os mundos da arte estabelecem constantemente relações estreitas e essenciais com outros mundos dos quais se querem diferenciar”, partilhando fontes de abastecimento, recrutando pessoal e adotando ideias, disputando público e recursos financeiros com os outros mundos definidos pelo autor, os “mundos das artes artesanal, comercial e popular”, devendo a análise sociológica perceber e aceitar as diferenças que os mantêm separados, mas revelar, acima de tudo, “aquilo que as aproxima”.

Algumas inovações nos mundos da arte não são aceitas, e podem, em alguns casos, engendrar pequenos mundos da arte distintos. Além disso, em sua análise, o autor dá grande atenção a obras às quais não se costuma dar valor e importância artística, como a dos “pintores de fim de semana”, as costureiras de colchas e os músicos de rock & roll, deixando transparecer a natureza problemática dessas delimitações. Embora sem fronteiras precisas, os mundos da arte “caracterizam-se pelo grau de independência

variável, pela relativa impermeabilidade à ingerência de outros grupos sociais organizados”, apesar da influência, por exemplo, do Estado (como será visto mais adiante). O autor busca aqui se diferenciar dos autores da sociologia da arte que, segundo ele, “tratam-na como um fenômeno relativamente autônomo, livre dos constrangimentos organizacionais que pesam sobre outras formas de atividade coletiva”. Além disso, ressalta que, nessa obra, não enuncia juízos estéticos, mas sim “analisa os juízos estéticos tomando-os como fenômenos característicos da atividade coletiva”.

Nessa perspectiva, a interação de todos os participantes produz um sentimento compartilhado do valor daquilo que produzem coletivamente. A apreciação comum das convenções partilhadas e o apoio mútuo que dispensam entre si convencem os participantes de que aquilo que fazem tem valor. E se eles agem tendo a ‘arte’ como referente, a conjugação dos seus esforços dá-lhes a certeza de produzirem obras de arte dignas desse nome. (p.57)

Becker identifica diferentes tipos de convenções atuantes nos mundos da arte, que vão das mais gerais, compartilhadas por todos que crescem e são socializados em um país ocidental, às mais profundas. A escala diatônica e a música tonal, por exemplo, com seus acordes “maiores” e “menores”, os primeiros transmitindo uma sensação alegre, e os segundos triste, são reconhecidos por todos, embora não explícita e teoricamente pelos não iniciados nos rudimentos da músicas. Mas todos, por estarem imersos e serem socializados em uma cultura que atribui essa conotação a esses sons, por crescerem ouvindo canções que reproduzem essas convenções, reconhecem e experimentam as sensações que “devem” sentir (inclusive, se não tiverem conhecimento da história da música, naturalizando essas convenções, e os acordes consonantes correspondentes). “No intuito de organizar a cooperação entre alguns dos seus participantes, cada mundo da arte recorre a convenções conhecidas de todos, ou quase todos, os indivíduos plenamente integrados na sociedade onde estão inseridos”, por vezes utilizando “materiais profundamente enraizados na cultura”, como a concepção convencional do papel de homens e mulheres no bailado clássico, na qual formam um par, o homem corteja, é recusado, mas acaba conquistando a mulher. Além disso, em formas de arte orais, usa-se “simultaneamente convenções culturais independentes do meio de expressão e convenções artísticas suficientemente conhecidas da linguagem cultural” de todos plenamente socializados. Por outro lado, “os conhecimentos

periféricos às artes apenas acessíveis a um restrito segmento da população podem servir de base a obras concebidas precisamente para esse grupo”. Alguns consideram certas convenções demasiado vulgares para a arte, como a linguagem coloquial e os xingamentos, sendo contrapostos por uma “corrente subversiva de cultura popular que ridiculariza aquilo que é tomado como oficialmente sério e solene, profanando-o através da escatologia, da blasfêmia e do humor obsceno”, observada desde a antiguidade, passando pela Idade Média, embora sem encontrar aqui expressão na arte religiosa e oficial.

Como mencionado de passagem, temos também as convenções que “emergem no seio do próprio mundo da arte e não são conhecidas senão daqueles que lidam com esse mundo”, fazendo com que algumas opiniões, resultantes de mais experiência das obras e dos gêneros em questão, tenham “mais pesos que outras”. “Essa competência separa o público ocasional do público assíduo e conhecedor”, sendo este pertencente ao mundo da arte e mais ou menos partícipe na cooperação que o constitui. Mas o que “este público mais assíduo sabe que o diferencia daqueles que apenas reagem como sujeitos plenamente socializados?” Entre outras coisas, as características de diferentes estilos e períodos, a história de tentativas análogas de inovação, “os argumentos de diferentes posições sobre as grandes questões levantadas pela história, a evolução e a prática dessa arte”. Esses conhecimentos do público iniciado frequentemente entram em conflito com o que os profanos sabem, “por causa de certas transformações inovadoras”, em especial nas artes que têm uma tradição longa de formalização e estilização que as distancia da “vida real”, e é comum que artistas busquem escapar a esse formalismo, considerado aqui estéril e hermético, ao se inspirar em assuntos e comportamentos da vida cotidiana. Porém, encarar o comum como material artístico é algo para um público iniciado, já que as fórmulas tradicionais são o que um público menos preparado usa para distinguir a arte de todo o resto. Um outro grupo, que coincide parcialmente com o iniciado, e por vezes, como na música eletroacústica, constitui-se no principal suporte e público de um mundo da arte, ou um adicional importante, como no caso da dança, é o dos estudantes das artes, já que poucos destes chegam a se tornar profissionais, mas adquirem os conhecimentos específicos que os leigos não possuem. Há, entretanto, muitos também que se preparam para seguir uma carreira artística, mas abandonam a formação por não acharem-na necessária ou mesmo desejável à carreira visada. Além dos que nunca almejavam uma carreira e exercem as atividades artísticas como uma ocupação secundária ou mesmo como um hobby. Entre os que possuem uma formação

consistente, constata-se que, “para além daquilo que todos os profanos e os amadores sabem, esta fração privilegiada conhece as dificuldades técnicas do ofício e os obstáculos que é preciso superar (não apenas profissionais) para se atingir e seduzir um público”. Assim, os três grupos identificados pelo autor, os “profanos”, os “estudantes de arte”, e os “iniciados”, pertencem todos ao mundo da arte, seja enquanto consumidores das obras e espetáculos, seja como estudantes ou pessoas já com alguma formação, seja pelo apoio material de seu dinheiro, seja pelo apoio estético fundamental proporcionado pela sua adesão e sensibilidade.

Necessitamos de estudos que nos mostrem de que maneira é que, em determinados mundos da arte, se propagam os juízos feitos sobre os estilos, os gêneros, as inovações, as obras e certos artistas. Quem é o primeiro a ter uma opinião formada? Quem é que ouve e segue essa opinião? Por que é que a opinião do primeiro é respeitada? Concretamente, como é que aqueles que descobrem uma novidade digna de interesse a transmitem a outros? Por que lhes é dado crédito? (p.69)

Ao longo da obra, Becker irá responder parcialmente essas questões. Por ora, retoma uma constatação já feita de passagem, de que “o conjunto de convenções que sustenta as atividades cooperativas dos criadores e do pessoal de apoio é completamente diferente”, como nos casos de escritores e editores, escultores e impressores, e etc. As convenções podem resultar da experiência com as soluções de problemas que foram efetivas no passado, ou da tendência de adoção do mais provável como forma de agilizar e facilitar a cooperação entre artistas e pessoal de apoio, cristalizando-se em “normalizações”, como na afinação dos instrumentos musicais segundo o diapasão de 440 ciclos por segundo, que não se baseia em nenhuma justificação lógica, mas puramente convencional. Quando normalizadas desta maneira, as convenções são definitivamente incorporadas, permitindo os automatismos sobre os quais se “assenta a produção de obras de arte”. “Mesmo quando se quer desprender das convenções, é preferível empregar uma linguagem convencional para explicar aquilo que se quer fazer, pois é essa que todos conhecem”.

Temos também as convenções que formam a “cultura profissional”, de domínio daqueles que “participam regularmente nessas atividades – os praticantes profissionais (tais como definidos por cada mundo da arte)”. Essas convenções “traduzem a adaptação continuada dos agentes da cooperação às condições de exercício das suas

atividades. Quando as condições mudam, as convenções evoluem também”. Se os “mecanismos que produzem e sustentam uma cultura profissional” tornam-se obsoletos, “a capacidade para trabalharem em conjunto entra em colapso”.

A posse de uma cultura profissional, portanto, caracteriza um grupo de participantes que utiliza certas convenções para exercer seu ofício artístico. O essencial daquilo que eles sabem é adquirido através da prática cotidiana e, regra geral, nenhum dos outros participantes do mundo da arte necessita dos mesmos conhecimentos para desempenhar o seu papel. Esse saber facilita a execução do trabalho, mas a sua posse não é necessária para a compreensão das obras em si. O grupo que se define pela posse do conhecimento dessas convenções pode ser considerado como o núcleo do mundo da arte. (p.75)

As obras de arte também criam, cada uma, um mundo próprio pela combinação de elementos convencionais e inovadores. É possível que se formem também grupos de apreciadores das convenções específicas de um artista.

Resumindo, diferentes grupos e subgrupos possuem em comum o conhecimento das convenções em vigor numa disciplina artística e adquiriram-na de diversos modos. Quando as circunstâncias o permitem ou exigem, aqueles que partilham esse saber podem agir concertadamente segundo as modalidades inerentes à rede de cooperação em questão e, desse modo, criar esse mundo e afirmar a sua existência. Falar de organização de um mundo da arte (da divisão interna em diversos tipos de públicos, dos produtores e dos indivíduos que constituem o pessoal de apoio) é outra maneira de falar da distribuição dos saberes e do seu papel na ação coletiva. (p.79)

Outro elemento fundamental à compreensão dos mundos da arte é a “mobilização de recursos”. Os sistemas de distribuição privilegiam obras que utilizam recursos mais fáceis de se encontrar, na medida em que fornecem determinadas categorias de material e pessoal. Mas “esses sistemas não fornecem forçosamente aquilo de que os artistas verdadeiramente necessitam, porque estão nas mãos de pessoas que têm as suas próprias exigências, os seus interesses e imperativos de organização”. Assim, um aspecto característico dos mundos da arte são as “cadeias de cooperação que ligam os artistas aos fornecedores”, e, normalmente, “aqueles que controlam a oferta de recursos também estão submetidos a certos imperativos que influenciam os meios de

trabalho dos artistas”. Becker analisa então a mobilização dos dois tipos de recursos, materiais e humanos.

Sobre os recursos materiais, constata que o material utilizado pode ir do muito específico ao corrente e normalizado, passando pela apropriação de objetos comuns de uso cotidiano, como muitas vezes acontece nas artes plásticas ou em instalações, ao contrário dos fabricados exclusivamente para uso artístico. Nessa escala, os constrangimentos à atividade artística podem ser maiores ou menores, levando ao extremo de artistas inovadores, ou mesmo de artistas que querem utilizar um material que já foi comum mas não é mais produzido, que têm que produzir seu próprio material, e que têm assim parte do tempo que poderia ser utilizado para a atividade criativa em si tomado.

Sobre os recursos humanos, nota que a oferta destes “para os mais diversos projetos artísticos é constituída por aqueles que estão aptos para executar as várias tarefas especializadas requeridas e que se apresentam disponíveis”, e que “número, especialidade profissional, e condições de recrutamento variam de uma disciplina para outra e de um lugar para o outro”. Além disso, observa que “normalmente existe uma grande quantidade de candidatos para as funções envoltas numa aura ‘artística’ [...] e uma penúria de mão-de-obra qualificada para os outros trabalhos desprovidos de prestígio”. Os trabalhadores destes podem ser autodidatas, estudantes (muitos ofícios de apoio são ensinados em escolas) ou formados pela prática, e são relativamente intercambiáveis, apesar dos artistas reconhecerem a maior ou menor perícia e confiarem algumas tarefas apenas a quem de mais confiança. As redes e convenções de cooperação “são simultaneamente libertadoras e constrangedoras”. Além disso, artistas inovadores podem formar seu próprio pessoal de apoio para a execução de obras fora das convenções estabelecidas.

O autor observa que existem dois mecanismos fundamentais, e que geralmente ocorrem de forma mista, por meio dos quais o pessoal de apoio se integra nos projetos pelos quais concorrem: em um, trabalham para um organismo que desenvolve projetos de arte, podendo estabelecer uma carreira em um ou vários destes; no outro, “os membros do pessoal disponível são convocados separadamente para cada projeto”, por meio de fórmula similar à do trabalho por conta própria, podendo “constituir uma rede de relações que lhes garante um trabalho regular”. Em ambos os casos, o grau de estabilidade das relações “varia sensivelmente”.

O pessoal de apoio de uma instituição estável contratado para postos permanentes possui motivações que não coincidem com a dos artistas com os quais trabalham, estando preocupados com sua carreira na instituição e podendo adotar um comportamento corporativo que contrarie o processo de produção artística. Sua preocupação se encontra exclusivamente no cumprimento correto de sua tarefa. Podem agir de modo calculado para conservar ou melhorar sua situação na instituição, almejar um trabalho em instituição melhor, ou agir contrariamente às aspirações dos artistas por “orgulho do ofício”. Mesmo que o perfeccionismo em uma tarefa comprometa a obra, sua preocupação maior pode ser “produzir uma boa impressão sobre outro eventual empregador”, ou “simplesmente preservar a reputação entre os seus pares”, podendo assim suas decisões serem motivadas por considerações exteriores ao projeto em si. Podem também estabelecer “ligações com os artistas através de sistemas de trabalho independente, em que se constituem equipas para projectos precisos e segundo as necessidades do momento”, sendo que, nesse sistema, as pessoas são contratadas por conta de sua reputação. Não possuem proteção, mas alguns conseguem trabalhar regularmente, passando de um projeto a outro. Ao contrário das atividades nucleares à arte, para as quais considera-se necessário um talento especial, para as de apoio, em princípio, considera-se que qualquer técnico competente possa as executar, não sendo assim insubstituíveis, mas intercambiáveis. É necessário estabelecer uma rede de relações, de modo a que “o maior número de empregadores conheça as suas capacidades e o seu número de telefone em caso de necessidade”.

Uma rede de relações é constituída por um certo número de pessoas que conhece outras suficientemente bem para lhes entregar em mãos uma parte do projecto. O elemento chave dessa rede se assenta na confiança. [...] Os trabalhadores independentes elaboram cadeias estáveis que lhes asseguram mais ou menos trabalho regular, apoiando-se na confiança e nas recomendações mútuas<sup>67</sup>. (p.94)

O autor cita sua própria experiência, na qual um músico mais velho que se dispunha a lhe recomendar pergunta: “tens certeza que és capaz? Porque se não

---

<sup>67</sup> A importância da reputação, e da conseqüente confiança, para a participação em uma rede de produtores e artistas é destacada por inúmeros entrevistados de todos os matizes, tanto os envolvidos com o FdE ou com militância cultural, quanto os de perfil mais “empresarial”, quanto a maioria que é um misto desses extremos, cujo volume desses dois aspectos –militância cultural e mentalidade empresarial– varia em cada caso. Com efeito, a própria busca de profissionalização, ou a defesa desta na área da cultura, costuma ser pauta de um tipo de engajamento militante.

cumprires, ficarei em maus lençóis. Aliás, não serei só eu a sofrer as consequências, isso terá implicações negativas sobre outras três ou quatro pessoas.” Citando Falkner, afirma que a estabilidade desse sistema pode acabar por constituir uma elite, como no caso estudado por este dos compositores das trilhas sonoras de Hollywood, entre os quais menos de 10% compõe metade das partituras, e a maioria nunca chega a trabalhar em mais de um filme.

Outra interessante constatação é que “quanto mais as tarefas de apoio se apresentam como indispensáveis para o êxito de um projeto, menos as pessoas que as realizam deveriam ser intercambiáveis. Contudo, continuam a ser tratadas do mesmo modo”. Além disso, os “diferentes participantes nos sistemas de trabalho independente”, a saber, “os artistas, os outros responsáveis empregadores e o pessoal de apoio, também podem ter motivações alheias à produção da obra propriamente dita”, como no caso de produções teatrais realizadas apenas no intuito de se lançar vedetes. O pessoal de apoio pode, também, considerar sua atividade como verdadeiramente artística. Por fim, em relação a este ponto, afirma o autor que

Nas suas previsões, os artistas têm em consideração as características e as condições de obtenção dos bens e das pessoas disponíveis, e essas considerações têm um grande peso na adoção de uma estratégia para a execução do projeto. Os recursos disponíveis permitem realizar determinadas coisas, que surgem como mais ou menos fáceis. A estrutura da oferta reflecte sempre o funcionamento de um determinado tipo de organização social e torna-se um dos componentes do sistema de constrangimentos e de possibilidades que governa a produção artística. (p.98)

Na sequência de sua obra, o autor se debruça sobre uma questão fundamental a essa tese: a da distribuição das obras de arte. Embora alguns artistas possam estar à margem de sistemas de distribuição, e talvez a maioria deles não consiga dinheiro suficiente com suas obras, “os mundos da arte plenamente desenvolvidos criam sistemas de distribuição que integram os artistas na economia de mercado”, sistemas que “podem ser controlados pelos próprios artistas”, mas que geralmente são ocupação de “intermediários especializados que, por vezes, obedecem a interesses diferentes dos interesses dos artistas de quem se divulgam as obras”. Por estarem por dentro do negócio, buscam “racionalizar uma produção ‘criativa’ relativamente flutuante e caprichosa”. Os “distribuidores querem disciplinar uma atividade desordenada, com o

intuito de garantir estabilidade dos seus negócios e de criar também as condições favoráveis a uma produção regular”, o que os leva frequentemente a optar por certas obras por motivos “completamente alheios a seu valor artístico”.

É importante ter em vista que “a maioria dos artistas aspira aos benefícios do sistema de difusão, trabalham sem nunca perder de vista aquilo que o sistema de distribuição característico do seu mundo pode aceitar”. Existem “diferentes categorias de intermediários”, e elos mais ou menos diretos de comunicação e influência entre produtores e consumidores das obras de arte, sendo estas sempre marcadas pelo sistema que lhes garante distribuição, mas “em graus diversos”. Além disso, a “distribuição tem uma enorme incidência na reputação”.

Nesse sentido, são obras de arte aquelas que acabam por se conformar às possibilidades do sistema de distribuição porque, na maior parte dos casos, aquelas que não se lhe adaptam não são difundidas. Dado que a maioria dos artistas deseja difundir as suas obras, abstêm-se de realizar um trabalho incompatível com o sistema. Mas, apesar de trabalharem sem perderem esses elementos de vista, isso não significa que lhes sejam completamente submissos. Os sistemas evoluem e adaptam-se aos artistas, tal como estes evoluem e se adaptam aos sistemas. Além disso, *os artistas podem retirar-se de um sistema existente e criar outro, ou pelo menos podem tentar fazê-lo*. Também podem renunciar a todas as vantagens da distribuição. De um modo geral, os mundos da arte possuem vários sistemas de distribuição que funcionam simultaneamente. [...] Desse modo, os artistas podem escolher o sistema de distribuição que lhes pareça mais vantajoso ou menos constrangedor. (p.100-1) [grifos meus]

Quando os lucros são muito diminutos, como no caso da poesia e da fotografia contemporânea, a maioria dos praticantes recorre ao “sistema do autofinanciamento”. Nos casos citados, os investimentos são relativamente baixos, e atraem muitos participantes, e quanto mais destes, mais difícil é manter uma atividade em tempo integral através da venda de suas obras. Assim, a “maioria dos artistas que escolhem essas disciplinas procuram meios de subsistência periféricos ou alheios à criação artística propriamente dita”, sendo que, “habitualmente, lecionam a sua arte numa escola, universidade, instituto ou dão aulas particulares”<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Com efeito, isso vale não só para essas atividades, mas para os artistas em geral, como demonstra de forma mais clara Menger. A observação cotidiana dos artistas em geral deixa isso claro, em especial entre os que acompanho mais de perto, os músicos. Observando amigos, conhecidos, e entrevistados,

Uma questão que se coloca então é se essas atividades deixam tempo livre suficiente para o “verdadeiro trabalho artístico”. Segundo o autor, muitos reclamam deste problema, “dos efeitos nefastos das suas ‘atividades diurnas’ [termo das atividades performáticas] [...] sobre o seu trabalho”<sup>69</sup>.

Artistas autofinanciados não precisam se submeter aos “condicionalismos” dos sistemas de distribuição, já que não precisam difundir suas obras pelo retorno financeiro<sup>70</sup>. Entretanto,

A maioria dos artistas mantêm laços suficientemente fortes com o mundo da arte porque necessita do sistema de distribuição para fazer chegar as suas obras junto ao público ou como meio de garantir a sobrevivência econômica. Alguns recorrem aos canais de distribuição existentes e que, normalmente, são utilizados por aqueles que vivem da sua produção artística. As suas obras são publicadas, expostas ou executadas nos mesmos locais e através dos mesmos circuitos utilizados pelos profissionais. Não diferem dos profissionais senão pela vantagem de poderem ignorar os constrangimentos do sistema quando estes lhes desagradam. É por isso que o autofinanciamento constitui a fórmula que permite maior liberdade aos artistas. Por mais reduzida que seja a oferta de recursos, eles podem sempre criar o seu próprio sistema de distribuição. (p.102)

É o caso de músicos que não atraíram a atenção de organizadores de concertos ou gravadoras e realizam seus próprios concertos<sup>71</sup>. No limite, “quando um sistema de distribuição instituído rejeita muitos dos artistas desejosos de nele participar, alguém pode organizar uma alternativa paralela que contemple essas obras<sup>72</sup>”, embora a participação nos sistemas oficiais seja “um dos índices que permite a um mundo da arte

---

comprovam-se as formulações de Menger, como já expostas. Músicos que conseguem se sustentar exclusivamente “tocando” talvez seja algo possível, se for, apenas em metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo, à exceção de instrumentistas cuja oferta é mais escassa, como os bateristas. Mas sobre isso não tenho dados.

<sup>69</sup> É uma reclamação que muitos músicos, mas não todos, que têm também que se dedicar à produção, ou outras atividades, mesmo que relacionadas à música, apresentam.

<sup>70</sup> Esse é um atrativo a quem têm música como hobby (quando o retorno financeiro não é visado), ou mesmo como atividade secundária (quando o retorno financeiro é apenas um complemento à renda), embora isso seja possível apenas a quem trabalha com estilos populares, que não exigem (ou podem mesmo rechaçar) virtuosismo, e não aos que querem se dedicar profissionalmente à música erudita.

<sup>71</sup> É o meu caso como músico amador, nos raros shows que realizo. Embora raros, me permitem relativa inserção em um dos tipos de rede que pretendo aqui descrever, propiciando um entendimento prático sobre o que é necessário para se produzir um show, no caso, os meus próprios, e as convenções e constrangimentos que mesmo essa inserção parcial e amadora permite vislumbrar, embora não vise “atrair a atenção” de organizadores de concertos e muito menos de gravadoras. Mas, devido a isso mesmo, experimento maior dificuldade para realizar esses shows, exatamente por não estar integrado na rede de produtores e artistas local, no mundo da arte local do rock.

<sup>72</sup> É o caso do circuito de música independente brasileiro, abordado na sequência desta tese.

diferenciar os verdadeiros artistas dos amadores”, e o recurso a esses “sistemas alternativos” apresenta o perigo dos que neles se arrisca de ser classificado em definitivo como amador<sup>73</sup>.

O autofinanciamento, então, resolve certos problemas dos sistemas de distribuição, mas não todos. Se o melhor, ou único meio de se atingir o pública é o recurso a um “sistema de distribuição oficial”, é necessário se alinhar a esse sistema, mas, por vezes, “os artistas evitam deliberadamente os públicos que só os meios convencionais de difusão permitem atingir”, já que estes não se interessam pelas obras diferentes, “aquelas que o sistema não considera<sup>74</sup>”.

Já no sistema de mecenato, “uma pessoa ou um organismo paga integralmente o trabalho de um artista durante o período em que ele está envolvido na realização das obras encomendadas”. Os responsáveis pelo mecenato provem das camadas mais abastadas, o que lhes permite ter tempo para adquirir um conhecimento sólido das convenções da arte e, assim, se quiserem, intervir no trabalho que financiam. Podem ser um governo, uma igreja, ou uma pessoa abastada, e a única obrigação do artista que possui um mecenas é satisfazer este, sendo que “um sistema de mecenato instaura uma relação direta entre aquilo que os mecenas querem ou podem compreender e o que os artistas realizam”. O “ ‘mecenato de Estado’ oferece a possibilidade de expor as obras nos locais mais prestigiosos ou mais frequentados”, e funcionários familiarizados com as convenções da arte podem ter um papel importante na obtenção de financiamentos. Já no caso do “mecenato das empresas”, este financiamento se dá em “função de uma estratégia de relações públicas e de imagem de marca, e por isso são bastante mais conformistas, destinadas a impressionar favoravelmente o maior número possível de pessoas”, muitas vezes entrando, assim, em conflito com artistas mais progressistas<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> No caso brasileiro, em especial nas década de 80 e 90, como será visto mais adiante, a participação no circuito independente era um trampolim para a ascensão e consagração em uma grande gravadora, movimento realizado por muitas bandas que se tornaram consagradas como Raimundos, Planet Hemp, Skank, Pato Fú, Los Hermanos, assim como, na década de 80, Ultraje a Rigor, Ira!, Plebe Rude e etc., embora, como se verá, a dinâmica, mesmo desse movimento similar, tenha se alterado substancialmente de uma década para a outra.

<sup>74</sup> Isso é relativizado pelos sistemas intermediários, que exploram nichos de mercado que, se não possuem um público massivo, podem ter um retorno garantido, mesmo que menor.

<sup>75</sup> No capítulo seguinte, que trata das políticas culturais, irei aprofundar essa discussão com o caso brasileiro. Adianto que, aqui, se, por um lado, políticas públicas de fomento via isenção fiscal impulsionam a produção cultural brasileira a partir principalmente da década de 1990, com alguns autores tomando isso como fundamental para a consolidação de um novo circuito alternativo de festivais independentes de música, muitos, mesmo reconhecendo isso, são críticos da tendência privatista, do prevailecimento apenas da lógica empresarial na escolha do destino dos financiamentos, fazendo com que, nos termos de Becker, empresários (na verdade, os responsáveis pelos setores fiscal e de marketing das empresas) sejam os responsáveis pelo mecenato do Estado.

Nos sistemas de comercialização, usualmente, “intermediários profissionais dirigem os organismos que vendem obras ou bilhetes de espetáculos àqueles que os podem comprar”, baseados na oferta e procura, e “os artistas cujas obras o sistema não pode ou não aceita contemplar encontram outros meios de distribuição; ou então devem resignar-se a uma distribuição muito reduzida ou praticamente nula”. Um empreendedor pode investir na constituição de um acervo, ou na “produção de manifestações, financiando geralmente sua preparação, ou então garantindo uma receita mínima e vendendo bilhetes”, esse investimento retornando ao intermediário para a continuação de suas atividades<sup>76</sup>.

Estes sistemas de modesta envergadura são aqueles que distribuem, por regra, as obras únicas. No polo oposto, encontramos o empreendedor que investe na produção de múltiplos exemplares de uma obra destinada a uma grande difusão, como é a regra no caso da indústria discográfica, no cinema e na edição de livros. Podemos agrupar todos esses sistemas sob a rubrica de indústrias culturais, como o fez Paul Hirsch. (p.111)

Becker identifica dois tipos que expressam essas duas variantes: o marchand-galerista e o agente-produtor. Sobre os marchands, tendo em vista os objetivos desta tese, destaco apenas a relativa similaridade de sua filtragem de novos talentos em relação a artes de espetáculo, com o recrutamento de músicos por produtores que são referência na cena, que me interessam mais diretamente. Assim, Becker afirma que os marchands operam, entre si, “uma escolha entre os artistas estreantes, incitando uns para as grandes produções e para uma maior confiança nos seus trabalhos, enquanto vão dando a entender aos outros que atingiram o limite de suas capacidades”. Não tem dificuldade em recrutar, mas sim em reter os artistas.

Ao tratar dos “produtores”, tema desta tese, Becker descreve assim sua atuação:

---

<sup>76</sup> No caso dos músicos independentes, e essa por vezes é uma bandeira, se fala muito do “fim dos intermediários”, ou de os próprios músicos assumirem esse papel, negociando cachês ou acordos sobre porcentagens da bilheteria. Essas negociações são muito flexíveis, e essa lógica é comum nesse meio. A figura do intermediário, agora voltado especialmente para a “administração da carreira” e o “booking” (agendamento de shows), seja de “gravadoras” pequenas, médias ou grandes, ainda existe (as aspas em gravadoras se deve ao fato de que estas empresas dificilmente se responsabilizam atualmente pela gravação em si). Há mesmo o caso de músicos que se tornam produtores de outros músicos e bandas, e não só de eventos, como alguns entrevistados. O tipo de produção varia, havendo desde o responsável por um centro cultural em uma capital de população mediana, que já participou do FdE, e que atua só como músico em uma banda renomada do independente nacional, e se dedica também à gestão de carreiras e booking de outras bandas, além da produção de eventos, a outro que também é músico, e que além de produzir eventos, atua como produtor de uma banda gerenciada por uma gravadora de médio porte, atuando não no booking, mas na gestão logística da circulação da banda.

Os produtores encarregam-se de tudo que é necessário para cativar um público e juntá-lo num local apropriado ao espetáculo. Alugam o espaço onde será apresentado o espetáculo, fazem publicidade, vendem bilhetes, gerem o orçamento e asseguram a presença dos auxiliares indispensáveis (técnicos, porteiros, etc.). Na maioria dos casos, garantem uma remuneração fixa aos artistas em vez de lhes proporem um percentagem, e é aí que reside o risco: se o espetáculo não atrair público suficiente, o produtor terá de pagar do bolso a diferença entre a receita efetiva e os custos, à qual acresce ainda a remuneração aos artistas<sup>77</sup>. (p.119)

Os produtores irão proporcionar a apresentação de um espetáculo a um público conhecedor, “apto a aceitar as convenções e a proposta pessoal inscritas na obra do artista”. Em “situações de menor envergadura”, é frequente que os artistas assumam a responsabilidade de produzir os espetáculos<sup>78</sup>. Um dos problemas que surgem é a apresentação de obras mais experimentais, que refletem tendências recentes para as quais o público ainda não está plenamente cativado. Agrupamentos pequenos, que implicam menos gastos, podem “especializar-se na apresentação de obras inovadoras e atrair um público mais restrito e mais assíduo”.

O autor faz recurso à definição de “indústrias culturais” feita por Paul Hirsch, para o qual o termo designa “empresas comerciais que fabricam produtos culturais de difusão nacional”, e, acrescenta Becker, também internacional. Todos os organismos que filtram novos produtos e ideias do pessoal “criativo” e os transmitem aos níveis administrativo e organizacional formam o “sistema da indústria cultural”. Para essa abordagem, diferentemente da análise clássica dos criadores do termo (ADORNO & HORKHEIMER, 1999), esses organismos não conseguem prever as reações do público, mesmo com seus estudos e pesquisas de mercado, e não tem segurança sobre quais convenções esse público será sensível, não podendo assim realizar obras adaptadas ao gosto do público. Mesmo editando discos com todo o necessário a uma venda recorde, segundo um porta voz da indústria discográfica citado, esses discos podem resultar em grande fracasso, enquanto outros para os quais se esperava sucesso modesto se tornam campeões de venda. Entre as estratégias para contornar isso estão a “proliferação de

---

<sup>77</sup> Essa descrição se encaixa na feita pelos produtores entrevistados de sua atividade, com nuance pelo tipo de atuação, como descritos na nota anterior.

<sup>78</sup> Como são os casos analisados nesta tese. Os produtores entrevistados que são músicos sempre afirmam que começaram a produzir eventos para poderem tocar com suas bandas.

promotores”, a “produção excessiva de novidades, fruto de uma distribuição seletiva”, e a “cooptação de gatekeepers<sup>79</sup>”, sendo os exemplos mais característicos as indústrias da edição de livros, de edição discográfica, o cinema, o rádio e a televisão. Ressalta ainda Becker que todas as características essenciais da indústria cultural assim definida já estavam presentes na indústria editorial inglesa da segunda metade do século XIX. A “idade de ouro” do romance inglês é atribuída aqui à “sobreabundância de romances” e à possibilidade dos editores “poderem acolher “uma grande quantidade de talentos literários e candidatos aos sucesso” (Becker cita Sutherland, mas é uma explicação que também lembra muito a de Menger, como visto), além da facilidade de realizar muitas publicações pelos baixos custos, o que encorajava os aspirantes e conduziu a uma proliferação de novos talentos<sup>80</sup>. Dada a mencionada incerteza do acolhimento pelo público, essas indústrias incitam muitos a proporem projetos, cuja elaboração fica a cargo do artista, que “assume as despesas na esperança de que a indústria se interesse pelo seu trabalho e o distribua”<sup>81</sup>. Esse sistema pode exercer influência nas obras pelas relações de interação “entre os responsáveis das indústrias culturais e os artistas”. Porém, acrescenta o autor que a arte, ao contrário de outras formas de trabalho, não está “completamente sujeita aos circuitos de distribuição”. Por fim, uma das características dessas indústrias é uma certa normalização dos produtos, que pode se tornar como que um critério estético cuja falta pode levar à classificação como amador. Assim, essas “exigências das indústrias culturais engendram uma uniformização mais ou menos importante dos produtos, que traduz menos uma escolha dos autores da obra do que as propriedades do sistema<sup>82</sup>”.

Alguns artistas, de fato, renunciam às possibilidades de apoio e de promoção características de um dado mundo da arte, para produzirem outro tipo de obras. Mas,

---

<sup>79</sup> Alguns produtores entrevistados, julgo eu, podem ser enquadrados nesta categoria de “gatekeepers”.

<sup>80</sup> Situação bastante similar ao que ocorre na indústria da música contemporânea com o barateamento e difusão do computador (com programas profissionais que emulam mesas de som de estúdios de gravação com dezenas de canais) e de equipamentos de gravação.

<sup>81</sup> O que também se observa na indústria da música na qual, devido ao mencionado barateamento, a tendência é que os próprios músicos se encarreguem de gravar seu disco, buscando posteriormente meios mais ou menos oficiais (como contratos com “gravadoras” pequenas, médias ou grandes) de distribuição, quando não apenas a distribuição direta em shows. Se, anteriormente, se fazia turnê para se promover um disco, hoje se faz um disco para promover uma turnê.

<sup>82</sup> Nesse sentido se aproximando da conceituação pioneira de Adorno e Horkheimer, segundo a qual a indústria cultural realiza uma integração vertical de seus consumidores, uniformizando a oferta pela exploração em abundância de fórmulas fáceis, e garantindo assim, ou melhor, moldando e determinando a demanda.

regra geral, o sistema não distribui este tipo de obras. Esses artistas permanecem desconhecidos, ou dão origem a novos mundos da arte que se constituem em torno daquilo que o sistema instituído deixa de fora. Esses novos mundos *fundam frequentemente as suas atividades através da criação de novos circuitos e métodos de distribuição*. [...] Não se trata portanto de afirmar que as obras não podem ser distribuídas, mas que as atuais instituições não podem ou não as querem distribuir. [...] seja como for produz-se uma evolução, por um lado porque aqueles artistas cujas obras não se enquadram no sistema existente e que, portanto, se encontram à margem procuram criar outros sistemas, por outro porque os artistas consagrados utilizam o seu poder de sedução sobre o sistema existente para o obrigar a aceitar as suas próprias obras não conformes. (p.126) [grifos meus]

Como já mencionado de passagem, o autor realiza uma abordagem sociológica da estética, ou seja, não define critérios sobre o que é ou deve ser arte, ou boa arte, mas busca entender os mecanismos, atores e relações que definem e legitimam esse tipo de definição, sendo que, além de estetas e críticos, a “maioria dos participantes dos mundos da arte também formulam frequentemente juízos estéticos”. Essa é uma discussão relevante ao objeto mais específico desta tese, a chamada “música independente”, que, como será vista, busca legitimar suas convenções e, talvez, também se definir por uma estética própria, embora isso não esteja tão explícito. O que se enquadra aqui, na medida em Becker afirma que, embora por vezes os próprios artistas formulem, de forma explícita, essa estética, mais frequentemente acabam criando uma “estética implícita”, “mediante a escolha de materiais e formas”.

Uma formulação estética visa, por meio de argumentos gerais e convincentes, demonstrar que “as atividades de determinados membros de um mundo da arte são da mesma ordem que outras atividades que já usufruem dos privilégios ligados à ‘arte’”, privilégios que podem ser necessários à realização da obra ou não, na medida em que “o artista pode continuar o seu trabalho sob outra designação e com apoio de outro mundo de atividades cooperativas”. Há também a questão da relação com as instituições, e as argumentações estéticas podem ser importantes para se pleitear recursos ou espaço em sistemas de exposição e distribuição, ou mesmo buscar orientar as obras para onde estes sistemas não estejam saturados. Os novos estilos de arte podem ou competir pelos espaços existentes, propondo novos critérios de apresentação nas estruturas existentes, ou buscar criar novos espaços. Se buscam criar um novo mundo da arte para as obras que não encontram lugar nos mundos existentes, enfrentam a necessidade de se explorar

“novas formas de financiamento, novos setores de oferta de recursos humanos, outros modos de provisão de material, equipamento, etc., sem esquecer os espaços onde apresentar as obras<sup>83</sup>”, já que os recursos estão distribuídos entre as atividades dos mundos existentes. As dificuldades, como crises econômicas, os objetivos parecidos, como o de valorização da cultura nacional, podem levar a busca de cooperação e recrutamento de pessoal de apoio para além de um subsistema específico, podendo levar membros de mundos que não estavam ligados “a conceber novas formas de colaboração e a forjar novas teias suplementares no mundo da arte global<sup>84</sup>”.

Outra questão importante para a compreensão dos mundos da arte é a sua relação com o Estado. Este sempre influencia naqueles, seja por sua atuação ou pela ausência desta. Atua ao financiar determinado tipo de obras, definindo assim critérios que podem influir nessas, e regulamentando o direito de propriedade artística. Pode, assim, imprimir um teor nacionalista em uma série de produções, ou manter-se neutro em relação ao conteúdo, partindo do princípio de que o engrandecimento da nação pode estar não só no ufanismo nacionalista, mas na consagração internacional de uma produção abundante e reconhecida no âmbito específico dos mundos da arte<sup>85</sup>. É o que explica, por exemplo, a relação ambígua entre o regime militar brasileiro e os artistas e intelectuais, censurados por um lado, valorizados por outro, como será visto na terceira parte dessa tese. A censura é uma das formas mais explícitas de intervenção do Estado. Mas existem outras mais sutis, como a definição dos critérios do que irá ser financiado. Há também a influência, entre os aspirantes à arte, dos mecanismos e canais de produção, circulação (de obras e artistas) e distribuição propiciados pelo governo<sup>86</sup>, sendo esta inclusive decisiva em muitas áreas, como entre as orquestras permanentes (apesar destas também poderem se manter com doações privadas, mas dificilmente só com estas). Influi por suas regulações, não só dos direitos, mas dos tipos de contratos permitidos, e também, decisivamente, por meio da sua política fiscal, que tem “uma grande influência sobre a produção e distribuição de obras de arte”, ao, por exemplo,

---

<sup>83</sup> O caso da música independente brasileira parece ilustrar bem esse ponto, apesar de ser difícil precisar se este se constitui em um novo mundo da arte, ou se se trata de uma transformação radical, ou mesmo uma revolução, do mundo da arte da música no Brasil. Tratar-se-á das mudanças, revoluções ou criações de novos mundos da arte mais adiante.

<sup>84</sup> A pesquisa indica que este seria o caso da música independente brasileira a partir do começo dos anos 2000 e, para além dela, do FdE, ao menos em seu começo.

<sup>85</sup> Ver-se-á exemplos dessas diferentes posturas na análise sobre as políticas públicas para a cultura no Brasil, na terceira parte desta tese.

<sup>86</sup> Nesse sentido, é inegável a influência da chamada “era dos editais” sobre a produção cultural brasileira, nas mais variadas áreas.

taxar mais, ou menos, a importação de obras de arte, sendo que cada modificação na lei repercute no mercado da arte. Como será visto<sup>87</sup>, a política fiscal também pode ter uma influência mais direta por meio de políticas culturais de fomento via isenção fiscal. Pode contribuir também para a reputação do artista, ao abrir espaço em instituições prestigiadas dos mundos da arte, que contam, frequentemente, com funcionários “esclarecidos” que permitem que não só obras ufanistas tenham lugar. Pode também criar incentivos à produção nacional, por meio de cotas para esta em cinemas, por exemplo<sup>88</sup>. Assim, o Estado “age como os outros participantes dos mundos da arte, facilitando a realização de certas obras, e constringendo outras”.

Demonstrando ainda mais o caráter coletivo da criação e do trabalho artístico, Becker descreve como a versão definitiva de uma obra de arte passa por uma série de escolhas, muitas delas realizadas não pelo artista, embora este tome as decisões mais importantes. Outros podem influir e condicionar as escolhas dos artistas, ou mesmo intervir diretamente (como no caso das compilações póstumas), ou realizar escolhas mais ou menos importantes elas mesmos, como no caso dos editores e produtores de um filme, de um diretor de fotografia, e etc. Fabricantes e distribuidores também podem tomar escolhas decisivas, por exemplo ao deixar de fabricar ou distribuir determinado tipo de material ou equipamento. Ou, no caso da música, por meio da evolução de seus suportes físicos (e, mais recentemente, na superação destes). A evolução dos discos de vinil, com o aparecimento dos discos de longa duração, condicionou as gravações, assim como posteriormente o aparecimento do CD e, recentemente, às tecnologias digitais de gravação, distribuição e compartilhamento.

Para dissecar melhor sua atividade, Becker define quatro tipos de artistas: os profissionais integrados, os mavericks, os artistas populares e os naifs, termos que caracterizam não tanto pessoas, “mas sobretudo os tipos de relações que elas tecem com um mundo da arte organizado”, em um “leque de situações que vai da dependência total face ao mundo da arte e aos seus mecanismos, até a marginalidade dos sujeitos cujas obras não correspondem aos trâmites habituais”.

Os artistas populares, como definidos por Becker, não se reconhecem como artistas, e o que produzem é considerado arte por outros, estranhos à comunidade em que são produzidas suas obras, estando esses “artistas” completamente à parte dos mundos da arte oficiais, embora muitas vezes esse tipo de trabalho acabe sendo acolhido

---

<sup>87</sup> Na terceira parte desta tese.

<sup>88</sup> Como é o caso no Brasil desde meados do século passado.

em instituições oficiais, em museus e exposições, em seções e mostras específicas. São artefatos que fazem parte de tradições comunitárias, e o autor se debruça sobre o exemplo das costureiras de colchas de retalhos de comunidades tradicionais dos EUA que, mesmo não vendo sua atividade como arte, reproduzem técnicas próximas às das artes plásticas contemporâneas (mesmo sem se dar conta disso). Já os naifs trabalham isoladamente, sem referência alguma às convenções dos mundos da arte, embora também possam eventualmente ser acolhidos e legitimados por instituições oficiais. Suas obras não são tão insólitas como outrora, podendo ser classificadas como ambientes e instalações, embora possuam, geralmente, por serem produzidas totalmente à margem dos mundos da arte, um caráter idiossincrático. Entretanto, os tipos que me interessam são os integrados e os mavericks.

O profissional integrado é um “artista canônico”, “completamente preparado para produzir obras canônicas”, e domina “os conhecimentos e os procedimentos técnicos, as condutas sociais e a bagagem intelectual necessárias para que seja facilitada a realização das obras de arte”. Corresponde àquilo que Estado e público potencial consideram conveniente. Não deixa de enfrentar problemas, e mesmo para os mais integrados as condições de trabalho podem ser difíceis e constrangedoras. Mas “inscrevem suas atividades numa tradição comum de problemas e de soluções”, dominando este conhecimento das experiências acumuladas e da história da disciplina. Apoiando-se nessa tradição, “podem produzir obras fáceis de reconhecer e compreender, mas não a ponto de se tornarem isentas de interesse”, conhecendo várias formas de manipular os materiais para criar efeitos artísticos e despertar emoções. “Uma grande proporção das pessoas que trabalham num mundo da arte é, por definição, um profissional integrado. Um mundo da arte deixaria de existir se não pudesse dispor permanentemente de pessoas capazes de fabricar os seus produtos característicos”. As redes de distribuição precisam deles para manter o fluxo de criação contínua de que necessitam. Em linha próxima a de linha de Menger, afirma que é “necessário dar oportunidade a muitas pessoas para que possam surgir os verdadeiros talentos”, o que leva a não se considerar apenas os melhores, mas também o potencial futuro dos artistas. Os mundos da arte estabelecem uma distinção entre “grandes artistas” e “artistas competentes”. Trabalhadores competentes garantem o volume necessário de obras ao mundo da arte, sendo que só mundos da arte organizados que produzam profissionais integrados podem ter os seus “tarefeiros”.

Os Mavericks são os artistas que pertencem ao mundo da arte, mas que “o consideram inaceitavelmente constrangedor”. Isso pode leva-los a realizar obras inaceitáveis e irrealizáveis por esse mundo, ao menos em um primeiro momento, pois fogem dos quadros de produção habitual. Os participantes desse mundo se recusam a cooperar com essas inovações, mas os Mavericks, ao invés de renunciarem aos seus projetos, “prosseguem o seu trabalho sem o apoio do mundo da arte”. Normalmente, iniciam a carreira de modo plenamente convencional. Quando resolvem recusar suas convenções, suscitam uma reação bastante hostil nos demais membros do mundo da arte, exatamente por violarem ostensivamente suas convenções, o que pressagia as dificuldades de cooperação que terão. Quando conseguem alguém que execute suas obras, e resolvem os problemas de difusão (entre público e crítica), “é porque conseguiram contornar as necessidades das instituições do mundo da arte”, chegando mesmo a “criar organismos paralelos para substituir aqueles que se recusam a cooperar com eles”. De fato, “em geral, os Mavericks recrutam os seus discípulos, simpatizantes e assistentes junto de amadores que não receberam formação especializada. Desse modo, criam novas redes de cooperação e, nomeadamente, novos públicos”. Eles não se desligam completamente do mundo da arte, mantendo-se informados sobre o mesmo, mas ignorando as modificações quotidianas nas atividades de rotina, e renunciando as vantagens quase que automáticas dos profissionais integrados, o que os liberta dos constrangimentos que essas vantagens implicam. Assim, a participação em um mundo da arte facilita a produção, mas restringe o campo de possibilidades. Pelos mesmos motivos, as motivações dos Mavericks diferem das dos integrados, sendo as desses últimos “indissociáveis das estruturas do mundo da arte”. Mas os mundos da arte podem acolher as obras desses inovadores, desde que seus participantes alcancem um consenso, já que, embora eles transgridam as convenções, o fazem apenas em alguns pontos, respeitando de fato a maioria: “os Mavericks libertam-se ligeiramente da via balizada pelas tradicionais séries de problemas e de respostas de um mundo da arte. Mas os profissionais podem convergir para caminhos onde entre ambos existiam divergências”, podendo, assim, chegar-se a incorporar estas inovações na tradição comum.

Todos esses pontos em comum entre o trabalho dos Mavericks e os dos artistas de tipo convencional mostram-nos que aquilo que caracteriza o maverick não se deve tanto à natureza da sua obra, mas sobretudo à relações que estabelece com o mundo da arte convencional. O maverick opta por produzir obras tão difíceis de assimilar que o mundo

da arte rejeita o desafio. E se o mundo da arte se adapta, o artista em questão deixa de ser um maverick, porque o sistema de convenções passa a englobar todos os aspectos do seu trabalho. Devido ao fato de o maverick acabar por ser assimilado, e não apenas porque a realidade nos oferece um amplo leque de situações intermediárias, é que se torna difícil traçar uma fronteira precisa que demarque o artista maverick do profissional integrado que inova. (p.209)

Além disso, nem todas as obras dos integrados obtêm grande estima, e normalmente os mundos da arte ignoram a maioria dos Mavericks, que podem se tornar personalidades singulares que eventualmente influenciem os profissionais<sup>89</sup>.

Os dois últimos pontos que Becker trata em sua volumosa obra sobre os mundos da arte são cruciais a esta tese, a saber, “as mudanças nos mundos da arte”, e o papel da “reputação” nos mesmos.

Os mundos da arte estão sempre em mudança. Estas podem ser “graduais” ou “brutais”, e o autor está preocupado com o papel determinante das organizações nessas mudanças, até a possível criação de uma nova ordem:

[...] a História da arte relata as inovações que suscitaram vitórias institucionais, as que conseguiram criar em seu torno todo o aparato de um mundo da arte, que mobilizaram pessoas em número suficiente para cooperar regularmente e que lograram promover novas ideias. As mudanças que não conseguem conquistar uma rede de cooperação existente ou criar uma outra não têm futuro. (p.249)

Nessa perspectiva, o autor analisa como os mundos da arte “se transformam, nascem e morrem”, tendo especial interesse em “como as mudanças perduram ao encontrar uma base organizacional<sup>90</sup>”.

---

<sup>89</sup> Talvez o que seja pertinente, nesse ponto, para essa tese, seja a indagação de se os músicos independentes, ou os mais proeminentes entre estes, foram inovadores, talvez não esteticamente, mas pelos novos meios utilizados de produção (de shows e de gravação) e de distribuição (via redes digitais) utilizados, ou se, por essas mesmas inovações, engendraram revolucionar seu mundo da arte, ou ainda criar um novo.

<sup>90</sup> Esse ponto também pode ser usado para descrever o surgimento e desenvolvimento do novo circuito cultural “alternativo” da chamada “música independente”, que teve uma influência importante do FdE quando de sua consolidação, em meados dos anos 2000. O próprio FdE se forma a partir de produtores, alguns deles músicos, deste circuito que surge pelo país a partir da confluência da reestruturação produtiva na indústria da música, das novas políticas culturais, e das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTIC), embora vá além do âmbito deste novo, ou reestruturado, mundo da arte. É o caso de se pensar também sobre inovações que engendram revoluções ou novos mundos da arte realizadas não por artistas, mas por produtores (que podem, ou não, também ser artistas).

Primeiramente, é necessário distinguir as mudanças contínuas das revoluções. Tanto as obras, quanto as atividades cooperativas e as convenções, são alvo de “modificações mais ou menos contínuas”, já que “ninguém consegue fazer exatamente a mesma coisa duas vezes, porque os materiais e o ambiente nunca são exatamente iguais e porque as pessoas com as quais se coopera executam as coisas de modo sempre diferente”, sendo que “a maioria das pessoas não nota imediatamente as modificações, voluntárias ou não, que se produzem à medida que se fazem e refazem as obras”, em uma evolução similar à evolução da língua, na qual se identificam “tendências” a posteriori. Dessa forma, “as práticas e as produções artísticas transformam-se sem que ninguém se aperceba especialmente disso<sup>91</sup>”. Se essas tendências não exigem uma “reorganização profunda das atividades cooperativas”, os mundos da arte não as consideram como verdadeiras mudanças<sup>92</sup>. Certas inovações perturbam os participantes, pois os obrigam a aprender novas coisas e podem ameaçar seus interesses, e quando certos segmentos deixam-se distanciar a um nível considerável, “produz-se um reajustamento dos esquemas da atividade cooperativa”, o que é normalmente visto como normal e previsível, exceto aos que não acompanham o movimento.

Certas inovações subvertem os modos de cooperação habituais e dão azo àquilo a que, alargando um pouco a acepção empregue por Thomas Kuhn, se pode chamar uma “revolução”. As pessoas já não podem cooperar como anteriormente, já não podem produzir as obras como faziam habitualmente, quando essas inovações revolucionárias acontecem, envolvendo transformações na linguagem convencional da arte, as pessoas que agem em conjunto já não são as mesmas e já não fazem as mesmas coisas. Os membros do mundo da arte compreendem que essas mudanças modificam as redes de cooperação e que o futuro as irá consolidar. Sob este aspecto, as revoluções diferem absolutamente dos graduais desvios de interesse, atenção e convenções. Assiste-se então a uma dupla ofensiva contra o normal funcionamento do respectivo mundo da arte. Na sua vertente ideológica, ela toma a forma de manifestos, de textos críticos, do questionamento das estéticas e das filosofias e de uma reescrita da história da disciplina que derruba os antigos modelos e ídolos<sup>93</sup>, para saudar a obra nova como a expressão

---

<sup>91</sup> As mudanças no mundo da música, que são concretas, são percebidas de forma mais ou menos clara pelos entrevistados e pelos participantes desta indústria observados no cotidiano.

<sup>92</sup> No caso da música, a observação de que ocorreram mudanças profundas em suas atividades cooperativas é recorrente na literatura, embora o nível de profundidade seja passível de debate, assim como se houve um reajustamento, uma revolução, ou se temos um novo mundo.

<sup>93</sup> Nesse sentido, observa-se o engajamento em uma nova ideologia sobre o que é artista no meio da música independente brasileira contemporânea, ou em parte deste, que nega a figura romântica do gênio

dos valores estéticos universais. Na sua vertente organizacional, a ofensiva visa a conquista das fontes de financiamento, dos públicos e dos sistemas de distribuição. (p.252)

Uma convenção pressupõe uma estética subjacente, que transforma “cânones convencionais em critérios de beleza e de eficácia artística”. Assim, um ataque às convenções é também um ataque à sua estética subjacente<sup>94</sup>, e como as “convenções estéticas parecem sempre naturais, um ataque a uma convenção ou à sua estética implica um ataque à moralidade”, o que é atestado pela frequência com que a resposta à inovações pelo público é negativa.

Mesmo as revoluções não mudam todos os modos da atividade cooperativa mediado por convenções. Se for total, não se trata de revolução, mas de um mundo totalmente novo. A mudança então “constitui uma revolução quando um grupo importante de participantes, ou mais, sofre as consequências dessa alteração, sem que se verifiquem forçosamente outras modificações assimiláveis”, e para os que se adaptam e mantêm sua “situação na rede cooperativa, a mudança não atinge a amplitude de uma revolução<sup>95</sup>”.

Além disso, por si só, a natureza da mudança não permite que se estabeleça uma distinção entre evoluções progressivas e revoluções. Como sempre nas análises de Becker, o determinante aqui é o elemento relacional. As mudanças “só são

---

divinizado e privilegiado, em defesa de uma mais humilde, participativa e colaborativa definição do artista, que tem sua elaboração mais acabada na noção de “artista igual pedreiro”, título do primeiro disco da banda Macaco Bong, de rock instrumental, que foi escolhido pela revista Rolling Stone como sendo o melhor disco do ano de 2009. A banda, e essa ideologia, era o grande chamariz, o “case” de sucesso na nova forma de produzir, divulgar o trabalho e “formar público” defendido pelo FdE em seu começo. O líder da banda acabou se desentendendo com o FdE e saiu da rede, em um momento em que esta já estava mais voltada para sua atuação política como movimento social do que como circuito cultural. Essa ideologia, que também defende ferrenhamente o som autoral em um ambiente, o de bandas principalmente de rock de pequeno e médio porte, em que predominam os “covers”, não é exclusiva do FdE, sendo comum neste novo circuito independente que começa a surgir em meio aos novos produtores, alguns dos quais fundadores do FdE. Essa ideologia reverbera, e defende, a possibilidade de se produzir e distribuir sua música sem o auxílio de intermediários, que surge a partir da popularização dos computadores pessoais (através dos quais se pode utilizar programas avançados e profissionais de gravação de música) e da internet (por meio da qual se pode divulgar o trabalho, e se articular mais facilmente com outros produtores e artistas).

<sup>94</sup> Como ilustra a nota anterior.

<sup>95</sup> Nesse sentido, pode-se dizer que as mudanças na indústria da música foram uma revolução para alguns, mas não para outros, e com certeza não para os músicos já consagrados, mesmos os considerados mais alternativos ou do rock. Se a música independente, como sua nova ideologia e suas novas formas de cooperação, se constitui em um novo mundo da arte, é difícil precisar, até pela sua relação de complementariedade em relação à grande indústria, sendo talvez mais um subgrupo, ou uma “disciplina” ou “gênero” específico” dentro desta, assim como a música erudita está para o mundo da música em geral.

revolucionárias quando a sua assimilação pelo mundo da arte implica a perda de notoriedade de alguns de seus membros mais importantes”, podendo ainda essa mudança ser revolucionária para certas pessoas, mas não outras, como dito. O que importa então é compreender “o modo como os participantes ignoram, assimilam ou combatem a mudança, pois essas reações são elucidativas da medida exata dessa mudança e permitem dizer se se trata de uma revolução ou de um fenômeno estável”.

Os inovadores que conseguem a cooperação de todos os participantes necessários ao seu empreendimento obtêm um mundo da arte à sua disposição, seja anexando as instituições existentes e assegurando o seu controle (ou partilhando essa utilização com outros), seja criando uma nova rede. Os músicos de rock and roll fornecem-nos um bom exemplo. Eles suplantaram as tradicionais orquestras de dança para certos tipos de utilização e detêm um quase completo monopólio das danças para adolescentes. Monopolizaram uma parte da indústria fonográfica e erigiram um novo sistema de concertos em salas ou ao ar livre ou em clubes de rock and roll. Apesar de utilizarem alguns instrumentos clássicos, assistiu-se ao desenvolvimento de uma indústria completamente nova em torno dos instrumentos e dos acessórios utilizados. A maioria das mudanças mais notórias operadas nos mundos da arte tem esse caráter ambivalente<sup>96</sup>. (255-6)

Sobre o nascimento e morte dos mundos da arte, afirma o autor que

Um mundo da arte emerge quando reúne pessoas que nunca tinham cooperado anteriormente, e que vão produzir uma arte baseada em convenções até então desconhecidas ou não utilizadas, tendo em vista novas finalidades. Um mundo da arte entra em decadência e morre quando já ninguém coopera segundo as modalidades próprias para produzir uma arte baseada no seu sistema de convenções<sup>97</sup>. É difícil

---

<sup>96</sup> Essa é a descrição que parece se encaixar melhor no caso da nova música independente brasileira, e do FdE em seu surgimento. Como se discutirá na parte seguinte da tese, a literatura considera que uma “nova era de festivais”, que se consolida como um novo circuito de música independente a partir do fim dos anos 90, substituiu o papel, ou o monopólio, que as rádios possuíam anteriormente como meio de se revelar novas bandas candidatas ao sucesso. Dentro da ideologia dos independentes, defendida especialmente pelo FdE, esses festivais são o meio para se realizar uma “formação de público”, que pode propiciar a uma banda uma circulação por várias cidades, mesmo sem nenhuma atenção da mídia e dos sistemas de distribuição “mainstream” (embora estes sejam bem vindos). A ideia de “formação de público” não é em si algo novo, mas a possibilidade de uma grande circulação, em nível nacional, sem amparo dos sistemas “mainstream”, é. Se os festivais realmente substituem o papel das rádios é outra coisa, mas de fato oferecem uma nova alternativa.

<sup>97</sup> Refletindo esse ponto, observa-se uma afirmação recorrente entre os músicos e os membros do FdE, algo como “não existe mais isso de esperar ser descoberto pela Globo [ou pela grande gravadora, ou

estabelecer uma distinção entre os novos mundos da arte e aqueles que se transformaram radicalmente sob o efeito de uma revolução artística. Também não é fácil determinar se um mundo da arte está morto ou se passou simplesmente a ser dominado por pessoas diferentes. [...] Para explicar o nascimento de um mundo da arte, temos de compreender não a gênese das inovações, mas a forma como um inovador consegue recrutar participantes para uma atividade cooperativa regular. (p.256-7)

Novos mundos da arte podem surgir a partir da invenção e difusão de “uma nova tecnologia que permita novas formas de produção artística”, por meio de progressos frequentemente exteriores ao mundo da arte<sup>98</sup>. Podem se desenvolver também em torno da emergência de um novo público.

As inovações que engendram novos mundos costumam surgir simultaneamente em diversos lugares, e os seus instauradores participam “nas grandes correntes intelectuais e culturais que se alimentam das tradições e práticas existentes”. Assim, quando partilham tradições e interesses comuns, a “forma como exploram as inovações varia dentro de limites relativamente estreitos”. Além disso, uma inovação pode criar um “mundo da arte local”, que pode se expandir de acordo com o cumprimento das exigências mencionadas, e pode convergir com outros mundos locais que estejam simultaneamente explorando uma determinada inovação<sup>99</sup>.

Uma nova técnica, uma nova ideia ou um novo público sugerem novas possibilidades, mas ainda não a delimitam com precisão. Os primeiros curiosos começam por tatear; procuram saber como conseguir alcançar os melhores resultados e o que é possível fazer. Aquilo que as pessoas tiram efetivamente de uma inovação depende das perspectivas que se poderão abrir, da sua interpretação pessoal das tradições vigentes, dos seus centros de interesses, das pessoas e dos recursos que esperam conseguir

---

similar]. Agora é você que tem que correr atrás sem contar com isso”. Mesmo os festivais independentes, que no começo, até meados dos anos 90, serviam basicamente para “descobrir novos talentos”, sendo frequentados por “olheiros” das grandes gravadoras, mudam seu caráter por volta da virada da década, deixando inclusive os “olheiros” de os frequentar, e sendo vistos como formando uma circuito mais autônomo, e não só um trampolim para o “esquema” mainstream. Embora seja preciso ressaltar que este ainda existe, transformado. Assim, é difícil negar que houve, usando a abordagem de Becker, ao menos uma revolução no mundo da arte da música, e que seja difícil distinguir, como o próprio autor ressalta ser difícilmente nítido se distinguir, se houve uma revolução, ou se constituiu-se um novo mundo da arte.

<sup>98</sup> Como é o caso do desenvolvimento da computação e da internet e sua influência na produção e difusão de música.

<sup>99</sup> Mais uma vez, esta descrição se encaixa perfeitamente ao surgimento e consolidação do novo circuito de música independente brasileira. Como descrito na literatura, e detalhadamente por um dos entrevistados, de João Pessoa, as bandas e produtores têm sua articulação facilitada, em princípio, por fóruns de discussão em listas de email, pelos quais se combinavam turnês e circulação de bandas, diminuindo a dependência de intermediários.

envolver. Dado o potencial de possibilidades que suscitam, é frequente as inovações difundirem-se com muita rapidez. Aqueles que inicialmente as experimentaram demoram mais tempo a estabelecer contato entre si e a comunicar<sup>100</sup>. (p.259)

Sobre a questão da reputação (como visto crucial também para Menger), afirma o autor que:

Resumindo, o conjunto das atividades cooperativas que desembocam na produção das obras também contribui para construir a reputação das obras, dos criadores e dos movimentos, gêneros e disciplinas artísticas. Essas reputações indicam simultaneamente o nível de qualidade da obra na sua categoria, o nível de talento do artista, a fecundidade do movimento a que pertence e a natureza artística ou não do gênero e da disciplina. (p.295)

Mas os mecanismos de seleção podem não funcionar muito bem em muitos mundos da arte<sup>101</sup>, por exemplo, por excesso de oferta. Um problema que se observa é quando os mundos da arte se fecham muito a inovações, não estando atentos às obras que não sejam dos integrados, excluindo assim obras que outros modos de seleção poderiam eleger. O conteúdo da categoria “arte” é contingente, os critérios dessas seleções mudam, e reavaliações de outras épocas podem consagrar obras antes relegadas. Por fim, encerrando esta longa incursão nessa obra de referência de Howard Becker, e abusando mais uma vez das citações, encerro com um parágrafo que resume bem o conteúdo do livro.

Quando centramos a nossa análise sobre uma dada obra, o mundo de organização social que nos ocupa é o de uma rede de pessoas que cooperam para produzir essa obra. Reparamos que são as mesmas pessoas que cooperam de forma repetida, e até rotineira, para produzirem obras parecidas e de modo parecido. Elas organizam a sua cooperação

---

<sup>100</sup> A formação do FdE segue essa linha, como descrito pelos entrevistados. Quando os primeiros coletivos consolidam uma rede orgânica de abrangência nacional, a partir da qual a adesão de novos coletivos se dá de forma exponencial, até chegar a um pico por volta de 2011, com mais de uma centena de coletivos integrados de forma mais ou menos orgânica espalhados por todos os estados do país. A rede então irá paulatinamente se transformando, como será visto, perdendo o carácter de uma rede de coletivos, e passando a se estruturar em torno de algumas “Casas Fora do Eixo” de referência, além de passarem a atuar mais como movimento social do que como circuito cultural.

<sup>101</sup> Como admite um dos entrevistados ser o caso em sua cidade, na qual ele é uma referência como produtor de rock, afirmando que acredita que nem sempre se consegue “filtrar” as melhores bandas, e que provavelmente acaba-se dando mais espaço para as que os procurem e insistem mais em participar, que não são necessariamente as melhores.

por referência às convenções em vigor no mundo onde tais obras são produzidas e consumidas. Senão forem verdadeiramente os mesmo participantes a agirem conjuntamente cada vez, aqueles que os substituírem conhecem suficientemente essas convenções para que a cooperação prossiga sem sobressaltos. As convenções facilitam a ação coletiva e permitem economizar tempo, esforços e recursos. Contudo, não é impossível trabalhar à margem das convenções. É apenas mais difícil e oneroso. Podem acontecer mudanças, nomeadamente quando alguém imagina uma nova maneira de obter os recursos mais importantes. Os modos de cooperação convencionais não são forçosamente perpétuos, pois existem sempre pessoas que inventam novos modos de ação coletiva e descobrem maneiras de acederem aos recursos necessários à sua consecução. (p.299-300)

#### IV

Fazendo então recurso a Becker, percebe-se que um novo circuito, o da “música independente brasileira contemporânea”, constitui-se amparado em uma nova ideologia, que se opõe a do gênio criador<sup>102</sup> (com suas atribuições “místicas” e privilégios), fenômeno que se observa em especial (mas não só) em uma rede de produtores culturais de festivais e shows de música que se forma a partir de meados dos anos 2000, a rede “Circuito Fora do Eixo”. Para a compreensão de suas características e sua formação, é necessário o enquadramento deste fenômeno no âmbito das mudanças contemporâneas no mundo do trabalho e, dentro destas, destacar a especificidade da atividade de “produtor cultural” no Brasil, que desde os anos 90 é moldada por influxos das transformações das indústrias culturais específicas e das políticas públicas voltadas para a cultura, assim como pelas novas possibilidades de produção, distribuição e circulação abertas pela disseminação das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTIC’s). Dentro deste quadro geral, minha pesquisa se foca então no campo da música denominada “independente” e, dentro desta, no caso do Circuito Fora do Eixo, que se apresenta não só como um circuito cultural, mas também como movimento social, dimensão esta que ganha relevo com o passar dos anos. Constituído inicialmente em meio ao circuito alternativo de festivais que se forma a partir dos anos 90 em virtude das

---

<sup>102</sup> Algo que também já estava no repertório da Contracultura, em especial nos anos 70 no Brasil, como se depreende da análise de André Monteiro (2011): “Grande parte da sensibilidade poética contracultural dos anos 70 esteve empenhada em criticar e dessacralizar o ‘caráter elevado’ do artista e do próprio poema.”

transformações específicas na indústria da música e das políticas culturais centradas no fomento via renúncia fiscal, o FdE tece uma rede de produtores e coletivos de cultura que chega a abarcar todos os Estados do país, formando um amplo circuito cultural alternativo, imbricado a uma atuação militante que, tenho por hipótese, radicaliza algumas tendências contemporâneas do mundo do trabalho e da produção cultural, cuja compreensão remete não só aos estudos sobre o trabalho, mas a um repertório de crenças e práticas forjadas pelos movimentos de contestação em âmbito mundial que proliferaram pelo ocidente nos anos 60, e que ficaram conhecidos como “Contracultura”.

Foram expostos até aqui elementos úteis tanto para a o estudo da produção cultural em geral (e da produção no âmbito da música independente brasileira contemporânea), quanto para o entendimento da especificidade do FdE neste campo. Como dito, a produção cultural pode se constituir em uma “atividade autônoma” ou em uma atividade mercantil do primeiro tipo descrito por Gorz, de acordo com o sentido que a mesma possui para quem a realiza, ou seja, se o retorno financeiro é irrelevante e/ou secundário (ou mesmo descartado, quando se estabelece de antemão que não há fins lucrativos), ou se é esperado, necessário, ou mesmo o objetivo primário ou único. As leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal engendraram inclusive todo um novo campo de conhecimento voltado à gestão empresarial da cultura, no qual a produção é vista como puro “business”. No outro extremo (e supondo todo tipo de gradação entre eles), há os que tomam sua atividade de produção como uma atividade militante, de valorização das manifestações culturais mais marginalizadas, de promoção da diversidade cultural e da cidadania pela cultura, engajando-se em manifestações neste sentido, envolvendo-se em conselhos de cultura (embora esse envolvimento se dê também pela necessidade de resolução de problemas práticos<sup>103</sup> e pragmáticos<sup>104</sup>), e etc,

---

<sup>103</sup> Alguns produtores, com experiência em conselho ou não, me disseram que a motivação para o engajamento era a de pressionar pela resolução de problemas práticos, de interesse do setor. Em Juiz de Fora, por exemplo, uma questão que mobilizou a classe dos músicos, embora sem tanta adesão, foi a proibição da música ao vivo em uma série de bares e casas de shows. O ocupante da cadeira de conselheiro de música no conselho de cultura da cidade, em 2016, tentou mobilizar não só os músicos, mas todos os envolvidos, como os donos de bares e casas de shows e os produtores. Em uma primeira convocação, ouve uma mobilização razoável, cerca de 40 pessoas, das mais diferentes categorias, entretanto, a mobilização não foi muito mais a frente.

<sup>104</sup> Além disso, não se pode descartar a possibilidade que o envolvimento nesses conselhos, assim como a militância no campo da cultura em geral (ou em qualquer campo), não seja também motivada pelo o que Mancur Olson chama de “incentivos seletivos”. Como bem conhecido, Olson formula essa ideia como uma forma de superar as dificuldades de se entender o engajamento na militância da sociedade civil,

não pautados nesta atividade pela razão econômica, vivendo-a então como uma atividade autônoma em seu tempo livre, estando assim sua identidade marcada por suas atividades exercidas neste tempo livre, e não em seu emprego (embora possam se tornar um emprego, em especial de tipo público. Muitos que eram membros do FdE, inclusive, acabaram ocupando cargos em secretarias de cultura ou afins).

No FdE, temos uma indistinção entre a militância e o trabalho, sendo uma rede na qual se vive da militância e da produção, também tornadas indistintas, por meio de caixas coletivos, em relações não-capitalistas, na medida em que não há trabalho assalariado e acumulação (privada ou coletiva) de capital (definem-se, aliás, como uma organização sem fins lucrativos). O que permite a solução dos dilemas da militância na sociedade civil, como expostos por Hirschman (2008) e Putnam (2002), em especial em relação aos constrangimentos de tempo para se dedicar a militância. Seu discurso é permeado pelos lemas altermundistas, pela busca de um “outro mundo possível”, e sua prática é baseada na experiência com novos tipos de relação, em casas nas quais prevalece uma lógica coletivista, a recusa do individualismo e do consumismo, formando um laboratório para um modo de vida (e de trabalho) alternativo, com todos os conflitos e descompassos que tal empreitada tende a proporcionar. Baseiam-se em ampla troca de serviços sem mediação monetária, embora com parâmetros ainda pautados no tempo de trabalho como equivalência, algo como um banco de horas, e em atividades freelancers para garantir caixa. É uma organização em muitos aspectos próxima da lógica do capitalismo imaterial, mas que, em princípio, confere o sentido emancipatório que essa lógica pode ter, ao inseri-la em relações não capitalistas, e não pautadas na racionalidade econômica (embora não abrindo mão de indicadores quantitativos e, em certo momento, da busca de expansão). Possuem um nítido sentido e identidade de vanguarda, de realização do potencial libertador possível ao precariado. O FdE, assim, radicaliza algumas tendências contemporâneas do trabalho e da política, como buscarei demonstrar detidamente na sequência desta tese.

---

levando-se em conta a lógica do “free rider”. Levando-se em conta que qualquer avanço, em termos de diretos e ganhos coletivos, conquistado por movimentos sociais, beneficiam toda a população (ou a categoria), mesmo os que não lutaram por esses ganhos, o mais racional, desta perspectiva, seria adotar a postura do “carona”. Assim, para entender porque as pessoas, mesmo assim, se engajam nessas lutas, Olson desenvolve seu conceito de “incentivos seletivos”, segundo o qual outros ganhos, além dos da causa em si, podem motivar os agentes a se engajar, ganhos pessoais, como o vislumbre de uma carreira política, por exemplo. Entretanto, mesmo esse caminho se observando, no caso da categoria pesquisada, ele se mostra muito incerto, sendo difícil, dessa forma, considerar que essa seria de fato a motivação do engajamento na militância no campo da cultura.

**PARTE III**  
**PRODUÇÃO**  
**CULTURAL**

## 6 A “Era dos Editais”: as Leis de Incentivo à Cultura no Brasil contemporâneo

Após discutir a mudança fundamental no imaginário ocidental propiciada pelo seu momento de inflexão que é o movimento de Contracultura, a influência deste na reformulação do novo mundo do trabalho, e a inserção dos mundos do trabalho com arte e cultura em sua generalidade nesse contexto, e seguindo o itinerário de afunilamento da perspectiva proposto, passo agora a tratar do tema desta tese em si, a produção cultural no Brasil contemporâneo, a partir da análise das mudanças recentes no campo das chamadas “políticas culturais”.

As políticas públicas para a cultura vão ter um papel fundamental na configuração do campo da produção cultural no Brasil contemporâneo. É essa influência, inclusive, que nos permitirá falar na produção cultural como um todo no país, e do produtor cultural como categoria, sendo o termo “produtor cultural”, que abarca os mais variados tipos de produção nas mais diversas áreas, uma categoria de uso comum, e não uma categoria analítica. Buscando entendê-la então, wittgensteinianamente, pelo seu uso, observa-se que, embora ampla, costuma ser usada para abarcar principalmente organizadores de eventos, nas mais diversas áreas da arte e da cultura. Assim, continuando o itinerário de afunilamento gradual de perspectiva proposto, neste capítulo dedicar-me-ei à discussão sobre políticas públicas para cultura, as chamadas “políticas culturais”, que me permitem tratar, ao menos em parte, da categoria de produção cultural no Brasil contemporâneo em sua generalidade.

Alexandre Barbalho (2011) distingue “política cultural” e “política de cultura”, a partir dos dois diferentes vocábulos existentes, em língua inglesa, para “política”: “policy” e “politics”. Política de cultura (cultural politics) é de ordem processual, e se refere às disputas de poder e aos conflitos em torno dos objetivos, conteúdos e “decisões de distribuição”, o “confronto de ideias”, as “disputas institucionais” e as “relações de poder na produção, circulação/distribuição e recepção/consumo de bens e significados simbólicos”. Já política cultural (cultural policy) “diz respeito ao universo das políticas públicas voltadas para a cultura implementadas por um governo” (BARBALHO, 2011, p.3-4).

Para Rubim (2011), as políticas culturais no Brasil são marcadas por “três tristes tradições”: ausência, autoritarismo e instabilidade. Ausência pela falta de qualquer intervenção, estímulo ou atuação do Estado na área da cultura em vários momentos da

história do país. Autoritarismo, pelo uso da cultura, e da relação ambígua com artistas e intelectuais, para fins de estabilidade de regimes ditatoriais. E instabilidade, na medida da ausência de continuidade das políticas implementadas (sujeitas às contingências eleitorais e políticas), e mesmo dos ocupantes dos cargos de chefia nas pastas de cultura, além da insegurança institucional e dos poucos recursos para a área. O autor afirma ainda, no bojo dos críticos da recente preponderância das leis de incentivo fiscal, que nos governos federais do PSDB teria sido inaugurada uma nova forma de ausência, neoliberal, na medida em que o mercado, e não o Estado, fica incumbido das decisões de alocação de uma verba, quase em sua totalidade, pública. Nos governos de Lula da Silva, embora mantida a preponderância das leis de incentivo fiscal, “as três tristes tradições” foram, segundo o autor, como nunca combatidas, com uma presença ativa do Estado, com uma profusão de processos participativos na elaboração das políticas culturais, como fóruns regionais e nacionais, seminários, grupos de trabalho e conselhos, e com novas iniciativas que fortalecem o investimento direto em cultura, como o Programa Cultura Viva, responsável pela proliferação de milhares de “pontos de cultura” pelo país.

Para além desta discussão, uma questão central aqui é a dos resultados no tocante ao fomento de atividades artísticas e culturais que de fato tem as leis de incentivo fiscal. Alguns autores (BARBALHO, 2008; BARCELOS, 2012; SIMÕES, 2010) afirmam que as políticas culturais no Brasil sempre tiveram cunho nacionalista (seja este culturalista, elitista, autoritário ou popular, ou, a partir de tipologia de Canclini (1983), biológico-telúrico, estatista, mercantil, militar e histórico-popular), até a redemocratização, quando foi fortalecida a ingerência do mercado através do predomínio das leis de incentivo via isenção fiscal, em oposição aos recursos diretos para a Cultura.

A primeira lei de incentivo à cultura por isenção fiscal do país é a “Lei Sarney”, de 1986. A redemocratização trás em seu bojo uma reafirmação da importância e do papel estratégico da cultura, sendo que na gestão Sarney, além da mencionada lei, temos a criação de uma série de órgãos ligados a cultura, e a instituição, pela primeira vez, de um Ministério da Cultura (antes o setor esteve vinculado a outros ministérios). No entanto, este primeiro experimento é desmantelado no governo Collor, e a pasta da Cultura volta a ser uma secretaria. Apesar disso, um dos secretários que passam pela mesma, Sérgio Paulo Rouanet, será o responsável por redigir a lei que será a base e o modelo para as políticas culturais no país, até o momento atual.

A lei Rouanet (CESNIK, 2002), promulgada no fim de 1991, e reformulada em 1995 (já na gestão de Francisco Weffort, durante o governo FHC), baseia-se em três pilares, mas só o último foi regulamentado e implementado na prática (embora existam avanços recentes significativos em relação ao primeiro): o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Ficart (Fundos de investimento cultural e artístico, não implementado até hoje) e o Mecenato (renúncia fiscal de até 4% do Imposto de Renda devido por pessoa física, e 6% para jurídica). Como dito, há um prevaecimento do fomento via Mecenato, ou seja, renúncia fiscal, e o nó górdio se torna a captação de recursos, elemento alvo de toda uma nova literatura sobre “marketing cultural” (como (BRANT, 2001)), e de novos cursos de gestão e produção cultural, voltados à formatação e venda (captação) de projetos. A Lei Rouanet é referência por servir de modelo a toda uma série de leis de incentivo similares, via renúncia fiscal, que surgem pelo país desde então, estaduais e municipais (já em São Paulo, porém, será no vácuo deixado pela extinção da lei Sarney que será promulgada a “Lei Mendonça”, em 1990).

Antes de discutir as implicações dessa guinada recente das políticas culturais, e aprofundar a questão sobre seu o avanço, para além das tendências privatistas, a partir da gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira nos governos de Lula, entendo ser importante rever sucintamente o histórico das políticas públicas para a cultura implementadas, ou esboçadas no país, ao longo do século passado, tendo-se em vista a influência, mais ou menos remota, e por vezes bem direta, que essas políticas, mesmo de épocas mais distantes, tiveram na configuração mais recente, anos 90 e 2000, que é o foco aqui. Por exemplo, o projeto de elaboração de um Plano e um Sistema Nacional de Cultura, que é o que há de mais avançado em termos de políticas culturais no país, e está, ou estava, em processo de consolidação momento da revisão final desta tese, é algo que já foi esboçado nos anos 60. Algumas das instituições existentes hoje remetem sua existência à década de 30, mesmo que em processos de transformação, reformulação, renomeação, década esta em que já se esboça o esqueleto do que viriam a ser os órgãos integrados da gestão pública da cultura em âmbito nacional. A atuação dos conselhos nacionais de cultura, e em áreas específicas dessa, tem uma longa história que, mesmo com vazios e descontinuidades, nos ajuda a entender sua configuração e atuação presente. Certas tendências de pensamento, interpretação e ação, do ideário da intervenção e fomento do Estado à cultura, podem ter suas raízes observadas desde um longínquo espectro temporal.

Para este longo sobrevoo no passado, irei me ater a um breve, porém minucioso e detalhado compêndio dessa história, de autoria de uma das principais referências nos estudos sobre políticas culturais no Brasil, atualmente presidente do centro de referência acadêmica e cultural Fundação Casa de Rui Barbosa.

Em “Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI”, Lia Calabre (2009) faz um panorama da “trajetória histórica das políticas públicas de cultura no Brasil”, a partir dos anos 30 (quando o tema passa a ter relevância), com foco na legislação federal e eventuais menções a ações estaduais e municipais. Além da legislação, levanta dados sobre a efetiva implementação, ou não, das políticas públicas, e analisa propostas, intensões e diretrizes de ação a partir também de discursos de presidentes e de responsáveis pela gestão da cultura em âmbito federal.

Os estudos na área são relativamente recentes no Brasil, destacando-se a obra pioneira “Estado e cultura no Brasil”, organizada por Sérgio Miceli e publicado em 1984 (MICELI, 1984). A partir da segunda metade dos anos 80 surgem cursos acadêmicos no campo da gestão e produção cultural, que incluem Políticas Culturais como disciplina, e dos anos 90 aos dias atuais observa-se um processo de institucionalização do campo da cultura em âmbitos estadual e municipal, acompanhada de exigência de maior qualificação “tanto dos quadros quanto das ações elaboradas”.

Lia Calabre (2009) define políticas culturais como

um conjunto de ações elaboradas e implementadas de maneira articulada pelos poderes públicos, pelas instituições civis, pelas entidades privadas, pelos grupos comunitários dentro do campo do desenvolvimento do simbólico, visando a satisfazer as necessidades culturais do conjunto da população. (p.12)

A autora distingue seis períodos na história das políticas culturais no Brasil: o primeiro, nos anos 30, marcado pela ação do ministro Capanema no governo federal e pela administração pioneira de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura de São Paulo; o segundo, de 46 a 60, de consolidação das comunicações de massa no bojo do projeto desenvolvimentista; o terceiro, nos anos 60, onde analisa a construção de políticas culturais no começo da ditadura militar; o quarto, nos anos 70, em meio à política de modernização do Estado; o quinto, de fins dos anos 70 e década de 80, onde se constata uma mudança significativa de rumo em meio ao fim do Regime Militar e consolidação da nova República Democrática; e, por fim, o período que vai dos anos 90

ao fim do governo Lula, onde se observa um processo que vai do desmonte à revalorização.

No primeiro período (anos 30) temos, além da experiência visionária do Departamento de Cultura de SP, a construção de um esboço das ações e da estrutura organizacional do campo da cultura como conhecemos hoje. O Ministério da Educação e Saúde (MES) é criado por Getúlio Vargas em 1930, e será chefiado por Gustavo Capanema de 1934 a 1945, contando com a colaboração de pessoas ilustres na área, como Drummond, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Villa-Lobos, entre outros. Sua gestão foi “marcada por um processo de construção institucional do campo da cultura” que, mesmo não sendo sua prioridade, logrou, terminada sua gestão, na qual criou-se uma série de museus nacionais e um órgão nacional de gestão do patrimônio histórico e artístico (o SPHAN), esboçar “o desenho básico da organização institucional da cultura no Estado brasileiro” e plantar “o embrião do que, em 1981, veio a se constituir na Secretaria de Cultura do MEC e, em 1985, no Ministério da Cultura”.

Entretanto, “a primeira experiência efetiva de gestão pública implementada no país no campo da cultura” foi no âmbito municipal, com a criação do mencionado Departamento de SP em 1935, com uma proposta inovadora e que dialogava “com muitas das ideias presentes nas discussões dos grupos modernistas”. No âmbito federal, além da criação do SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), temos a implementação de uma série de regulações, órgãos e alguns incentivos, voltados para o estímulo e difusão da produção cultural nacional, nas mais diversas áreas como cinema (com ações vinculadas à educação e à propaganda política do governo Vargas), teatro (onde temos a criação, em 36, da Comissão de Teatro Nacional e, em 37, do Serviço Nacional de Teatro (SNT), com inúmeras atribuições, como o estímulo à construção de teatros em todo o país), rádio (com a criação de serviços de radiodifusão educativa e escolar, além do que irá se tornar o famigerado DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda, um “poderoso e eficaz instrumento de controle e produção cultural”), prevalecendo um “processo de concessão pública e propriedade privada”), livro e leitura (com a criação, em 37, do Instituto Cairu, responsável pela “Enciclopédia Brasileira”, e do Instituto Nacional do Livro (INL), voltado a publicar a Enciclopédia, editar obras raras, promover medidas para aumentar, melhorar e baratear a edição de livros, incentivar a criação e ajudar na manutenção de bibliotecas públicas em todo o território; o que conseguiu, porém, foi apenas colocar em circulação obras esgotadas e lançar livros que não geravam interesse no mercado editorial, a preços mais acessíveis,

e realizar convênios diretos com as prefeituras no caso das bibliotecas). Temos também a criação, em julho de 1938, do Conselho Nacional de Cultura (CNC), com a função de “coordenar todas as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural”, sendo este visto de forma abrangente, não encontrando a autora, entretanto, registros sobre o desenvolvimento dos trabalhos do CNC. Por fim, Calabre destaca aqui que “uma das características do conjunto das políticas implementadas ao longo do governo Vargas foi articular as mais diversas demandas setoriais [...] com os interesses do Estado, transformando-as em ações efetivas”.

No segundo período (de 1946 a 1960), observa-se a consolidação dos meios de comunicação de massa, e uma “fraca presença do Estado no campo da cultura”. Temos a criação de centenas de rádios, e a fundação da primeira emissora de TV, assim como a popularização do cinema, indústria cultural que foi alvo de regulações que garantiam a exibição de um mínimo de filmes nacionais, e uma forte produção de cinema educativo, que entrou em processo de desativação gradativa em 1961, desativação consolidada com o fim do caráter exclusivamente educativo do INC, que de Instituto Nacional de Cinema Educativo passou a só “de Cinema”, em 1967. A área teatral foi alvo de algumas regulamentações. Em 1958 foi criada a Companhia Nacional de Teatro, com previsão de um fundo especial com dotações públicas e privadas. No mesmo ano, foi aprovado o regimento do Serviço Nacional de Teatro, com prerrogativas como o estímulo ao intercâmbio, à produção de obras e à criação de cursos. Na prática, houve uma concessão pontual de recursos, em especial de caráter emergencial, a diversas instituições e áreas de cultura, pela “ausência de projetos, ações ou políticas minimamente continuadas para a área da cultura”. Existiram também algumas ações no campo da cultura popular, em especial em sua acepção como folclore, como a criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) após a assinatura pelo país da convenção internacional que criou a UNESCO, com o respectivo comprometimento com a criação de comissões e instituições que dialogassem com as que seriam criadas pelo novo órgão internacional. Em 1953 a saúde ganha ministério próprio e temos então a criação do Ministério da Educação e Cultura (MEC), com dotações orçamentárias bastante incertas e limitadas.

O terceiro período, que compreende os anos 60, carrega em seu início promessas de mudanças profundas na política e nas práticas culturais, com a consolidação da cultura de massa com o rádio e a televisão nos lares, o cinema hollywoodiano, o rock & roll e a bossa nova. Por outro lado, temos o projeto estético e político do Centro Popular

de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), votado para a valorização da cultura popular e para a luta contra “o subdesenvolvimento e o imperialismo norte-americano”. Em 1961 foi criado o Conselho Nacional de Cultura, que não fazia menção no texto do decreto que o instituiu ao conselho criado em 1938, e que apresenta em sua justificativa a “necessidade de criação de um órgão de orientação da política cultural do governo”. Era desvinculado do MEC, e formado por comissões nacionais de literatura, teatro, cinema, música e dança, artes plásticas, filosofia e ciências, não contemplando educação, lazer e esporte em sua visão de cultura. Tinha entre suas atribuições “estabelecer a política cultural do governo”, realizar um “balanço das atividades culturais do país”, “apresentar relatórios das atividades culturais do país” e registro das instituições culturais privadas, “estimular a criação de conselhos estaduais”, entre outras. Em seu decreto buscava-se criar uma estrutura que realizasse “diagnósticos, ações e políticas na área de cultura” fora do MEC. Apesar de instalado com figuras eminentes nos variados campos, o conselho não funcionou por muito tempo. Novo decreto de 1962 retomou a referência ao conselho de 1938, recolocando-o na condição de subordinado ao MEC, embora a maioria das atribuições tenham sido mantidas e as comissões tenham permanecido as mesmas, mas agora como órgãos de assessoria do conselho, que poderiam ser consultados ou não. Além disso, caberia ao secretário-geral a tarefa de elaborar um “Plano Nacional de Cultura”. O CNC aprovou, em 1962, o projeto “Trem da Cultura”, que acabou não sendo realizado, mas patrocinou (junto a outras fontes) o projeto similar “Caravanas da Cultura”, um projeto de circulação cultural “composto por apresentações de espetáculos de música erudita, canto, coral, distribuição de livros e discos de música erudita e popular”, além de exposições. Contava com a participação de professores, e chegou a percorrer os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Sergipe e Alagoas, sendo suspenso após o golpe de 1964. Neste mesmo ano, o conselho “elaborou o projeto de criação de uma Rede Nacional de Cultura”, que deveria contar com a ajuda dos governos estaduais para a circulação de espetáculos pelos teatros oficiais existentes no país, mas que enfrentou dificuldades para sua execução, em especial as pequenas dotações recebidas pelo órgão, insuficientes para ações de maior alcance, limitação que afetava o conjunto das atividades do ministério e precarizava as instituições culturais públicas.

Em 1966 foi criado o Conselho Federal de Cultura, constituído por 24 membros nomeados diretamente pelo presidente, que tomam posse em 1967, constando também com figuras notórias como Guimarães Rosa e Gilberto Freyre. A primeira de suas

atribuições era “formular a política cultural nacional, no limite de suas atribuições”, cujo esforço para a sua realização esbarrou na reformulação “da legislação federal sobre o limite das atribuições dos conselhos de Estado”. Uma das atribuições era articular-se com os órgãos estaduais e federais da área de cultura e educação, devendo ainda estimular o desenvolvimento de Conselhos Estaduais de Cultura.

Em 12 de fevereiro de 1968, por meio do Decreto nº 62.256, foi convocada a Primeira Reunião Nacional dos Conselhos de Cultura, visando à articulação, à coordenação e à execução do Plano Nacional de Cultura. O encontro ocorreu em abril de 1968 e contou com a presença de todos os estados, sendo que na maioria deles o conselho estadual estava em processo de instalação. No discurso de abertura, José Montello ressaltou que a reunião significava o primeiro passo para a construção de um Sistema Nacional de Cultura [...]. Em 1971, o país contava com conselhos de cultura instalados e em pleno funcionamento em 22 estados. (p.70-1)

Era tarefa do CFC o reconhecimento e registro das instituições culturais, sendo este um pré-requisito para se pleitear subvenções ou auxílios do ministério. Deveria ainda criar e manter atualizado um cadastro geral de âmbito nacional com informações sobre o tema, tendo para tanto enviado um formulário aos conselhos de cultura e secretarias de estado que, ao que parece, não logrou êxito devido à falta de informações sistematizadas sobre a realidade cultural local.

Os pareceres do CFC “serviam como recomendações a serem executadas pelo ministério” e, diferentemente dos conselhos anteriores, o CFC teve existência e atuação efetivas. Até meados dos anos 70, praticamente todas as decisões tomadas receberam parecer do CFC. Possuía, apesar de suas restrições, uma pequena dotação orçamentária que lhe permitia realizar ações e projetos próprios, além de conceder apoio financeiro à parte significativa das solicitações. O CFC tentou aprovar por vários anos o Plano Nacional de Cultura, com projeto de criação de um fundo similar ao da educação, e, mesmo sem consegui-lo, executou parte significativa dos objetivos, além de implementar um projeto próprio, o das Casas de Cultura, que deveria abrigar diversos tipos de atividade e necessitava de estabelecimento de convênio com os municípios para seu financiamento, possuiria biblioteca, auditório e teatro e deveria funcionar como centro de atividades culturais. Em janeiro de 1973 já eram 17 unidades, em todas as regiões do país. Havia uma preocupação de parte dos conselheiros com uma possível

“desnacionalização da cultura” em meio à consolidação das indústrias culturais de massa, o que irá influenciar sua atuação no sentido de valorizar a produção e as atividades culturais tipicamente nacionais. Por fim, é importante destacar a criação, em setembro de 1969, da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que terá importante papel no campo cinematográfico brasileiro ao longo da década de 1970.

O quarto período (anos 1970), se dará concomitante ao processo de “modernização conservadora” do país, em momento próspero aos empreendimentos privados no campo da indústria fonográfica, televisiva e editorial. A autora destaca a existência de uma “preocupação crescente por parte do governo com a cultura”, passando a estrutura administrativa do MEC por reformulação em 1970, com a criação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), e a garantia da autonomia administrativa e financeira do órgão de defesa do Patrimônio histórico e artístico, que passa a se chamar IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Dado que o plano nacional de cultura, anteriormente elaborado, tonara-se inviável, o ministro Jarbas Passarinho solicita, em janeiro de 1973, em lugar de planos, diretrizes para as políticas públicas de cultura que, após a apreciação do presidente da República, deveriam ser desdobradas pelo DAC. O CFC entrega então, em março, o documento “Diretrizes para uma política nacional de cultura”, que seria um dos subsídios para a elaboração da Política Nacional de Cultura (PNC), lançada em 1975. Foi implementado também o Plano de Ação Cultural (PAC), lançado em agosto de 1973 e tendo como “meta a execução de um ativo calendário de eventos culturais, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema”. Apesar do fortalecimento da cultura dentro do MEC, com recursos advindos do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), a criação de fundo similar para a cultura, proposta desde a década de 1960, nunca aconteceu. Com a gestão do ministro Ney Braga, a partir de 1974, novos órgãos na área da cultura foram criados, “entre eles o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, [e] a Fundação Nacional de Arte (Funarte)”, além da reformulação da Embrafilme. Segundo Sérgio Miceli (apud CALABRE, 2009, p.79), o ministro conseguiu

[...] inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel. Foi a única vez na história republicana [Miceli escreve em 1984] que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da

cultura, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios, como, por exemplo, o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas.

Os novos órgãos criados cumpriam parte das metas da PNC, cujos principais objetivos eram: “gerar conhecimento sobre a cultura brasileira; preservar os bens culturais; incentivar a criatividade; difundir as criações e manifestações culturais; contribuir para o processo de integração nacional”. Elaborada em 1975, e lançada no ano seguinte, a Política Nacional de Cultura (PNC) era dividida em nove partes:

- I – Introdução;
- II – Política: concepção básica;
- III – Cultura brasileira;
- IV – Fundamentos;
- V – Diretrizes;
- VI – Objetivos;
- VII – Componentes básicos;
- VIII – Ideias e programas;
- IX – Formas de ação.

Elaborada por um grupo de trabalho, e contendo definições, fundamentos legais e diretrizes de atuação do MEC, a PNC foi, segundo Isaura Botelho (Apud CALABRE, 2009, p.80), “o primeiro grande divisor de águas” com o período anterior, de ausência completa de políticas:

A política formulada para balizar as ações da gestão Ney Braga à frente do Ministério da Educação e Cultura promoveu a reorganização das instituições num organograma da área que, embora sofrendo algumas alterações, foi aquele que sedimentou o apoio federal à cultura até 1990.

Outro órgão importante criado a época, fora da área pública mas que acabou se fundindo com o IPHAN, foi o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), que realizou pesquisas “nas mais diferentes regiões do país, buscando reunir uma

amostragem expressiva da produção cultural brasileira”, e “promovendo um novo olhar sobre as formas de produção cultural no país”, em meio ao seu projeto de mapeamento. Apesar de certa dispersão, que deixou a maioria dos trabalhos interrompidos ou inconclusos, suas atividades geraram “conceitos que no início da década de 1980 fundamentaram a política da Secretaria de Cultura do MEC e que foram incorporados à Constituição Federal de 1988” (FONSECA apud CALABRE, 2009, p.88). Destaca-se também a já mencionada criação da Funarte, em 1975, que previa em sua estrutura básica a existência de quatro institutos: “o Nacional de Artes Plásticas, o Nacional do Folclore, o Nacional de Música e o Nacional de Teatro”.

Em 1978, o Departamento de Assuntos Culturais (DAP) é transformado em Secretaria de Assuntos Culturais (Seac). Pelo seu decreto de fundação, estavam vinculados à Seac o IPHAN, a Funarte, a Embrafilme, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas (IJNPS) e a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

Ao Conselho Federal de Cultura caberia colaborar na formulação da Política Nacional de Cultura e exercer função normativa que assegurasse a observância da referida política; ao Conselho Nacional de Direito Autoral caberia a orientação normativa, fiscalização, consulta e assistência no que dizia respeito a direitos do autor e direitos que lhe eram conexos; e o Conselho Nacional de Cinema tinha por finalidade a orientação normativa e fiscalização das atividades relativas ao cinema.

Quanto à Seac, suas atribuições eram planejar, coordenar e supervisionar a execução da política cultural e realizar as atividades relativas à cultura em âmbito nacional, prestando cooperação técnica e financeira às instituições públicas e privadas, de modo a estimular as iniciativas culturais. (p.92)

Já adentrando no quinto período (fins dos anos 1970 e década de 1980), a autora observa que “a efetivação das alterações administrativas e a implantação da Seac somente ocorreram em 1979, já na gestão do ministro Eduardo Portela, sob o governo do presidente João Figueiredo”, e cita novamente Isaura Botelho, que afirma que “a nova secretaria trazia uma formulação diferente para a política cultural do ministério, que em parte estava assentada nas recomendações internacionais, apresentadas nos diversos encontros da Unesco”.

Em 1981 foi criada a Secretaria de Cultura (SEC), à qual foram vinculadas duas subsecretarias: a do Patrimônio Histórico e Artístico e a de Assuntos Culturais. No

mesmo ano, o documento “Diretrizes para a operacionalização da política cultural do MEC” buscava avançar nas propostas do ministro de “democratização da política cultural”, assim como do reconhecimento do chamado “patrimônio cultural não consagrado”. Em 1983 assume a secretaria Marcos Vilaça, que promove o Fórum Nacional de Secretários de Cultura, com seis reuniões realizadas entre novembro de 1983 e março de 1985. “As recomendações mais presentes ao governo pediam maior atenção à área do patrimônio, inclusive com a integração das comunidades locais; maior participação da cultura nos orçamentos [...]; e a criação de um fundo federal de cultura [...]”. Entre as posições defendidas estava a da criação do Ministério da Cultura, o que não tinha apoio de parte dos funcionários e técnicos do MEC, por temor de fragilidade da área, retomando uma problemática muito debatida no CFC nos anos 1970.

Com a Nova República e o governo Sarney é criado, pelo decreto nº 91.144 de 15 de março de 1985, o Ministério da Cultura. A autora aponta, no texto introdutório do decreto, dois argumentos que se destacam como “justificativa da criação de uma nova estrutura ministerial, separando cultura e educação”.

O primeiro deles era que os assuntos da cultura nunca haviam sido objeto de uma política consistente, e que o principal motivo disso seria o de que a área da educação terminava por absorver o conjunto das atenções do ministério. O segundo era que, tendo em vista o grau de desenvolvimento alcançado pelo país, era inadmissível que o mesmo não contasse com uma política nacional de cultura. Ambos foram os argumentos que, desde a década de 1970, permitiram o crescimento das ações, o fortalecimento da área da cultura dentro do MEC e a consequente implementação da Política Nacional de Cultura. (p.99-100)

A necessidade de estabelecer uma ruptura com o período que então se encerra de ditadura militar provocou o “esquecimento de processos, políticas e discussões” originárias deste período, ressaltando a autora que, até no momento em que escreve, o país não mantém a prática de continuidade de ações políticas entre governos diferentes. O ministério era composto por CFC, CNDA, Concine, Embrasil, Secretaria de Cultura, Funarte, Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória), Fundação Casa de Rui Barbosa e Fundação Joaquim Nabuco.

Em 1986 Celso Furtado assume o Ministério da Cultura, sendo considerado “o primeiro ministro que buscou, efetivamente, promover a estruturação necessária para o

funcionamento do Minc”. Baseando-se no problema crônico da falta de recursos orçamentários para investimento e fomento da produção cultural, desde os anos 1970, ainda como deputado federal, José Sarney buscava aprovar “uma nova modalidade de incentivo à cultura por meio de um mecanismo de renúncia fiscal”.

Em 2 de julho de 1986 é aprovada a Lei nº 7.505, conhecida como “Lei Sarney”, que concede “benefícios fiscais na área do imposto de renda para operações de caráter cultural e artístico”. Em seu discurso sobre a nova lei, Sarney afirma que “o objetivo do projeto é criar um processo de renascimento cultural no país”. Em outro trecho do discurso, afirma que “um grande momento cultural tem por trás uma acumulação econômica ou uma grande motivação social. O que nós queremos agora é que os financiadores desse novo surgimento sejam a própria sociedade, do indivíduo comum à grande empresa”. O presidente teria afirmado ainda que o projeto iria colocar a cultura dentro da sociedade industrial em construção, e que o desejo era mudar a ideia de que “é o Estado, e o Estado apenas, que deve sustentar a arte e a cultura”. Ao discursar em seguida, o ministro Celso Furtado afirma que em “uma sociedade democrática as funções do Estado no campo da cultura são de natureza supletiva”, e que a ação patrocinadora “surge como uma forma moderna de socialização dos custos crescentes dos eventos culturais”. Segundo Calabre, o ministro sintetiza a essência do projeto ao afirmar:

O que se tem em vista é estimular a emergência e o desenvolvimento das forças criativas, tão vigorosas em nosso povo; é facilitar o surgimento e o revigoramento de instituições locais de apoio à ação cultural, e ainda ativar na sociedade a consciência de que o efetivo controle do uso dos recursos que se aplicam na cultura e transitam pelo Estado é tarefa que corresponde a comunidades que deles se beneficiam. (p.102)

Alvo de muitas críticas pela falta de transparência, e acusada de formar um grupo privilegiado de empresas cadastradas, mesmo assim “os analistas reconhecem que ocorreu um processo de ampliação no volume das produções artísticas e culturais”, embora “longe de alcançar o objetivo inicial que era o de promover a democratização cultural tanto no acesso quanto na produção”. A lei previa um fundo próprio para se corrigir essas distorções, mas o mesmo “nunca alcançou a eficácia prevista”, contando com poucas verbas e sendo alvo de críticas graves por falta de transparência em sua aplicação. A instabilidade política dentro do Ministério da Cultura contribuiu também

para a falta de continuidade de projetos e pesquisas, como os estudos de economia da cultura que começavam a ser implantados na gestão de Celso Furtado. Por fim, destaco, nesse período, a exposição da questão da cultura na Constituição de 1988:

Em 1988, o país promulgou uma nova Constituição, na qual, por meio do artigo 215, ficava estabelecido que o Estado garantiria “a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará a valorização e a difusão das manifestações culturais” [...]. Apesar de garantidos constitucionalmente há mais de vinte anos, as regulamentações específicas, estabelecendo as maneiras pelas quais o pleno exercício e direito de manifestação e acesso às fontes da cultura se efetivariam, não foram elaboradas. A nova constituição garantiu maior autonomia para os municípios, que gradativamente passaram a deter um papel fundamental dentro do processo de gestão e elaboração de políticas públicas de cultura. (p.105)

O sexto e último período tratado pela autora, que compreende os anos 1990 e começo do século XXI, começa, segundo a mesma, com um “grande baque na área cultural”. Já em abril de 1990, o presidente Collor transforma o ministério em secretaria e extingue uma série de entidades de administração pública na área, como a Funarte e a Embrafilme, entre várias outras, criando Institutos que fundem algumas delas. O CFC e o Concine são automaticamente extintos com a extinção do ministério, e, no mesmo mês, é também extinta a Lei Sarney. A nova secretaria era composta pelo Conselho Nacional de Política Cultural (CNPQ), o Departamento de Produção Cultural e o Departamento de Cooperações e Difusão Cultural, com atribuições mais limitadas que os antecessores, sendo estas basicamente de fiscalização e regulação, além de articulação, divulgação e promoção de bens e serviços culturais, teoricamente apenas, no caso do último item. Dois outros institutos (IBPC e Ibac) foram criados para absorver as atividades dos órgãos extintos. Esta reforma foi acompanhada de uma “drástica diminuição dos recursos para a área”, com seu orçamento “reduzido em mais de 50% em relação ao período anterior”, além do afastamento de um grande número de servidores, com seus cargos colocados à disposição, “provocando a descontinuidade de projetos e programas”.

Sérgio Paulo Rouanet será o secretário de março de 1991 a outubro de 1992, e, durante sua gestão, será promulgada, em substituição à Lei Sarney, a lei que institui o Programa Nacional de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991),

que ficou conhecida como Lei Rouanet, e que “buscava corrigir problemas e distorções apresentados pela legislação anterior”. Neste interim foi criada, em São Paulo, a Lei Mendonça (Lei nº 10.923 de 30 de dezembro de 1990), após movimento de artistas e produtores por um mecanismo de incentivo fiscal local, e que concedia benefícios fiscais a contribuintes do IPTU e ISS por investimentos em projetos culturais aprovados previamente pelo município. Em relação aos gastos, “estudos da Fundação João Pinheiro apontam que, entre 1985 e 1992, os estados tiveram gastos crescentes com a cultura, enquanto ocorreu o oposto com o governo federal”, chegando aos níveis mais baixos em 1992.

Apesar das dificuldades de implementação nos primeiros anos, a “Lei Rouanet gerou um novo impulso às produções culturais”. Embora com três mecanismos de incentivo previstos na lei, o patrocínio ou doação (mecenato), o Fundo Nacional de Cultura (FNC), e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), o último não foi ativado, e o segundo parcamente (por meio de convênios entre o fundo (que financiaria 80% dos recursos) e instituições demandantes (o restante em contrapartidas)), sendo o mecenato sempre muito preponderante. Em seus primeiros anos, a Lei teve baixos índices de utilização.

Já no governo de Itamar Franco, em 19 de novembro de 1992, o Ministério da Cultura foi recriado. Com sua reestruturação, o Ibac e o IBPC foram extintos, e a Funarte e o IPHAN recriados. Em julho de 1993 foi aprovada a Lei do Audiovisual, que atendia um setor em crise desde a extinção da Embrafilme, e que permitia o abatimento de 100% do investimento na área audiovisual, “gerando efeitos imediatos” (passou-se de 7 longas metragens em 1994, para 12 em 1995 e 24 em 2000).

Em 1993 foi realizada a 1ª Conferência Nacional de Cultura, reunindo “associações de profissionais e de moradores, estudantes, universidades, empresas, integrantes da Confederação Nacional da Indústria (CNI) e da Confederação Nacional do Comércio (CNC), artistas e produtores em geral”. Segundo a autora, “o evento foi um marco no processo de construção de uma prática de mobilização mais permanente dos artistas, produtores e do conjunto da sociedade civil em torno de questões culturais”.

Durante todo o governo de Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort foi o ministro da cultura. Weffort estimulou “a formação de uma visão empresarial na qual os incentivos fiscais para a cultura deveriam estar associados tanto ao marketing cultural como a um compromisso das empresas com a comunidade”. Ao longo de sua gestão, o

Minc estruturou-se em torno das leis de incentivo e “fez desse recurso quase que exclusivamente a única fonte de financiamento para a cultura”.

O critério de aprovação dos projetos por parte do governo – que se limitava a verificar se os objetivos dos mesmos eram previstos por lei – fez com que efetivamente o mercado decidisse em quais projetos deveria investir, quais renderiam a desejada imagem de marketing cultural. O que o governo terminou fazendo foi liberar recursos públicos para serem aplicados sob a ótica do interesse empresarial. (p.117)

A autora constata ainda, a partir da análise da proporção da legislação cultural direcionada a leis de incentivo no período e do volume de recursos públicos de renúncia fiscal, ao mesmo tempo em que o governo não elaborara propostas, planos ou diretrizes de gestão pública para o campo da cultura, que as leis de incentivo tonaram-se a política cultural do Minc na gestão Weffort/FHC. Uma das poucas ações estruturantes foi a criação do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, em 2000, que institui este registro em quatro livros (“dos saberes”, “das celebrações”, “das formas de expressão”, e “dos lugares”), sendo este decreto a institucionalização do conceito ampliado de patrimônio presente na Constituição de 1988.

Com o governo Lula, e a posse de Gilberto Gil no Minc em 2003, é iniciada, segundo a autora, uma reformulação do ministério com vista a uma maior agilidade, sendo a estrutura herdada, centrada no modelo de financiamento via Lei Rouanet, caracterizada por uma série de superposições entre instituições vinculadas e secretarias. A reformulação criou a “Secretaria de Articulação Institucional, a Secretaria de Políticas Culturais, a Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura, a Secretaria de Programas e Projetos Culturais, a Secretaria do Audiovisual e a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural”. Desde o primeiro ano é colocada a problemática da reformulação da Lei Rouanet, com o Minc lançando uma consulta pública por meio do seminário “Cultura para todos”, que percorre vários estados (RJ, SP, MG, RS, PA, PE) e realiza encontros setorializados com secretários de Cultura estaduais e municipais. A avaliação mais geral foi da necessidade de reformulação das leis de incentivo. Entretanto, uma série de problemas, segundo a autora, poderiam ser solucionados através de portarias ministeriais, pela divulgação mais sistemática da lei e pela capacitação de produtores e gestores nas mais diversas regiões do país. Além disso, foi constatada a importância do

mecanismo para determinadas áreas da produção cultural, o que demonstrava que a reformulação não poderia paralisar os processos em curso.

Embora não tenha ocorrido a reforma na lei na gestão de Gil [nem até hoje], algumas medidas foram tomadas para diminuir a concentração regional e setorial, como o investimento no processo de seleção de projetos via editais internos, e por intermédio dos maiores investidores, como a Petrobrás. Outra ação que a autora destaca é a realização, em 2005, da 1ª Conferência Nacional de Cultura (CNC), que se constituiria em uma “inovação no campo da participação social mais ampla”. Foram realizadas conferências municipais, estaduais e interestaduais que precederam a nacional, possibilitando, em todas as regiões do país, “a instalação de diferentes espaços de reflexão, debate sobre a situação da cultura no país – o que contribuiu para que se avaliassem perspectivas, se levantassem possibilidades de avanço e se propusessem novas formas de atuação.” Formalmente, foi a CNC uma das etapas “do processo de elaboração do Plano Nacional de Cultura, instituído pela Emenda Constitucional nº 48, de 1º de agosto de 2005”, coletando propostas de diretrizes para a elaboração do plano. Segundo o previsto na Emenda, o Plano Nacional de Cultura deveria conduzir à: “defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; produção, promoção e difusão de bens culturais; formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura [...]; democratização do acesso aos bens da cultura; valorização da diversidade étnica e regional<sup>105</sup>”.

Dentro deste processo de estruturação e institucionalização se encontrava a “construção do Sistema Nacional de Cultura (SNC) – elemento indispensável na sustentação e operacionalização das diretrizes nacionais que seriam traçadas pelo Plano Nacional de Cultura”. Outro elemento articulado entre o PNC e o SNC era o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), criado em agosto de 2005 e vinculado ao Minc, sendo “composto paritariamente por representantes de vários ministérios, dos estados, municípios e dos mais diversos setores da sociedade civil”. Outra ação fundamental nesse bojo é a criação do Programa Cultura Viva<sup>106</sup>:

Em 6 de julho de 2004, por meio da Portaria Ministerial nº 156, o Minc criou o Programa Cultura Viva que envolvia cinco ações: Pontos de Cultura, Agentes Cultura Viva, Cultura Digital, Escola Viva e Griôs-Mestres dos Saberes. O programa era de

---

<sup>105</sup> Não a toa, no final deste mesmo ano será fundado o FdE.

<sup>106</sup> O desenvolvimento destas conferências e a implementação dos Pontos de Cultura, através do Programa Cultura Viva, são fundamentais para a compreensão do ambiente em que surge e a formação do FdE, assim como de inúmeras de suas características, sua organização, e seu discurso.

responsabilidade da Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC) e o objetivo principal seria promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, dentro de uma prática de cooperação social. As seleções seriam feitas por meio de editais públicos e cada projeto de Ponto de Cultura selecionado receberia recursos da ordem de R\$150 mil ao longo de cinco semestres e também passaria a ser beneficiado por ações e parcerias formalizadas pelo Minc, visando à amplificação das atividades realizadas. O programa alcançou larga repercussão, entretanto precisaria construir os instrumentos legais que lhe atribuísem um caráter mais perene. (p.124)

Por fim, a autora destaca nos discursos de Gil três desafios centrais da sua gestão:

[...] retomar o papel constitucional de órgão formulador, executor e articulador de uma política cultura para o país; completar a reforma administrativa e a capacitação institucional para operar a política; obter os recursos indispensáveis à implementação da política.

Após esse longo panorama histórico, posso então me aprofundar no período a nas ações no âmbito das políticas culturais que mais me interessam aqui: a gestão do Minc de Gilberto Gil e Juca Ferreira, durante o governo Lula.

Antonio Rubim, na abertura do livro, por ele organizado, intitulado “Políticas Culturais no Governo Lula” (RUBIM, 2010), destaca as mesmas dificuldades, apontadas por Lia Calabre, sobre a avaliação de experiências em andamento: a possível relação problemática entre conhecimento de um fenômeno e distância temporal em relação ao mesmo; o “caráter inconcluso de processos em andamento”, que pode acarretar o risco de “se evocar mais as intenções que as realizações inscritas nos projetos” (sendo que muitas das proposições em foco estavam então (e ainda) em fase de tramitação no Congresso, como o Sistema Nacional de Cultura); e a impossibilidade de “desvendar os acontecimentos pelo recurso a seus desdobramentos e repercussões”.

Tendo estas limitações em vista, Rubim busca analisar como o governo de então enfrentou as três “tristes tradições” que, como visto no início deste capítulo, ele identifica ao longo da história das políticas públicas para a cultura no Brasil, a saber, “ausências, autoritarismos e instabilidades”, ou seja, como o Minc, nas gestões Gil e Juca, enfrentou ou não tais desafios.

Sobre as ausências, identifica, também como visto, dois modos distintos: a simples inexistência e a “modalidade neoliberal”, que substitui o poder de deliberação

do Estado pelo do mercado, por meio das leis de incentivo. O autor aponta nos discursos de Gil “dois assuntos que batiam de frente com a tradição das ausências”, que são, de fato, duas facetas do mesmo processo: a ênfase no papel ativo do Estado, e a crítica contundente à “retração da atuação e do poder de deliberação do Estado em detrimento das empresas” realizada na gestão anterior, mesmo com o grosso dos recursos sendo públicos. Afirma que Gil e Juca, para além dos discursos, “buscaram construir de maneira contínua uma atitude ativa do Estado no registro da cultura”, o que, segundo o autor, é atestado pelos inúmeros exemplos descritos no livro, dos quais buscarei expor os principais. No “Seminário Cultura para Todos”, realizado em 2003, já se coloca em discussão a questão da revisão das leis de incentivo, mas até então (e até hoje), o financiamento continua “amplamente dependente das leis de incentivo”.

A questão do autoritarismo teria sido enfrentada pela política de interlocução com a sociedade na construção de políticas públicas:

Proliferam encontros; seminários; câmaras setoriais; consultas públicas; conferências, inclusive culminando com as conferências nacionais de cultura de 2005 e 2010. Através destes dispositivos, a sociedade pôde participar da discussão e influir na deliberação acerca dos projetos e programas e, por conseguinte, construir, em conjunto com o Estado, políticas públicas de cultura. (p.14)

Outra postura mais inclusiva seria o enfrentamento do “autoritarismo estrutural”, “através da ampliação do conceito de cultura”, em favor de uma “noção antropológica” que abre as fronteiras de atuação para além do patrimônio material e das artes reconhecidas, abarcando outras culturas: “populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexual; das periferias; audiovisuais; das redes e tecnologias digitais etc”. Em algumas dessas áreas, a atuação seria mesmo inauguradora, como no caso do apoio às culturas indígenas. Essa abertura, “conceitual e prática”, significaria o “abandono da visão elitista e discriminadora da cultura” (como visto, a guinada neste sentido já havia sido aventada no passado), embora não deixasse de trazer problemas, como o da “falta de delimitação da área de atuação do Ministério”, na medida em que a atuação pautada por uma perspectiva antropológica torna-se, segundo o autor, mais dificilmente exequível, isso quando não assumida pelo governo como um todo em parceria com a sociedade. Outro problema apontado, que segundo o autor não teria sido bem equacionado principalmente pela instabilidade expressa nas mudanças constantes

de direção da Funarte, seria em relação aos criadores, pela necessidade de “construção de uma política específica para os criadores, que defina com clareza, justiça e relevância, o novo lugar a ser ocupado, em especial pelos artistas e cientistas, no cenário da cultura e principalmente das políticas culturais executadas”.

No tocante ao enfrentamento das instabilidades, o autor começa destacando os investimentos do Ministério na área de economia da cultura e “sua ação junto ao IBGE e ao IPEA, no sentido de produzir séries de informações culturais”, adquirindo notável funcionalidade, o que já teria, então, apresentado resultados, pela publicação, em 2006, do “Sistema de informação e indicadores culturais – 2003”. Entretanto, afirma que outros três movimentos assumiriam “o lugar central na formatação de políticas de Estado: a implantação e desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC) e a aprovação do Projeto de Emenda Constitucional (PEC) 150”. O primeiro seria fundamental para o estabelecimento de programas de médio e longo prazo, articulando União, estados e municípios, de forma colaborativa e complementar, em um modelo que visava ser similar ao existente na educação, com a divisão de funções entre estes entes federativos. A superação da instabilidade dependeria fundamentalmente da articulação entre SNC e PNC, que enfrentava dificuldades pela localização destes em secretarias distintas, o primeiro na Secretaria de Articulação Institucional, o segundo na Secretaria de Políticas Culturais, e pelos diferentes ritmos de implementação de ambos. O terceiro fator fundamental, ao qual visava a PEC 150, seria o da ampliação do orçamento do Ministério, que deveria alcançar o mínimo de 2% do orçamento nacional, 1,5% do estadual, e 1% do municipal. Porém, apesar do aumento significativo entre os anos de 2003 e 2010, a proposta de destinação constitucional acaba não vingando [e, nos últimos anos, dado o contexto de crise, a dotação orçamentaria do Minc reduz drasticamente, sendo o próprio Ministério quase extinto, ou fundido com o da Educação]. O autor destaca ainda a ampliação da institucionalização do Minc, por meio da realização dos primeiros concursos públicos da história do Ministério, e de algumas reformas político-administrativas, visando “superar as zonas de somreamento e dar maior operacionalidade ao Ministério e seus órgãos vinculados”. Outro ponto fundamental foi a busca de maior capilaridade na atuação do Ministério.

O Ministério passou a atuar de modo mais nacional, ainda que sua capilaridade e instalações – com exceção do IPHAN – tenham se mantido circunscritas, em especial a

determinados estados (Rio de Janeiro e São Paulo) e ao Distrito Federal. Mas alguns programas e projetos buscaram sistematicamente atuar em dimensão nacional. Dentre eles se destaca o Cultura Viva e seus pontos de cultura, que se espalham pelo Brasil. Eles já atingem todo o País, massageando instituições e grupos culturais quase sempre excluídos dos apoios do Ministério e do Estado brasileiros. Mas o número dos pontos de cultura existentes, a depender das atividades que incluem, hoje varia, mesmo em dicções do Ministério, entre 2.500 e 4 mil pontos em todo o País. (p.19-20)

O autor constata, por fim, que o novo horizonte para as políticas culturais aventado dependia, para sua consolidação, que seus projetos fundamentais ainda em trâmite fossem aprovados.

Aprofundando-se na questão dos mecanismos de participação, Soto, Canedo, Oliveria e Salgado (SOTO et ali, 2010) indagam até que ponto os processos destacados “contam efetivamente com o envolvimento da população”. Como visto, diversos mecanismos de diálogo foram criados durante o Governo Lula, sendo que “entre 2003 e 2006, foram realizadas 40 conferências, que mobilizaram cerca de dois milhões de pessoas, da sociedade civil e do poder público, nas esferas municipais, estaduais e nacional”, segundo dados do Minc. A maioria das iniciativas de participação, apontam, foram motivadas pelas duas demandas prioritárias das gestões de Gil e Juca, o PNC e o SNC.

Em 2003 foram realizados 20 encontros do Seminário “Cultura para Todos”, que reuniram cerca de 30 mil pessoas. Já a partir de 2004, “foram instaladas as câmaras setoriais, como instâncias de diálogo entre entidades governamentais e representantes dos segmentos artísticos para a elaboração de políticas setoriais e transversais”, que se dividiam “pelos segmentos de Música, Dança, Teatro, Circo, Artes Visuais, e Livro e Leitura”. As autoras citam Isaura Botelho, segundo a qual essa seria a primeira vez na história da gestão federal de cultura em que se observa “a participação dos artistas na definição de metas e ações a serem priorizadas por essas políticas setoriais”. Em 2007 é instalado o Conselho Nacional de Política Cultural.

A partir de 2008, foram utilizados mecanismos participativos no intuito de “reunir contribuições para a reforma das leis Rouanet e de Direito Autoral”. Com a posse de Juca Ferreira em setembro de 2008, iniciam-se uma série de debates presenciais, chamados “Diálogos Culturais”. Dados do Minc apontam a participação de cerca de mil pessoas em São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro, e a participação do Minc

em eventos em outros 16 estados. A reforma da Lei Rouanet passou por consulta pública via plataforma digital. Ao final de 2009 é instalada a ouvidoria pública do Minc.

A Conferência Nacional de Cultura (CNC), considerado amplo espaço de participação, possui seu regimento e regulamento, normas e princípios, dividindo-se os participantes em grupos de trabalho nos quais se discute e aprova sugestões de políticas públicas, apresentadas em uma plenária final.

A Conferência Nacional de Cultura (CNC) é a instância de consulta pública periódica do Conselho Nacional de Política Cultural que objetiva colher subsídios para a construção do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura. A Conferência Nacional é a culminância de processos de encontros municipais, estaduais e macrorregionais. Cada etapa possui decretos que a valida perante a lei, regimentos internos que determinam o seu funcionamento e textos-base essenciais para nortear as discussões. [...] em todas as etapas, está prevista a exigência de proporcionalidade de participantes da sociedade civil e do poder público. (p.34)

A primeira CNC, realizada em 2005, conseguiu mobilizar, segundo os dados do Minc, 1.192 municípios, e a segunda, em 2009, 2.974. As etapas da I CNC teriam reunido um total de 55 mil pessoas, sendo realizadas 10 oficinas locais para estruturar os temas, procedimentos e calendários, subsidiando as conferências locais. Realizou-se 19 conferências estaduais e 438 conferências municipais e intermunicipais. A plenária nacional, em Brasília, “contou com cerca de 1.300 participantes e aprovou um grupo de propostas de diretrizes políticas, encaminhado a instâncias colegiadas e administrativas do Governo Federal e ao Congresso Nacional”. Seu relatório final foi elaborado por Lia Calabre.

Em 2006, o Minc dá início ao “processo de elaboração das Diretrizes Gerais do PNC, agregando os subsídios provindos dos encontros realizados desde 2003, com estudos produzidos por intelectuais, sugestões de gestores públicos e privados e pesquisas estatísticas”. Suas 67 diretrizes foram publicadas no final de 2007, e no segundo semestre de 2008 foram realizados 27 seminários estaduais e um fórum virtual para aprimorar essas diretrizes. Todos esses processos culminam com o lançamento, no início de 2009, do Caderno “Por que Aprovar o Plano Nacional de Cultura” – Conceitos, Participação e Expectativas. Segundo as autoras, esse processo supera as tradições de ausência e de instabilidade, ao reunir governantes e sociedade civil na

construção das políticas culturais, e ao transcender diferentes gestões. Além disso, afirmam que

[...] os resultados indiretos da Conferência Nacional de Cultura vão além da elaboração e efetivação do PNC e do SNC. A abertura à participação cidadã na elaboração de políticas culturais, por exemplo, chamou a atenção, de muitos administradores públicos dos municípios e dos estados, para a necessidade de se organizar a gestão da cultura, com a criação de órgão específicos e de instâncias participativas, como fóruns e conselhos. (p.37)

Apenas em dezembro de 2007 é instalado o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), devido, segundo as autoras, a conflitos internos entre os diferentes setores do Minc. Era composto por 52 conselheiros, sendo 3 indicados diretamente pelo Minc, 8 eleitos como representantes dos colegiados no I CNC, também tendo assento 10 ministérios e a presidência da república, além de uma série de outras instituições e comissões governamentais e parlamentares nas áreas de educação, cultura e pesquisa. O conselho se reunia a cada três meses, sendo seu principal tema o PNC e a discussão sobre as reformas das leis de financiamento da Cultura e do Direito Autoral. Por fim, as autoras destacam como resultados práticos de todas essas políticas o envolvimento dos cidadãos, que contribuiria para que os serviços fossem mais eficazes a medida em que correspondessem à “percepção que os beneficiários tem de suas próprias necessidades”, além de motivar a comunidade a intervir ativamente na busca do atendimento de suas demandas, ao invés de passivamente aguardar benfeitorias governamentais. “Resguardada a importância dos resultados efetivos do envolvimento popular na esfera da decisão, é mister ressaltar os resultados indiretos e subjetivos deste processo, tendo em vista a relação de cada participante com a democracia e o setor cultural”.

Aprofundando-se na discussão sobre o Plano Nacional de Cultura, Paula Felix dos Reis (REIS, 2010) destaca que o PNC “foi colocado como prioridade para a área de cultura durante a campanha presidencial de Lula em 2002”, apesar de, ao final de seu segundo mandato, o mesmo não ter sido ainda implementado. Se propõe então a entender “o processo, as dificuldades e os rumos tomados na implantação” do PNC.

O PNC foi uma iniciativa apresentada à Câmara dos Deputados em novembro de 2000, por meio da PEC 306, de autoria do deputado federal Gilmar Machado (PT/MG). Sua principal justificativa seria as omissões presentes na Constituição, em seu

capítulo sobre a Cultura, dos meios para que se efetivassem de fato suas propostas. Após cinco anos, conseguiu-se aprovar a PEC 306. A autora ressalta as dificuldades da mesma avançar na gestão Weffort, dadas as prerrogativas “neoliberais” assumidas pelo governo FHC, e a política, como expus anteriormente, de quase total ausência de intervenção direta do Minc neste período.

Assim, é compreensível que, somente a partir do mandato de Gilberto Gil, o Plano tenha se tornado um compromisso, já que uma das diferenças dessa gestão em relação à anterior está na definição de cultura, a partir de uma dimensão antropológica, além das artes e do patrimônio, e em tentar restabelecer o papel do Ministério, enquanto formulador de políticas culturais. Apesar da Câmara dos Deputados ter conduzido as primeiras ações para a implantação do PNC, são reconhecidos os esforços posteriores, feitos em conjunto com o Minc, a começar pela aprovação da PEC 306, que se transformou na Emenda (EC) nº 48, e instituiu o Plano Nacional de Cultura em 2005.

A EC nº 48 adicionou o 3º parágrafo, ao artigo 215 da Constituição Federal, disposto com a seguinte redação:

Art.215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

Parágrafo 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

Parágrafo 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

Parágrafo 3º - A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações de poder público que conduzem à: I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II – produção, promoção e difusão de bens culturais; III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV – democratização do acesso aos bens de cultura; V – valorização da diversidade étnica e regional. (p.54-55)

Como visto, o Minc divulgou, em dezembro de 2007 a primeira edição do documento onde constam as Diretrizes Gerais do PNC, cuja estrutura é composta por “sete conceitos e valores norteadores, 33 desafios e cinco estratégias gerais, que abrigam ao todo 200 diretrizes”, citando o reconhecimento de três dimensões culturais: simbólica, cidadã e econômica.

O PNC foi convertido em lei apenas em 2010 (VARELLA, 2014), a Lei 12.343/10, que, “em 2012, alcançou a fase de início de implementação das metas prioritizadas e, ao fim de 2014, chega ao estágio de elaboração de seus planos territoriais e setoriais, e de sua revisão”. Gustavo Varella define o desenvolvimento do PNC como “um processo vivo, em andamento, que apenas findará em 2020, quando cessar sua vigência de dez anos estipulada em lei”, imaginando a sua posterior integração ao Sistema Nacional de Cultura [embora se tenha avançado nesse sentido ainda no começo do interrompido segundo mandato do Governo Dilma, a crise instaurada neste desmobilizou e colocou em cheque os avanços do SNC e do PNC].

Um ponto fundamental a esta tese, a questão da formação e profissionalização na área de gestão cultural, será abordada por Costa, Melo e Juliano (COSTA et alli, 2010), que afirmam que, apesar deste ser um grande desafio colocado ao poder público, uma ação continuada continuaria preterida ante uma grande demanda.

Desde a década de 80, com a criação das leis de incentivo à cultura no Brasil, houve um aumento na oferta de espetáculos culturais, festivais de música, produção cinematográfica, entre outras produções artístico-culturais. As leis de incentivo à cultura representam uma crescente injeção de recursos – ainda que majoritariamente públicos – no mercado cultural, dando dinâmica ao setor, com o aumento do número de projetos, empresas e infraestrutura.

Nesse contexto, *passou-se a reconhecer a figura do produtor cultural*, e o mercado passou a procurar cada vez mais esse profissional. Mas esse aumento repentino da demanda não se fez acompanhar de um programa de formação e capacitação. Os centros de formação – acadêmica e técnica, também postergaram a criação de cursos para formar esse profissional. (p.67-68) [grifos meus]

Assim, afirmam os autores que esse aumento da demanda por profissionalização não foi acompanhada por investimentos que, na mesma proporção, “priorizassem a organização da mão de obra do setor cultural”, seja em âmbito público ou privado. Citam Rômulo Avelar, gestor cultural do Grupo Galpão, que afirma que “com o amadurecimento do mercado cultural nos últimos anos, não há mais espaço para os improvisos ou amadorismos que sempre imperaram no universo cultural brasileiro”. O mercado estaria se tornando mais exigente em relação aos padrões de qualidade, e a demanda por profissionais especializados poderia também ser constatada “no processo de discussão e nos documentos oficiais” do Minc, como o PNC e o SNC. Os autores se

debruçam em seu texto nas significativas referências à questão da formação dos gestores nesses documentos, analisando “as propostas e ações executadas pela gestão do Ministério da Cultura, no período de 2003 a 2010, no âmbito da formação e capacitação de profissionais da área da organização cultural (ou seja, profissionais atuantes na política, gestão ou produção cultural)”. Destacam a busca por uma mudança da prática de balcão no financiamento da cultura, em favor de uma política de editais, mesmo tendo-se mudado pouco o quadro em relação às leis de incentivo. Observam que, apesar dos avanços, as iniciativas, tanto públicas quanto privadas, ainda se mostrariam insuficientes. Por fim, gostaria de destacar a descrição dos autores do processo de reconhecimento e institucionalização da categoria de “produtor cultural” no país.

Desde a vigência da Lei Sarney, discute-se como uma mudança legislativa reflete em demandas de formação num campo profissional, como a produção [...]. Passando da Lei Sarney para a Lei Rouanet, em 1995, temos uma novidade na legislação que é o *reconhecimento legal da existência do trabalho de intermediação de projetos culturais*, inclusive com o ganho financeiro. *Oficializou-se, de certo modo, a produção cultural no Brasil*, como uma função organizadora da cultura, através da elaboração de projetos, captação de recursos, administração de eventos culturais, entre outras atividades correlatas. Em 1996, ao lado desse movimento, temos a criação dos dois primeiros cursos de graduação em produção cultural no Brasil, um no Rio de Janeiro e outro na Bahia.

Devido a esse quadro de financiamento público, onde o poder decisório estava nas mãos do mercado – o tão conhecido momento neoliberal onde a “Cultura é um bom negócio” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1995) – *vemos no Brasil o predomínio da terminologia produtor cultural em relação às atividades da organização da cultura*. Termos como política e gestão culturais figuravam num segundo plano, já que o Estado buscava minimizar a sua participação e as suas responsabilidades na área cultural (bastando a ele a liberação de verbas através da renúncia fiscal. (p.69) [grifos meus]

Por fim, a principal, ou pelo menos a mais efetiva política cultural implementada no período recente, é o Programa Cultura Viva, que estabelece e regula a política dos Pontos de Cultura. O Programa foi criado em 2004 pelo Minc, “com a proposta de estimular as produções culturais já existentes e dispersas em todo o país” (LACERDA et ali, 2010). Essa ação teria engendrado o reconhecimento de diversos grupos culturais por todo território nacional, com destaque para os de origem tradicional e popular. O

Programa, com os anos, foi adquirindo força, tornando-se uma das principais políticas do Ministério, embora enfrentasse dificuldade de ordem legal, pelo descompasso entre sociedade civil e Estado, e pelo excesso de rigidez e burocratização.

As Diretrizes do Programa tem como princípios a promoção da autonomia, protagonismo e empoderamento da população, e a ação do Minc se pautaria no conceito de cultura em três dimensões articuladas, segundo Gil no lançamento do Programa: “cultura como usina de símbolos, cultura como direito e cidadania, cultura como economia”. O projeto se identifica principalmente com comunidades tradicionais, indígenas e quilombolas, além de grupos da periferia, com um desafio de “revelar” o Brasil. Funcionava da seguinte forma:

Por meio de um edital público, o Ministério seleciona instituições que já produzem atividades culturais independente de investimentos do poder público. A partir de então, é assinado um convênio entre governo e essas instituições, que passam a receber, durante três anos consecutivos, o valor de 60 mil reais/ano, num total de 180 mil reais. Com a descentralização do Programa, esses editais estão sendo lançados pelas secretarias de cultura dos estados ou de alguns municípios de maior porte, mas, na prática, o funcionamento é semelhante. (p.114)

Cada ponto tem a liberdade de construir seu projeto dentro do que pretenda realizar, indicando as atividades em que serão gastos os recursos. A proposta era de que esses pontos funcionassem como uma rede, e uma das maneiras de promover a integração dos Projetos era a realização anual do “Encontro Nacional dos Pontos de Cultura”, denominado “Teia”. A partir desta, “foram formados o Fórum Nacional de Pontos de Cultura e a Comissão Nacional de Pontos de Cultura”. Além dos Pontos, que são a “sedimentação da rede no território”, temos o “Pontão de Cultura”, que seria “o nó que sustenta a rede” (TURINO, 2010).

Pontões são articuladores, capacitadores e difusores de rede, integram ações e atuam na esfera temática ou territorial. Tanto podem abarcar uma linguagem artística (Pontão do Teatro do Oprimido, do Audiovisual), público (Juventude, Mulheres), área de interesse (Cultura Digital, Arte na Reforma Agrária, Cultura da Paz), gestão ou território. (TURINO, 2010, p.103)

O volume e o impacto dos Pontos e Pontões de Cultura no país são bem conhecidos, impulsionando a produção cultural no país, em especial de grupos marginalizados, descentralizando parte do investimento público, e aumentando, mesmo que, proporcionalmente as leis de incentivo, ainda timidamente, os investimentos públicos diretos. Há muitos trabalhos acadêmicos sobre o tema, mas uma descrição minuciosa do Programa, para a qual seria necessário ao menos um capítulo próprio inteiro, vai além do escopo e da proposta geral desta tese. No âmbito deste capítulo, voltado às políticas culturais em sua generalidade no país, contentar-me-ei em encerrar citando a definição do Programa feita por um de seus idealizadores, Célio Turino:

Ponto de Cultura pressupõe autonomia e protagonismo sociocultural, potencializados pela articulação em rede e se expressa com o reconhecimento e legitimação do fazer cultural das comunidades, gerando empoderamento social. Por si, essa política pública já representa um avanço em relação às tradicionais formas de relacionamento entre poder público e sociedade, mas é preciso ir além e incorporar o elemento transformador. Daí o Programa Cultura Viva.

O objetivo do Programa é integrar o Ponto a um sistema amplo, vivo, pulsante. Conforme historiado, Ponto de Cultura e programa Cultura Viva nascem juntos e estão indissociavelmente associados, como pode ser verificado no documento de formulação do programa, escrito em junho de 2004:

“O Cultura Viva é concebido como uma rede orgânica de gestão, agitação e criação cultural e terá por base de articulação o Ponto de Cultura”.

Se Ponto de Cultura é o ponto (base), o Cultura Viva é a alavanca. (p.85)

O quanto os Pontos de Cultura conseguiram de fato se integrar como uma rede é algo passível de discussão. A última iniciativa, ainda no abortado segundo mandato do Governo Dilma, foi a adoção da autodeclaração para o estabelecimento do Ponto de Cultura, embora, obviamente, esta autodeclaração não seja o suficiente para o recebimento de recursos, sendo essa uma iniciativa que visa desburocratizar o processo e facilitar o mapeamento da produção cultural no país.

Após tratar da produção cultural no Brasil contemporâneo em sua generalidade, sigo então o caminho de afunilamento da perspectiva para, nos capítulos seguintes, adentrar na análise da produção cultural no nicho da chamada “música independente” brasileira.

## **7 A indústria da Música e os Independentes: os momentos distintos da música independente brasileira**

Eduardo Vicente (2006) identifica três momentos da música independente brasileira. No primeiro, que vai de meados dos anos 70 ao começo dos 80, temos alguns pioneiros que produzem e distribuem seus discos por conta própria, um sentido político de crítica à grande indústria do disco que então se consolidava no país (e que era ideologicamente associada ao imperialismo e ao autoritarismo do regime militar), e um movimento que marcou época, e que ficou conhecido como Lira Paulistana; no segundo, na década de 90, a partir da flexibilização da indústria e da cadeia produtiva da música, com o enxugamento de quadros de artistas e etapas do processo pelas grandes gravadoras, processo associado à instabilidade econômica e a crise das vendas na virada dos 80 para os 90, e a concentração destas em alguns segmentos específicos de retorno mais garantido (como a música romântica), temos a proliferação de uma série de selos independentes pequenos (eventualmente médios), que surgem não em uma atitude de oposição ideológica como no passado, mas como um complemento à grande indústria (à qual estava normalmente atrelada) e com uma visão mais “profissional” e “gerencial” da produção; e, por fim, nos anos 2000, em meio à grande queda de vendas oriundas da pirataria, à redução drástica dos custos de gravação e ao acesso amplo aos meios de produção, temos o fortalecimento do que o autor chama de “circuitos independentes de produção musical”, formados já na década anterior a partir dos artistas vinculados aos selos independentes, mas alcançando agora um nível inédito de articulação e chegando inclusive a uma atuação autônoma (em relação à indústria) de diversos segmentos musicais.

Já Leonardo de Marchi (2006) compara dois momentos, o da segunda metade dos anos 70 (dando mais ênfase em seu cunho político) e o que se dá a partir de meados dos anos 90, observando uma passagem da figura do “marginal”, aquele que se opõe em princípio a grande indústria e busca uma total autonomia em relação à mesma, a do “empreendedor”, cuja postura política, no sentido de valorização de critérios estéticos menos comerciais e da diversidade cultural, não lhe imbuí de uma negação do mercado ou mesmo das majors, sendo também a passagem de uma atitude mais “quixotesca” e amadora a uma mais profissional e gerencial, dentro dos parâmetros da reconfiguração

da indústria sob a égide da flexibilização e da “acumulação flexível”, na consolidação dos selos independentes de pequeno e médio porte.

Ambos os autores tratam basicamente da indústria fonográfica. Entendo que para uma melhor caracterização do nicho da música independente contemporânea, e para tornar mais clara a diferenciação entre o que seriam o segundo e terceiro momentos, como definidos por Vicente (2006), é necessário fazer recurso à discussão não só sobre a produção de discos, mas também sobre o circuito de shows e festivais independentes que se forma a partir de meados dos anos 90, favorecidos tanto pela flexibilização da indústria da música e pela incorporação das NTIC na produção, distribuição e divulgação de discos e artistas, quanto pelo contexto institucional de consolidação de leis de incentivo à cultura no esteio da Lei Rouanet. Porém, antes de adentrar neste ponto, é necessário expor mais detidamente os três momentos da música independente brasileira.

Embora a produção e divulgação autônoma de discos não fosse uma novidade no Brasil, a literatura observa uma distinção substantiva do independente que surge nos anos 70, tendo como marco o disco de Antônio Adolfo “Feito em Casa”, lançado em 1977 pelo seu selo “Artezanal”. Neste momento, embora não se configure como um movimento musical, a produção independente torna-se um tema de debate (VICENTE, 2006) e adquire uma nova dimensão, tornando-se uma produção conceitualmente independente (MARCHI, 2006). Há, como dito, um sentido político, além de prático, nesta produção, um ideal de luta contra a massificação e embotamento da música brasileira.

Vicente (2006) dá menos ênfase ao cunho político e ressalta mais o pragmático nesta produção, entendida como uma via possível aos marginalizados no mercado e alavanca para um contrato com uma major, o que é corroborado pela fala de Zé Renato, do grupo Boca Livre, o de maior sucesso comercial e que fez esse percurso, transcrita por Marchi (2006, p.128):

A gente fez [o primeiro] disco independente porque não tinha outra maneira de fazer se não fosse [assim]. Mas nosso (interesse) era (fazer) música. Depois do segundo disco, *a gente estava muito desgastado com a questão de tomar conta de uma empresa*, de [mandar fazer] discos, de controlar a distribuição, de saber o quanto deveria pensar, de saber se ia ter disco no Ceará, por exemplo. [...] Estas decisões a gente quis passar para alguém que (trabalhasse) com isso e se preocupar com a música. [grifos no original]

Para Marchi (2006), a falta de postura empresarial, e a separação entre a questão artística e a condição de produtores culturais, percebida como temporária e excepcional, foi a causa do declínio deste primeiro momento da música independente brasileira, que teve como momento “heróico” o movimento em torno do Lira Paulistana, um teatro que tornou-se referência por ser uma opção à músicos e bandas fora do circuito “comercial”, e um ponto de encontro para o público “alternativo” da cidade (CASTRO, 2014). Não deixa de ser emblemático que mesmo um dos principais ícones do Lira, Itamar Assumpção, acabou assinando com uma major em meados dos anos 80, apesar do seu trabalho ser de cunho experimental.

O segundo momento, a partir de meados dos anos 90, é marcado pelo processo de reorganização da produção, após um período de acentuadas quedas na venda de discos.

Para se recuperar, as matrizes brasileiras das gravadoras multinacionais aceleraram as políticas de reforma empresarial prescritas internacionalmente. [...] com um intenso movimento de reformulação de funcionários, terceirizações de serviços e otimização de investimentos. (MARCHI, 2006, p.128)

O discurso do “empreendedorismo” torna-se dominante, mas temos ainda um tom crítico, na medida em que as novas gravadoras se colocam como instrumentos de inovação pela viabilização da “autêntica música excluída”, embora estejam, de fato, em uma posição complementar às majors (MARCHI, 2006), explorando a lógica dos “nichos”, ou seja, uma produção diversificada em oposição à massificada, como forma de garantir o retorno dos investimentos, segundo a lógica de que trabalhar com vários artistas com público pequeno ou médio, mas fiel, tenderia a se tornar cada vez mais lucrativo (ANDERSON, 2006).

Marchi (2006) afirma que esses novos independentes diferem bastante de seus antecessores setentistas, na medida em que profissionalizam sua produção e se identificam como “empresas”, tornando-se mais “músicos administradores do que autônomos”, visando lucratividade e crescimento mas, segundo seu discurso, não abandonando as produções em que se acredita. Assim, a valorização da “autenticidade” se dá no mercado, e os novos independentes não se opõe à este.

Ainda que remetendo ao mesmo princípio setecentista de equivalência entre produção independente e soberania cultural, o significado político da produção independente, articula-se a representatividade da música produzida pelas empresas independentes/brasileiras às concepção de que ela se realiza *no* mercado, como “produto”. (MARCHI, 2006, p.132)

Por fim, o terceiro momento, já adentrando o século XXI, radicaliza algumas tendências do anterior e apresenta algumas mudanças qualitativas importantes, em especial a atuação em rede de músicos, produtores e coletivos, formando circuitos que dispensam, ou prescindem, da interlocução com a grande indústria, e no qual a produção dos discos, em especial, se dá muitas vezes ao largo mesmo de selos independentes pequenos e médios (a autonomia em relação à divulgação e distribuição é mais difícil, embora seja possível, em especial para quem consegue alguma notoriedade, na medida em que a relação direta com o público se torna fácil pelo uso das NTIC), o que é observado pelo próprio Marchi (2011). Temos, assim, a descentralização da produção de fonogramas (MARCHI 2011; NAKANO, 2010). Se, mesmo nos anos 90, os músicos eram praticamente obrigados a lidar com as gravadoras, fossem majors ou indies, de grande, médio, pequeno ou micro porte para viabilizar suas obras, a partir deste momento

Os desenvolvimentos técnicos dessa indústria permitiram a descentralização da produção de fonogramas, possibilitando aos artistas assumir o controle da produção e distribuição de suas obras. Hoje, virtualmente todo músico tem a possibilidade de conduzir de forma autônoma sua carreira, gravando, publicando, distribuindo e vendendo seus trabalhos, seja no mercado físico, seja no digital. Isso indica que a tradicional razão de ser das ‘gravadoras’ caducou. Porém, significa dizer que se tornaram desnecessárias? (MARCHI, 2011, p.146)

Aparentemente não, dado o montante investido e faturado com os grandes ídolos pop. Mas, para os chamados “independentes”, essa descentralização se mostra uma possibilidade concreta de atuação de forma independente do grande mercado.

Tem-se assim observado que nos últimos anos a indústria da música vem passando por uma transição, estando sua “crise” relacionada ao aumento da oferta de bens e serviços culturais, à limitação de poder aquisitivo (em especial nos países periféricos), e ao crescimento da pirataria (HERSCHMANN, 2012), elementos estes

que teriam enfraquecido os dois pilares sob os quais se assentava o mercado musical tradicional, a saber, o comércio massivo de obras gravadas em diferentes suportes físicos e “os direitos econômicos que incidem sobre os fonogramas”, no contexto de proliferação das novas tecnologias e do aumento do compartilhamento de arquivos.

Temos, assim, uma vertiginosa desvalorização dos fonogramas e um “crescente interesse e valorização da música ao vivo”, além do “crescente emprego das novas tecnologias e das redes sociais na web” (HERSCHMANN, 2012, p.2).

É possível se afirmar que jamais na história da música se produziu tanto e com tanta liberdade, mas também mais do que nunca hoje o processo de desenvolvimento de visibilidade e popularidade de um repertório musical converteu-se em uma série de etapas e estratégias de grande complexidade que buscam evitar a grande tendência de fracasso enfrentada por artistas e produtores de música.

Enquanto a grande indústria busca frear este desenvolvimento (ao mesmo tempo em que se adapta a ele, elaborando contratos que exploram outras formas de ganho e gerenciamento de carreiras, aproveitando-se do aumento do lucro com apresentações ao vivo e atividades relacionadas à mesma), alguns novos agentes se beneficiam destas mudanças, em especial artistas fora do mercado tradicional: “com a utilização das mídias interativas, estabelecem-se redes colaborativas entre produtores e consumidores-usuários que ampliam a visibilidade e capacidade de divulgação e promoção dos artistas” (HERSCHMANN, 2012, p.5).

Observa-se também o crescimento significativo do número dos chamados “festivais independentes”, organizados por pequenos produtores, coletivos e pequenas gravadoras, que fazem uso de “recursos de leis de incentivo a cultura, emprego das novas redes sociais, militância na área musical e até escambo” (HERSCHMANN, 2012, p.9; NOGUEIRA, 2009; ALVES, 2013). Neste sentido, destaca-se a rede “Circuito Fora do Eixo”. Sua história estar imbricada indelevelmente a este fenômeno que podemos chamar de “festivais independentes brasileiros contemporâneos”. Para entender esse fenômeno, vale a pena me debruçar mais detidamente na hipótese de Herschman de que a indústria da música não está definindo, mas sim encontra-se em um momento de transição, e também sobre o desenvolvimento de outra hipótese que defende, e que é recorrente na literatura, sobre o papel assumido pelo mencionado novo circuito de festivais que se consolida no Brasil.

Em “Indústria da música em transição”, Micael Herschman (2012) descreve as mudanças recentes, em nível global, desta indústria cultural, analisando três estudos de caso: o do boom dos videogames eletrônicos; o circuito de samba e choro na Lapa; e os novos festivais independentes, que proliferam no país como nunca antes, a partir de meados dos anos 90. Sua tese, como dito de passagem, é de que as mudanças observadas não apontam para o fim da indústria da música, como se afirma muitas vezes, mas para um momento de readaptação e transição da mesma.

Entre essas mudanças na estrutura de sua cadeia produtiva, temos “a ‘resistência’ dos consumidores em pagar pelos fonogramas; a redução do cast de artistas e do quadro de funcionários das grandes empresas; a crise da noção de álbum” como objeto central desta indústria e o “desaparecimento de antigas funções no setor e, ao mesmo tempo, o surgimento de novas profissões”, em especial relacionadas às novas tecnologias. As apresentações musicais ao vivo ganham maior importância, e novos negócios e hábitos de consumo se consolidam pelo mundo, dentre os quais a valorização do espetáculo e da “experiência” proporcionada pelos shows, e a lógica das trocas e compartilhamento de arquivos via web.

Segundo o autor, o objetivo do livro é

[...] analisar – a partir de uma ‘agenda ampliada dos Estudos Culturais’ – a crise da indústria da música, buscando sinalizar caminhos alternativos que de alguma maneira estão sendo trilhados pelos negócios emergentes no mercado: por um lado, os fonográficos (em grande medida associados à música e ao ambiente digital); por outro, os que gravitam em torno da música ao vivo (p.13).

Isso de maneira a subsidiar, segundo o mesmo, as políticas públicas para o setor e ajudar gestores e lideranças a se apropriarem desta transição e explorar melhor seu potencial. No primeiro capítulo, teórico, ira debater os conceitos do campo de estudos e expor os por ele utilizados; no segundo, descrever sinteticamente as mudanças na indústria da música; e, no terceiro, analisar o “crescimento do mercado da música que gira em torno dos concertos ao vivo nos centros urbanos [...], [destacando] especialmente os dados que indicam a expansão da chamada ‘música independente’ no Brasil [...]”.

Seguindo a tradição dos “Estudos Culturais”, toma como pressuposto a interligação da economia e da cultura como condicionantes da realidade, destacando a

percepção crescente de que cultura e negócios não são incompatíveis, e, segundo essa escola, de que a gestão e administração de negócios é também envolta em normas e valores, hábitos permeados pela dimensão cultural, sendo, assim, as práticas econômicas também práticas culturais, ressaltando a importância da “cultura econômica” também para o consumo e construção de identidades. Constata o autor também que as atividades econômicas estão atualmente mais “culturalizadas”, em função do prevailecimento da lógica do “trabalho imaterial”, dentro da qual as empresas buscam agregar valor aos produtos e serviços com ênfase em seus setores comunicacional e cultural. Além disso, a partir de diretivas recentes da UNESCO, afirma que “é necessário analisar e considerar a produção cultural para além da lógica mercantil, pelo seu papel social e como um direito universal das diferentes sociedades”, ressaltando a necessidade de investimento em cultura para o bem estar social e a melhoria da qualidade de vida, a importância da cultura como fator de desenvolvimento (comprovada por estudos das cadeias produtivas, com dados estatísticos) e a necessidade de superação da noção “purista” de cultura, aproximando o erudito e o popular. Lamenta que, segundo ele, alguns autores da economia da cultura estejam “esvaziando o debate social da cultura” ao não valorizar seus aspectos não mercantis e a necessidade de defesa da diversidade cultural.

Em termos de conceitos, afirma o autor que alguns destes, como o de “indústria cultural”, embora estejam se esvaziando e desgastando, “ainda orientam as ações dos atores sociais”, tornando-se assim uma referência necessária. Conceitos como: majors e indies, mainstream, “independentes<sup>107</sup>”, “gravadoras”, “álbum” (ou disco), e mesmo o de “indústria”. Afirma que outros adquirem maior importância para este tipo de estudo, como os de “cenas”, “circuitos culturais” e “cadeias produtivas”, sendo necessário diferenciar estes conceitos.

“Cenas” são mais instáveis e apresentam maior protagonismo dos atores sociais, dependendo de identificações, afetividades e alianças construídas entre os indivíduos. “Circuitos Culturais” são menos fluídos que a cena, apresentando níveis de institucionalidade e uma dinâmica híbrida (territorializados (não necessariamente a uma localidade), mas com razoável protagonismo dos atores sociais). Nas “cadeias

---

<sup>107</sup> “Foram também tomadas como referência para este debate no país as polêmicas e críticas produzidas pelos movimentos que emergiram a partir da Contracultura no Brasil dos anos 1970 e que problematizam, entre outras coisas, os significados e os usos das noções de ‘alternativo’ e ‘independente’ (PEREIRA, 1993). [...] optei aqui por considerar independentes todas as produções das pequenas empresas fonográficas e dos circuitos culturais que não são promovidas exclusivamente pelas majors.” (p.39)

produtivas” teríamos uma dinâmica mais institucionalizada (não estando mais os atores no terreno da informalidade), fundada em contratos de trabalho, e na articulação dos atores sociais em tensão com regras/normas impessoais e preestabelecidas. Podem estar construídas em várias escalas e serem definidas como um “conjunto de atividades que se articula progressivamente, desde os insumos básicos até o produto e serviço final (incluindo as etapas de distribuição e comercialização)”, constituindo elos de uma corrente. Para compreender a dinâmica da “indústria musical independente”, o autor usa amplamente os conceitos de cena e circuito, partindo do pressuposto que estes permitem a compreensão mais clara das novas tendências e iniciativas, não estando mais a indústria da música, segundo o autor, estruturada em cadeias produtivas tradicionais.

Embora jamais se tenha produzido tanto e com tanta liberdade, “mais do que nunca hoje os processos exitosos de distribuição, divulgação e comercialização de um repertório musical estão cada vez mais voltados para um mercado de nichos e exigem estratégias de grande complexidade”. Segundo o autor, observa-se, desde a segunda metade dos anos 90, “um processo de transição da indústria da música”, no qual seria possível identificar “duas faces visíveis”: a primeira decorre, além da “desvalorização vertiginosa dos fonogramas”, do “crescente interesse e valorização da música ao vivo executada especialmente nos centros urbanos”; a segunda, da “busca desesperada por novos modelos de negócio fonográfico [...], ou melhor, o crescente emprego das novas tecnologias e das redes sociais na web como uma forma importante de reorganização do mercado”.

Segundo o autor, como mencionado anteriormente, a crise da indústria da música tradicional está relacionada a três fatores: o “crescimento da competição entre os produtos culturais” por empresas que oferecem bens e serviços culturais em um mercado globalizado; os limites do poder aquisitivo (em especial nos países periféricos); e o crescimento da “pirataria”, dentro (com os downloads) e fora das redes. O mercado tradicional, como dito, se assentava em dois alicerces: a “comercialização de músicas em diferentes suportes”, e os “direitos econômicos que incidem sobre os fonogramas”. Era um mercado centrado no fonograma, e que ainda se organiza em uma estrutura oligopólica, em que “a distribuição e comercialização são controladas, em grande medida, por quatro majors ou conglomerados transnacionais de comunicação e entretenimento: Universal, Sony, EMI, Warner”. Dessa forma, o autor defende sua tese de que não há uma crise, mas uma “reestruturação do grande business da música gravada”, sendo que, apesar do encolhimento desta indústria, e da emergência de

oportunidades de crescimento para as “indies”, devemos “evitar leituras ingênuas que sugerem a simples decadência das majors (ou dos fonogramas)”, e observar um “momento de transição e reorganização do mercado”.

Apesar da maior autonomia do mercado independente – crescente articulação dos coletivos de músicos e das associações de indies e presença junto aos diferentes nichos de público, bem como uma redução na relação de complementariedade com as majors – , o mercado evidentemente continua sendo controlado em grande medida pelas majors. Alguns autores sugerem que ao consolidarem novos negócios on-line as majors poderão estar completando o estágio atual de transição desta indústria. É possível atestar, sem muito esforço, que as majors nos últimos anos têm comprado diversos empreendimentos culturais na internet, de forma similar a que tradicionalmente – ao longo de sua trajetória no século XX – absorveram as empresas independentes, fora da rede. (p.63-4)

Sobre pirataria, afirma ainda que

Diferentemente da grande indústria, os músicos já não parecem se opor muito a que a pirataria e as trocas de arquivos sejam intensamente praticadas. Apesar de a maioria não apoiar abertamente a livre circulação dos fonogramas, parece haver uma consciência mais ou menos clara não só de que a rede é fundamental para a formação e a renovação de seu público, mas também de que seus ganhos advirão principalmente da comercialização da música executada ao vivo. Em outras palavras, o aumento do consumo de música através dos sites peer to peer (P2P) produz problemas para a grande indústria, mas não necessariamente efeitos negativos para os artistas, pois essas redes “(...) ajudam a proporcionar mais informações aos fãs, que assim podem descobrir músicas, artistas e selos fonográficos que não têm tanta difusão como as majors (...)” (MIGUEL DE BUSTOS, ARREGOCÉS apud HERSCHMANN, 2010, p. 64-5)

As grandes gravadoras, que há muitas décadas já não são só produtoras e distribuidoras de música, mas “conglomerados globais de entretenimento”<sup>108</sup>, irão também acompanhar as mudanças globais no mundo do trabalho, em especial a partir dos anos 1990, na direção do chamado “pós-fordismo” e da acumulação flexível, que

---

<sup>108</sup> Segundo Paul Freidlander (1999), a consolidação do rock é acompanhada deste novo modelo das gravadoras, com estes passando a abarcar, além da gravação, todas as etapas envolvidas no processo, como distribuição, divulgação, gerenciamento de carreiras, e etc. Inclusive, Elvis teria sido, para o autor, a figura que permitiu a cristalização desse modelo, imbrincado, além disso, na lógica do star system.

provoca “a emergência de novas formas de organização da produção e do consumo: novos modelos de negócio”, ressaltando o autor que, “mesmo com as mudanças em curso, não há uma ruptura plena com a indústria da música que se consolidou no século XX”, observando-se a permanência de alguns aspectos analógicos e “características e dinâmicas de cunho fordista”. Podemos perceber, então, mudanças e continuidades, podendo estas últimas serem observadas, por exemplo, no êxito de estratégias fordistas no lançamento de artistas massivos como Coldplay e U2, e na não superação definitiva do suporte físico, como atesta o “retorno do vinil”. A tendência é que os downloads convivam com outras formas de consumo, além da preponderância, diante da queda nas vendas de suportes físicos, de “mercados derivados”, como a música ao vivo, com a multiplicação das turnês continentais e dos festivais internacionais, acompanhados do aumento significativo no preço das entradas.

No funcionamento tradicional da indústria fonográfica, a maior parte dos benefícios obtidos por atuações ao vivo iam parar nas mãos dos artistas, enquanto as gravadoras alimentavam suas vendas de gravações em suportes físicos. Essa clássica divisão também está sendo redefinida atualmente, em função do sucesso das apresentações ao vivo: tendo em vista a crise do suporte físico de gravação, as companhias denominadas “fonográficas” ou “gravadoras” (ambos os termos são hoje bastante questionáveis, pouco reveladores das atividades que essas empresas realizam) estão se desenvolvendo em áreas de negócios ou empresas “irmãs” voltadas especialmente para a gestão de carreiras artísticas. Isso inclui tanto a promoção de artistas e intérpretes em diferentes níveis, bem como o planejamento de suas agendas (para atuações ao vivo, em concertos exclusivos ou em festivais) quanto a estrutura técnica dos shows [...]. (p.72-3)

O autor afirma que muito do fracasso no ramo atualmente se dá pela falta de compreensão dos “novos modelos de negócios” e da “mudanças do paradigma produtivo”. Apesar disso, ressalta a importância que a “mídias tradicionais” ainda possuem, sendo referências importantes para a indústria da música e considerados “‘veículos nobres’ para a promoção e divulgação dos novos trabalhos dos artistas”.

A valorização da diversidade cultural em um mundo globalizado é outro fator importante, e “lideranças de diferentes regiões do globo, conscientes disso, vêm buscando identificar vocações locais, de modo a concretizar expressões da cultura local em produtos e serviços”. O autor destaca também a importância contemporânea atribuída à “experiência” na criação de ambientes e acontecimentos únicos,

“experiências únicas” e impactantes, o que molda tanto o turismo quanto a produção e consumo de música. Afirma que a venda expressiva de DVD’s, mesmo nos últimos anos, seria um atestado de que os fonogramas não são tão desvalorizados quanto associados a “experiências”, além de fazer recurso a autores como Maffesoli ao tratar da “centralidade da experiência” no mundo atual, das “novas tribos” fundadas “na emoção” e nas reuniões presenciais que atualizam o sentimento de comunidade, o que explicaria o porquê dos “encontros presenciais promovidos pelos concertos avulsos, pelos circuitos/cenas e festivais” serem “tão relevantes para a sociedade contemporânea”. O público, ao se analisar o sucesso das execuções ao vivo, não seria mais massivo, mas segmentado ou de nicho, mobilizando-se “especialmente pelas ‘afetividades’ e estesia”. Os fonogramas estariam se tornando “um complemento, uma forma de recordar a experiência vivida<sup>109</sup>”. Para o autor, o “público se mobiliza especialmente em virtude das experiências únicas e memoráveis geradas, ou seja, são elas que tornam este conjunto de bens e/ou serviços economicamente sustentáveis”. É com essa perspectiva que o autor irá analisar o crescimento do circuito de festivais independentes no país.

O autor observa um crescimento dos rendimentos com concertos. Em 2008, por exemplo, “o mercado de shows musicais apresentou um crescimento de 10%”, com movimentação de cerca de 25 bilhões de dólares durante o ano, entre venda de ingressos, publicidade e direitos de imagem. Além disso, “nunca se viram tantos pequenos concertos realizados em diferentes localidades do mundo com novos talentos que emergem da cena local”, e o Brasil, já no começo do século XXI, seguia a tendência mundial de crescimento do mercado de música ao vivo, tendo este, em 2003, segundo a revista Forbes, um público estimado de 42 milhões de pessoas. O autor observa também a emergência de novos circuitos e cenas musicais pelo Brasil, com expressivo êxito mas pouco estudados, como o samba e choro na Lapa, o tecnobrega em Belém e o forró em Fortaleza. Assim, segundo o autor, “há evidências de que os sinais de recuperação da indústria da música estão relacionados à experiência sonora presencial e merecem uma atenção especial do meio acadêmico, das lideranças, autoridades e do poder público”.

Outro estudo de caso que chama a atenção no país hoje é o boom dos festivais indies. Com um perfil distinto dos eventos e concertos de música ao vivo promovidos pelas majors com grandes empresas nacionais e transnacionais, vem crescendo

---

<sup>109</sup> É interessante como essa abordagem lembra muito a análise de Durkheim (2000) sobre o totemismo em religiões arcaicas.

significativamente o número de festivais independentes no Brasil. Esses eventos estão organizados por iniciativa de coletivos de artistas, pequenas gravadoras e/ou produtoras, e mobilizam mais de 300 mil pessoas em cerca de 50 festivais por ano que, em geral, são realizados fora das grandes capitais [dados de 2009].

Em certo sentido, pode-se afirmar que alguns empresários, produtores e coletivos de músicos brasileiros estão construindo novos circuitos de produção-distribuição e consumo culturais. Nesse novo perfil de circuito fomentado e realizado por jovens atores sociais, a produção toda é feita via internet e/ou tecnologias digitais (isto é, da divulgação, distribuição, convite para shows até a organização dos festivais propriamente ditos). (p.83)

O futuro do business fonográfico passa pelo mercado cultural digitalizado, no qual “pequenas e grandes empresas investem em legitimar a reintermediação”, e o “foco na produção perde importância diante da gestão de licenças e distribuição de obras”, levando ao fortalecimento da indústria da música, em especial em relação ao meio digital, com pequenas e grandes empresas buscando “cada vez mais se aproximar do internauta e da lógica das trocas reinante na web”.

O autor analisa o novo circuito de festivais independentes brasileiro classificando-o como uma “nova era dos festivais no Brasil”, na qual estes novos festivais independentes não são mais “uma trincheira de uma ‘resistência juvenil’” como outrora, mas “uma espécie de celeiro de novos talentos brasileiros”, com uma programação variada e de qualidade, segundo o mesmo, referindo-se aqui à sua pesquisa e análise dos principais festivais independentes realizados no segundo semestre de 2009 (Porão do Rock/Brasília, Contato/São Carlos-SP, Jambolada/Uberlândia, Calango/Cuiabá, Do Sol/Natal, Se Rasgum/Belém, Macondo Circus/Santa Maria, Goiânia Noise/Goiânia, Varadouro/Rio Branco e Quebramar/Macapá). Cita Heluana Quintas, organizadora do festival Quebramar e integrante do coletivo Palafita e da banda Mini Box Lunar, para quem os festivais de rock<sup>110</sup> se transformaram em “festivais de comportamento”:

---

<sup>110</sup> Estes festivais não são necessariamente centrados no rock. Inclusive, este foi tema de uma acalorada discussão no III Congresso Nacional do Fora do Eixo (Uberlândia 2010), em torno do “festival integrado” organizado pela rede, o “Grito Rock”, realizado em dezenas, em alguns anos em centenas de cidades no Brasil e no exterior. Prevaleceu o entendimento de uma liberdade de programação, o “rock” do nome mantendo-se mais no sentido de atitude, transgressão, segundo o entendimento final.

O festival Quebramar está só no segundo ano. Mas já é o produto dessa visão de que podemos intervir na realidade como um todo, politicamente, economicamente, socialmente. E de não encarar o festival apenas como uma trincheira estética sectária ou só como um negócio. Esta continua sendo uma grande questão para os grandes festivais.

Segundo Pena Schmidt<sup>111</sup>, estes festivais não seriam uma novidade absoluta, mas

uma movimentação que me lembra muito a contracultura americana do final dos anos 1960 (...) no sentido de que isso emerge da música, não é só direcionada a um estilo musical. Também não tem propriamente uma plataforma política. Eu diria que se constitui mais num *viveiro de experiências*” [grifos no original].

Estes festivais são muitas vezes marcados por uma ampla diversidade cultural. Fabrício Nobre, organizador do Goiânia Noise e então presidente da Abrafin, cita uma série de bandas que tocaram no festival e que não são exatamente rock, além de afirmar que o “melhor show” foi uma palestra de Martin Atkins (do Ministry) “baseada em seu livro para a produção do rock”, na qual teria tocado no “ponto nevrálgico: a máquina de marketing da indústria musical, tal como existia, desapareceu. E o que vale agora é a inteligência flexível, a criatividade incansável e a sinceridade artística”. Israel do Vale, jornalista [que esteve recentemente na presidência da Rede Minas], entrevistado pelo autor, identifica “também uma postura crítica, associativa, aberta e libertária dos atuais festivais independentes”. Segundo Israel

[...] esta talvez seja a grande virtude dos festivais independentes: afirmar-se localmente como a apoteose da cena local e estabelecer um diálogo construtivo e criativo com outras cenas, abrindo canais para a circulação e o intercâmbio artísticos que, na falta de políticas públicas mais incisivas, abrem caminho para a sustentabilidade. Ou pelo menos ajudam a ampliar as *igrejinhas* de cada um. [grifos no original]

O autor afirma que, “fazendo um balanço desses eventos nos últimos anos” [lembrando que escreve isto em 2010], é possível constatar “que eles vêm crescendo

---

<sup>111</sup> Cujo depoimento, assim como o de Heluana e de Fabrício Nobre na sequência, foram extraídos do texto de Alex Antunes “A revolução dos festivais independentes”, publicado no site “Nagulha” em 22/02/2010.

significativamente: tanto no que se refere ao número deles que passaram a fazer parte do calendário cultural das cidades quanto ao público presente”.

Analisando dentre os eventos filiados à Abrafin, poder-se-ia afirmar que estão organizados no país por iniciativa de coletivos de artistas, pequenas gravadoras e/ou produtoras, e mobilizam aproximadamente 300 mil pessoas em aproximadamente cinco dezenas de festivais por ano que, em geral, são realizados fora das capitais [segundo relatório de 2008 da Abrafin, em seu site]. Ainda associado à cena roqueira do país, é possível atestar a expressiva presença de diferentes redes sociais articuladas a artistas e público. Pode-se constatar que os festivais vêm crescendo e desenvolvendo – para garantir êxito e/ou sustentabilidade – inúmeras estratégias, tais como: utilização de recursos de leis de incentivo à cultura; empregar-se o potencial interativo das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos; pratica-se intensa militância na área musical e até rotinas que incluem o escambo. Assim, diferentemente dos antigos festivais da canção do século passado e dos grandes eventos atualmente realizados no Brasil, pode-se dizer que os novos festivais independentes: a) utilizam de forma sistemática a mídia alternativa e interativa; b) os artistas divulgados geralmente não têm vínculos com as majors (e muitas vezes nem com as chamadas indies); c) e constituem-se em importantes espaços de consagração e reconhecimento dos músicos dentro do nicho de mercado em que atuam (pois em geral os novos festivais são simples mostras, sem premiação). (p.133)

O autor identifica assim dois momentos na trajetória dos festivais no Brasil: o primeiro, dos anos 1960 e 1980, com festivais organizados por emissoras de televisão, de caráter competitivo; e o segundo, a partir dos anos 90

[...] no qual os festivais são formatados na forma de mostras/ feiras, organizados por coletivos de artistas e produtores (independentes), com o apoio de associações. Em geral, os organizadores utilizam – para captar recursos públicos e privados – leis de incentivo e editais de cultura. Em geral, os festivais do século XXI têm a mesma função dos realizados na década de 1960: revelar novos talentos. No restante, são bastante diferentes. Essas diferenças estão ligadas às mudanças que o mundo da música experimentou nos últimos anos. [...] o conceito de mainstream praticamente não faz sentido hoje. [...] não só a internet vem substituindo o rádio e a televisão como principal meio de divulgação de música, mas também as grandes gravadoras enfrentam

dificuldades financeiras, e os artistas, novos ou não, sobrevivem sobretudo através de concertos e da presença em circuitos e cenas alternativas. (p.135)

Israel do Vale segue essa linha de argumentação, ao afirmar que

O contexto é sensivelmente diferente. Os festivais dos anos 1960 eram fenômenos de massa, a reboque da emergência da televisão [...] no país. Era, enquanto audiência, como diz o Tárík de Souza no documentário *Lóki*, o equivalente às novelas, mal comparando com hoje. E havia o ambiente da ditadura como pano de fundo, que ajudava a mobilizar as pessoas em favor do novo. [...] E esses festivais possibilitaram o início de carreiras exitosas como a de Chico, Caetano e Gil (que deslancharam ao longo dos anos de 1970). Hoje as condições são absolutamente diversas. Para o bem e para o mal. Minha percepção é de que os festivais [independentes] proliferaram como iniciativas de “guerrilha”, militantes, em resposta ao “império do jabá”. As cenas regionais de fora do eixo RJ-SP sempre se ressentiram de canais próprios de visibilidade em âmbito nacional. E ainda se ressentem. Os festivais não cumprem o mesmo papel da mídia tradicional, mas legitimam-se como plataformas de lançamento de novos artistas e estratégia de formação segmentada de público, capazes de reunir uma legião de insatisfeitos que não se reconhece na música que toca nas rádios. Eles são fruto do que muitos consideram uma espécie de “nova ordem mundial”. Essa nova ordem é resultado deste contexto multidirecional da circulação de informação, da disseminação do “fã-clubismo” numa escala menos devocional e mais cúmplice, via redes sociais, da troca gratuita de arquivos musicais. (p.136-7)

O produtor e DJ Rodrigo Lariú, entrevistado pelo autor, defende que

Os festivais de música voltaram a cena porque são a maneira mais fácil de uma cena mostrar sua cara, se projetar num país tão grande. Os festivais nasceram da necessidade de escoar uma produção musical alternativa ou independente que só conseguiria espaço ao sol se unidos. [...] É o velho lema da “união faz a força” funcionando mais uma vez. Pelo lado prático da coisa, reunir vários talentos no mesmo palco reduzia os custos de produção. Numa época em que a produção musical se concentrava, se institucionalizava sob as asas das majors, e que “monopólios” de estilo dominavam os meios de comunicação (axé, pagode), a única saída que alguns artistas e produtores enxergaram para escoar a produção da sua região foi se unir e realizar festivais. [...] A impressão que tenho sobre os festivais dos anos 1960 é que eram iniciativas ligadas às emergentes

empresas de comunicação da época. [...] A principal diferença daqueles festivais para os atuais é que os novos surgiram de iniciativas coletivas, de uma demanda da cena local. Inclusive o fato dos festivais se associarem sob a alcunha de festivais independentes (na Abrafin) deixa mais claro esta diferença. Os festivais dos anos 1960 eram competitivos, os atuais, em sua maioria não são. Esta diferença pode ser explicada com a mudança das características do mercado musical: antes, os artistas disputavam espaço para estar no showbiz, os festivais eram como uma peneira, um gargalo. Atualmente os festivais são vitrines, espaços democráticos e heterogêneos. Alguns dos festivais recentes que vêm se destacando têm em suas programações uma grande variedade de atrações, caracterizando assim a força da cena musical daquela região: quanto mais artistas de qualidade, melhor é a “safra” daquele festival, daquela cidade. Por exemplo, no começo deste milênio, Goiânia foi chamada várias vezes na imprensa de “capital brasileira do rock” por causa dos festivais como o Bananada e o Goiânia Noise. A semelhança que eu consigo enxergar é o fato de ambos tipos de festival legitimarem artistas novos, em começo de carreira. (p.137-8)

Comparando os festivais indies com os megafestivais, Lariú afirma que os primeiros investem no futuro, enquanto os últimos no presente. Além disso, os indies contribuem para a profissionalização de uma série de pessoas dentro da cadeia produtiva da música, como roadies, técnicos de som, músicos, produtores e etc. Uma diferença básica, e isso mesmo que os festivais indies tenham patrocínio e englobem eventualmente em seu nome uma grande marca corporativa, é que os indies valorizam e buscam potencializar a cena local, ao contrário dos megaeventos. Sobre a maneira como esses festivais independentes vêm encontrando alternativas para se viabilizar, o autor cita o site “netmúsicos”:

Há um consenso entre os produtores brasileiros de eventos pop: com a crise econômica, as grandes empresas frearam seus investimentos em marketing em 2009, afetando a produção dos festivais de música. “As empresas têm uma real preocupação com a crise e isso acaba gerando uma postura um pouco mais conservadora. É natural. Elas aproveitam o momento para reavaliar suas táticas de mercado, e isso inclui os patrocínios”, afirma Jeffrey Neale, da Dueto, produtora responsável pelo Tim Festival (que não acontecerá em 2009). “As grandes marcas priorizaram a comunicação mais direta com o cliente em vez de realizar esses eventos que agregam valor”, reitera o produtor Marcos Boffa. “É o caso da Tim. Por isso não haverá Tim Festival.” Um dos principais produtores de shows do Brasil (do Radiohead, Rolling Stones e U2), Luis

Oscar Niemeyer diz que a crise econômica “obrigou as empresas patrocinadoras a rever seus orçamentos, gastos e investimentos”. “Infelizmente, afetou o patrocínio de eventos musicais”. Para Paola Wescher, que prioriza contratos com bandas e artistas menores, independentes, “a crise afetou principalmente o mercado dos grandes shows e festivais. As empresas estão dando menos dinheiro para esse tipo de evento. Quem depende de grandes patrocínios está sofrendo”. (p.140-1)

Para Fabrício Nobre, então presidente da Abrafin, “uma das principais contribuições da associação foi ajudar a formatar um calendário nacional de festivais”, que então, em 2009, teria tido alguns festivais empurrados para o segundo semestre devido à crise, mas não havendo ameaça aos que já estavam estabelecidos, sendo que, para Nobre, “a melhor definição para um festival independente é: independentemente do que aconteça, ele acontece”.

Nos anos 1990, várias bandas utilizam caminhos alternativos para “divulgar seu trabalho e chegar a uma gravadora”.

Lariú destaca que a partir de 1994, com a estabilização econômica do Plano Real, bandas, gravadoras independentes e fanzines aperfeiçoaram o modelo underground de fins dos anos 1980, unindo a ideologia do *do it yourself* e contatos país a fora. Mais eficiente do que fazer tudo sozinho era unir várias bandas, vários fanzines, várias gravadoras independentes em um único evento: nascia o festival independente. Segundo ele, o histórico de eventos desse tipo era praticamente nulo. Os festivais da época passavam longe de ser independentes: *Rock in Rio* e *Hollywood Rock* eram eventos de marca, atrelados ao mainstream e muito distantes da realidade do nascente mundo independente. (p.142)

O autor cita ainda Lariú em um panorama deste cenário do começo dos anos 1990:

Fugindo do período do primeiro trimestre, “quando nada acontecia na cidade, a não ser o axé”, o produtor Paulo Andrade montou o *Abril Pro Rock* em 1993 (...). “Todos achavam loucura, mas percebi que algo novo acontecia na cidade e que faltava um lugar para as bandas se apresentarem”, relembra. Paulo era dono de uma loja de discos em Recife e viu no evento uma saída para divulgar seu negócio e a música de seus amigos e clientes. Há quilômetros de distância, Bruno Levinson, produtor do festival carioca

*Humaitá Pra Peixe*, teve visão semelhante: “Sempre enxerguei no Humaitá uma vitrine para que os artistas se desenvolvessem, para que pudessem criar carreiras a médio e longo prazo”, explica. “Era muita gente boa sem espaço para tocar.” Com a devida atenção da imprensa, as grandes gravadoras perceberam a novidade e passaram a enviar “olheiros” aos festivais. Consagrado no primeiro Juntatribu, que teve cobertura ampla da MTV, a banda brasileira Raimundos foi contratada pelo selo Banguela, uma parceria dos Titãs com o produtor Carlos Eduardo Miranda, distribuído pela Warner Music. A Sony Music já tinha o selo Chaos, onde lançava Skank, Gabriel o Pensador e lançaria Chico Science e Planet Hemp, este último grupo revelado na segunda edição do Juntatribu. Ainda na primeira metade da década de 1990, quase todas as gravadoras multinacionais tinham selos independentes. A BMG reativou o selo Plug (que nos anos de 1980 lançara Picassos Falsos, Engenheiros do Hawaii, Replicantes, Violeta de Outono, Obina Shock, entre outros), contratando o Pato Fu. A EMI ativou o selo Rock It!, capitaneado por Dado Villa-Lobos (Legião Urbana) e André Muller (Plebe Rude), que lançou discos de bandas mais alternativas como Second Come, Pelvs, Gangrena Gasosa, Low Dream e Dungeon. Não por coincidência, todas essas bandas participaram, em algum momento, de festivais independentes. Atentos a essa movimentação, mais festivais começaram a ser criados. No Rio de Janeiro, sede das grandes gravadoras, nasceu o Superdemo. De Curitiba veio o BiG, uma insanidade... com quase 100 bandas! Em Salvador, o Boombahia. Em São Paulo, o Screamadélica. Em Goiânia, surgia o *Goiânia Noise Festival*, hoje considerado o principal festival independente do país e cuja primeira edição aconteceu em 1995. (p.142-3)

Segundo o autor, já existiria então [2010] um “formato exitosos dos festivais independentes”, em que os shows seriam realizados em locais de médio porte, com dois palcos, 75% de atrações independentes, muitas de origem na própria região de realização do festival, que utilizaria, em geral, recursos advindos de leis de incentivo à cultura.

O autor destaca que não só se distinguem dois períodos de festivais, como exposto, os competitivos televisivos e os independentes, mas entre os próprios independentes pode-se observar “dois períodos bastante significativos”, o que vai de encontro a definição que expus de três momentos distintos da música independente brasileira. No começo da década de 1990, estes festivais eram vistos apenas, ou principalmente, como fonte de novos talentos para o mainstream. Na década de 2000, o contexto teria mudado. Mesmo com a crise do mercado fonográfico, o discurso dos

profissionais mudou, sendo cada vez mais comum encontrar “indivíduos questionando se vale a pena assinar com uma grande gravadora”. E do seu lado, “as grandes gravadoras praticamente já não enviam mais olheiros aos festivais, nos quais podemos constatar facilmente que vem crescendo a quantidade de estandes de gravadoras independentes”.

Assim, poder-se-ia afirmar que o principal papel dos festivais hoje (de qualquer tipo) é o de intensificar o intercâmbio entre bandas, fanzines, selos produtores e jornalistas. Entretanto, a grande maioria desses eventos atualmente gravita em torno do mercado independente. Em um país de dimensões continentais, jovens produtores culturais independentes de cidades distantes do eixo Rio-São Paulo crescentemente se lançaram nessa modalidade de evento para garantir um lugar na nova cartografia cultural do país. Enquanto bandas de sucesso como, por exemplo, É o Tchan ou Calypso foram se desligando das suas raízes locais nas últimas décadas, ao mesmo tempo nota-se também que foram os festivais independentes e os novos artistas/grupos que garantiam a projeção das cidades e localidades de menor visibilidade no país (especialmente no interior). (p.144-5)

A fundação da Abrafin se deu no final de 2005, por “catorze produtores dos principais festivais nacionais”, reunidos em Goiânia, sendo a condição de “independente” definida pela associação pela seleção de pelo menos 75% dos artistas não ligados à gravadoras multinacionais, pela não gestão por órgão públicos, e pelo não financiamento sistemático por grandes veículos de comunicação ou grandes empresas. Entretanto, os festivais independentes necessitavam e podiam recorrer ao apoio da iniciativa privada, desde que isso não implique em perda de autonomia, segundo autor. Em entrevista deste com Jornado Jomas, produtor do festival MADA de Natal, este afirma que

No primeiro momento muitos festivais foram organizados de uma maneira isolada através de um trabalho de um produtor ou coletivo. Contudo, todos sem dúvida contaram com investimentos pessoais no início para se viabilizar e seguem contando com pequenos apoios. Depois de algum tempo, alguns começaram a se viabilizar usando as leis de incentivo e os editais de cultura. Isso ajudou a consolidar os eventos e fortalecer a cadeia produtiva envolvida. A seleção dos artistas é feita através da escuta dos materiais. Cada festival tem seu perfil e as bandas e músicos têm percebido esse

detalhe, o que tem facilitado os produtores a realizarem o processo de seleção para cada edição. Alguns festivais têm um perfil bem mais segmentado, mas a grande maioria ainda não. Contudo nota-se que existe sim uma tendência a abrir mais o leque de opções, abrindo um maior número de gêneros musicais. (p.146)

Sobre o perfil do público, afirma o autor, a partir dos dados da Abrafin, que “a maioria dos 300 mil espectadores dos festivais realizados em 2009 são jovens (com média de idade entre 16 e 34 anos), das classes A, B e C, com instrução de nível médio e superior”.

Pode-se constatar em trabalho de campo realizado junto a essas mostras indie que, contando com bandas novas ou consagradas, com recursos do governo ou de iniciativa privada, com milhares de pessoas na plateia ou com apenas uma centena delas, em suma, a continuidade de um festival independente no cenário nacional está diretamente relacionada à perseverança, capacidade de associativismo e mobilização de seus organizadores. (p.147)

O autor constata também que a divulgação e promoção dos festivais independentes está baseada na internet, “no trabalho ‘engajado’ das redes sociais, isto é, na utilização estratégica de mídias e veículos alternativos”, sendo, entretanto, para Lariú, o trabalho de formação de público feito mais pelas próprias bandas do que pelos festivais, “ou [melhor, que] os festivais validam esse processo”. Além disso, uma questão que atormentaria vários produtores seria o equilíbrio entre trazer uma atração mais “popular” e escalar nomes novos.

Sobre a sustentabilidade, ressalta o autor que os festivais são pontuais, não permitindo ao artista ou banda “construir um mercado expressivo, capaz de proporcionar condições o ano todo para que possam viver apenas dedicados ao seu trabalho”, e isso mesmo para as bandas mais populares que participam de grande número de festivais, o que faz com que boa parte desse atores venha a desempenhar “outras funções profissionais dentro e fora do universo da música<sup>112</sup>”. Mesmos com as novas oportunidades e os novos negócios da música ao vivo ou fonográficos, “continua sendo muitíssimo difícil gerar rentabilidade no universo da música”.

---

<sup>112</sup> Corroborando a análise de Menger sobre a necessidade da prática da multi-atividade, que inclui, ou pode incluir, atividades artísticas e não artísticas, para a manutenção da carreira artística.

O autor já prenuncia também os desafios, “típicos de um contexto de mais êxito”, que enfrentaria a Abrafim (e que levariam à dissolução desta pouco depois da publicação de seu livro), decorrente da “emergência de uma pluralidade de interesses presentes e que ameaçava a união e integração dos coletivos e da produção independente/alternativa”, apesar, segundo o mesmo, das inegáveis conquistas alcançadas por esses atores sociais em sua atuação associativa e engajada. Cita então uma formulação que ficou bastante conhecida e difundida no meio independente, feita aqui por Fabrício Nobre: “[...] se num primeiro momento o ideal para a música independente (especialmente para o punk rock) foi o *do it yourself*, hoje o universo indie só é possível num outro modelo: o qual se baseia no *do it together*.<sup>113</sup>”

---

<sup>113</sup> Lembrando então a análise de Becker, essa defesa de uma lógica mais coletiva e colaborativa, encarnada no “do it together”, reflete a busca de afirmação e consolidação de novas convenções e padrões de cooperação entre os participantes do mundo da arte da música independente.

## 8 O novo circuito brasileiro de festivais independentes

Nogueira (2009) defende a hipótese do “surgimento de um circuito de festivais em todo o país como novo fio condutor” do nicho do rock independente, “ocupando espaços de circulação que antes cabiam as rádios”, reconfigurando a cadeia produtiva da música no setor que, no Brasil, teria se consolidado dando ênfase aos fonogramas, e que a partir de então terá os shows ao vivo como seu eixo, em especial com a disseminação das novas tecnologias e da internet.

De meados dos anos 90 até então (fins do 2000), o rock independente brasileiro teria desenvolvido uma “estrutura organizacional própria e bem distinta”, a partir da “formação de comunidades virtuais, principalmente em listas de discussão por email”, como a PB-Rock (Paraíba), RN-Rock (Rio Grande do Norte) e a Nordeste Independente, que contava então com 334 membros de todas as capitais da região (NOGUEIRA, 2009, p.7). Estas listas seriam mais fortes em cidades fora do eixo Rio-São Paulo, e facilitariam o trabalho de produção e de selos, que se centrariam mais em gêneros do que na sua região de atuação. O maior exemplo, a “Poplist”, formada em 1998, teria então 368 membros de todo o país, gerando uma média de 28.000 email’s por mês. Este recurso favorece o contato, antes realizado apenas nos festivais.

Como bem conhecido, o marco desta “nova era de festivais” é o festival Abril Pró-Rock, realizado no Recife, cuja primeira edição se deu em 1993. O mesmo alçou esse patamar de marco e destaque pela contingência histórica de surgir junto com o talvez último grande movimento da música brasileira, o movimento mangue-beat. Assim, no ano seguinte o festival já alcança outro nível, com grande repercussão na mídia e transmissão pela MTV.

O contexto aqui é o daquele segundo momento da música independente, onde há preponderância da atuação dos selos independentes como um complemento da grande indústria, sendo que muitos artistas que se tornaram consagrados, como Pato Fú, Raimundos, Skank e etc., começam gravando por um destes selos antes de serem contratados pelas majors, ganhando notoriedade neste novo circuito de festivais que vai se consolidando (prática que ainda acontece, mas que naquele momento era como que o único caminho).

Com dezenas pelo país, os produtores dos festivais independentes, já no terceiro momento da música independente, iram criar uma associação, a ABRAFIN, em 2005,

tendo como primeiros presidente e vice Fabrício Nobre (produtor do Goiânia Noise) e Pablo Capilé (membro do coletivo Espaço Cubo de Cuiabá, responsável pelo Festival Calango). No mesmo ano será fundada a rede FdE, que surge a partir da circulação de membros do Espaço Cubo por outros festivais independentes, segundo os mesmos, no intuito de fazer contato com bandas e outros produtores.

Um pouco após a troca da diretoria, em 2011, a ABRAFIN sofre um racha, com 13 festivais abandonando a associação por considerarem que a mesma estava sob influência excessiva do FdE (a presidência e vice agora eram ocupadas por Ivan Ferraro, produtor da Feira da Música de Fortaleza, e próximo do FdE, e Talles Lopes, que era, e ainda é, junto com Capilé e outros, uma das principais lideranças do FdE). A associação acaba então se dissolvendo e o FdE, que já era por si só um vasto circuito cultural, com dezenas de festivais realizados por seus coletivos, vinculados ou não à ABRAFIN, e com o festival integrado “Grito Rock”, funda a partir daí a “Rede Brasil de Festivais”, que no ano de 2014, quando o FdE já estava focado mais nitidamente em sua atuação política como movimento social, realizou 82 festivais em todas as regiões do país (o formato dessa rede, então, embora envolva membros orgânicos na realização de festivais e articulação entre eles, é mais independente do FdE em si, apresentando uma estrutura mais nítida de parcerias, de associação entre festivais independentes entre si, do que de uma rede de coletivos organicamente articulados que realizam festivais, como ainda era em 2011 e 2012, logo após a criação desta rede com o fim da Abrafin). Os dissidentes formam a FBA (Festivais Brasileiros Associados).

Tenho aqui duas hipóteses, uma mais restrita e uma mais ampla, fundamentada pela primeira. A mais restrita conjuga a reconfiguração da indústria da música da perspectiva do nicho do rock independente e as políticas culturais a partir da lei Rouanet.

É dado como ponto pacífico na literatura, e mesmo no meio jornalístico, a importância das leis de incentivo para a profusão de festivais independentes nos anos 90. Pela minha pesquisa essa hipótese se demonstra válida, embora com nuances. Muitos festivais, mesmo o que acabaram se destacando e se tornaram referência, e algo constatado inclusive com fundadores da Abrafin com quem tive contato ou entrevistei, tiveram sua primeira, ou primeiras edições, realizadas, como muitos dizem, “na marra”, sem recursos de leis de incentivo, sendo estes vindo a ser utilizados quando do festival já possuir certa reputação, no intuito de aumentar seu escopo. Há também o caso de

alternância, utilizando-se em alguns anos, deixando-se de utilizar em outros, de forma intercalada.

Mesmo tendo essas nuances em conta, considero que essa hipótese, da importância das leis de incentivo, senão para a criação, para a consolidação e profissionalização do novo circuito de festivais independentes, se coaduna à minha hipótese geral de pesquisa sobre a produção cultural no Brasil contemporâneo. Esta hipótese geral, cuja validade buscarei demonstrar através da descrição do trabalho de campo e das falas dos entrevistados nos capítulos seguintes, é: as novas tecnologias (LEMOS, 2012; RUDIGER, 2011), a reconfiguração das indústrias culturais, e o ambiente institucional das leis de incentivo, possibilitam a formação, no campo da produção cultural, de uma verdadeira “cidade por projetos” pautada na “lógica de rede” (BOLTANSKI & CHIAPELLO, 2009), um contexto normativo e cognitivo com seus critérios, provas e parâmetros específicos de sucesso e grandeza, que se coadunam com a hegemonia do trabalho imaterial (GORZ, 2005, 2007, 1987; CAMARGO, 2011; COCCO, 2003; LAZZARATO & NEGRI 2001; SENNET, 2008) e com o perfil de trabalhador esperado, e melhor recompensado, neste ambiente, em especial a capacidade de comunicação, flexibilidade, mobilidade, trabalho em grupo, formação e fortalecimento de redes.

## 9 O Circuito Fora do Eixo

Embora seu ato de fundação “oficial” seja realizado em dezembro de 2005, a compreensão da formação do FdE passa pela história do que pode ser considerado seu primeiro coletivo, o Espaço Cubo, de Cuiabá. As duas principais lideranças aqui, e que mantêm esse protagonismo na rede até hoje, são Lenissa Lenza e Pablo Capilé. Ambos são estudantes de comunicação em 2001, Lenissa na UFMT e Pablo na rede particular. Segundo Lenissa, que participava do movimento estudantil como liderança no C.A. de seu curso, Pablo a procura no intuito de articularem possíveis ações conjuntas, aproximando os normalmente distantes mundos das faculdades públicas e particulares. A partir daí, e com a aproximação do fim de sua atuação direta no movimento estudantil, vislumbram algo para além da faculdade, algo que, segundo a mesma, permita levar adiante o que normalmente se encerra com a graduação acadêmica - a experimentação e o engajamento críticos e subversivos - e dar continuidade à produção de eventos “alternativos”.

O primeiro núcleo é formado por cinco pessoas, contando, além dos mencionados, com músicos e designers. Para eles, não há referências teóricas, apenas amigos morando juntos e formando, sem usar o nome, um caixa coletivo. Quase uma república. Porém, a diferença é que não formam apenas um espaço de moradia e convivência de amigos, mas um empreendimento que deveria manter seus moradores, que exerciam inúmeras atividades na área de comunicação, e que irão se consolidar na produção de eventos regulares de música alternativa, além de assumirem a realização do festival Calango, anteriormente realizado por uma dupla de produtores amigos. Os locais de moradia, assim como o número de moradores, mudam algumas vezes, até se consolidarem em uma casa no centro da cidade, antes ocupada por uma produtora parceira, e já com a presença constante e parceria dos membros do coletivo. Para lá, espaço que possibilitava também a realização de shows, se transferiram, junto com os equipamentos de estúdio que possuíam desde o começo (trocados por Pablo por seu carro), e que utilizavam para troca de serviços. Realizam então os “12 atos”, na proposta de um evento mensal, e no qual trazem bandas que já eram (como Autoramas) ou se tornariam (como os Forgotten Boys) destaque no cenário independente nacional.

O Espaço Cubo forma o modelo de coletivo que será posteriormente adotado, total ou parcialmente, pelos outros coletivos do que vai ser a rede FdE. Nele estão presentes o caixa-coletivo (com retiradas por demandas, a partir de cartões compartilhados e registro das movimentações), a sede-moradia (os membros moram na sede do coletivo), a dedicação exclusiva, e o sentido militante da atividade coletiva.

No intuito de estabelecer contato com bandas independentes e outros produtores desta “cena alternativa”, os membros do Cubo começam a circular pelos festivais, a princípio mais próximos (como em Goiânia), e posteriormente pelo resto do país.

A consolidação como rede e a atuação como movimento tem como marco os encontros presenciais nacionais, os “Congressos Fora do Eixo”. O primeiro é realizado em 2007, em Cuiabá, junto com o festival Calango, e conta com representantes de coletivos espalhados por todo o país. No segundo, realizado em Rio Branco (AC) no ano seguinte, tem-se a presença de aproximadamente 100 pessoas (o dobro do anterior). É fundamental aqui, segundo Lenissa, a presença de membros do “Massa Coletiva”, de São Carlos, já presentes no anterior, mas desta vez acompanhados do professor da UFSCAR, e especialista em economia solidária, Ioshiaqui Shimbo, que sugere a criação coletiva de uma carta de princípios e de um regimento interno<sup>114</sup>, levando a uma sistematização da ação da rede.

A carta de princípios reafirma os valores do colaborativismo e da descentralização, da lógica hacker (pautadas no código aberto e no software livre), sua postura anti-hegemônica aos dominantes “modos de produção, circulação e fruição com ênfase no campo da cultura”, o fomento da produção criativa e autoral, “da igualdade de condições e da polivalência individual e coletiva”, a busca por “equilibrar trabalho manual e intelectual”, o fomento a criação de moedas sociais, à organização experimental e cambiante da rede, às práticas de comunicação livre, à proposta de se “criar ferramentas de formação e qualificação dos agentes”, e etc. Forma assim um sistema orgânico e coeso de valores e princípios, e que reflete as demandas assimiladas pela cultura ocidental a partir do movimento de Contracultura. Isso em uma atividade que, ao contrário dos setores avançados da economia que incorporam essas demandas na formação do “novo espírito do capitalismo”, não possui fins lucrativos, e que impossibilita a acumulação privada, e não realiza uma acumulação coletiva de capital, ao menos econômico.

---

<sup>114</sup> Ambos estão disponíveis, junto com um cronograma desde 2001 de momentos, números e eventos considerados mais importantes pela rede, no seu site oficial, <[www.foradoeixo.org.br](http://www.foradoeixo.org.br)> .

O regimento interno, aprovado em 2009, serve hoje como documento histórico da trajetória do FdE, na medida em que a organização da rede está atualmente muito diferente, mais enxuta, embora mantendo, segundo os seus membros, os mesmos princípios. Ao invés das inúmeras frentes gestoras (simulacros das instituições “mainstream”, como Banco FdE, Partido FdE, Mídia FdE e Universidade Livre FdE) e frentes temáticas (Música, Palco, Literatura Audiovisual), a divisão está mais, como me descreveu um membro orgânico e liderança da rede (mais atuante no campo da produção) em meados de 2015, entre o núcleo de comunicação e o núcleo de produção, embora ambos possam partilhar as mesmas pessoas, e a referência e recurso às frentes mais específicas ainda possa ser feita. A minha impressão, no final de 2016, é que a atuação está agora ainda mais concentrada na comunicação, através da Mídia Ninja, que surge como núcleo de comunicação mais engajada e militante politicamente (em relação ao núcleo de comunicação voltado para a cobertura de eventos culturais (embora, mais uma vez, essas diferentes facetas compartilhassem sempre os mesmos membros)).

Antes disso, em 2011, é possível observar um momento de inflexão na rede, que passará a dar mais ênfase e fortalecer-se como movimento social, sem deixar de lado sua atuação como circuito cultural (mantendo até hoje, como visto, um circuito de festivais por todo o país, a Rede Brasil de Festivais). Isso se depreende da própria fala de Capilé no III Congresso FdE (outubro de 2010), em Uberlândia: “estamos fortes como circuito cultural, mas fracos como movimento social”. Já tratei desta questão alhures (GRILLO, 2014b; 2015a; 2015b), em interpretação próxima a desenvolvida por Savazoni (2014). Este define o FdE como uma “rede político cultural”, afirmando que ela passa a realizar mais plenamente suas características a partir deste momento em que fortalece sua atuação como movimento social, aproximando-se de outros movimentos e participando da organização e articulação de uma série de atividades em rede, como as marchas da liberdade e os movimentos Existe Amor em SP (contra a candidatura de Russomano a prefeitura de SP) e Mobiliza Cultura (contra a presença de Ana de Holanda como ministra da cultura). A minha interpretação difere na medida em que dou mais ênfase na continuidade da inserção do FdE no mercado de bens culturais, chamado independente, ou seja, sua atuação como circuito cultural e como uma rede de produtores culturais, desenvolvendo projetos principalmente (mas não só) em torno de festivais de música (ou de artes integradas) independente (s).

Utilizo então, para definir o FdE, o termo “rede de militância-laboral”, para acentuar o fato de que em sua atuação há uma indistinção entre militância e atividade

produtiva<sup>115</sup>. A diferença para agentes de outros movimentos que tem dedicação exclusiva à causa é que no FdE a própria atividade militante se realiza na produção de bens ou eventos que se inserem em um mercado, no caso, de bens culturais<sup>116</sup>.

Os agentes do FdE apresentam uma identidade militante com a rede, assumindo sua atividade como uma luta, e como algo que envolva toda a sua vida (como manifesto na expressão recorrente “vida FdE”). Possuem ampla mobilidade, em geral entre os festivais, com deslocamentos seja por motivo de ajuda na produção, seja na cobertura, assim como para a realização de atividade de formação (em todos os tipos de atividades desenvolvidos na rede). No período de expansão, e ainda hoje, algumas de suas lideranças realizam as chamadas “colunas”, fazendo contato com pessoas ligadas à cultura nas mais diversas cidades, em especial no interior, no intuito de apresentar sua iniciativa e interligar mais pessoas, grupos e/ou coletivos à rede, ou mesmo apresentando o modelo de coletivo por eles utilizado.

Fica claro no perfil dos agentes do FdE, e em seu valores professados, as características e demandas defendidas pela Contracultura, e assimiladas pelo novo espírito do capitalismo. A participação no FdE engendra o desenvolvimento, percebido como uma transformação pessoal e intersubjetiva, das habilidades mais valorizados no contexto do trabalho imaterial e do que Boltanski & Chiapello (2009) chamam de “ambiente normativo da cidade por projetos”. Constitui-se em uma organização em rede ímpar, na medida em que congrega atividade produtiva e engajamento político/cultural, além da defesa de uma ethos, um estilo de vida que se propõe contra-hegemônico, embora, como visto, em muitos aspectos próximo dos setores mais dinâmicos da economia, tendo, porém, outro sentido para seus agentes.

Dois pontos são importantes aqui: (1) o sentido mais pleno da realização de uma atividade cujo fim é em si valorado, e não apenas um meio para se adquirir capital ou poder: a produção cultural; (2) uma rede que radicaliza esta tendência possível à atividade, na medida em que se constitui em um movimento social e é imbuída de um sentido militante em sua atividade, mesmo as mais específicas de produção<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Algo presente no repertório de reivindicações da Contracultura dos anos 60, assim como a luta por uma sociedade na qual poderia haver uma indistinção entre trabalho e tempo livre, na medida em que o trabalho fosse transformado, e a luta festiva.

<sup>116</sup> Um movimento como o MST, por ex., tem fins econômicos e se insere em um mercado, mas nele há uma separação entre o momento de militância e o momento de produção, no caso, agrícola.

<sup>117</sup> Em seu discurso, a realização de eventos alternativos também faz parte da luta, ou seja, é um momento da defesa e afirmação da “luta festiva”, da “guerrilha cultural”.

## 10 Trabalho de Campo e Entrevistas

Conheci o Fora do Eixo em meados de 2010, pela internet. Fiquei então sabendo do encontro nacional da rede, o III Congresso Fora do Eixo, que seria realizado em Uberlândia poucos meses depois.

Fui então com pouquíssimo conhecimento sobre do que se tratava, e fiquei um tanto atordoado com o volume de informação. Registrei muita coisa, em áudio e vídeo. Conhecia a responsável pelo coletivo que estava então se formando em Juiz de Fora, e que veio no Congresso a integrar oficialmente a rede. Acompanhei, assim, a trajetória do coletivo desde o começo até o fim.

Ainda no final de 2010 fui em dois festivais de coletivos da redes, em Lavras e em Patos de Minas nos quais fiz algumas entrevistas, mas que, dado o pouco conhecimento da rede tinha então, foram pouco úteis. No começo de 2011 participei de uma imersão da “Regional Minas”, em Sete Lagoas, que tratou principalmente do que seria a terceira edição do Circuito Mineiro de Festivais, que, a partir daquele ano, e no seguinte, contaria com o patrocínio do “Conexão Vivo”, alavancando o circuito. Fui como membro do coletivo de Juiz de Fora, no qual havia me empolgado de entrar após o congresso. Mas na imersão percebi que poderia ser problemático ter o distanciamento necessário para realizar a pesquisa, sobre um tema que ademais me pareceu de cara novo, grandioso e sociologicamente fascinante. Optei então por não fazer parte, e continuar acompanhando apenas como pesquisador.

Uma grande dificuldade era a falta de referências bibliográficas. O objeto era muito novo e desconhecido fora dos meios da música independente (e mesmo nesse não era ainda tão conhecido). Havia alcançado projeção nacional de fato a partir de 2008 e 2009, tendo o seu auge em termos de coletivos filiados em 2010 e 2011. Assim, era tema praticamente desconhecido na academia, fora alguns TCC’s de graduação sobre um ou outro coletivo, e um ou outro artigo.

Comecei utilizando estudos sobre contracultura, e com a leitura das obras de Marcuse, que estava empreendendo quando conheci a rede em 2010. Achei então que tinha encontrado um grande objeto contemporâneo dentro do tema. Mas essas leituras logo se mostraram insuficientes, embora importantes e relacionadas ao objeto, como vim a compreender depois.

Como algo essencial ao funcionamento da rede é a sua atuação e divulgação de atividades na internet, pude acompanhar muito do trabalho, em âmbito nacional, desde então. Ainda em 2011, fui no IV Congresso Nacional do FdE, em São Paulo. No ano seguinte, fui em 1/3 dos 18 festivais, ou seja, 6: Belo Horizonte (que ocorreu junto com o Congresso Regional), Sete Lagoas (no qual participei da cobertura colaborativa com um texto que descrevia todas as atividades realizadas em 3 dias de festival, publicado no site do CMFI), Poços de Caldas (no qual participei da cobertura colaborativa em tempo real falando de algumas das bandas que se apresentaram nos 3 dias de shows), Viçosa (no qual participei de debate sobre políticas culturais, no mais apenas acompanhando), São João del Rei e Juiz de Fora, ambos estes apenas como público. Optei por um acompanhamento etnográfico com observação participante, buscando mais me misturar e acompanhar a dinâmica, e aproveitar os bastidores e as conversar informais sem criar aquele momento fora do tempo da entrevista formal. Com exceção do primeiro, em BH, em cujo encontro regional (ao qual fui com o coletivo de Juiz de Fora) realizei entrevistas com as então principais responsáveis por 3 das frentes gestoras nacionais (Universidade, Banco e Partido), sobre essas frentes.

Em 2013 tive contato com os realizadores do Grito Rock em Três Rios/RJ, minha cidade natal, que fica a cerca de 30 minutos de Juiz de Fora de carro. Como em muitos lugares onde se realizava o Grito, o responsável era um produtor independente, não havendo coletivo. Colaborei então organizando algumas atividades de discussão e debate, fazendo uma ponte com algumas pessoas dos coletivos de Juiz de Fora e BH que conheci durante a pesquisa, e com uma intervenção do MST no centro da cidade (minha namorada na época era uma importante liderança regional do movimento). Através desse contato, surgiu a ideia de se formar um coletivo na cidade, no qual eu a princípio era um dos membros orgânicos, o que acabei declinando, tanto por não estar na cidade, quanto, novamente, preocupado com o distanciamento na pesquisa. Entretanto, isso me levou a participar ativamente nas listas de discussão, chegando a participar de reunião nacional por Skype, o que foi importante para entender a dinâmica desse processo de dentro. Cheguei, por fim e nesse processo, a ser o principal responsável pela realização da Seda (Semana do Audiovisual) em Três Rios, em julho de 2013 (ironicamente, em pleno e imediato pós Junho de 2013, no qual se destacou e consagrou a cobertura midiativista da midianinja, e logo antes do Agosto de 2013 do FdE, em que uma verdadeira chuva de relatos, a favor e contra, inundaram o Facebook, após o aparecimento de Pablo Capilé no programa Roda Viva). Logo após a Seda, e

antes “do Agosto”, eu me afastei novamente. O coletivo também não vingou. A penosa, mas também gratificante, produção da Seda, principalmente seu encerramento por contar com várias atividades e música, foi também importante para essa compreensão mais de dentro do processo, assim como a imersão de um fim de semana, realizada em maio, na Casa FdE JF, com os que seriam os membros do coletivo. No final do ano, participo também do último congresso nacional realizado pelo FdE, em Brasília, na Unipaz, em dezembro. A rede, desde então, como dito, muda muito, e passa a se concentrar mais na Mídia Ninja e em sua atuação política, mesmo com a presença de muitos produtores de eventos de música de várias partes do país neste último congresso, e a continuidade da Rede Brasil de Festivais. Mas esta se torna mais autônoma, e menos vinculada a membros orgânicos do FdE.

Após toda essa experiência, em julho de 2015 visito a Casa Coletiva, sede do FdE no Rio de Janeiro. Lá, realizo nove entrevistas semi-estruturadas, cujo roteiro foi o mesmo que utilizei posteriormente para entrevistar produtores que não faziam parte, ou não mais, do FdE (com exceção de parte do eixo específico do roteiro sobre o FdE e sua atuação nele). Destas nove, escolhi as quatro mais representativas, para os fins desta pesquisa, para expor algumas partes na sequência.

FELIPE PEÇANHA, o CARIOCA, 26 então, é uma das principais lideranças da Mídia Ninja, tendo se destacado nas transmissões por inúmeras horas seguidas realizadas nas Jornadas de Junho de 2013, chegando a ser preso algumas vezes (mantendo a transmissão).

Ao ser perguntado o que faz, responde:

De tudo um pouco. [risos] De tudo um pouco. A parte de comunicação mais voltada pro audiovisual e pras transmissões ao vivo, a gente começou as transmissões da pós-tv lá em São Paulo, dentro da casa Fora do Eixo São Paulo, eu entrei na rede como VJ, e aí projetava em festas e eventos junto com bandas... e aí fui... sempre na área do audiovisual, da produção de vídeo, edição, produção geral, trabalhando dentro do campo da comunicação, e aí a gente criou a pós-tv em 2011, na época da marcha da liberdade, criamos a grade de programação ... no Brasil todo. Depois a gente com essa experiência foi avançando na parte de comunicação junto com os outros movimentos sociais e criou o NINJA no final de 2012, 2013... e aí durante as manifestações, as transmissões ao vivo de rua, também foi algo a que eu me dediquei bastante, mas sempre conectado com tudo, e é tipo assim, é aquele lance de tá envolvido com tudo ao

mesmo tempo... e a gestão da casa... ter encontrado essa casa aqui, ter vindo na proposta de ocupar, e de ampliar nossa rede aqui no Rio de Janeiro a partir da Casa Coletiva, enfim. Então isso envolve de tudo um pouco. E o financiamento, o financeiro, a parte de produção, de agenda externa, da relação com os movimentos... a parte de sustentabilidade da casa, de música, produção de eventos, a fazer festa na praia... de tudo um pouco.

Sobre a importância do FdE, afirma que:

Eu acho que é... mostrar que é possível fazer. A gente vive hoje em uma sociedade que é hiper capitalista, e que ela tá presa a certos... valores... que acabam... tornando as coisas possíveis para poucas pessoas. O FdE de certa forma mostra pro mundo que várias pessoas, e narrativas possíveis, e sonhos, podem se tornar realidade, se houver o entendimento mútuo e compreensão que as conexões em rede, e as trocas, e que a vida pode ser muito mais humana do que material... isso pode acontecer. O FdE acho que... ele provoca a sociedade a se ressignificar também, e a rever uma série de valores que muitas vezes são conservadores, racistas, homofóbicos... preconceituosos... justamente pela dificuldade de entender o outro. O FdE por ser uma experiência de vida coletiva, ele cria a provocação nas pessoas, de dentro e de fora, de que as relações humanas elas podem ser outras.

JASMINE GIOVANINI, 25 então, é formada em artes, tendo participado ativamente do Centro Acadêmico do curso. Fez parte do núcleo durável do Coletivo Sem Paredes (Juiz de Fora), onde era encarregada principalmente do Banco. No momento da entrevista estava, desde a instalação, na Casa Coletiva (RJ), tendo vivido também na Casa Minas (BH). Atua também na parte logística, e com comunicação e fotografia.

Sobre separação entre trabalho e lazer, afirma que:

Não cara, eu gosto muito de trabalhar [risos]. Eu gosto muito do que eu faço, então é um lazer também né. Mas... é porque é complicado né, quando você vê um filme você também tá pensando em algumas coisas que você vai aplicar no seu dia a dia, no seu trabalho, então acaba que... tem um pouco disso.

Sobre a experiência no C.A, descreve:

Eu fazia faculdade de artes, artes e design. E daí... não tinha um CA, na minha época... tinha um CA, mas na verdade ele era inativo. E aí juntamos, um grupo de amigos assim, mais ou menos da minha idade, do meu período, uns um pouco mais velhos, alguns uns períodos mais acima ou abaixo, aí falamos: vamos voltar à ativa com o CA e tal. Aí a gente voltou, a gente fez bastante festa, principalmente no CA muita festa, fazia muita festa. [...] Fiquei mais ou menos 1 ano, e a gente fazia festa mais ou menos de 15 em 15 dias assim... que tinha grandes festas, era bem legal. Mas não era ligado a partido, nem movimento estudantil na verdade. Era um CA... muito dentro... do próprio instituto de artes assim. Tipo, a gente não se relacionava à UNE, nem à Aneel [...], a galera não gostava, não tinha esse envolvimento de movimento estudantil organizado assim... era muito mais dentro do instituto, fazendo coisas para os alunos do instituto mesmo... Claro, tivemos várias seções com a diretoria, mas enfim. Não gostava muito de se envolver com os movimentos estudantis. [...] Porque... não sei exatamente assim. O CA não era um CA... político externo assim, sempre foi uma coisa mais interna demais assim. Então... ah, foi uma escolha né. As pessoas não gostavam tanto, então, ficou nessa. [...] a gente fazia [além de festas] as coisas que eram reivindicadas assim, ele era um instituto novo, quando eu entrei. [...] Minha turma foi a primeira do prédio novo, então tinha várias coisas ali que estavam inacabadas, e a gente fazia o meio de campo entre os alunos e professores, acho que muito por isso também que ficou muito ensimesmado, porque tinha muita coisa ali que... institutos mais antigos tinham outras demandas. Então a gente fazia negociações ali, sobre, ah sei lá, escaninho... sala... prédio novo... outros prédios... esse tipo de coisa. [...] [como você começou a participar:] Ah, porque não tinha, e não tinha quem fizesse. Daí a gente se juntou... amigos... o CA tinha uma sala, que não era usada, a gente começou a usar essa sala, e ali dentro a gente foi começando a pensar: vamos retomar o CA, vamos usar essa sala, vamos usar os espaços, enfim. [...] [as festas] era com DJ, banda, amigos do rock, mais autoral, tinha muito essa pegada. E os DJ's mais cultizinhos da cidade assim.

#### Sobre experiência com produção anterior ao FdE:

cara, quando era mais nova, antes de entrar na faculdade, tinha um pouco com meu pai, que ele fazia uns encontros de cultura tradicional, daí eu sempre ajudava em alguma área de produção assim. [...] eu fazia às vezes atendimento... era mais atendimento assim. Sempre fui meio que da foto, mas de produção no atendimento. [...]

#### Define o FdE como

Cara, uma rede... foda pra caralho [risos] ativista... full assim. Pro que der e vier, tamo aí forte. [...] é um movimento que trabalha com cultura e comunicação, que outro movimento tá fazendo isso? Sabe... com essa dedicação. Porque tipo tem o MST que é do caralho, de organização... dos espaços coletivos... enfim, do nascimento de novas pessoas, é um movimento grande... mas é isso. Eles tem a pauta deles, que é reivindicação política por terra. Que é muito importante, claro, que tem as pessoas ligadas a isso, mas a gente com cultura e comunicação que é tipo, cara, a menina dos olhos, que é foda. E quem trabalha com isso não é de movimento social, sabe. Todo mundo trabalha com circuito cultural, tem o seu coletivo, massa, sua produtora, ou talvez, sei lá, então... o FdE, ele é único né. É muito complicado, ninguém faz o que a gente faz, mesmo, assim.

#### Sobre a importância da cultura:

Cara eu acho que... é assim abrir horizontes. Que acaba que... o Brasil, que é um país gigante, tem milhares de pessoas super diferentes umas das outras, muita gente de direita, muita gente que não sabe de nada, muita gente pobre, muita gente rica, e isso aí...tipo, grande parte da população... não enxerga os movimentos sociais como uma coisa legal, como uma coisa boa, enfim. A cultura tem esse papel agregador, que... todo mundo gosta. Sabe, você trabalha a cultura, junto com a política, você transforma as coisas muito mais visíveis, viáveis, e ... aproxima muito mais as pessoas das pautas de esquerda.

#### Por fim, sobre a relação entre cultura e política:

[...] tem tanto, o show, que é só um show – só um show, assim: que é só uma apresentação musical, mas que também ... enfim, consegue trabalhar também essas pautas, que são mais difíceis, de uma maneira leve.

BIANCA RODRIGUES, então com 27, fez parte do Coletivo Goma, em Uberlândia, um dos 4 fundadores do FdE, embora não desde o seu começo. Está também na Casa Coletiva desde a sua implementação, estando antes na Casa FdE São Paulo. Atua na parte de logística da rede, e das casas em que esteja, assim como, anteriormente, nos festivais e encontros regionais e nacionais.

Sobre a importância dos Movimentos Sociais, afirma que

A principal delas é a de apresentar uma nova perspectiva pra se viver nesse mundo que a gente vive. E de disputar isso né. Mobilizar gente pra que essa pauta seja ouvida. Acho que essa é a importância maior. De apresentar uma nova forma... de disputar... pra que o que você entenda de mundo... aconteça. Seja colocado em prática.

Sobre onde se vê em 5 anos:

Eu não sei. Não sei mesmo. Há cinco anos atrás eu não imaginava que eu taria aqui. Eu imagino... que não dá pra voltar pra trás. Eu não me imagino em Uberlândia, vivendo uma vida normal, com filho e papapa. Eu não sei o que imaginar, mas o que não imaginar eu já sei.

Como conheceu o FdE:

Primeiro tinha um festival em Uberlândia, chamado Jambolada, que era de música independente, e aí eu fui, fui no Jambolada de 2007. Conheci um outro cenário de música, que não era o que eu conhecia... e aí essa galera desse festival, um ano depois eles abriram um espaço, no final de 2007, abriram um espaço chamado espaço Goma, que, pra Uberlândia, que é uma cidade do interior mas é uma cidade grande, não tinha muito acesso, muito lugar pra quem... se sentia diferente. E aí eu comecei a frequentar bastante esse espaço. E aí, conheci o Vitor Maciel, que era do Goma, que começou a me falar mais sobre o FdE, sobre o Goma e sobre o FdE que ele foi no primeiro congresso, e não lembro.... quando foi que eu fiz parte. Mas quando eu conheci o FdE foi uma vez que tava passando... tava tendo Demosul em Londrina, e o Pablo foi, e daí peguei uma entrevista do Pablo no Jornal Hoje. Eu já sabia o que era o Goma, e aí eu falei pro Vitor: o tal do Pablo apareceu. E aí ele falou: então, é o FdE, papapan, e aí eu entendi o que era FdE o que era Goma. [...] de repente quando eu comecei a frequentar muito, de repente eu me vi no bar, atendendo, e depois desse dia, nunca mais fui como cliente. Fui como equipe de trabalho mesmo. [...]

Sobre o caixa coletivo e o desenrolar do coletivo em Uberlândia:

Quando o Goma surgiu, nem tinha a ideia do caixa coletivo, era um coletivo, que a gente tinha que financiar todo mundo que fazia parte desse coletivo. E aí em 2010, pra

2011, a gente pensou, a gente fechou a casa em 2010, e abriu uma casa, que era a casa verde, em que eu, e mais outro pessoa morava, e as outras pessoas ainda moravam nas suas casas. Era uma casa de shows basicamente, uma casa de show, um café, uma loja. [...] No Goma a gente tinha [caixa coletivo] mesmo cada um morando com a sua casa a gente priorizou alguma ... das contas que tinha. Por ex., tinham dois membros que tinham filho, então tinha que primeiro pagar a escola deles, dava... o caixa coletivo era o básico: ah, preciso de 10 conto pra pegar o busão, ah, o meu pai precisa de 150 pra alguma reforma.... [...] Sim, o pessoal sobrevivia [com o caixa coletivo], eram 6 pessoas com o caixa coletivo.

Como define o FdE:

Eu costumo falar do FdE mais no campo holístico da parada. Que em determinado momento teve um “click”, e que viu que não era aquilo ali que queria, e que de alguma forma tentou se encaixar nisso tudo, e aí... de repente, aparece a possibilidade de mais gente, que pensa da mesma forma que você, morar junto e querer fazer uma coisa junto. É meio “Lost” [seriado] na verdade, em algum determinado momento, todo mundo já deve ter se esbarrado. A gente já se esbarrou antes de saber. E acabou... e falando como movimento também agora, é um movimento totalmente de vanguarda, porque a partir do momento em que as pessoas se disponibilizam a viver inteiramente, 24hs em um processo, que não vai te dar retorno financeiro, e se é uma mudança de paradigma, afirmar que do que você tá fazendo é que tá certo, é muito foda. E dentro da política de disputar as narrativas o FdE também é vanguarda. O que a gente fez desde o começo foi inspirar desejo pra todo mundo que era possível viver uma vida dessa forma que a gente tá vivendo. [...] O FdE pra mim é muito foda porque a tecnologia que a gente criou nesses últimos anos, ela é possível de ser aplicada em qualquer contexto. Dá pra aplicar em outra parte do mundo que... geralmente é do mesmo jeito. Você vai chegar nas casas, todo mundo... o comportamento, é um movimento de comportamento. Não é um movimento só social. O comportamento da galera diz muito. É o mesmo, a mesma forma de gerir, todo mundo entendendo a... a metodologia do FdE eu acho que é uma coisa muito interessante. A importância que tem nele é isso. É um criador de tecnologias e coletivamente. E coletivamente não só na pauta que você tá falando, de comunicação e pá, mas no contexto total que é a ressignificação do indivíduo. [...] No sentido de que a gente não precisa... ter uma vida que falam que a gente precisa ter. A gente já entende isso. A gente não precisa do dinheiro pra fazer as coisas. A gente faz porque acredita que isso vai dar certo. Você tá investindo energia ali.

Como define a vida coletiva:

É... loucura. [risos] É doido, porque cada um é um indivíduo aqui. Então o coletivo não pode sobressair ao indivíduo. E vice versa. E manter essa linha bem feita, sem ter... muita cicatriz, é um exercício muito foda. Viver coletivamente eu acho que é ressignificar tudo o que você tinha como... personalidade. Como criação, como histórico. Porque a partir do momento que você tá com todo mundo dormindo do mesmo jeito, comendo a mesma comida, tem outras coisas com que você vai se preocupar que é a ressignificação mesmo dos conceitos que você tem de vida desde então. Ah, tô vendo que a galera aqui é muito mais aberta, então vou me ressignificar pra entender o que que é isso e eu não me sentir agredida dentro desse coletivo. Entendeu?

Sobre o lastro, um conceito fundamental na dinâmica e funcionamento do FdE:

O lastro pra mim é o quanto de caixa que você já carregou nas costas. Não norteia tudo, mas que é uma base fundamental pra que a gente consiga conviver em um espaço coletivo. E o lastro não é uma coisa de cima pra baixo, hierárquica como a galera entende isso, pelo contrário, é mais horizontal do que isso pra mim. Porque o lastro é o quanto você investiu naquilo ali, e o quanto você colocou a cara pra bater dentro desse processo. [...] O lastro é tipo assim: ah, você tem uma ideia diferente, mas respeita as caixa que eu já carreguei aqui nas costas. Respeita o que eu já fiz. Basicamente isso, eu respeitar a sua trajetória dentro de um processo igual esse. [...] Eu dediquei isso tudo aqui. E isso me gerou uma responsabilidade também. Se você quiser vir, vem, que ninguém vai medir seu lastro. Na hora da fala, ninguém vai medir seu lastro. Tipo, essa tem mais razão, essa... Mas respeitar a trajetória, respeitar a trajetória do outro.

LENISSA LENSA, então com 35, é quem, junto com Pablo Capilé, começa a história do que seria o FdE, ambos permanecendo as principais lideranças até hoje. Formou-se em Comunicação, tendo sido liderança bastante atuante no movimento estudantil na UFMT. Diz que “é fácil ser che guevara na faculdade”, e que queria levar essa experiência de uma vida mais subversiva e de luta além.

Narra então a história do começo do Espaço Cubo, o primeiro coletivo, o criador do modelo, e seu mais radical implementador, do que seria o FdE:

A gente queria levar aquela sensação, aquele sentimento, trabalhar com cultura, trabalhar com política, e etc., nessa perspectiva, uma política cultural e tal. Então beleza, vamos montar esse negócio, que a gente não sabia o que que era ainda, a gente se juntou em 5, o Pablo também chamou dois amigos mais próximos dele, na época o Douglas, que é o baterista do Vanguard, e o Ler, que é primo dele, e juntou nós 5 e montamos o que viria a ser o Espaço Cubo. No começo era Cubo Mágico o nome. A gente tava sobre forte influência de festivais de cinema, tava muito ali na universidade, a gente absorvia muito, eu particularmente, e, tinha uma produtora na época que despontou como produtora independente alternativa de cinema, e era muito reconhecida no Brasil, era do Nordeste, se não me engano Recife, o nome era Telefone Colorido, e a gente gostou muito desse nome, achou que tinha muito a ver, usamos ele de referência para o nosso Briefing, e aí a gente chegou no Cubo Mágico. A gente começa o Cubo, se não me engano em abril de 2002, ou um pouco antes. Como que a gente começa: alugando uma casa, fomos para essa casa, e aí a gente já estabeleceu o pacto de “gente, vamos viver desse negócio, então vamos morar aqui, quem tiver empregos, saiam dos seus empregos e vamos se dedicar aqui...faculdade, vai ter que priorizar aqui”. Então eu fui a única que fiquei na faculdade ainda, os outros todos largaram e entraram, eu fiquei na faculdade porque a negociação com meus pais era ir e fazer a faculdade, então eu tinha também que equilibrar isso. Me formei em 10 anos, porque trancava, voltava, trancava, voltava, não dava pra ficar na faculdade no início de uma história, onde você tem que se dedicar muito, não tinha dinheiro, a gente tinha que... a gente começou, o Pablo trocou o carro que ele tinha dele em um estúdio, com um cara que o Douglas já conhecia, que já tinha um estúdio e tal, fez essa ponte, ele falou “tá, eu troco o meu carro fechado, no seu estúdio fechado”. Então, eu tinha uma graninha de bolsa de iniciação científica que eu fazia, mais uma graninha que meu pai e minha mãe me mandavam todo mês pra me ajudar, sustentar lá enquanto eu fazia faculdade, então a gente juntou meio que isso e falou “vamo lá” [...]. A gente pegou muito trampo de vídeo na época, a gente começou a ir atrás pra pegar e juntar uma grana e a gente começou a se virar com aquilo. Eu tinha ganho um prêmio por uma oficina de roteiro que eu fiz pro festival de cinema, então a gente tinha a expectativa de com esse prêmio a gente ter um recurso pra produzir um filme, e conseguir manter a roda girando, então a gente foi desenvolvendo alguns subterfúgios. Mas o principal, o que deu mais estabilidade, por que a gente discutia **“a gente não é uma empresa, a gente não quer ser uma empresa”**, sair por aí pegando serviço, vendendo um monte de serviço, conseguindo o dinheiro, e pronto. Então rolava uma crise de identidade nesse sentido, e política mesmo, de pra onde nós vamos, o que que nós queremos. Então, a melhor solução, a mais orgânica, foi quando a gente pensou no projeto 12 atos, que era uns eventos que a

gente ia fazer para começar a movimentar a cena musical. E a música começou a aparecer muito mais fortemente pra nós. Os meninos já vinham da música, outros amigos nossos já haviam feito a primeira edição do festival Calango em 2001, a gente viu aquilo e achou foda, então a gente já tava mais disposto a organizar uma cena de música, foi aonde a gente começou a pensar em organizar essa cena. [...] O projeto do Calango era de 2 amigos do Pablo, eles conseguiram um recurso da lei estadual, 30 mil, 40 mil não sei, coisa assim. Mas fizeram um puta festival bacana e aquilo, a gente falou “que louco”, dá pra... e no meio das pessoas que foram levadas pra lá, tinha um cara, tipo um olheiro de uma gravadora que os meninos chamaram, ele foi, acho que Adel Valério o nome dele, e ele falou “ó gente, muito legal o festival de vocês, mas não adianta nada fazer um festival desse uma vez por ano, e não ter uma cena”. Então ele meio que jogou essa letra, a gente ali, Pablo ali já ouvindo aquilo, já pescou e falou, “cara, é real”. E conversou com os meninos e falou, olha, é legal a gente pensar em uma cena de música, pra dar sustância, só o festival realmente não vai dar, [...] e a gente começou a conspirar pra esse projeto que o Espaço Cubo viria a ser, e o Pablo pensou no projeto 12 atos, começar a fazer um evento por mês, pra começar.

Depois de passar por algumas casas, irão se fixar no “Metrô”, e assumir o Festival Calango:

Nessa que eles [os produtores do Calango, que tinham criado sua própria produtora cultural] acabam com o Metro, a gente entra no lugar deles. [...] foi o lugar onde a gente ficou pra sempre, até ir pra São Paulo. Melhor lugar. [...] E aí dali a gente começa, em 2003 o Calango junto, em 2005 já era só nós no Calango. Então, a gente pegou o Calango e continuou tocando. E o Calango de 2005 foi um marco assim, porque **foi quando a gente definitivamente entrou na rota da cena independente**. Era a terceira edição do Calango, já foi muito mais encorpada, foi lá na UFMT. Levamos um monte de banda legal, que a gente já tinha circulado por Goiânia, já tava com o Nobre... na época quem foi no Calango 2003 nem foi o Nobre, foi o Léo, da Monstro, e aí depois em 2005 já foi o Nobre, e a gente levou um monte de banda que a gente viu no Bananada, o Bananada e o Goiânia Noise eram puta referência pra nós, um dos melhores festivais. [...] 2005 foi quando a gente começou a sair mesmo. Até 2005, a gente ia no máximo em Goiânia, que era cena perto, centro-oeste, e era uma cena muito bombada né, era uma cena nacional, embora fosse em Goiânia era uma das cenas mais bombadas. [...] A ideia era isso, tocar festival, ampliar pra daqui a pouco ter uma casa de shows, ver como eles conseguiram construir a história lá, a cena deles pra nós era

uma puta referência, a gente falou “vamos ser Goiânia”, tipo, o nosso primeiro objetivo é a gente ser uma cena mesmo, e tal. Mas aí nessa parceria com Goiânia, de conhecer Goiânia, a gente viu que... Goiânia também tinha um espírito mais mercadológico. Era um mercado independente, era um mercado... ideológico também. Mas era muito... mercado sabe, e a gente era mais coisa pública, a gente tava pensando mais política pública, tudo tem que ser muito barato, tudo tem que ser popular, de graça, pras pessoas... Então era meio que o extremo da coisa, um e outro. E a gente foi meio que tentando, “**vamos tentar cruzar as duas coisas**”, porque a gente precisa criar esse mercado, pra sobreviver e tal, e ao mesmo tempo a gente não pode fazer com que esse mercado engula o objetivo maior, que é ter uma política pública ali mesmo e tal. Então a gente foi meio que criando uma ponte pra essas duas coisas, a gente também tinha um mercado, mas o nosso mercado era um povo mais precário do que o deles, e a gente foi desenvolvendo isso, esse equilíbrio. [...] Eu lembro que os shows que eles faziam era 15 reais, pra gente era caríssimo, o nosso era 3, 5, entendeu? O calango mesmo que tinha incentivo, poder público, estadual, “não gente, vamos fazer preço popular, 3 conto”.

A fundação do FdE se dá em paralelo com a fundação da Abrafin:

A Abrafin foi fundada no final de 2005, lá no Noise, aí dessa galera da Abrafin a gente juntou a galera que era mais... a ver, galera que era mais de guerrilha, que não era só aquela galera que queria ficar nos festivais e tal, e montamos o Fora do Eixo.

Sobre uma importante influência, da cena de Goiás, e que dá medida das qualidades que valoriza em uma liderança:

[Ulisses, do Porão do Rock] o cara era foda, tranquilo, generoso, tipo nós era as gurizada, pegou nós, passou, levou nós lá no camarim pra conhecer tudo, deixou a gente com passaporte livre, e não tinha porque ele fazer isso, a gente chegou lá batendo no festival dele. [...] ele como boa liderança também assumiu [algumas acusações que, segundo Lenissa, eram mais por conta dos sócios dele]. [...] Ele foi imprescindível, ele foi muito legal.

Dando continuidade à narrativa:

E aí a gente montou o FdE, e nessa em 2008 já foi o primeiro congresso, já foi um monte de gurizada afim de entender melhor o FdE, participar do FdE, e nessa vem a

gurizada lá de São Carlos, do Massa Coletiva, Felipe, Carol, ele arrebutaram. [...] eles que trouxeram o Shimbo, aí que nós ficamos sabendo de economia solidária, por conta deles, porque a gente mesmo era ignorância total. [...] o Shimbo que desenvolveu com a gente, foi no congresso do Acre, o segundo congresso [...].

Sobre o caixa coletivo:

[...] vocês não só são totalmente economia solidária, como vocês tem as tecnologias mais avançadas do mundo, de caixa coletivo [fala do Shimbo], que o Cubo sempre teve isso né. A rede nem sempre, não foi todo mundo que pegou o caixa coletivo como aplicativo, baixou, e falou vamo fazer. Começaram aos poucos, porque geralmente tinha alguns que não quiseram sair dos empregos e mudar pra uma casa, aí foi gradativo né. A gente foi o único coletivo que já começou assim, já chegou chegando, começou radicalizando. A gente nem sabia que a gente tava radicalizando na pauta na época. Mas a gente foi o único, da história da rede. Até o Massa Coletiva foi aos poucos, assim, agora a gente tem segurança pra mudar, largar tudo seus empregos aqui, e mesmo assim o Rick por exemplo que era uma das grandes lideranças ficou, não conseguiu. E assim, não conseguiu, dentro das formulações dele, ele chegou numa conclusão, que “não gente, eu fico na universidade, eu continuo minha história na universidade, a gente vai ser parceiro, vocês vão precisar de quanto mais gente orgânica na universidade vocês tiverem melhor”, então foi super bacana, um acordo de cavalheiros, e ele ficou. Mas ele, a principio despontava como a principal liderança do Massa Coletiva, ele que falava sempre, que tomava a dianteira, ele que falava, apresentava, ele era um menino bem articulado ali na Ufscar... E aí nessa do Rick ficar, o Felipe por exemplo já apareceu muito mais, a Carol já apareceu muito mais, o Dudu já apareceu muito mais, outros atores ali apareceram muito mais, a gente viu que porra né, é o certo por linhas tortas. Isso cabe muito pro FdE.

Sobre o modelo de coletivo do FdE, ou o “pacote inteiro” (expressão minha) desse modelo:

Olha, no início, a gente provocava muito pra que os coletivos fossem esse pacote inteiro. Então, a grande maioria tinha um pacote inteiro. Aí, porque mesmo que não fosse o caixa coletivo na sua performance mais alta, todo mundo... começou a ter a história do caixa coletivo integral, e parcial, então alguns já começavam a se juntar, mesmo que não estivessem morando em um lugar só. Porque isso também foi um pulo,

a galera começou a mudar rápido pras casas, porque viu que era mais barato, era uma coisa prática, otimizava muito mais. Então a galera começou a mudar, mesmo que tinha cada um seus empregos, não, morar junto, morar junto não inviabiliza a gente pode. Aí uns preservavam o emprego, outros saíam, a galera ia fazendo mais ou menos isso, não, sai 3 do emprego, 2 saem e mantem pra gente garantir um caixa, mais tranquilo pra todo mundo... Então aí só do cara tá ali trabalhando e ter o salário que é dele em tese, mas que ele disponibiliza pro coletivo, pra ajudar a gestão coletiva, ele já era um caixa coletivo. Então a galera começou a fazer isso. Então depois a gente começou a decupar isso, tinha o caixa coletivo parcial e o integral. Igual o núcleo durável: existe um núcleo dedicado em dedicação exclusiva e dedicação integral. O integral, as vezes ele tá numa faculdade, as vezes ele trabalha em outro lugar, mas ele mesmo do trabalho ou da faculdade ele tá pensando o tempo inteiro nas articulações pro coletivo, ele ajuda o coletivo, ele hackeia o lugar que ele tá pro coletivo [...] Aí começamos, isso aqui é colaborador, isso aqui é eventual, porque tinha muita gente que vinha no Cubo estimulado pelo Calango, eu quero fazer o Calango, eu quero trabalhar no Calango, esse resto do pacote aí não me interessa, entendeu, ou eu quero o Grito Rock, ou eu quero a Seda, a próxima cena, as frentes gestoras que a gente começou a trabalhar. Então, a gente começou a ver que a gente tinha um leque de opções pra agregar um monte de gente, cada um fica na sua camada, não precisa ficar ali convivendo, e ter ruído, e ter problema de desorganização, [...] então o trem começou a fluir, olha deixa a pessoa ir vindo aos poucos, vem pelo Calango [...] e diz, opa eu me interessei, então fica por experiência, fica aqui um tempo aprendendo, depois você vai pra sua casa, pensa se é isso mesmo que você quer, depois você entra. Um trem mais leve, começou a ficar mais leve, porque antes todo mundo entrava, aí treta, aí já não dava e saia, era mais traumático mesmo, era mais violento, entendeu, porque ninguém sabia de nada, e todo mundo tava ali tentando. Quando a gente começa a sistematizar essas coisas, aí o trem fica mais suave.

A segunda etapa de entrevistas aqui expostas trata de produtores culturais, quase todos mais ou só da área de música, entrevistados entre setembro e outubro de 2016, quatro em Juiz de Fora (embora um de Natal que estava pela cidade), e um por Skype de João Pessoa. Três deles já fizeram parte do FdE (dois em Juiz de Fora, um em João Pessoa), outro, de Natal/RN, sempre foi parceiro do FdE, e é um dos membros fundadores da Abrafín, e o outro é produtor de Juiz de Fora, sendo referência na cena do Rock, e mais recentemente atuando de forma mais ampla em termos de estilo musical dos eventos

produzidos, além de ser produtor executivo da banda local, mas atualmente de circulação nacional e com exposição na grande mídia, Onze:20.

Algo que pode ser observado em todos é a multiatividade, seja só no campo da música, seja no campo mais amplo da cultura e da produção cultural. Os perfis, em termos de engajamento e ativismo no campo da cultura, variam, mas em todos está presente, sendo comum também a valorização da sua atividade como algo que vai além dos retornos pecuniários, embora todos, atualmente, vivam das suas atividades no campo da arte e da cultura. Pode-se observar também, pelas entrevistas e pelo acompanhamento de sua atuação (no caso dos de fora de Juiz de Fora, pela internet), que são lideranças locais na área cultural, referências.

ANDERSON FOCA, 42, vive em Natal/RN, e se define como “músico e produtor cultural”. Trabalha como produtor há mais ou menos 20 anos. Produz um dos principais festivais independentes do país, O Festival Dosol, sendo, como dito, um dos fundadores da Abrafin. Nunca participou de coletivo, embora sempre tenha estado próximo e seja parceiro do FdE. Atualmente é responsável, junto com quem foi sua parceira desde o começo do festival e do espaço cultural Dosol, do associação Centro Cultural DoSol.

Sobre como começou a trabalhar com produção, e sua atuação desde então, descreve:

Ah, gostava de música, já tinha um envolvimento emocional com música, sempre gostei muito, depois tive uma banda, e logo no começo dessa banda comecei a fazer alguns shows pequenos, meio pra agitar a vida da banda assim... [...] Fazia as coisas da banda, isso foi tomando uma proporção, depois em 2001 isso passou a ser uma coisa mais profissional, com a Fundação DoSol né, e de lá pra cá venho fazendo só isso. [...] A gente tinha uma banda na época muito ativa chamada Oficina, e aí viu a necessidade de ter uma ação mais sólida, de música, uma coisa mais voltada pra cultura, menos pro entretenimento, uma coisa mais sólida mesmo. E começou como um selo musical lançando outros artistas, fez alguns lançamentos na cidade, empreendeu alguns shows de lançamento... Logo depois a gente abriu uma sala, que era um estúdio, que existe até hoje, ao mesmo tempo que a gente abriu esse selo, a gente abriu esse estúdio, a princípio era de ensaio, depois virou um estúdio de gravação, hoje é só um estúdio de gravação, e depois a gente foi ampliando. Em 2004 a gente abriu um centro cultural, que também existe até hoje, tá aberto no mesmo lugar até hoje, chamado Centro Cultural DoSol, e no ano seguinte, a gente retomou uma ideia de 2002, logo que a gente

começou o selo, a gente fez um festivalzinho do selo, chamado festival DoSol já naquela época, em 2005 ele virou um festival que trazia gente de fora, fazendo vários... empreendendo bastante assim. Hoje é ... talvez um dos top 5 dos festivais da cena independente, recebe 200 shows, em 15 cidades, vários artistas internacionais, nacionais e regionais... [...] já fazem 6 anos [que é realizado também em outras cidades], a gente começou no interior do RN, e agora, a partir do ano passado, a gente começou também em outros estados: Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Bahia, a gente conseguiu levar pra várias cidades, a partir desse ano, mas a gente já vem fazendo outros estados e em outras cidades há 6 anos. [...] Já teve edição com lei, e edição sem lei, depende do ano. [...] O primeiro ano foi sem lei. Essa é a décima terceira edição. A gente deve ter usado lei umas 7 vezes. [...] Já usamos as 3. Já usou lei Rouanet, a lei municipal, e a lei estadual, dependendo do ano. E as vezes nenhuma né. [...] A gente não era um coletivo. A gente era um selo de música. Na época foi fundado por mim e por Ana Morena, e sempre fomos nós dois que tocamos o barco da estrutura do DoSol, não é uma fundação, é uma associação na verdade, que tem diferenças de atuação, e a gente não foi um coletivo, mas um combo cultural. A gente foi juntando outros CNPJ juntos, as vezes M.E.I., pra outras atividades que são em conjunto com outros combos culturais, como a virada cultural de Natal, o Circuito Cultural Ribeira, que é uma ocupação do nosso centro histórico, que é em parceria com um teatro lá, chamado Casa da Ribeira, que é um combo cultural que também tem um centro cultural. Então em cada atividade a gente vai procurando um parceiro diferente. [...] O centro cultural DoSoL é uma casa de shows, um espaço pra shows que recebeu uns 2 mil shows nesse período.

#### Sobre seu protagonismo na cena:

A gente vai protagonizando na cena, vai protagonizando nas participações ativistas também. Uma coisa vai puxando a outra. [...] Nós somos pessoas conhecidas no nosso meio, então... naturalmente há uma cobrança pra que você... quando você é conhecido, você precisa dá a troca, também, assim... daí volta parte desse conhecimento em prol das atividades que você acredita. Então o envolvimento é muito nesse sentido, assim, você se sentir.... não obrigado, mas você se sentir... participando também de coisas que não é só... pra você ganhar o seu dinheiro, ou coisa assim, mas também por uma causa que você acredita. [...] Eu gosto de ver as coisas melhorarem. Gosto de ver a Cultura protagonizar, então... pra isso eu não vou conseguir fazer isso sozinho, tem que ter mais gente envolvida, governos interessados, então o que incentiva é isso. [...] Todas as redes

são ações práticas, todas, porque... são fóruns de discussão, dentro dessas discussões existiram algumas pressões públicas pra que editais aconteçam [...] É um ambiente deliberativo, e um ambiente de cobrança também.

Sobre sua percepção e relação com o FdE:

Eu gosto do fato deles serem cabeças pensantes do ativismo cultural. E do ativismo político também. Eu acho importante que figuras que tenham simpatia pela música, ou que trabalhem com música e que sejam ativistas, porque eu não consigo fazer isso o tempo inteiro, eu tenho outras atividades, então... mas eu me sinto muito representado por pessoas que levam o ativismo com cultura... O ativismo é uma coisa meio que lifestyle assim, você dá a vida por aquilo, é a sua vida assim. Eu sou muito orgulhoso e grato, por quem troca parte da sua vida, ou tem parte da sua vida pro ativismo cultural, político, e tal. Por isso que eu gosto muito do trabalho deles, porque eles fazem isso.

Sobre como começou a fazer festivais sem lei:

A gente reuniu as bandas que tinha, era muito pequeno, não era no tamanho e na intensidade que tinha hoje. O primeiro festival devia ter 12 bandas, pra 200 agora... nenhuma banda de fora [...] Sempre empatava pra pagar as contas do dia, não dava pra sobrar algum dinheiro não. Não pra festival né [...] **Quem trabalha com música independente não tá preocupado com o resultado financeiro. Se tivesse preocupado com o resultado financeiro tava logicamente fazendo qualquer outra coisa, que seria mais fácil, digamos, mais tranquilo de viver a vida normal.** Quem faz isso é porque gosta muito e tem amor pelo que faz. Acha que é importante pro mundo. Quem faz isso é como... sei lá, **é como uma sina que você tem, que você faz porque você precisa muito fazer, se não... não faria sentido.**

Sobre como se começa a produzir eventos de música:

Comecei como qualquer um começa. Você tem uma banda, você tem um spacinho de um amigo, que faz um showzinho pra umas 100 pessoas, você vai fazendo o primeiro, faz o segundo, chama mais alguém pra tocar, vai ficando legal, faz como dá pra fazer. Não é uma coisa que você tem uma didática de começo disso não. Volto a dizer, as coisas com a produção cultural, com a cultura no geral você faz muito pelo afã de fazer. Claro que hoje existe uma didática pra isso. Alguém foi e organizou um passo a passo

que hoje a gente conhece ele bem. Mas quando eu comecei era meio que um processo empírico mesmo. Você vai testando e vendo qual é. Não teve um disparo, uma organização, nada disso. Quando eu vi já tava fazendo isso.

Sobre a importância e a função do C.C. DoSol na cena:

Na verdade hoje a gente é meio que a ponta de lança dos novos artistas. Porque tem o festival, e o festival, querendo ou não ele é uma porta pra você dar uma empolgada, se você toca você se empolga, o espaço cultural faz a mesma coisa [...] A gente sabe que a gente tá ali pra base mesmo da música. O DoSol é criado pra base da música. Todos os artistas que ficaram grandes com a gente não tão mais com a gente. Porque não é o nosso papel tá com eles. [...] O processo é esse.

Sobre a hipótese dos festivais independentes terem assumido o papel das rádios:

Eles [os festivais] assumiram de certo modo. Só que o lançamento de um artista hoje não é um lançamento de um artista como nos anos 80 e 90. Hoje é bem diferente. Um artista que aparece em um festival ele não vai ser contratado por 50 mil reais por todo mundo porque apareceu naquele festival. Confundem muito isso. Mas o artista que aparece no festival é um artista que... consegue fazer mais shows, tem uma certa... digamos uma certa credibilidade com mais contratantes, ir em outros festivais, num Sesi, num Sesc, num centro cultural, e São Paulo, em centros culturais Brasil afora, então, querendo ou não, é uma espécie de pulo de fase ali, se você vai bem em um festival, é o que eu digo, não muda a vida, mas pode ajudar muito a alavancar a carreira da banda.

LUQUINHA (Lucas Souza), 29, atualmente é produtor executivo de eventos de música em Juiz de Fora, desde pequenos e undergrounds, a médios e grandes, com artistas conhecidos nacionalmente como Nando Reis e Anita. Também é produtor executivo de turnê da banda Onze:20, que possui visibilidade e circulação nacional, tendo tido espaço já inclusive na grande mídia. Se define como um “profissional multifacetado”, um “músico 360”, como alguém que exerce multi-atividades dentro do campo da música. Possui graduação em Publicidade e especialização em Marketing. Sobre a organização de seu dia: “Não paro nunca. Normalmente eu me organizo a partir da agenda do onze:20.”

Porque tem muitas coisas de bastidores. Antes das coisas acontecerem rola muita coisa por trás sempre. [...] São negociações né, os bastidores são sempre muito aquecidos, porque o rock não é financeiramente a melhor coisa do mundo. [...] as casas, pra produzir um evento de heavy metal, já tendem a ter um pé atrás, preconceito, ela acha que o público vai, mas que é um público que consome menos, [...] o cara vai beber cerveja e ouvir som, que é a ideologia mais verdadeira que tem, mas pras casas não sustenta.

Sobre como começou, e sobre fazer parte do circuito de produção:

Foi um acidente, assim. Comecei a tocar guitarra... e eu sempre fui uma pessoa muito ligada, ativa sabe, sempre gostei de botar a mão na massa. Aí com 16, 17 anos eu fiz um primeiro evento, na época lá no Planet Bowling, foi foda, foi legal pra caralho. Aí depois de um tempo, parei assim... ah, a vida é um mistério né, quando eu cruzei com o Richarles e com o Maurício, e a gente acabou num caminho junto, tendo banda, e a gente sempre teve uma cabeça muito parecida, de tentar tocar, de tentar fazer a situação ficar favorável pro nosso trabalho. E no começo a gente não tinha onde tocar né, até porque a gente criou a banda com o intuito de brincadeira, então ela ficou séria, aí ela já envolvia um nome polêmico, e outras coisas mais. Mas a gente começou, eu comecei a produzir, basicamente pra ter onde tocar. Comecei por isso, e a parada foi tomando uma proporção maior, as pessoas foram tendo aonde tocar também, a gente foi pegando o gosto pelas coisas, e **foi motivador ver o cenário se mexer ao redor das coisas que a gente fazia** né. [...] **Quando você começa a conversar com o mercado, você vai vendo com o tempo naturalmente você tá sempre conversando, você já tá sabendo das coisas antes, tá inserido é importante por isso.**

Sobre participação em coletivos:

Cara, isso nunca me seduziu muito, pra ser sincero. Porque sempre tive ideias muito independentes, sabe, mas eu não sou contra. O Sem Paredes já trabalhou junto, a gente já fez coisas juntos, e outros coletivos. A gente já trabalhou juntos. Eu não tenho nada contra, mas nunca fiz parte. Não faz parte muito da minha ideologia de modo geral. Eu prefiro fazer mais do it yourself, menos amarrada, mais no feeling mesmo, errar errou...

Sobre participar de uma rede de contatos:

Uma rede de contatos é claro que existe. Isso tem em todos os lugares né. Você conquistando o respeito profissional, obviamente as portas do mercado vão se abrir pra você. [...] Pra músico é mais difícil, mas pra produtor sim. Porque você dá resultado né. Começar a fazer eventos difíceis, que talvez ninguém faria, trabalhar bem a imagem desse evento, e eles acontecerem de uma forma grandiosa dá um sinal positivo pro cenário inteiro, entendeu. O público se sente motivado a participar, a casa de shows fica satisfeita com o resultado do show, e as bandas sempre tem espaço pra tocar né cara, então é uma parada que você acaba sendo empurrado, entendeu, as bandas querem, a casa de show... deu certo uma vez? Então perai, deu certo, então quando for fazer vou falar com você antes, entendeu. [...] No começo é sempre difícil, pra gente conseguir romper a barreira de entrar nas casas maiores da cidade a gente fica muito atrás. A gente andava atrás dessa galera na rua, ficava pedindo oportunidade [...], a gente nunca arredou pé, ficava sempre tentando [...] Até liberar uma data horrível, aí é o que você tem, é a que você tem que fazer acontecer [...].

Sobre a questão da reputação:

Ah claro, cria. [...] Pros dois lados né, a reputação ela tem o lado positivo e o negativo. Ela pode ser uma reputação ruim. Então tem que ser atento por isso né. Porque é um mercado que conversa, se você trabalhar bem pra uma banda, você vai trabalhar bem pra outra banda, e essa banda não vai pensar 2 vezes quando você chamar, se ela puder tocar, porque ela sabe da sua reputação, sabe que você é um cara sério, que os seus eventos funcionam, que pra banda vai ter visibilidade, que vai ser organizado, que vai ter um som bom, uma luz boa, que vai ter público. Então isso tudo mexe muito com uma banda pra aceitar tocar.

Sobre contatos, reputação, e a cena autoral hoje:

A gente tem uma conversa coletiva hoje já, entre as bandas que tem produzido som autoral principalmente. [...] Essa conversa acho que ela tem que existir, um amparo... é uma coisa que acho que faltou muito pra gente no começo, então acho que agora é conversar, que consequentemente conversando essa rede vai se abrindo né, essa rede de contatos... **é uma rede de confiança**, como eu te falei. [...] Eu acho que ela **vão se formando a partir de resultados**. A partir de bons resultados [...]. Só de ter gravado a galera já respeita. [...] A banda já sai pra outro patamar dentro da cidade. Tipo, ela

lançou um EP, você num gostou, eu num gostei, mas eles fizeram um puta corre pra fazer um EP, eles colocaram um EP na rua, sendo bom ou sendo ruim, eles já tiveram uma puta coragem pra fazer isso acontecer. Então isso já te intimida. [...] **O lance é você intimidar mesmo as pessoas. Ela tem que entender o tamanho do seu corre.** E só ficar fazendo correria de tocar e fazer musica dentro de casa não adianta, a galera não valoriza. [...] É um mercado muito cheio de espinhas. Até você começar a tirar a tirar a cabeça da lama é muito sofrido.

Sobre o momento em que decidiu trabalhar com música:

O meu momento foi inusitado. Eu trabalhava num cartório, namorava, e tinha o Glitter Magic já na época, e eu ainda fazia faculdade. [...] E aí eu terminei a faculdade, comecei a pós-graduação e meu namoro deu errado, drasticamente, e foi aí que eu quis assim. Eu não sei, porque o ser humano acaba que ele é assim né, movido a desafios né, e na época sou assim pra mim como uma parada... falei “vou tentar cara. Tô novo. Se errar depois dá tempo de corrigir”, e resolvi assim. Em questão de um ano e meio assim a parada já tinha toda meio que ... eu falava até “caraca, parece que é uma situação meio que irreversível”, porque as coisas tão vindo, e tão se montando ao redor de uma forma que assim, não sei como sair disso hoje em dia. [...] A gente pensa em não fazer mais o festival, mas aí a gente pensa: o que vai acontecer? Não dá pra saber. O cenário para. Então a gente é meio que refém disso. [...] Eu vejo isso como algo bom. Eu vejo como uma raiz plantada aqui que dá frutos. A partir do momento que ela parar de funcionar eu espero ter o bom senso de “opa, acho que já deu”.

Sobre a importância dos festivais para as bandas:

As bandas começam a construir um networking entre elas, umas ajudam as outras, umas assistem os shows das outras, e aí a coisa começa a crescer. Ela começa a se inserir nessas redes, de repente tá todo mundo fazendo parte de algo junto, e algo grande.

Sobre a importância das gravadoras hoje:

O mercado ainda é delas né. Então tem muita. [...] hoje em dia os contratos das gravadoras envolvem não só o disco. As gravadoras hoje em dia elas lançam artistas e ganham em cima da venda de shows, em cima da venda de merchandising, então ... as

gravadoras ainda mandam em tudo. [...] Dá pra conseguir espaço sem gravadora, mas é essa questão assim da força de vontade que ... tem que estar disposto a tudo mesmo. [...] **Não tem nada dizendo que a parada vai acontecer. Mas muda num instante.** [...] **A maioria das pessoas desistem antes.**

MARCELO CASTRO , 32, se define como alguém que “trabalha com música em todas as suas frentes”. Quando perguntado “o que você é?”, diz “Músico. Ponto.” Diz que não teve um momento em que resolveu se dedicar a música, que quando percebeu já estava ganhando mais dando aulas particulares de música do que com o trabalho de meio expediente como office boy. Fez um ano do curso de produção fonográfica na Estácio no Rio, onde diz ter aprendido os 3 pilares da produção musical: a parte técnica, a artística e a mercadológica. Começou produzindo eventos da sua banda, e passou a fazer coisas maiores, quando diz que “perdeu o medo de fazer as coisas”. Sua atuação como produtor para além de eventos de sua banda, assim como seu maior sentimento de engajamento ativista, se dão a partir do contato e da entrada no FdE, que se deu

Através do Gian. Tinha um estúdio aqui em Juiz de Fora, que era o Harmona, trabalhei por lá durante alguns anos, e de repente ele apareceu por lá, começou a frequentar, a irmã dele era uma das donas, e ele me chamou pro congresso de 2011, em São Paulo. Tinha acabado de ficar solteiro, pensei “vou fazer uma coisa diferente”, aí eu lembro até que foi uma grana do Silva que pagou minha passagem, tipo um caixa que a gente tinha, falaram vamo lá, vê lá qual oportunidade que pode ter pra gente, e tal. E eu voltei de lá tomando conta da música do Sem Paredes. [...] Foi sensacional [o congresso], de São Paulo, nossa, sensacional. Foi lúdico assim. Foi na USP, gigante, muita gente participando legal, muita gente que eu gostava, então foi sensacional assim. **O Fora do Eixo hoje é responsável por boa parte da minha rede de contatos** assim, sabe. Os mais distantes assim, foram por conta do FdE, ou foi consequência do FdE. [...] Com o passar do tempo, eu parei de representar só a banda, e passei a ter uma identidade, uma personalidade mesmo, assim... **como agitador cultural**, vamos colocar assim. Tanto que **algumas coisas vão abrindo portas pra outras**. Quando eu entrei no coletivo aqui em Juiz de Fora, eu tinha acesso a todas as casas de shows primeiro pela minha história com o Silva, aí com o FdE esse histórico aumentou, e... depois que acabou o FdE aqui, eu também continuei com um lastro ainda maior. Uma coisa que eu sempre falei, que eu sempre levo em consideração, é que por mais que a banda acabe amanhã, você não perde nada. Se eu decidir ser músico pra vida toda, tudo que eu faço em relação a música é válido, e ela vai me representar daquele tempo ali.

Hoje trabalha em um “escritório”, que realiza inúmeras atividades ligadas à arte e cultura. Se define, como visto, como um “agitador cultural”. Sobre o que seria isso, afirma:

Ah... propor cultura. Não só executar. Mas realmente propor, pensando nisso o FdE foi uma parada muito foda pra mim, de propor mesmo as atividades, e trazer as pessoas pra debater. Esse lance também, de mais nos primórdios, de ter um lugar pra tocar, vamo lá tocar, aí eu ser conselheiro de cultura, como tá ajudando o mestrado do menino, tá ajudando o seu, eu acho que pra mim é isso sabe. Hoje as pessoas me procuram muito pra saber, desde o que tá acontecendo na noite, tipo meus amigos chegam aí do Rio e me perguntam “Marcelo o que a acontecendo aí na noite”, eu: “não sei” (risos), mas por muito tempo eu soube. Já fui jurado de programa de calouros (risos). Acho que é isso, opinar cultura. E eu acho que esse lance de viver, vivenciar e respirar isso por muito tempo, me dá respaldo hoje pra isso. [...] Eu acho que [a função dessa referência] é não deixar na inércia, não deixar parado. Propor, de trazer coisas, colocar pra fora [...].

Sobre a importância dos festivais, e da atuação com música:

É importante pra caralho. Mas... se você não viraliza, pela internet, você passa despercebido. [...] Não materializa as coisas, e isso é complicado, se não materializa, você não tem. [...] Entender essa pro-atividade cultural, como uma voz política [...]. As únicas pessoas que conseguem encher uma praça de gente, é ou com música, ou com religião. [...] Então essa voz tem uma importância muito grande.

Sobre a importância que o FdE teve para ele:

Aprender a criar uma rede pessoal, entender isso como uma rede mesmo assim... Hoje eu consigo... por exemplo fiz a turnê do Alejandro Jacques, que é um gaitista argentino, pelo nordeste e pelo sudeste. Organizei tudo assim. Na verdade ele passou num edital pro interior da Paraíba, pra fazer um show, e bancava a viagem pro Brasil. E a partir daí a gente desembolou mais seis shows [...]. E você vai criando rede. Eu fui pra muitos lugares com outras bandas também, e é tudo contato que não se perde. Você saber pontuar sua rede, saber organizar pra no momento que você precisar você acessar essas pessoas, ou essas pessoas te acessarem... E de servir de base também. É o mesmo caso

da liderança. Você não é o protagonista o tempo todo, então [tem que] saber se rebaixar um pouquinho também pra fazer a ponte pra alguém.

Diz que as “novas tecnologias facilitam o mapeamento”, mas que a organização dessa produção se dá “assim como antigamente”, no caso do underground.

Ainda sobre o FdE, destaca a importância da formação proporcionada pela rede, que, segundo ele, profissionalizou muita gente no campo da cultura, e “formou muitos secretários [de cultura] pelo Brasil afora”. Sobre o futuro, diz que pretende seguir uma carreira mais acadêmica, como músico, que está ficando meio cansado da noite. Por fim, defende como uma “utopia” uma “sociedade mais musical”, com a prática de instrumentos generalizada e comum nas escolas e na sociedade, a música como mais uma linguagem, como uma forma de comunicação não-verbal que permita um comunicar mais autêntico [ao reencontrá-lo alguns meses após a entrevista, fiquei sabendo que ele tinha entrado no curso de música da UFJF].

RAYAN LINS, 29, mora em João Pessoa/PB, e se define como comunicólogo (é formado em comunicação com habilitação em relações públicas), músico (desde 2011 toca em uma das bandas mais conhecidas do rock independente nacional, o Zefirina Bomba), e produtor cultural (desde 2005 produz o Festival Mundo; em 2009 monta o Coletivo Mundo, vinculado ao FdE, cuja sede viria a se tornar o Centro Cultural Espaço Mundo, do qual é o responsável ainda hoje). Ao falar da importância do coletivo pra cena, afirma que

[...] a importância do coletivo mesmo, do Festival Mundo, do Espaço Mundo, foi ter mudado essa realidade. Porque antes não era assim. Antes a coisa tava bem morgada, apesar de João Pessoa ter um histórico forte na música, na cultura, e tudo mais, a gente tava numa fase bem morgada, bem individualista. A gente veio com essa outra pegada de trabalho em rede, coletivo, pensamento coletivo, fazendo as pessoas se falarem, sentarem pra conversar, fazer parcerias, cutucando os fóruns da cidade, os conselhos da cidade, dialogando com esses poderes... Quanto ao centro histórico, de identificar os prédios que estão pra alugar, de avisar aos amigos e pessoas que a gente conhece que tavam querendo empreender na área da cultura, na área criativa, e dizer isso sabe, e fazer uma campanha de valorização do centro histórico, e a gente mudou essa realidade. Acho que esse é a grande importância. Hoje em dia, claro, tem um centro cultural que já tem um histórico bacana, que tá adequado, bem preparado, pra receber vários artistas.

Mas hoje tem várias casas, vários produtores que tão fazendo outros festivais, antes era praticamente só o festival mundo... Eu acho que a gente ainda tem todo o diferencial, de toda a experiência, toda a articulação, todo o networking adquirido. [...] Cheguei a trabalhar na secretaria de cultura do Estado aqui, por reconhecimento do trabalho que a gente fazia na cidade, mas também pelo reconhecimento da importância dessa rede FdE em relação a cultura no Brasil todo, em relação inclusive à politização da cultura, no bom sentido eu falo, de se organizar, de pressionar pra criação de fundos, de conselhos, criação de fóruns [...], enfim, esse tipo de participação social da cultura.

Conheceu o FdE em 2008, quando o contataram para saber se tinha interesse em realizar o Grito Rock, e em 2009 participa da Feira da Música de Fortaleza, onde encontra várias lideranças, como Pablo, Felipe (Altenfelder), Mariele (Ramires), e na volta já um grupo resolve montar um coletivo como um ponto dessa rede, vivendo então a experiência do caixa coletivo e da sede moradia, na qual todos os membros do núcleo durável residiam. Sobre a importância dessa experiência, afirma que:

Foi uma mudança de vida pra mim. Enquanto a casa existiu, era uma mudança realmente de dentro pra fora, assim. Teve gente que saiu, teve gente que entrou depois, é realmente uma mudança pessoal, e em relação ao trabalho, é uma mudança de vida mesmo. Uma vida coletiva né. [...] eu sou muito grato a essa experiência. Aprendi muito. Tenho até uma certa saudade do tempo da casa assim, quando era mais movimentado mesmo, porque é um choque muito grande, todo dia, toda hora você tá conhecendo pessoas novas, aprendendo coisas novas... Você sente o poder... de todo mundo junto. As coisas que a gente conseguiu realizar durante aquele período, foi por conta da força, da entrega que todo mundo tava ali. Fora as coisas do dia a dia mesmo. Todo mundo tem que aprender na marra ali a organizar o espaço, porque não é só seu, é de todo mundo, a gerir os recursos, porque hoje você tá precisando, mas pode ser que amanhã seu amigo que tá precisando, de um cuidar do outro, de realmente funcionar como se fosse uma família, não deixar ninguém pra trás, de misturar essa questão, de antes era algo de equilibrar sofrimento e uma quebra com o que é sua vida de verdade, que é o trabalho, e fazer do trabalho algo prazeroso, e de conseguir tá quase sempre trabalhando mas também se divertindo, fazendo o que gosta.

Sobre o fim do coletivo:

O coletivo o que se passou foi que os membros originais, vamos dizer assim, cada um foi escolhendo fazer outras coisas da sua vida, alguns foram se dedicar à vida acadêmica, outros foram casar, ter filho, arrumaram trabalho... alguns não se envolvem mais com cultura, outros levam como hobbie... e o pessoal novo também que foi chegando não foi ficando. A galera curte, aprende como é que funciona, como é que faz, mas também, partir pra fazer o seu. E não houve renovação. A gente tentou se ressignificar, tentou uma renovação, não deu certo, então, acabou findando. [...] Não sei porque não deu certo, essa tentativa.

Sobre o porquê do sucesso, porque o festival vingou, se expandiu e continua a existir, sendo que muitos não conseguem, diz que é

Porque muitas das coisas boas que não dão certo são por falta de organização, de planejamento. Eu... na universidade estudei relações públicas, um pouco de administração também, eu sempre tive esse perfil, então eu tomava a frente desse questão de organizar as coisas. [...] A gente foi tomar prejuízo quando o festival já tava grande (risos). Quando ele tava crescendo [...] a gente sempre foi muito pé no chão. Tocava com bandas que tavam por perto, ou que estavam em circulação, formava sempre um público médio muito real assim. [...] Dava pra cobrir os custos, não dava pra ganhar dinheiro, não dava pra viver disso. Mas dava pra ir fazendo [...], e isso era o que importava, a gente ir fazendo.

Sobre desde quando vive disso:

Viver disso desde 2009. Eu trabalhava com publicidade antes. Era designer gráfico. Aí em 2009 com... o coletivo já... andando um pouco, e com a abertura do espaço, eu larguei a empresa e fui só viver disso, viver do coletivo, fui me dedicar exclusivamente a isso.

Sobre o que motivou a fazer isso:

Primeiro que eu já odiava publicidade (risos). [...] Já tocava em banda, já produzia o festival, já queria, já tinha esse sonho de viver disso. Então surgiu o coletivo, surgiu o espaço, eu vi essa possibilidade de conseguir viver disso. E aí larguei a agência [...]. sempre tive banda. Tudo o que me motivou sempre foi música. Sempre quis viver disso, de música. E as outras coisas foram aparecendo depois. **E com a quase possibilidade**

**de ter vivido uma vida careta de agência de publicidade, e a possibilidade de fazer show, me tornar produtor, eu pensei “sou muito feliz com isso”.**

Uma observação interessante que faz sobre as mudanças na área da música é identificar um “novo mercado médio”, ao contrário da distância muito marcada que existia entre o mainstream e o underground, a partir da exploração dos nichos de mercado dentro da música independente.

Nesse bojo, Rayan participou das mencionadas listas de email do Nordeste independente e do PB-Rock, como visto muito fortes em meados dos anos 2000.

Cara, como começou eu não sei, porque eu cheguei bem depois assim. Aqui também tinha uma lista de e-mails que era o PB-Rock, e algumas pessoas desse PB-rock tavam nesse Nordeste Independente. Então quando eu fui me envolvendo mais com o cenário de cultura da cidade, conhecendo pessoas que eram mais velhas e já tinham contato com pessoas de outros Estados também, alguém, não me lembro quem, em algum momento me apresentou, me colocou lá, e eu comecei a trocar ideia com a galera. E foi um processo muito interessante, porque tinha gente nesses grupos que já participavam de grupos de discussão por carta, antes de ter uma comunicação na internet o pessoal já trocava carta, trocava zine, fita k-7, enfim, e aí depois com a popularização um pouco maior da internet, a galera partiu pros grupos de email. [...] Funcionava por tópicos. Alguns eram discussões homéricas que muita gente não dava conta de acompanhar, outros eram só divulgação... outros eram tentativas de projetos em rede. Primeiras iniciativas de projetos em rede. Uma delas foi de um festival em 2006, comecinho de 2006, a gente executou o Festival Nordeste Independente. A ideia era que acontecesse ao mesmo tempo em todas as capitais. Alguns aconteceram, outros não, e acabou que o projeto não conseguiu se renovar pros outros anos. [...] Era exatamente a rede que a gente tinha de contato, de trabalho, de banda, de produtor, de casa, de festival, todo mundo acabava indo parar nessas listas. E se discutia de tudo ali. Então tanto se fazia análise do cenário, de conjuntura e tudo mais, quanto também se trocava contatos, se circulava informação, “como é que faz um cd barato”, “como é que faço uma camisa”, todo tipo de informação era trocada através desses grupos. Com as redes sociais eles foram acabando né, foram miando, miando, até desaparecer completamente. Que hoje em dia você vai em contato direto de um a um, e tem também grupos no Orkut, agora no Facebook, acho que acabou tomando um pouco essa função.

Sobre a importância do FdE na sua trajetória, afirma que foi

Muito grande, velho. Muito grande com certeza. Não só na minha formação política, ativista, mas também na formação enquanto produtor. Aprendi muito circulando com o FdE, tendo o prazer e a honra de conhecer grandes produtores que já fazem isso muito antes de mim, de ir lá nos festivais, e ver com meus próprios olhos como é que eles faziam, como é que acontecia, toda a tecnologia trocada no FdE através dos coletivos e de todos que faziam parte da rede, que fazem parte da rede, todo mundo ali compartilhando mesmo o que tem, compartilhando os projetos, compartilhando os contatos, compartilhando tudo. Foi extremamente importante pra mim na minha formação, todo o meu networking praticamente veio disso né, como eu falei. Do FdE, da Abrafin, de todos esses projetos em rede.

NANA (MARIANA) REBELATO, 32, se define como produtora cultural, arquiteta e urbanista. É formada em arquitetura e urbanismo, mas também cursou três anos do curso de matemática (onde entrou para o movimento estudantil), e um ano de música (contrabaixo e canto). Foi parte do núcleo durável do coletivo de Juiz de Fora, e atualmente divide um escritório de arquitetura com mais uma pessoa no centro da cidade, e têm uma produtora de cultura.

Organiza seu tempo a partir da demanda de cada projeto e da demanda da sua filha, de forma flexível. Diz não ter “esse tempo [de trabalho e lazer] separado mesmo”, embora não esteja mais nesse ritmo full time (como quando estava no FdE), não trabalhando mais depois das 8 da noite (a não ser “um projeto específico, que tenha um deadline apertado”). Agora tem um momento que diz: “não agora chega, agora só amanhã”. Mas, apesar de agora ter esse momento, mantém a “não divisão” entre trabalho e lazer até ele. Sobre, como antes, não ter divisão entre trabalho, lazer e descanso, afirma que

É muito rico né. Acho que é... muita vida assim, porque... a gente tem muita energia, e a energia que é a vida ela tá toda voltada pra uma coisa, e no caso essa coisa é trabalho. Mas que **o trabalho não é aquele trabalho que você acorda, pra pagar as contas, você tá com cara amarrada, você não gosta do seu chefe, você... sabe, fica esperando ganhar o dinheiro no final do mês.** É um trabalho em que você se encontra com pessoas dispostas, maravilhosas, você conhece um monte de lugares, um monte de gente interessante, você conhece outras culturas, você desenvolve com outros produtores, então... **É um full time de trabalho, mas é um full time de trabalho com**

**tesão**, assim. Que não é só o exercer o trabalho. Viver o trabalho é outra coisa assim. Porque aí faz parte do trabalho você ir na apresentação de circo, que é na praça, com as crianças, não é só o trabalho. Você tá lá, fortalecendo aquele trabalho, aquele artista, então.... Porque quando você vivencia só isso não tem nem mais outra coisa pra você fazer, sabe. Tipo, que não tem sair pra tomar uma cervejinha. Você vai sair pra tomar uma cervejinha com o parceiro tal, pra fechar tal projeto, ou pra... né. Tem sempre outro objetivo junto, assim. Que não uma coisa assim... com o tempo passa a não ser nem racional assim, é uma coisa que... que já é natural, que como o trabalho e vida é a mesma coisa, então é natural você querer sair com tal pessoa, ou que tenha interesse no seu trabalho, ou que você tenha interesse no trabalho dela [...]. É algo assim, que como realmente faz parte da vida, então assim: na sua vida social você não vai chamar um cara que você não acha babaca pra você tomar cerveja, sacou, você vai chamar o cara que você acha ele legal, você acha legal porque você tem um interesse nele. O interesse não é algo que é ruim. Que é algo que você quer sugar dessa pessoa. O interesse é, sei lá, os dois gostam de cinema, é um interesse comum, sabe. Mas... é louco porque quando você tem esse lance do trabalho/vida, eh... que é isso, essas coisas acontecem naturalmente, e não é nesse lance que eu falei vampiresco. De eu ir lá, “vou usar aquela pessoas, chamar pra tomar uma cerveja pra ela achar que eu gosto dela, pra ela me contratar, ou pra ela fazer...”, sabe? É uma coisa que realmente acontece, é espontâneo. É bem interessante assim, eu gostei bem dessa vivência assim. Principalmente em como introduzir também a minha filha nesse contexto. Que se o meu trabalho é minha vida, a minha filha é meu trabalho e a minha vida. E das pessoas que compartilham comigo também. Então, sei lá, de repente tem várias reuniões no dia, eu vou na que é mais legal pra eu tá com ela. Sei lá, tem uma reunião com fulano de tal e tem uma vivência no parque. Eu vou na vivência no parque que eu tô com a criança. Ou então se é importante eu tá nessa reunião, outra pessoa vai com a criança, né, então é colocar também a criança dentro desse contexto foi bem interessante.

Sobre o porquê saiu desse ritmo:

Chegou um momento, até por causa da minha formação anterior né, me formei em arquitetura e urbanismo, mas desde um pouco antes de eu me formar eu já trabalhava com cultura. Com produção cultural. E aí chegou um momento em que eu senti um anseio de fazer outras coisas, e eram outras coisas que elas não estavam inseridas naquela realidade daquele trabalho/vida. Então pra eu manter isso, eu precisava estar em um outro grupo. Uma outra vida. Um outro contexto. Só que isso pra mim ainda não

existe. Ainda não é algo real. Então, **como eu não quero simplesmente me adaptar à lógica que o mercado me impõe, eu tô testando outras formas.** A minha lógica não é mais da casa coletiva, do caixa coletivo, mas eu tenho um escritório compartilhado aonde eu e minha parceira, a gente divide tudo que a gente ganha. Independente se ela desenhou ou eu desenhei. E a gente tá todo mundo sempre fazendo o trabalho todo pra gente sempre ter trabalho. Então a gente continua nessa lógica da colaboração, de um cuida do outro, e tal, mas... não numa rede. Que dá uma potencia né. E o lance da rede faz com que você consiga olhar essa utopia, esse lá, que eu vivo aqui, almejando lá. Então assim, eu tenho essa prática porque eu acredito que daqui a um tempo essa prática vai se tornar ainda fácil, ainda mais fluida, ainda mais agregadora, ainda mais potente. **E é com essa fé nessa utopia que eu tô seguindo.** Quando você tá numa rede, você consegue ver esses espaços e essa potência de uma forma muito maior. É um corpo muito mais robusto. Quando você tá sozinho, assim eu não acho que eu tô sozinha, mas ... eu agora eu não sou mais um ser coletivo, eu sou um ser individual, que participa de coletivos. Eu não represento mais um todo. Eu represento vários todinhos. [...]

Destaca que quando entrou no FdE também trouxe a rede que tinha, mas ressalta que “querendo ou não, quando você chega com o nome de uma rede potente por trás, aquilo te fortalece. [...] Você está a distância de um de acessar qualquer coisa”. Diz que as polêmicas e os relatos envolvendo o FdE não prejudicaram o coletivo em Juiz de Fora, já que as pessoas conheciam o seu trabalho, e sabiam que aquilo não se encaixava no que eles faziam. Teria servido apenas pra despertar a curiosidade de mais gente.

Conheceu o FdE em um encontro regional de arquitetura (EREA), realizado em Bauru em 2011, no qual estava envolvida na organização por conta do movimento estudantil. O coletivo do FdE da cidade participa desse encontro, e ela afirma ter ficado impressionada já nesse primeiro contato: “Eu pensava em viver dessa forma, [...] quando vi tinha toda uma rede que fazia isso”. No ano seguinte participa do encontro nacional de arquitetura (ENEA), já em contato com o coletivo de Juiz de Fora através do Gian (Martins, principal liderança do coletivo então), e nessa aproximação já teria aplicado no encontro as metodologias do FdE, entrado pro coletivo e participando da organização da SEDA, em agosto de 2012, e na sequencia já indo pra sede que acabavam de alugar. Em outubro o coletivo já lança a casa e faz o festival (de segundo semestre) lá.

Ir para a casa teria alavancado a experiência na cidade, um marco gigante pra Nana. Inúmeras atividades eram desenvolvidas, sendo a principal função servir como

um “ponto de distribuição de energia”, “juntar os parceiros mesmo”, ser um ponto de encontro das diferentes tribos e movimentos sociais, um lugar, não só para a realização de eventos, mas para reuniões e articulações de atividades conjuntas com todos esses parceiros. Além disso, afirma que por lá circularam artistas do mundo inteiro, chegando, por exemplo, a realizar um “festivalzinho [lá] com cinco bandas de fora”.

Na casa, e na divisão de tarefas pelas frentes gestoras do FdE, sempre foi mais responsável pela Universidade (UniFdE), e pela articulação política (Partido) mais no final (quando Gian, que era o principal responsável nessa área, estava mais em circulação pelo país e por outras Casas FdE), mas diz ter feito um pouco de tudo. Não circulou tanto, por conta da filha, mas esteve em mais de uma dezena de cidades de Minas e algumas outras pelo país.

O caixa coletivo, assim como nos demais, funcionava por demanda. As entradas de todas as atividades, inclusive algumas free lancer para fazer caixa, em especial na área de comunicação, divulgação e mídia, iam para o caixa coletivo, e os membros retiravam dele de acordo com as necessidades, mas com um controle, e observando o necessário para se pagar as contas fixas e as necessidades básicas, como alimentação. Nesse sentido, a função do caixa (e do Banco FdE), seria também pedagógica, uma forma de viver.

Fora o que demandava e necessitava de dinheiro, as atividades em geral, principalmente as de produção, envolviam muitas trocas de serviço sem mediação monetária, pautadas, segundo Nana, em uma outra lógica: **“quando você precisa de mim, e eu preciso de você, não tem valor que entra no meio. Tem a minha vida e a sua. [...] O valor da troca é outro valor.** [...] Na maior parte tava todo mundo fazendo junto. Em JF rolou uma rede bacana.” Afirma que não buscavam necessariamente o protagonismo: “a gente queria sair do intermédio, queria que os outros coletivos tivessem autonomia, criassem suas redes”.

Descreve sua atuação, e do coletivo, como pautada sempre em projetos, e na demanda desses projetos. A articulação dos mesmos segue a lógica da reputação e das experiências anteriores, no caso, mais sistematizada que o normal, com todas as informações pertinentes registradas em planilhas específicas, uma para cada projeto, que serviam como referência para as ações futuras. Essa sistematização ajudaria a não repetir erros (“fazer erros novos”), a ter um registro dos serviços que funcionaram e os que não, em todas as áreas mais práticas do projeto (relata, por exemplo, um evento em praça pública no qual uma empresa contratada, responsável pelos banheiros químicos,

simplesmente “furou”). A organização é: “uma planilha por projeto”. Esse modelo servia assim para poupar trabalho e tempo na realização de projetos simulares futuros. Isso permite também o acompanhamento das atividades pelos outros interessados, antes a rede, que poderia ajudar em algo mais pendente, hoje os clientes. Em todos os diferentes tipos de projeto, seja evento de música, teatro, audiovisual, arquitetura, utiliza o mesmo modelo de planilha, adotado pelo FdE, e que ela também utiliza para todas as suas atividades ainda hoje. Segundo ela, as planilhas não só sistematizam, mas são uma “metodologia de trabalho”, que já serve naturalmente para organizar seu pensamento: “quando abro a planilha ainda em branco, já visualizo todas as informações se encaixando nas abas.”

A divisão de tarefas na casa, como mencionado, se dava entre os quatro membros do núcleo durável, que se dividiam entre as frentes gestoras, os parceiros de outros coletivos e movimentos com os quais se articulavam atividades conjuntas e a participação nas atividades do coletivo e da casa, como os “Domingos da Casa” (no qual eram realizados shows, mostras de audiovisual e fotografia, além de debates), e pelos viventes, que iam passar um tempo na casa. Iam para executar tarefas, executar projetos, tinham um acompanhamento e um cronograma, e eram tanto pessoas que iam e pediam para fazer uma vivência, quando pessoas escolhidas em editais lançados pela casa para atividades específicas, como a produção de um festival.

Realizam, e participavam também em outros lugares, de “Imersões”, que eram, segundo Nana, “quando você refaz os pactos”, indo além do contato cotidiano online, porque era cara a cara, “24 horas em cima da parada”, o que levava, inclusive, a que “às vezes as pessoas menos orgânicas ficassem meio perdidas”. Seguiam, como nos congressos, a lógica da “não-grade”. Assim, “parecia muito solto, mas era uma coisa muito certa”.

A experiência do fim da casa se dá na passagem de 2014 para 2015. Entregam a casa, que era velha e estava dando muitos problemas com os inquilinos, no intuito de alugar outra no começo do ano seguinte, aproveitando um descanso em família no fim de ano. Mas os membros do núcleo durável acabaram se dissipando. Gian e Jasmine já estavam na Casa FdE Minas em BH, e outra integrante, que havia assumido a comunicação, teve que se dedicar a demandas maiores em seu movimento de origem, o MST. Então, “veio como um turbilhão e dissipou, as pessoas assumiram outras demandas”, e, como no caso do coletivo em João Pessoa, não conseguiram a renovação dos membros orgânicos. Depois do fim da casa, Nana ainda fez os três festivais (Grito

Rock, Seda e Festival Sem Parades), junto com Marcelo, até por já ter financiamento, e esse ano (2016) ainda realiza a Seda.

Sobre suas influências, diz que se sentiu marcada por um padrinho que tocava Sax para ela na sua infância, e fala também da importância que a cidade de Juiz de Fora, para a qual se mudou com 12 anos, teve. Estava muito no meio da cultura, dos produtores e realizadores de cultura, desde a adolescência. Eram seu grupo de amigos. Ressalta também a importância do Gian: “O Gian me despertou esse lance de como a cultura é realmente política, de como pode ser um instrumento de transformação”, e que a experiência com o FdE foi “algo que a transformou”.

Há quase dois anos pós-FdE, continua atuando com produção em inúmeras atividades, por conta, segundo afirma, de ser uma referência para pessoas de diversas áreas. Diz ter, em sua trajetória, realizado “muito festival com mil reais”, e que o que a motivava era que “é muito amor envolvido”. Pensa em talvez entrar para a política. A experiência com o FdE lhe abriu e mostrou muitas portas, e ela gostava de vislumbrar as possibilidades do que poderia realizar, também com um sentimento de obrigação, comum, ao menos no discurso, a todos os produtores entrevistados, todos, a seu modo, uma referência no campo da cultura em suas cidades. Seria, nas palavras de Nana, “um pouco do que eu posso doar pro mundo”.

## **11 Para além da produção: movimentos sociais contemporâneos, militância laboral e cibercultura**

Para encerrar essa tese, irei analisar mais detidamente alguns elementos da confluência entre trabalho e militância na sociedade em rede, a partir da experiência da rede de militância laboral “Circuito Fora do Eixo”. O Fora do Eixo surge da articulação de coletivos de produção cultural de diferentes partes do país. Formada por coletivos que, a princípio, se dedicam à produção de artistas e de eventos culturais, principalmente shows e festivais de música, as atividades da rede vão se diversificando e, gradativamente, passam a assumir mais um cunho militante. Este é gestado pela intervenção e atuação em defesa do fortalecimento de políticas públicas para a cultura, contribuindo para a dotação de sentido militante que a atuação de seus agentes e coletivos assume, seja pelo sentido de engajamento e dedicação às suas atividades (laborais), seja pela incorporação de pautas progressistas que expressam anseios da juventude e da defesa de direitos humanos (como legalização das drogas, do aborto, defesa de grupos marginalizados e excluídos, de novos modelos de família e estilos de vida), articulando-se com inúmeros movimentos sociais, associados diretamente à juventude ou não. A rede, integrada como um circuito cultural, se fortalece como movimento social a partir de 2011, ao se envolver diretamente em uma série de manifestações (como a marcha da maconha) e se aproximar de vários outros movimentos, como o MST. Seu trabalho como um todo, sua comunicação, o fortalecimento de sua identidade, de seus vínculos afetivos, seus fluxos de reciprocidade, tem como pilar as novas TIC's, em uma alternância e mistura de vivências online e offline, mantendo e reforçando laços formados em encontros presenciais e circulação de agentes. Sua atuação política se destaca através do chamado midiativismo, ou seja, a cobertura (por múltiplos meios e em tempo real ou não) de protestos, manifestações e intervenções públicas coletivas diversas da sociedade civil, organizadas ou não por movimentos. A partir da experiência acumulada com a cobertura de eventos e com as primeiras coberturas de manifestações, seus agentes consolidam um núcleo de midiativismo específico (podendo ou não ser ocupado pelos agentes da mídia FDE), a Mídia N.I.N.J.A. (Narrativas Independentes Jornalismo e Ação), que ganha destaque pela cobertura das manifestações de Junho de 2013. Meu objetivo aqui é contextualizar o que chamo de “ativismo laboral” a partir das

implicações na sociabilidade, no trabalho e no engajamento político (instâncias intimamente imbricadas na vivência dos agentes do Fora do Eixo) da cibercultura e das TIC's contemporâneas, tendo como pano de fundo as reconfigurações destas na sociedade em sentido amplo e também mais especificamente no mundo do trabalho contemporâneo, discutindo a influência das mutações da chamada “sociedade em rede”, “capitalismo cognitivo”, “sociedade do conhecimento”, e do predomínio do “trabalho imaterial” na vida, trabalho, identidade e engajamento político, amalgamados em experiências coletivas recentes como a rede Fora do Eixo. Para tal desiderato sigo o seguinte roteiro: primeiro, caracterizar as mudanças do capitalismo a partir do desenvolvimento das NTIC, da influência da Contracultura e da ascensão do “trabalho imaterial” como elemento hegemônico na criação de valor (tendo como referências principais Manuel Castells, a obra conjunta de Boltanski e Chiapello e a discussão sobre “Trabalho Imaterial” de André Gorz); em seguida, tematizar a relação da cibercultura com os chamados “novos movimentos sociais”; e por fim, apresentar a experiência do Fora do Eixo e da Mídia Ninja como uma expressão *sui generis* de articulação dos elementos anteriormente discutidos, configurando-se em um movimento no qual trabalho, vida e militância tornam-se um só.

## I

Manuel Castells (1999) procede a uma análise minuciosa das implicações das novas tecnologias de informação e comunicação (NTIC) na formatação do que chama de “sociedade em rede”. Três pontos da argumentação do autor são em especial relevantes a esta tese, levando-se em conta algumas limitações da análise de Castells (como uma espécie de determinismo tecnológico que transparece no desenvolvimento do pensamento do autor, e um certo déficit sociológico (RUDIGER, 2001)).

O primeiro se refere à influência da Contracultura nas transformações observadas na sociedade contemporânea. A “revolução informacional”, segundo o autor, reflete “a cultura da liberdade, inovação individual e iniciativa empreendedora oriunda da cultura dos campi norte-americano da década de 60” (CASTELLS apud RUDIGER, 2011, p. 139). Além disso, a “ética hacker” se vincula diretamente ao espírito da Contracultura, sendo fundamental, na descrição que faz da chamada “revolução informacional”, o papel de pessoas imbuídas do espírito da Contracultura, ciosas de tornar acessíveis, à população em geral, as novas tecnologias que foram

desenvolvidas inicialmente em projetos militares (sendo de início de uso exclusivo destes e de algumas universidades), em processo que irá desembocar nas redes telemáticas e na Internet (CASTELLS, 1999, p. 49-81).

O segundo ponto se refere à suposta desconstrução da relação de receptor e espectador passivo da mídia e dos produtos da indústria cultural, em favor de uma relação na qual os consumidores são também produtores em potencial de conteúdos: “usuários e criadores podendo tornar-se a mesma coisa<sup>118</sup>”.

Esse ponto é crucial para a discussão sobre a nova dinâmica de participação e atuação em manifestações, assim como na quebra do monopólio da grande mídia na vinculação de informação.

Agora todos nós nos convertemos em potenciais cidadãos jornalistas que, com pouco equipamento, podem gravar e em seguida pôr nas redes globais o que qualquer outro esteja fazendo de errado, seja em que parte for. (CASTELLS apud RUDIGER, 2001, p. 142)

O terceiro elemento que resgato de Castells é a sua descrição da nova empresa sob a lógica da “sociedade em rede”, integrada e conectada pelas redes telemáticas.

Como o potencial de realização de valor do trabalho e das organizações é muito dependente da autonomia de profissionais esclarecidos para tomadas de decisão em tempo real, o gerenciamento disciplinar tradicional de trabalhadores não se adapta ao novo sistema produtivo. Em vez disso, há necessidade de mão-de-obra qualificada para gerenciar seu tempo de maneira flexível, algumas vezes acrescentando mais horas de trabalho, outras adaptando-se a cronogramas flexíveis, em alguns casos com redução de horas de trabalho e, conseqüentemente, de salário. (CASTELLS, 1999, p. 464)

Sua ênfase reside na nova configuração existencial, cultural e organizacional implicada pelo desenvolvimento e disseminação das novas tecnologias<sup>119</sup>. Já Boltanski e

---

<sup>118</sup> “O que caracteriza a atual revolução tecnológica não é a centralidade de conhecimento e informação, mas a aplicação desses conhecimentos e dessa informação para a geração de conhecimentos e de dispositivos de processamento e comunicação da informação, em um ciclo de realimentação cumulativo entre a inovação e uso. (...) As novas tecnologias da informação não são simplesmente ferramentas a serem aplicadas, mas processos a serem desenvolvidos. Usuários e criadores podem tornar-se a mesma coisa”. (CASTELLS, 1999, p. 50-51)

<sup>119</sup> Rudiger (2011, p. 145-159) cita como contraponto a esta tendência, que chama de “tecnófila”, outra, igualmente unilateral, tecnófoba, encampada por autores da economia política e da crítica a cibercultura de certo matiz marxista, que veriam nas novas tecnologias apenas uma forma de renovar e mesmo

Chiapello (2009) iram afirmar que as análises que descrevem a história e a influência destas tecnologias são muito óbvias e superficiais. A estes, interessa descortinar a ideologia por trás do engajamento nas novas relações de trabalho e vida em rede, trazendo à luz o que chamam de “novo espírito do capitalismo”.

Ideologia aqui, como visto anteriormente, não tem o sentido necessariamente negativo de Marx, como uma imagem e ilusão distorcida do real. Para Boltanski e Chiapello, aproximando-se de autores como Louis Dumont, ideologia é um “conjunto de crenças compartilhadas, inscritas em instituições, implicadas em ações e, portanto, ancorada na realidade” (p. 33).

Os autores, como exposto na parte II desta tese, irão aprofundar a questão da influência da Contracultura no novo mundo do trabalho e na sociedade como um todo. Enquanto Castells trata apenas da influência de certo “espírito contracultural” atuando na disseminação das novas tecnologias, Boltanski & Chiapello vão à raiz mesma da influência da Contracultura, tida para estes como o auge da crítica à um espírito do capitalismo pautado pela lógica industrial, crítica que, ao ser parcialmente incorporada como forma de superação da grande crise que se desenrola a partir do começo dos anos 70, leva a uma paulatina predominância da lógica de rede na configuração do mundo do trabalho, e da sociedade em geral, como a nova ideologia dominante. Esta ideologia logra engajar os atores mais dinâmicos da economia, proporcionando mais liberdade e um sentido de realização pessoal a seu trabalho, além de liberdade de movimentos ao pensamento e à ação, e o desenvolvimento de múltiplas potencialidades, refletindo-se assim a demanda da Contracultura pela mudança na lógica do trabalho, tornado-o mais livre, gratificante, envolvendo a subjetividade e a criatividade dos trabalhadores. Porém, embora possa significar mais satisfação e liberdade a uma elite do saber que pode alçar ao “patamar de grandeza na cidade de projetos”, para a grande maioria dos trabalhadores, que não conseguem ou mesmo podem alçar à essa grandeza, essa nova ideologia, posta com um horizonte normativo, na prática, inalcançável, serve apenas para legitimar o aumento da precariedade decorrente do esfacelamento das regulações trabalhistas, o que se torna apenas um fardo à quem não está no patamar de

---

recrudescer a exploração do capital, apesar de alguns estarem cientes da disputa pela apropriação e de possíveis usos contra o Capital, como no movimento hacker. Mas essas iniciativas, em geral, estariam fadadas a ser subsumidas pela lógica de exploração do Capital. A maior autonomia não se converte em liberdade mas, aqui, em refinamento da exploração.

“grandeza”<sup>120</sup>. Porém, como visto, trabalho com a hipótese de que o “novo espírito do capitalismo” mantém a possibilidade de uma maior liberdade de fato com um potencial latente, que pode ser alcançado em atividades específicas, gratificantes em si mesmas a quem as realiza, e, indo além, que pode ser estimulado por novas formas de organização de cunho militante, que podem inclusive apontar no sentido da superação mesmo das relações de trabalho e vida capitalistas.

A ascensão deste “novo espírito”, em confluência com o desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação, irá caracterizar as principais mudanças na sociedade e no mundo do trabalho em nível mundial<sup>121</sup>. Inúmeros autores e correntes, além dos já abordados, irão se debruçar sobre estas mudanças. Silvio Camargo aglutina, apesar das divergências, estes vários autores e correntes<sup>122</sup> em torno da adoção do conceito de “trabalho imaterial” como categoria explicativa central.

André Gorz (2005, 1987), como visto, é aqui uma das principais referências. O autor descreve como o saber se torna o elemento central do trabalho. “Saber” difere de “conhecimento”, e enfatiza aprendizados não substituíveis, nem formalizáveis, frutos da experiência e vivência cotidiana, moldando a capacidade de comunicação e cooperação<sup>123</sup>.

Este perfil de trabalhador vai exatamente em direção aos atributos que, segundo Boklanski e Chiapello, são os mais valorizados no mundo conexcionista. Não mais o distanciamento e a objetivação do trabalho e do trabalhador, outrossim o pleno envolvimento de si e de sua subjetividade, o “investimento de si mesmo” como elemento fundamental. Não há como mensurar ou predeterminar a incorporação do saber, e “toda produção, de modo cada vez mais prenunciado, se assemelha a uma prestação de serviços.” Desse modo, para Gorz, o trabalho “deixa de ser mensurável em

---

<sup>120</sup> Pode-se questionar se, mesmo para os “grandes”, este novo espírito não leva apenas à um aumento da exploração, no caso, por meio da auto-exploração, a partir de autores como Sennet e Moulier-Boutang. Porém, da perspectiva fenomenológica que adoto, prefiro estabelecer categoricamente o sentido que o trabalho possui para os indivíduos.

<sup>121</sup> Tomo uma mudança substantiva na sociedade globalizada e no mundo do trabalho propriamente como um pressuposto de trabalho, baseando-me numa série de autores, alguns dos quais discutidos neste tese. Entendo que há uma mudança societária substantiva, mesmo que mantida dentro do registro e de uma lógica em última instância capitalista, mas com forças que tendem a se impor à lógica do Capital (como o movimento do software livre).

<sup>122</sup> Como André Gorz, Daniel Bell e a sociedade pós-industrial, Frederic Jameson e o pós-modernismo, Antonio Negri, Michael Hardt, Mauricio Lazarrato, Giuseppe Cocco e a corrente do capitalismo cognitivo, Habermas e o capitalismo tardio, e etc.

<sup>123</sup> (...) o saber de que se trata aqui não é composto por conhecimentos específicos formalizados que podem ser aprendidos em escolas técnicas. Muito pelo contrário, a informatização revalorizou as formas de saber que não são substituíveis, que não são formalizáveis: o saber da experiência, o discernimento, a capacidade de coordenação, de auto-organização e de comunicação. Em poucas palavras, formas de saber vivo adquiridos no trânsito cotidiano, que pertencem à cultura do cotidiano. (GORZ, 2005, p. 9)

unidades de tempo. Os fatores que determinam a criação de valor são o ‘componente comportamental’ e a motivação, e não o tempo de trabalho dispêndio. São esses fatores que as empresas entendem como o seu ‘capital humano’”. (GORZ, 2005, p. 9-10)

Dessa forma, o “trabalho vivo” (capital variável) sobrepõe o “trabalho morto” (capital fixo). É possível identificar, como visto anteriormente, três dimensões implicadas no conceito de “trabalho imaterial”.

A primeira acentua as mudanças na criação de valor das mercadorias. Como o central na criação de valor passa a ser o simbólico, o que há de imaterial incorporado à mercadoria, através de propaganda e marketing assim como da criatividade e subjetividade do trabalhador, não é mais possível mensurar o tempo de trabalho incorporado à mercadoria (nem mesmo em termos de trabalho social, valor social médio), pois não há como mensurar a criação de valor simbólico e imaterial, e nem como mensurar o que cada trabalhador acrescenta à mercadoria de conhecimento, qualificação e saber, já que o acúmulo destes se dá de forma decisiva em ambientes informais e no âmbito do “mundo da vida”.

A segunda se refere à organização do trabalho, através da flexibilização de horários, hierarquias, maior autonomia no processo (controle por metas), incentivo à participação, envolvimento e expressão da subjetividade.

A terceira reflete o novo perfil esperado do trabalhador, que enfatiza o saber, a vivência, as habilidades de cooperação, comunicação, e toda bagagem intelectual e cultural que se possua, além do desapego a lugares, coisas e mesmo pessoas, o que propicia uma maior capacidade de circulação e mobilidade, geográfica e ocupacional.

Dada esta ênfase ao envolvimento com o trabalho e à expressividade, criatividade e subjetividade dos trabalhadores como principal fonte de capital, Gorz se coloca a questão: como ter pleno envolvimento em atividades alienantes? Cita como exemplo a atividade bancária, cuja maior produtividade apenas serve ao aumento da margem de lucro dos acionistas e a eventuais recompensas financeiras aos trabalhadores (como bônus de fim de ano, por ex.), sendo a meta e a realização dos objetivos da empresa realizações que não têm, em si, valor para os trabalhadores. De sua parte, Gorz deixa a questão em aberto.

Tenho como hipótese, a partir da descrição de Putnam (2000) do engajamento na militância política em associações da sociedade civil nos EUA como algo em si estimulante (independente de se alcançar o objetivo visado, e como forma de tecer redes de reciprocidade), e da compreensão da produção cultural como uma atividade cujos

fins são valorados em si (e não indiferentes, como o aumento da taxa de lucro dos acionistas de um banco), que o trabalho com cultura, e a imbricação deste com a militância política, são gratificantes em si, e engendram a possibilidade de desenvolvimento de redes do que chamo aqui “militância laboral”, tomando como exemplo a rede Circuito Fora do Eixo.

A “militância laboral” decorre diretamente das implicações sociais, culturais e organizacionais advindas do surgimento e desenvolvimento do ciberespaço e da cibercultura (LÉVY, 1999; CASTELLS, 1999), assim como da reconfiguração da sociedade civil sob a lógica do que alguns autores denominam “Novos Movimentos Sociais”.

## II

O movimento mundial de Contracultura que culmina, na França, no maio de 68, além da discutida confluência nas transformações do mundo do trabalho, se configura em um momento ímpar de reconfiguração e de atuação política da sociedade civil<sup>124</sup>.

Uma série de movimentos se consolida neste período, como o movimento feminista, o movimento negro<sup>125</sup>, o movimento ambientalista, etc. Segundo Maria Gohn (2012), a impossibilidade de compreender estes movimentos a partir da análise “clássica” marxista sobre movimentos sociais leva ao surgimento de uma corrente de teóricos europeus que se diferencia desta abordagem, formando o chamado “paradigma dos novos movimentos sociais” (NMS). Mesmo com amplas discrepâncias, os teóricos desta corrente partem de uma crítica à abordagem marxista “tradicional” (chamada de “clássica” ou “ortodoxa”), apesar da apropriação de algumas de suas categorias e mesmo, no caso de Claus Offe, buscando uma atualização do marxismo. Este paradigma se caracteriza para Gohn pela “construção de um modelo teórico baseado na cultura” (p.121), por uma reapropriação do conceito de “ideologia” (não mais entendido como

---

<sup>124</sup> Segundo Jeffrey Alexander (1997) o “termo movimentos sociais diz respeito aos processos não institucionalizados e aos grupos que se desencadeiam, às lutas políticas, às organizações e discursos dos líderes e seguidores que se formaram com a finalidade de mudar, de modo frequentemente radical, a distribuição vigente das recompensas e sanções sociais, as formas de interação individual e os grandes ideais culturais.”

<sup>125</sup> Robert Putnan (2000) descreve o auge da criação de associações da sociedade civil no EUA na virada do século XIX para o XX, muitas das quais são precursoras, ou estão mesmo na raiz de alguns desses movimentos que, se não surgem, se consolidam e assumem outro patamar nos anos 60. É o caso do movimento feminista que, nos EUA, remonta ao movimento sufragista que remonta por sua vez aos clubes de leitura de mulheres.

falsa consciência), pelo resgate do nível micro e do papel e criatividade dos atores sociais, pela ênfase na centralidade analítica da política (e do poder não apenas em relação ao Estado, mas “na esfera pública da sociedade civil, nos termos de Foucault” (p.123)), e por uma perspectiva de análise que dá prioridade a dois aspectos: a análise dos atores sociais sob o prisma das “suas ações coletivas e pela identidade coletiva criada no processo”. A lógica criadora da identidade coletiva se impõe sobre a racionalidade instrumental ou estratégica, defendida pelo paradigma americano<sup>126</sup>.

Para Ângela Alonso (2008), em linha similar, o debate sobre movimentos sociais consolida duas correntes antagônicas principais: a Teoria da Participação Política (TPP, com destaque para Charles Tilly, Sidney Tarrow, entre outros) e a Teoria dos Novos Movimentos Sociais (TNMS, na qual a autora destaca Alain Touraine, Alberto Melucci e Habermas). A primeira dá ênfase à mobilização de recursos e às estratégias de ação coletiva possibilitadas por “estruturas de oportunidades” favoráveis; a última, ao aspecto cultural e identitário dos movimentos. Nos anos 90, após ferrenho debate na década anterior, alguns destes representantes (como Tarrow e Melucci) teriam reconhecido as limitações de suas abordagens, e buscado conciliar a estas alguns elementos da corrente oposta. Não cabe aqui aprofundar esta discussão. Entendo como relevante para a caracterização do FDE o aporte teórico da corrente dos NMS, apesar das críticas contundentes sofridas pela mesma, principalmente em torno da questão de se saber se as características identificadas como novas (nos movimentos que se destacam a partir dos anos 60) seriam de fato novas, e não algo presente desde os primórdios do que se entende por “movimentos sociais modernos”, já nos séculos XVIII e XIX (CALHOUN, 1993; PICHARDO, 1997). Deixo em suspenso esse imbróglio (posto que secundário), e apresento a formulação de um autor fundamental da corrente dos NMS, que considero de extremo valor heurístico, Claus Offe.

Em seu longo artigo “New Social Movements: challenging the boundaries of institutional politics”<sup>127</sup>, Offe (1985), para caracterizar as especificidades dos novos movimentos sociais<sup>128</sup>, parte de uma definição de paradigma como sendo a “configuração de atores, questões, valores, e modos de ação em conflitos

---

<sup>126</sup> “Nos NMS, a identidade é parte constitutiva da formação dos movimentos, eles crescem em função da defesa dessa identidade. Ela se refere à definição dos membros, fronteiras e ações do grupo [...] e quais as paixões que motivam os diferentes atores sociais [...]” (p.124).

<sup>127</sup> Traduções minhas.

<sup>128</sup> Começa citando Raschke, que caracteriza o paradigma dos “novos movimentos sociais” como o paradigma do “estilo de vida” ou “modo de vida” (p. 820).

sociopolíticos.” (p.832) Após apresentar em detalhes estes diferentes elementos para cada paradigma, resume-os em um quadro da seguinte forma:

O velho paradigma tem como atores: grupos socioeconômicos atuando no interesse do grupo e envolvidos em conflitos distributivos; como questões: o crescimento e distribuição econômicas; como valores: a liberdade e a segurança do consumo privado e do progresso material; como modos de ação: (a) internamente: organizações formais, associações representativas em larga escala e (b) externamente: intermediação de interesses pluralistas ou corporativistas, competição partidária e majoritária.

O novo paradigma tem como atores: grupos socioeconômicos que não agem como tal, mas em benefício de coletividades indistintas (ascriptive colletivities); como questões: a preservação da paz, do meio ambiente, dos direitos humanos e de formas não-alienadas de trabalho; como valores: a autonomia e identidade pessoais, em oposição a controles centralizados; e como modos de ação: (a) internamente: informalidade, espontaneidade, baixo nível de diferenciação horizontal e vertical e (b) externamente: protestos políticos baseados em demandas formuladas em termos predominantemente negativos.

Dessa forma, apesar de ser possível identificar as bases sociais dos NMS<sup>129</sup> (ao contrário do que afirma Maria Gohn) em certas classes específicas, suas pautas e demandas são (e aqui está sua especificidade) transclassistas. Ou as demandas são universalistas (como no movimento ambientalista e no de direitos humanos) ou particularistas (não a uma classe, mas a uma localidade, uma minoria, etc)<sup>130</sup>.

O autor destaca entre os NMS quatro movimentos que considera principais (tanto pelo “sucesso de sua mobilização qualitativa como por seu impacto político manifesto”): os movimentos ecológicos ou ambientalistas; os movimentos por direitos humanos (com destaque para o movimento feminista); os movimentos pacifistas; e os

---

<sup>129</sup> Em termos de composição social, os novos movimentos sociais estariam enraizados majoritariamente em uma “nova classe média”, caracterizada por possuir um alto nível educacional, uma relativa segurança econômica, e uma tendência a ocupar cargos em ocupações de serviço pessoal. Além dos “radicais de classe média”, os NMS também apresentam em sua composição outros estratos da sociedade, a saber, grupos periféricos e “descomodificados” (como donas de casa de classe média, estudantes, aposentados, jovens trabalhadores precários), e elementos da “velha classe média” (como pequenos fazendeiros, donos de lojas e artesãos).

<sup>130</sup> “[...] novos movimentos sociais politicamente relevantes podem ser definidos como aqueles movimentos que clamam serem reconhecidos como atores políticos pelo comunidade mais ampla – apesar de suas formas de ação não gozarem da legitimidade conferida às instituições políticas estabelecidas – e cujo alvo são objetivos cuja realização deve ter efeitos aglutinadores para a sociedade como um todo e não apenas para o grupo ele mesmo” (p.828).

“movimentos que advogam ou se engajam em modos ‘alternativos’ e ‘comunais’ de produção e distribuição de bens e serviços” (p.828) . Este último tipo de NMS é o que me interessa mais de perto<sup>131</sup>. Porém, antes de me deter nele, julgo necessário apresentar a caracterização da cibercultura como ancorada em um movimento social.

Pierre Lévy (1999), um dos mais conhecidos teóricos (e utopistas) da cibercultura, associa o surgimento desta à atuação do que chama “[...] um verdadeiro movimento social, com seu grupo líder (a juventude metropolitana escolarizada), suas palavras de ordem (interconexão, criação de comunidades virtuais, inteligência coletiva) e suas aspirações coerentes.” (p. 125)

Sem entrar no mérito da definição (implícita) que Lévy adota de “movimento social”, sua compreensão da própria cibercultura como fruto de um movimento social interessa diretamente à presente discussão.

Apesar de se um grande entusiasta e de explícita e conscientemente dar ênfase às potencialidades positivas da cibercultura, e de atribuir valor à interconexão em si, Lévy está ciente das apropriações políticas e econômicas da mesma, e dos seus possíveis usos, como mecanismo de poder (RUDIGER, 2011, P.160-170). Assim, tem como mérito um horizonte realista, afirmando que, apesar das infinitas possibilidades positivas, a apropriação e desenvolvimento das implicações sociais e culturais neste sentido faz parte de um processo em disputa. Deixa claro que o uso da técnica não se dá a partir de implicações necessárias à sua “natureza”, mas sim de um desejo coletivo, como o desejo de autonomia e potência individual na aurora da indústria automobilística. Ressalta, ademais, que uma infra-estrutura não é um dispositivo, citando o exemplo dos correios. Já existente em termos técnicos há alguns milênios, este só assume as características que conhecemos com o desenvolvimento do individualismo moderno e do anseio por comunicação recíproca generalizada. Este último anseio, somado ao desejo de uma inteligência coletiva, segundo o autor, estariam na raiz da formação da cibercultura a partir do desenvolvimento do ciberespaço (LÉVY, 1999, p. 125-136).

Como já mencionado de passagem em Castells, o desenvolvimento do ciberespaço como conhecemos, e da cibercultura, estão vinculados a inovadores

---

<sup>131</sup> Outra característica nos NMS que destaco como relevante, na descrição de Offe, é o fato de que os NMS estão além da dicotomia público-privado. “O novo paradigma divide o universo de ação em três esferas (privada VS. Política não constitucional VS. Política institucional) e reivindica a esfera da ‘ação política na sociedade civil’ como seu espaço, de onde desafia práticas e instituições tanto privadas quanto político-institucionais” (p. 832).

contraculturais que buscavam disponibilizar as novas tecnologias para além de seu uso por militares, grandes empresas e burocracias, assim como por especialistas informatas. Lévy identifica no movimento social californiano “Computers for People” um elemento fundamental para a transformação do significado social da informática no sentido da informática pessoal<sup>132</sup>, e um crescimento da comunicação baseada na informática como sendo iniciado “por um movimento de jovens metropolitanos cultos que veio a tona no final dos anos 80 [...] [,] em sua maioria anônimos, amadores dedicados a melhorar constantemente as ferramentas de software de comunicação [...]”.

Assim como a correspondência entre indivíduos fizera surgir o “verdadeiro” uso do correio, o movimento social que acabo de mencionar inventa provavelmente o “verdadeiro” uso da rede telefônica e do computador pessoal: o ciberespaço como prática de comunicação interativa, recíproca, comunitária e intercomunitária, o ciberespaço como horizonte de mundo virtual vivo, heterogêneo e intotalizável no qual cada ser humano pode participar e contribuir (p.128).

Deixando de lado o idealismo e a desconsideração, por parte do autor, do ciberespaço como potencial agravador de conflitos e agressões mútuas, assim como ferramenta para inúmeros tipos de controle com fins econômicos e políticos<sup>133</sup>, a sua caracterização deste como um movimento responsável pela difusão e pelo sentido “ideal” que a cibercultura assume, além da descrição dos três princípios (interconexão, criação de comunidades virtuais, inteligência coletiva) que, segundo o autor, orientam o crescimento inicial do ciberespaço, se mostram assaz interessantes, em especial à caracterização da apropriação midiativista contemporânea do ciberespaço<sup>134</sup>, como a realizada nas jornadas de junho no Brasil.

---

<sup>132</sup> “Seu inventor e principal motor foi um movimento social visando a reapropriação em favor dos indivíduos de uma potência técnica que até então havia sido monopolizada por grandes instituições burocráticas” (p.127).

<sup>133</sup> Além das limitações políticas decorrentes do fato de plataformas digitais para redes sociais (como Facebook e Twitter) serem empresas privadas.

<sup>134</sup> “Está claro, o movimento social e cultural que o ciberespaço propaga, um movimento potente e cada vez mais vigoroso, não converge sobre um conteúdo particular, mas sobre uma forma de comunicação não midiática, interativa, comunitária, transversal, rizomática” (p.134).

Mesmo como movimento social, a cibercultura não se dirige a um conteúdo particular, mas ao fortalecimento da comunicação “rizomática”<sup>135</sup>. Assim, permite a multiplicação de toda sorte de coletivo.

O ciberespaço surge como a ferramenta de organização de comunidades de todos os tipos e de todos os tamanhos em coletivos inteligentes, mas também como instrumento que permite aos coletivos inteligentes articularem-se entre si. Deste ponto em diante, são as mesmas ferramentas materiais e de software que suportam a política interna e a política externa da inteligência coletiva: Internet e Intranet [uso de protocolos típicos dentro de uma organização ou rede de organizações] (p.135)

Permite inclusive a confluência de âmbitos distintos de vivência e ação, como tenho proposto.

### III

Outro “paradigma” importante para a compreensão do FDE é o que se depreende a partir da “teoria da dádiva”, tendo em vista novas possibilidades de pertencimento coletivo como contraponto à instabilidade profissional e existencial contemporânea. Redes e coletivos, ao fortalecer os elos afetivos, a reciprocidade e a dádiva, podem sedimentar a identidade e o pertencimento, e mesmo a auto-compreensão como uma família, que fortalece a inserção no mundo e propicia segurança existencial, emotiva e profissional, ante um mundo fluído, em frenético movimento, funcionando como uma rede de proteção e estímulo. Uma série de estudos recentes tem retomado a “teoria da dádiva” de Marcel Mauss (2003) para explicar fenômenos e dinâmicas do mundo contemporâneo<sup>136</sup>. Há, inclusive, desde o começo dos anos 80, uma corrente que defende um novo paradigma para as ciências sociais baseado na teoria da dádiva e na obra de Mauss, o “movimento anti-utilitarista nas ciências sociais” (M.A.U.S.S.<sup>137</sup>). Como bem conhecido, Mauss analisa em seu ensaio uma série de etnografias de povos ditos primitivos, assim como o direito de algumas civilizações e economias antigas. O

---

<sup>135</sup> “As comunidades virtuais parecem ser um excelente meio (entre centenas de outros) para socializar, quer suas finalidades sejam lúdicas, econômicas ou intelectuais, quer seus centros de interesse sejam sérios, frívolos ou escandalosos” (p.135).

<sup>136</sup> Sobre uma série de contribuições nesta linha, ver o dossiê da revista “Sociologias” sobre sociologia da dádiva. Renata Apgaua (2004) segue a mesma linha ao analisar o desenvolvimento do sistema Linux.

<sup>137</sup> Movimento centrado no periódico “Jornal do M.A.U.S.S.”, com versões francesa e ibero-latino americana. Ver também Alain Caillé (2002) e Jaques Goubout (1999).

conceito central aqui é o de reciprocidade. As trocas, seja de presentes, objetos, talismãs, mulheres, crianças ou banquetes, se baseiam nessa lógica. A dádiva é formada pelo dar, receber e retribuir, um ciclo que, após iniciado, assume caráter de obrigatoriedade, sob risco de guerra. Através da dádiva, se formam laços, alianças, obrigações e deveres mútuos (no caso das relações de parentesco por ex.). Pode ser também uma forma de afirmação de poder, do lugar do clã (representado pelo chefe) nas hierarquias tribais, como no ritual do potlach, em que sacrifícios de bens e oferta de presentes “exorbitantes” servem para reafirmar as relações de poder e obrigações mútuas. Godbout (1999) se propõe a retomar a exposição da dádiva como categoria explicativa exatamente onde Mauss teria parado, nos limiares da modernidade. Segundo Godbout, Mauss se mostra tímido em suas eventuais sugestões de aplicabilidade da categoria ao mundo moderno, não explorando seu pleno potencial. De fato, dentro do movimento M.A.U.S.S., o propósito é construir um terceiro paradigma de análise do social, superando a unilateralidade tanto do paradigma que foca na lógica do mercado a explicação do social (com seu correlato do homem sempre calculista em suas escolhas), quanto do paradigma que foca no Estado e na política (com seu correlato do homem que age sempre sob a lógica do dever e do acúmulo de poder). Segundo a corrente do M.A.U.S.S., a ideia é demonstrar que antes da subjetividade vem a intersubjetividade, e não o contrário, ou seja, a formação da personalidade única (pilar da nossa auto-compreensão moderna), mesmo em sua expressão calculista e/ou ciosa de poder, se dá a partir da rede intersubjetiva em que o indivíduo está inserido. O vínculo e as relações primárias continuam fundamentais e determinantes, e é a partir delas que o indivíduo se insere e se relaciona no ambiente de relações secundárias (mercado e Estado). Godbout demonstra que a dificuldade de se pensar na dádiva como categoria explicativa também do mundo moderno se dá pelos mal-entendidos que a noção tem no senso comum. A natureza contraditória da dádiva (como uma gratuidade obrigatória) é estranha as nossas categorias dicotomias e excludentes comuns de pensamento. Assim, ou a ação é vista como totalmente interesseira e calculista, ou totalmente altruísta e gratuita, e esta última é que costumamos identificar como sendo típica da dádiva. Daí a dificuldade de crer na sua realidade, já que é difícil conceber uma ação totalmente altruísta e desinteressada. Mas a dádiva não é nem só interesse, nem só altruísmo. É ambos. O importante na dádiva é o vínculo<sup>138</sup>, mais do que o que é trocado<sup>139</sup>. A troca e

---

<sup>138</sup> Godbout chega a falar em “valor de vínculo”, para além do valor de uso ou de troca.

os rituais de troca, seja nas sociedades ditas “primitivas”, seja nas modernas, são uma oportunidade de estabelecer e fortalecer laços, vínculos, alianças, assim como parcerias e redes.

#### IV

A rede “Circuito Fora do Eixo” expressa na vivência e no discurso de seus agentes a confluência destes diferentes âmbitos do processo mais amplo de mudança societal contemporânea e de incorporação da crítica, levado aqui às últimas consequências e, quiçá, retomando o espírito original do momento de culminância da crítica à civilização ocidental, para além de sua apropriação pela lógica do Capital, ao se consolidar como uma rede de militância laboral. Defino esta como uma rede cuja atividade implica em que todos (ou parte) de seus agentes militem por uma (ou inúmeras) causa (s) e não precisam se dedicar (majoritariamente) a outra atividade para sobreviver, a própria atividade econômica, ademais, se inserindo em um horizonte de engajamento militante.

Segundo Hirschman (2002), o grande dilema de quem se dedica à militância na sociedade civil é, em geral, a impossibilidade de dedicação integral à mesma, ocasionando uma série de conflitos existenciais, na medida do engajamento e da experiência que a militância traz em si mesma como satisfatória. Perder ou ganhar a causa não é o principal, mas se envolver, tecer e fortalecer redes de reciprocidade, se sentir responsável pela defesa de uma causa justa.

Na vivência do Fora do Eixo trabalho e militância política se tornam atividades indistintas. As atividades militantes, nas redes e nas ruas, nas casas ou nas manifestações, não se diferenciam das atividades de produção de eventos, como nos festivais que apresentam uma série de momentos de cunho militante, como mesas redondas, intervenções e vivências que muitas vezes não se relacionam com produção artística e afins<sup>140</sup> e, por outro lado, levando em conta a valorização da cultura como uma pauta de militância em si. A reverberação no ciberespaço destes inúmeros níveis de ação é essencial, e inúmeros meios são utilizados aqui nesse sentido (como tuitaços, ondas de divulgação (seja de eventos, pautas políticas ou denúncias), articulação e

---

<sup>139</sup> O que já era teorizado por Lévi-Strauss em seu resgate da teoria da dádiva e da noção de reciprocidade de Mauss para explicar o que chama de “sistemas de torça generalizada”, e os sistemas de parentesco dentro destes (Lévi-Strauss, 2009).

<sup>140</sup> Ressalto que este modelo é hoje muito comum, seja em pequenos, médios ou grandes festivais, não sendo de forma alguma exclusivo a iniciativas como o FDE.

mobilização virtual (por uma causa, pauta, denúncia ou evento). Mais do que isso, o ciberespaço e a cibercultura são condições necessárias, embora não suficientes, para este tipo de movimento.

Por fim, a Mídia Ninja se notabilizou pelo protagonismo midiativista, cobrindo manifestações em tempo real, por muitas horas e até dias de forma ininterrupta, com picos de 10, 20, 100 mil espectadores. Mas já tratei da história do FDE e Mídia Ninja anteriormente. Por aqui, concluo retomando o conceito de “militância laboral” como forma de caracterizar esta atividade, vivida por agentes do FDE e da Mídia Ninja, de diluição das fronteiras entre tempo de trabalho e tempo de militância, e mesmo da contaminação, nas atividades econômicas e/ou na produção que transcende a lógica monetária (troca de serviços sem mediação financeira), do mesmo espírito e nível de envolvimento típicos dos militantes. Nesse sentido, a causa é a vida.

## V

Acrescentando à hipótese exposta inicialmente os temas do engajamento político e da formação de redes de reciprocidade, afirmo que, a partir (1) de uma confluência da interpretação de Hirschman (2002) sobre as motivações para o envolvimento em questões públicas com a descrição, realizada por Putnam (2000), do engajamento na militância política em associações da sociedade civil nos EUA, que este engajamento tem um sentido em si estimulante (independente de se alcançar o objetivo visado, e como forma de tecer redes de reciprocidade), e (2) da compreensão da produção cultural como uma atividade cujos fins são valorados em si (e não indiferentes, como o aumento da taxa de lucro dos acionistas de um banco), que o trabalho com cultura, e a imbricação deste com a militância política, é gratificante em si, e engendra a possibilidade de desenvolvimento de redes do que chamo aqui “militância laboral”, tomando como exemplo a rede Circuito Fora do Eixo. A hipótese então é de que a produção cultural no contexto do “novo mundo do trabalho” tem o potencial de realizar de forma mais plena as demandas da Contracultura, que foram assimiladas de forma parcial e ideológica (aqui em sentido marxista) como forma de refinar os mecanismos de acumulação do Capital e de moldar uma nova ideologia que engaja os indivíduos e legitima o sistema como um todo. Por sua “natureza”, o trabalho com arte e cultura (assim como outros tipos de trabalho, na medida em que permitem uma dedicação de artesão como definida por Sennet (2013)) pode favorecer um desenvolvimento mais pleno da criatividade e das

potencialidades cognitivas e afetivas humanas. Ou, de forma um tanto mais cética, o ideal de que isto aconteça ou possa acontecer leva a uma dedicação mais engajada à atividade e, no limite, possibilita o surgimento de redes de “militância laboral”, nas quais haveria uma indistinção entre trabalho e militância política, como no FDE. Conceito que, em princípio, pode ser aplicado a outras redes, coletivos, e produtores engajados. A atuação política na sociedade civil, na medida em que se confunda com a atividade econômica, resolveria, talvez, o dilema apontado por Hirschman (2002) da frustração ocasionada pela limitação à dedicação integral à atividade militante e seria, de qualquer forma, uma maneira de fortalecer laços e redes de reciprocidade, moldando novos tipos de jovens lideranças, de forma similar a descrita por Putnam (2000) como resultado do engajamento em associação da sociedade civil nos EUA na chamada “idade de ouro”. Essa pluralidade de abordagens teóricas foi suscitada pelos anos de acompanhamento e pelos momentos de observação participante na rede FDE, se impondo de forma a dar conta da multiplicidade de características coadunadas em uma experiência eminentemente contemporânea. Embora não pretenda esgotá-lo, este amplo leque permite uma observação do objeto em sua novidade e complexidade.

## CONCLUSÃO

Essa tese seguiu um itinerário que foi do mais vasto nível de abstração e generalização sociológica, até o nível mais específico do individualismo metodológico weberiano, a fim de alcançar alguma compreensão válida e interpretar o sentido subjetivo da ação, da atividade de produção cultural para o produtor cultural, no nicho da chamada “música independente”, em especial dos festivais de música independente (e/ou de artes integradas, que normalmente giram em torno da música independente), de pequeno e médio porte. Fomos assim do macro ao micro.

Começamos no nível mais amplo do que se poderia chamar, parafraseando Charles Taylor, de imaginário social moderno. Mais precisamente, de seu fundamental momento de inflexão nos anos 1960, em um movimento de contestação mundial multifacetário que se convencionou rotular como Contracultura. A variada gama de grupos, atores, formas de atuação e pautas foram então congregadas em torno do que Marcuse denominava a “Grande Recusa”, ou seja, a recusa dos fundamentos mesmos da sociedade industrial e tecnocrática global, a recusa do individualismo, consumismo e espetacularização da vida, do trabalho frio e heterônomo, esse amálgama de facetas interligadas cuja realização mais acabada encontra-se no chamado “american way of life”. Uma atitude de recusa ao trabalho alienante, na defesa, no limite, de uma transformação do trabalho em diversão, em algo pleno de sentido e gratificante em si.

Apesar de seu malogro como uma grande recusa, como uma subversão completa dos fundamentos da sociedade mundial, a Contracultura logrou, subrepticamente, remoldar esses fundamentos, ao menos em parte, trazendo um novo repertório de sentidos para a vida ao imaginário social mundial. E é esse ponto o que mais me interessa, deixando de lado a querela de se temos uma reformulação dos fundamentos mesmo, tornando-se a sociedade mundial pós-moderna, pós-industrial e etc, se temos apenas a radicalização da própria modernidade, como defendem os que usam o conceito de capitalismo tardio, ou, ainda, interpretação à qual mais me inclino, se teríamos um meio termo entre esses polos, com a sociedade mundial remoldando em parte alguns de seus fundamentos ontológicos e trazendo novos sentidos possíveis à vida e ao trabalho, porém capturados pelo prevalecimento do domínio da lógica do Capital, embora tendo que lidar com “linhas de fuga” anticapitalistas se embrenhando por suas frestas.

O clássico de Boltanski e Chiapello, o “Novo espírito do capitalismo”, faz a transição entre a primeira e a segunda parte, entre a Contracultura e o Trabalho

Imaterial, entre amplos movimentos no imaginário mundial e a sua influência na reconfiguração do novo mundo do trabalho, consolidando-se, ao menos em seus setores mais dinâmicos de fato e no geral como ideologia, sob a lógica do “trabalho imaterial”. Assim, começamos a afunilar a lente, indo do imaginário da sociedade como um todo para uma das facetas dessa sociedade, embora fundamental, o mundo do trabalho.

Em seguida, seguimos afunilando, e passamos do mundo do trabalho como um todo para o mundo do trabalho com arte e cultura. Assim, a cada etapa a amplitude dos fenômenos aos quais a discussão se refere vai se estreitando, até alcançar a perspectiva teórica que me interessa desenvolver para se analisar o objeto da tese, ou seja, proceder a uma análise da produção cultural por meio de uma sociologia do trabalho com arte e cultura. Até aqui, então, estamos na discussão geral do mundo do trabalho com arte e cultura que, consolidada com uma visada de sociologia do trabalho com arte e cultura, me permite adentrar no objeto, a produção cultural.

A terceira parte, então, dedicada especificamente à produção cultural, segue o mesmo sentido de afunilamento. Começa com um tema que nos permite, sem generalização abusiva, falar em “produção cultural no Brasil contemporâneo”: as políticas públicas para a cultura, ou simplesmente políticas culturais. Sem me ater muito à discussão do papel do Estado na indução da produção cultural e o quanto esse pode ter influência no conteúdo produzido, e no debate sobre a “independência” dos produtores em face dos imperativos do mercado, me interessa a constatação da mudança fundamental que ocorre na atividade no país a partir da criação das leis de incentivo via renúncia fiscal, criando a demanda e também incentivando diretamente a profissionalização dos responsáveis pela gestão pública e privada do setor cultural, um desdobramento que, apesar de ser fruto de um mecanismo controverso exatamente por colocar a alocação de recursos nas mãos da iniciativa privada, trás em si a possibilidade de uma maior autonomia em relação aos grandes circuitos oficiais da arte (e que, como visto, vai ser fundamental na reconfiguração dos festivais e da música independente), uma mudança que afeta todas as áreas e estabelece algumas tendências que nos permitem fazer a generalização mencionada. Nesse nível, então, estamos em uma discussão que, até aqui, vale para toda a produção cultural no Brasil a partir dos fins dos anos 80 até agora.

O passo seguinte de nossa trilha nos levou então à área específica da produção cultural a ser estudada, a música, analisando, dentro do contexto mais amplo da reconfiguração da indústria da música como um todo no Brasil, o nicho da chamada

“música independente”, também referida como uma cena ou circuito “alternativo”. O sentido do independente se dá como uma independência, ou recusa (embora a partir dos anos 90 predomine uma situação de complementariedade), a se submeter aos imperativos do mercado, algo desde sempre praticado pela música “underground”, mas que, agora, dadas as novas possibilidades de aporte financeiro trazidas pelas leis de incentivo, e da mudança na lógica da indústria da música, que enxuga seus quadros e descentralizada a produção e muitas vezes a distribuição dos estilos que não são campeões de venda (mas se configuram em nichos lucrativos em sua dispersão e fidelização a serem explorados), assume outras possibilidades. O período contemporâneo da música independente será então muito mais de complementariedade ao mercado, embora eventualmente possa ser de recusa ao esquema mesmo de gravadoras. Na música, assim como em outras artes, a facilidade do acesso às ferramentas, aos “meios de produção”, o fim da necessidade de uma gravadora ou de grandes recursos para se produzir um disco, ou simplesmente gravar músicas e mesmo videoclipes, vai ser também um elemento fundamental. Assim, uma nova e bem sucedida política cultural (indubitavelmente ao menos como impulsionadora de um maior volume de produção), a reconfiguração da indústria da música no país, e a disseminação das novas tecnologias de informação e comunicação (elemento fortemente imbricado no anterior), são os três elementos essenciais para a compreensão da produção cultural no nicho da música independente no Brasil contemporâneo. É esse então, até aqui, o nível de generalização em que estamos, e que me permitirá situar o surgimento do principal objeto empírico dessa tese: a rede Circuito Fora do Eixo.

O FdE surge a partir do novo circuito de festivais independentes que começa a se formar nos anos 90 (com alguns dessa época existindo ainda hoje), e se consolida nos anos 2000. Uma série de fatores, como visto, irão influenciar o surgimento desse fenômeno social peculiar que é o FdE, mas pode-se situar seu surgimento e consolidação como uma rede de abrangência nacional na articulação realizada por produtores de festivais deste circuito “independente” em meados dos anos 2000. Chegamos então na discussão específica sobre o que é, afinal, o FdE, constatando que o mesmo está ao mesmo tempo aquém e além da discussão sobre produção cultural. Aqui, através inicialmente de um tipo peculiar de produtor cultural, posteriormente cotejado com outros tipos, chegamos ao afunilamento final de nossa lente e ao ajustamento derradeiro de nosso foco: o sentido subjetivo da atividade de produção cultural para o produtor.

A tese é de que a produção cultural é uma atividade em que é possível a experiência de um sentido mais pleno, autônomo e livre para o trabalho, sentido que emerge<sup>141</sup> no imaginário ocidental, sendo incorporado à seu repertório, a partir do movimento de Contracultura, sentido, porém, que é capturado pela lógica do Capital, transformado na ideologia que é o “novo espírito do capitalismo”, mas que permanece em seu significado autêntico como uma possibilidade, para os poucos que conseguem de fato vivê-lo como liberdade. Defendo, e julgo demonstrado pelo exposto, que esse é o sentido subjetivo atribuído à atividade de produção cultural pelos produtores analisados, embora não seja, como não se pretende ser, uma interpretação generalizável a toda a categoria de produtores culturais, sendo, como defendido, um sentido possível, possuindo a atividade tendências possíveis de radicalização das demandas forjadas no âmbito da Contracultura, radicalização de formas de trabalho, assim como de militância política e mesmo existenciais<sup>142</sup>.

Minha análise então do FdE se dá na perspectiva, desenvolvida do longo da tese, da produção cultural, através de uma sociologia do trabalho com arte e cultura. Outras perspectivas, obviamente, são possíveis, e até mais apropriadas se o que se têm em vista é a estudo do FdE em si, e não como um caso peculiar que joga luz a tendências contemporâneas possíveis da atividade de produção cultural, como foi meu caso. Apesar de inexistentes quando comecei a estudá-lo, em meados de 2010, ao longo dos anos

---

<sup>141</sup> Embora o ideal em si deste novo sentido para o trabalho já estivesse presente, de certa maneira, por ex. em Marx, ou mesmo, indo mais longe, na Utopia de Thomas Morus.

<sup>142</sup> Embora normalmente não se caracterize a produção em si, que costuma ser bastante trabalhosa e até mesmo estressante (sendo o grosso do ato de produzir, além da elaboração e organização, a resolução de problemas e imprevistos no desenrolar da elaboração e execução de um evento), como simples diversão (como defendiam alguns dos mais radicais da Contracultura que o trabalho deveria se transformar), e sendo usualmente executada com grande seriedade, sua realização tem um sentido e é gratificante em si mesma. É interessante nesse ponto um relato que ouvi recentemente de um dos entrevistados, em uma roda de conversas que abria o tradicional festival de rock que produz há 12 anos na cidade: de que não podia esperar pra semana passar logo, que festival dava muito trabalho. Ele já havia dito na entrevista que era muito cansativo, que há muito já queria ter parado de fazer, mas era importante para a cena, todo mundo ficava na expectativa... Já outros, como o caso em especial de uma entrevistada, defendiam a atividade em si como prazerosa, embora, ao reencontrá-la mais recentemente, ela me disse que estava evitando os trabalhos como produtora, para se dedicar as suas atividades específicas como arquiteta. Minha experiência, como uma pessoa não muito hábil na resolução de problemas práticos, ainda mais imprevistos em um ritmo frenético (como pode ser a produção de festival de já razoavelmente mais elevado porte), experiência pouca e precária, não foi prazerosa nas atividades de produção em si, basicamente um festival de cinema do FdE (com um encerramento de multi-artes e canja de música) e alguns shows meus, em seu desenrolar ao menos. Com tudo resolvido e sob controle, com boa resposta, era gratificante, dava certo orgulho e satisfação. Mas sou péssimo nisso, tanto que minha banda amadora, não só pela falta de tempo, fez só uns 7 shows em uns 4 ou 5 anos, eu organizando mesmo uns 2 ou 3 (e antes disso fiquei uns 4 anos sem tocar). E ter que lidar com problemas e imprevistos antes de tocar também não é nada bom. Mas pra mim de qualquer forma sempre foi algo secundário e sem seriedade, como hobby de fato.

inúmeros trabalhos sobre o FdE foram surgindo, uma série de TCC's de graduação, de dissertações de mestrado e, até onde conheço, apenas uma tese de doutorado, na área de Administração.

Em sua tese, Renata Barcellos desenvolve, a partir da teoria de Laclau e Mouffe, uma análise do discurso dos agentes do FdE, caracterizando a rede como uma “forma alternativa de organização baseada em um discurso contra-hegemônico”. A autora já trás como elementos para a compreensão do FdE a análise das políticas culturais e o surgimento de um novo circuito de festivais.

Um outro trabalho sobre o FdE que destaco é a dissertação, posteriormente lançada em livro, na área de Ciência Política, de Rodrigo Savazoni. Para quem quer ler um trabalho sobre o FdE, esse é o livro, visto que nele o autor apresenta uma descrição pormenorizada da trajetória da rede, atento a todos os acontecimentos mais importantes, inclusive às polêmicas e às graves acusações que surgiram em bloco em agosto de 2013, cujos principais relatos críticos estão inclusive reproduzidos no livro. O autor parte da teoria de redes desenvolvida por Manuel Castells, na qual se desenvolve o entendimento de que a formação e a atuação em rede são a forma por excelência de se conseguir e maximizar o poder na “sociedade em rede”. Expõe uma articulação interessante sobre a questão da horizontalidade, tão polêmica em estudos de rede, afirmando que, no FdE, uma horizontalidade cotidiana convive com momentos de verticalidade, fundamentais para a estruturação e curso das atividades da rede.

Minha interpretação do FdE, como visto, se dá a partir do objetivo de analisar seus agentes, ou ao menos parte deles, como casos peculiares de produtores culturais que radicalizam algumas tendências possíveis do trabalho e da política no mundo contemporâneo. O fato de o FdE ser mais e menos, e com o passar dos anos acentuadamente mais e menos, do que uma rede de produtores culturais, apenas corrobora essa hipótese. O sentido militante da atividade, que podemos observar cotidianamente refletido na nossa dominante ideologia do novo espírito do capitalismo por meio do discurso do empreendedorismo superficial, do coaching e de toda gama de discursos motivacionais, levou aqui a que a militância mesma, como atuação e luta política, tenha ganho preponderância e passasse a ter existência quase exclusiva na atuação dos membros da rede, e da rede em si. Assim, meu foco maior no aspecto econômico, e não no político (como faz Savazoni), se justifica nesse sentido.

Não vou ter a pretensão, mesmo fundamentado em densas referências teóricas e longa pesquisa empírica, de apresentar uma palavra final sobre o que a rede é “em si”, e do que significam o descontentamento de tantos que se insurgiram em bloco para “denunciá-la”. A minha impressão é de que: muito da insatisfação pode advir simplesmente de conflitos e mágoas pessoais, não decorrentes da forma de organização, que foi vivida como gratificante até certo momento e, em especial para os leigos, na suposição de que se reivindicar “contra-hegemônico” lhe transforma em um céu de brigadeiro de santos isentos de conflitos e contradições; alguns podem ter visto na rede uma forma de alcançar, pessoalmente, mais poder e influência, e, tendo-se frustrado em suas expectativas, voltaram-se então contra a mesma; ou ainda, o que seria uma interpretação corroborada pela discussão teórica desta tese, de que alguns, embora ante um fascínio inicial, em especial pelos discursos do líder carismático que inegavelmente é Pablo Capilé, não possuíam as características necessárias ao bom desempenho e ao sentido de maior liberdade possível dentro da lógica do trabalho imaterial e, não conseguindo desenvolvê-las, em uma espécie de “conversão” vivida, como expus, como uma transformação pessoal (o que de fato é), e dado o sentido de vanguarda, de portador de um futuro melhor e de uma forma de viver mais, digamos, “avançada”, ou que se julga ser “o futuro”, esses que não se adaptam vivem a experiência como uma grande frustração que, acompanhada do convívio com um discurso de que esse modo de vida ao qual não se consegue adaptar é uma forma superior de vida, mais madura ou o que seja, pode levar a um grande descontentamento, a sentir-se oprimido por uma visão de mundo que, na prática, coloca a forma de viver na qual esses se sentem melhor como inferior de certa forma. Nota pessoal: eu mesmo sou um que nunca que adaptaria a esse estilo de vida (embora o viva parcialmente, com muito gosto, como acadêmico). Mas, ao longo dos anos, conheci muitos que se realizaram nele, que passaram pela rede e viveram essa experiência como um rico processo de amadurecimento, que lhes capacitou e formou para exercer atividades no âmbito da produção cultural e da política, e uns tantos que permanecem hoje atuando no FdE, assim como muitos que, desde o começo (para mim, em 2010), já eram críticos e insatisfeitos<sup>143</sup>. Dessa forma, ao invés

---

<sup>143</sup> Pessoas que reclamavam que sua dedicação e realizações na rede não propiciaram o retorno e o reconhecimento de protagonismo merecidos, pessoas que acusavam a existência de uma “elite” e uma hierarquia (em especial nos relatos do agosto de 2013), que reclamavam da “politicagem”, e por aí afora. Como meu objeto não é o FdE em si, sua estrutura e modo de organização, essa discussão se tornou secundária, ainda mais por minha abordagem não ser de Ciência Política. Na perspectiva desta, poderia-se explorar, por ex., a clássica abordagem de Robert Michels, ancorada na famosa “lei de ferro das

de um julgamento normativo, me voltei para o sentido subjetivo da participação na rede, e para as implicações teóricas mais amplas que este sentido permitia elucidar. Como expus durante a tese, no FdE se desenvolvem as habilidades e qualidades mais valorizadas pela lógica do trabalho imaterial, mas em uma atividade sem fins lucrativos, assim como são formados quadros para a atuação política estrito senso, e para a atuação na área administrativa da cultura, seja em órgãos públicos ou privados de gestão cultural, secretarias ou redes de produtores de eventos.

Voltando, para encerrar, ao itinerário: após posicionar o FdE no percurso da tese, e alcançar o nível micro do sentido subjetivo da atividade de produção para o produtor, pude então apresentar um pouco da história e algumas falas de alguns dos entrevistados, que corroboram o desenvolvimento teórico anterior, para, posteriormente, por fim, como não poderia faltar, expor outros elementos importantes para a compreensão do FdE para além da produção cultural.

Entre membros do FdE muito ou pouco envolvidos com a atividade de produção em si (o momento dessas entrevistas mais recentes captura exatamente a grande

---

oligarquias”, em sua afirmação de que toda organização, necessariamente, ao se estruturar e organizar, acaba formando uma burocracia, uma hierarquia de funções e uma elite dirigente. Trazendo para a discussão contemporânea, desta perspectiva, não seria possível a tão defendida e mobilizada noção de organização “horizontal”. E para se defender a impossibilidade de uma organização horizontal, ou plenamente horizontal, pode-se mesmo fazer recurso a um dos gurus do “horizontalismo”, Antonio Negri, que em uma entrevista recente afirma que “A horizontalidade total — seja em fase constituinte, seja numa imaginária constituição futura — que aquele tecido de mobilizações reivindica, me parece um modelo completamente abstrato de estrutura política. Pode muito bem valer na fase de agitação, mas é ilusório quando se busca verdadeiramente construir e gerir um processo de transformação constitucional.” (disponível em <<http://uninomade.net/tenda/a-metropole-esta-para-a-fabrica-como-a-multidao-esta-para-a-classe-operaria/>>). O que posso dizer, a partir do meu acompanhamento e observação participante do FdE, em especial em seus encontros presenciais, é que há uma grande abertura a participação, protagonismo difuso e proposição de atividades, embora mediada pela lógica implícita do “lastro”. Que há lideranças, além disso, é inegável, e mesmo explicitamente reivindicado. O discurso “oficial” é que a rede está aberta a “múltiplas lideranças”, e que todos podem propor, de acordo com seu lastro, atividades e projetos, e ser o protagonista destes. Todos seriam líderes em alguns projetos, e “base em outros”, uma dinâmica que, ao menos em uma Casa FdE menor, como a de Juiz de Fora, pude observar. Entretanto, é claro também que há uma certa hierarquia, embora não rígida, por meio de uma divisão de funções, por ex., com o encarregado nacional, regional e local por determinada frente (banco, partido, mídia, música, etc.). Embora, como disse, e em especial em uma Casa pequena, o responsável por uma frente poderá ser uma base em outra, e etc. E, também claramente, existem as lideranças mais destacadas, como Capilé, Lenissa, Carol Tokuyo, Marielle Ramirez, Felipe Altenfender, Talles Lopes em Minas, e por aí, não havendo o mesmo nível de protagonismo entre todos os membros, o que parece funcionar de modo mais espontâneo, mesmo que não totalmente, do que uma rigidez hierárquica. Particularmente, tenho o entendimento de que não existe organização horizontal, e de que no FdE há uma abertura, que me parece bem maior do que nos movimentos sociais mais tradicionais, ao protagonismo e participação. Lembrando que, atualmente, a organização do FdE está muito mais fluída e indiferenciada, não mais estruturada em frentes gestoras, e que, quando era uma rede de coletivos, estes pareciam ter bastante autonomia, apesar de transpassados por algumas articulações nacionais.

preponderância, até a quase exclusividade, da área de comunicação e da atuação política no FdE), envolvimento que varia ao longo da trajetória dos indivíduos e da rede em si, e produtores que já foram membros, outros que não e, dentre estes, variando da grande proximidade ao contato quase nenhum, foi possível constatar, não apenas por seu discurso, mas também ao cotejar este com a trajetória e atuação observada por meu conhecimento e contato com estes produtores, seja direto, seja por plataformas de redes sociais digitais, seja mesmo pelos dados levantados, que o sentido da atividade de produção cultural para estes produtores é de uma atividade que possui valor em si mesma, e não apenas é um meio de subsistência, além de ser uma atividade associada a um valor maior para a coletividade, de promoção de uma maior variedade cultural, de contribuição para que existam opções para além da cultura de massa, para uma vida cultural mais rica, e etc. Sentir-se uma liderança, uma referência, um “agitador” e articulador, um nó de rede, um protagonista de uma efervescência cultural de produções que se gosta e admira, sentir-se fundamental, ou importante, para a oxigenação, em alguns casos mesmo para a criação, de uma cena local de música e cultura alternativa, imprime um senso de cumprimento de dever como cidadão que contribui com sua parte para o bem estar geral. É recorrente também que esse protagonismo, que se desenvolve de forma espontânea (“quando se percebe já se está nele e não tem volta”), é tomado como uma grande responsabilidade, à qual deve-se dar o retorno e fazer jus. Isso não exclui os que se movem mais estrategicamente visando explorar a lógica de nichos aberta pela descentralização da produção.

O quanto o exposto acima de fato é o que motiva os produtores, não podemos abrir suas cabeças para confirmar. Mas, por tudo que foi apresentado nessa tese, julgo ter ficado demonstrado que esse é um sentido não só possível, mas que se coaduna com a trajetória e atuação dos produtores analisados, e que faz com que faça sentido que se suporte as dificuldades e sacrifícios que a atividade implica. Se o sentido de busca por retorno em termos de capital financeiro muitas vezes não faz sentido, ao menos aos muitos que se dedicam a produção como uma atividade não-lucrativa, os que produzem anualmente um festival que quando muito não dá prejuízo por exemplo, assim como os muitos que exercem a produção como uma atividade significativa e gratificante que se exerce no “tempo livre”, como uma atividade secundária, subordinada à atividade principal que garante a sobrevivência mas que é apenas um meio, e a secundária aqui um fim em si mesma, como, ademais, é comum entre os artistas, pela dinâmica do seu mercado de trabalho, pode-se questionar se outras formas de capital não poderiam ser o

que mobiliza de fato os agentes, o capital social em particular, com destaque para sua forma contemporânea entre empreendedores na área da cultura (e em outras) como “networking”. Pode bem ser, e no caso do “networking” explicitamente é, mas, como já mencionado na introdução, o sentido como um “fim em si mesmo” não exclui a busca ou mesmo a necessidade de se buscar outros fins mais “instrumentais” e estratégicos, seja de retorno pecuniário mesmo, seja de entrada e ascensão em uma burocracia estatal, seja de poder, status, ou o que seja, e seja mesmo para ganhar reputação em uma “cidade por projetos”. Não exclui nem, como não poderia faltar nessas ressalvas bourdieianas, a luta por distinção, o anseio por se afirmar e destacar pelo consumo, e no caso a produção, de bens mais raros, menos populares e por isso mesmo mais distintos, diferenciando-se da “massa” (apesar de, entretanto, muitos se apropriarem da cultura de massa, eventualmente a resignificando, embora, nesse caso, também seja possível falar-se em estratégia de distinção). Não exclui os conflitos e a competição, seja nas redes mais informais de artistas e produtores, seja em uma rede formalmente constituída e com forte identidade comunitária. Mesmo todas essas ressalvas sendo válidas, e mesmo confirmadas verdadeiras, a tese se mantêm: a produção cultural “alternativa” possui valor em si mesma para quem a realiza, o que mobiliza o engajamento, promove a sensação de autonomia e liberdade, de gratificação existencial, de vivência de um “trabalho libidinal”, que se faz com tesão, para ser bem preciso em termos leigos, um sentido que passa a permear o imaginário social em decorrência do movimento que o reivindica, o movimento de Contracultura, sentido porém incorporado ao novo espírito do capitalismo como ideologia que legitima a precarização do trabalho, mas mantendo-se como um potencial latente, como uma possibilidade genuína de uma vida vivida de fato como mais livre, significativa e gratificante, por meio de um trabalho que dá tesão por si mesmo. Como a vida acadêmica.

Para concluir, transcrevo uma citação de Adorno, que, em um de seus últimos escritos, denominado e tratando da discussão sobre o “Tempo Livre”, expõe seu relato sobre o sentido existencial das suas atividades, sobre o privilégio de se poder viver a indistinção entre tempo de trabalho e tempo livre:

Eu não tenho qualquer hobby. Não que eu seja uma besta de trabalho que não sabe fazer consigo nada além de esforçar-se e fazer aquilo que deve fazer. Mas aquilo com o que me ocupo fora da minha profissão oficial é, para mim, sem exceção, tão sério que me sentiria chocado com a ideia de que se tratasse de hobbies, portanto ocupações nas quais

me jogaria absurdamente só para matar o tempo, se minha experiência contra todo tipo de manifestação de barbárie – que se tornaram como naturais – não me tivesse endurecido. Compor música, escutar música, ler concentradamente, são momentos integrais da minha existência, a palavra hobby seria escárnio em relação a elas. Inversamente, meu trabalho, a produção filosófica e sociológica e o ensino na universidade, têm-me sido tão gratos até o momento que não conseguiria considera-los como opostos ao tempo livre, como habitualmente cortante divisão requer das pessoas. Sem dúvida, estou consciente de que estou falando como privilegiado, com a cota de casualidade e de culpa que isso comporta; como alguém que teve a chance de escolher e organizar seu trabalho essencialmente segundo as próprias intenções. Esse aspecto conta, não em último lugar, para o fato de que aquilo que faço fora do horário de trabalho não se encontre em estrita oposição em relação a este. Caso um dia o tempo livre se transformasse efetivamente naquela situação em que aquilo que antes fora privilégio agora se tornasse benefício de todos – e algo disso alcançou a sociedade burguesa, em comparação com a feudal - , eu imaginaria este tempo livre segundo o modelo que observei em mim mesmo, embora esse modelo, em circunstâncias diferentes, ficasse, por sua vez, modificado.

Embora seja uma atividade bem distinta da produção cultural, em especial pela sua estabilidade e especificidade do que “produz” (mesmo em sua intangibilidade), não deixa de ser interessante observar como um consagrado acadêmico vive, em uma descrição similar à de alguns produtores, a indistinção entre tempo de trabalho e tempo livre, e como sua situação leva à especulação de uma sociedade na qual este modelo de trabalho pudesse ser generalizado. Embora tenha assumido um sentido específico e particular na contemporaneidade, e mesmo uma inédita disseminação como aspiração, de certa forma, generalizada, este é um ideal, uma utopia, que remete a formulações longínquas. A “natureza” do trabalho com arte e cultura, em sua feição moderna e, especialmente, na contemporânea, parece levar a uma forma, precária é verdade, de realização deste ideal. Será que, como alguns defendem, tornar-nos-emos todos artistas do mundo do trabalho? Será que, um dia, poderemos caçar de manhã, pescar a tarde, pastorear a noite e escrever crítica literária após o jantar, ao bel prazer, sem se definir por nenhuma destas atividades<sup>144</sup>? Aconteça o que acontecer, esta é uma utopia que, mais do que nunca, anima o imaginário da humanidade.

---

<sup>144</sup> Parafrazeando a famosa passagem de Marx e Engels em “A ideologia alemã”: “Na sociedade comunista, porém, onde cada indivíduo pode aperfeiçoar-se no campo que lhe aprouver, não tendo por

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, A. Tropicália, contracultura e indústria cultural. IHU online, 411, dezembro, 2012
- ALVES, G. Trabalho e subjetividade: o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ALVES, T. Os festivais de música independente no capitalismo cognitivo: um estudo de caso da Feira da Música de Fortaleza. Dissertação, 2013.
- ANTUNES, R. Adeus ao Trabalho?: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2011.
- BARCELLOS, R. Por outro eixo, por outro organizar: a organização da resistência do Circuito Fora do Eixo no contexto cultural brasileiro. Tese. Florianópolis, 2012
- BECKER, H. Mundos da Arte. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BECKER, H. Outsiders: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. O novo espírito do capitalismo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRANT, L. Mercado Cultural. São Paulo: Escrituras, 2001.
- CASTELS, M. A Sociedade em Rede. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- CAMARGO, S. Trabalho Imaterial e produção cultural: a dialética do capitalismo tardio. São Paulo: Annablume, 2011.
- CANCLINI, N. Políticas Culturais na América Latina. RBCS, Julho, 1983.
- CASTRO, R. Lira Paulistana: um delírio de porão. São Paulo: Ed. Do Autor, 2014
- CESNIK, F. Guia do Incentivo à Cultura. São Paulo: Manole, 2002
- CHARTERS, A. The portable beat reader. Inglaterra: Penguin Books, 1992.
- COCCO, G. et alli (orgs.) Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- COHN, S. Geração Beat. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- COHN, S. Poesia Beat. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- COHN, S.; PIMENTA, H. Maio de 68. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

---

isso uma esfera de actividade exclusiva, é a sociedade que regula a produção geral e me possibilita fazer hoje uma coisa, amanhã outra, caçar de manhã, pescar à tarde, pastorear à noite, fazer crítica depois da refeição, e tudo isto a meu bel-prazer, sem por isso me tornar exclusivamente caçador, pescador ou crítico”.

- CORRÊA, W. Festivais independentes e diversidade cultural: interconexões no contexto de crise/reestruturação da indústria fonográfica. VI Conferência brasileira de mídia cidadã, 2010.
- COSTA et al. Avaliação da área de formação em organização da cultura: apenas ações ou uma política estruturada? In: RUBIM, A. (org.) Políticas Culturais no governo Lula. Salvador: EDUFBA, 2010.
- DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE MARCHI, L. Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica no Brasil. Revista Eco-pós, vol.9 n°1. 2006.
- DE MARCHI, L. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERSCHMANN, M. (org.) Nas Bordas e fora do mainstream musical. São Paulo: Estação das Letras, 2011.
- FELÍCIO, E. (org.) Internacional Situacionista: Deriva, Psicogeografia e Urbanismo Unitário. Copyleft.
- GAIGER, L. A economia solidária diante do modo de produção capitalista. Salvador: Caderno CRH n° 39, p. 181-211, jul./dez, 2003.
- GINSBERG, A. Uivo e outros poemas. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- GARCIA, M.; VIEIRA, M. (orgs.) Rebeldes e Contestadores. 1968: Brasil, França e Alemanha, 2008.
- GODBOUT, J. O espírito da Dádiva. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- GOFFMAN, K.; JOY, D. Counterculture through the ages: from Abraham to acid house. U.S.A.: Villard Books, 2004.
- GOHN, M.G. Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- GOHN, M.G.; BRINGEL, B. (orgs.) Movimentos sociais na era global. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GORZ, A. Adeus ao proletariado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- GORZ, A. Metamorfoses do Trabalho. São Paulo: Annablume, 2007.
- GORZ, A. Misérias do Presente, Riquezas do Possível. São Paulo: Annablume, 2004.
- GORZ, A. O Imaterial: conhecimento, valor e capital. São Paulo: Annablume, 2005.
- GRILLO, A. Cultura, Arte e Trabalho Imaterial: a Produção Cultural e as mudanças no mundo do trabalho. Anais da III Jornada de Ciências Sociais da UFJF, 2014a.
- GRILLO, A. A militância laboral e a cibercultura: produtores ativistas no ciberespaço. Anais do III Seminário Fluminense de Sociologia (UFF), 2014b.

- GRILLO, A. Movimento social das culturas: uma análise a partir da rede Circuito Fora do Eixo. Anais do VI Seminário Nacional de Sociologia e Política (UFPR), 2015a.
- GRILLO, A. Arte laborans: produção cultural no novo mundo do trabalho. Anais do XVII Congresso Brasileiro de Sociologia (SBS), 2015b.
- GRILLO, A. Cultura e Trabalho Imaterial: notas para o debate. Anais do I CONACSO (Congresso Nacional de Ciências Sociais, UFES), 2015c.
- GUARNACCIA, M. Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- HARVEY, D. et al. Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas. São Paulo: Boitempo, 2013.
- HERSCHMANN, M. (org.) Nas bordas e fora do mainstream musical. São Paulo: Estação das Letras, 2011.
- HERSCHMANN, M. Emergência de uma nova indústria da música: crescimento da importância dos concertos (e festivais), retorno do vinil, popularização dos tags e dos videogames musicais. Anais da 32ª ANPOCS, 2012.
- HERSCHMANN, M. Carência de dados e desafios metodológicos para o desenvolvimento dos estudos da indústria da música. Famecos, Porto Alegre, v.20, n.1, jan./abril, 2013.
- HIRSCHMAN, A. Shifting Involvements: private interest and public action. Princeton University Press, 2002.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Situacionista: teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.
- LACERDA et ali. Programa Cultura Viva: uma nova política do Ministério da Cultura. In: RUBIM, A. (org.) Políticas Culturais no governo Lula. Salvador: EDUFBA, 2010.
- LAZZARATO, M.; NEGRI, A. Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- LEMOIS, A. Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- KEROUAC, J. On the Road (Pé na estrada). Porto Alegre: L&PM, 2011.
- MACIEL, L. Nova Consciência: jornalismo contracultural – 1970/72. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MARCUSE, H. Eros e Civilização. Rio de Janeiro: ETC, 1999a.
- MARCUSE, H. A ideologia da Sociedade Industrial: o homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

- MARCUSE, H. O Fim da Utopia. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1969a.
- MARCUSE, H. An Essay on Liberation. Boston: Beacon Press, 1969b.
- MARCUSE, H. A Grande Recusa hoje. Petrópolis: Vozes, 1999b.
- MARCUSE, H. A Dimensão Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- MARCUSE, H. Contra revolução e revolta. Rio de Janeiro:Zahar, 1973.
- MARCUSE, H. Razão e Revolução. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MARX, K. Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica à economia política. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naiff, 2003.
- MENGER, P.-M. Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- MENGER, P.-M. Artistic Labour Markets and Careers. Annual Review of Sociology. Vol. 25, 1999.
- MENGER, P.-M. Artistic Labour Markets: contingent work, excess supply and occupational risk management. In: GINSBURG, V. & THROSBYM D. (orgs.) Handbook of the Economics of Art and Culture. Elsevier, 2006.
- MENGER, P.-M. Job growth and unemployment increase in the performing arts: french flexible labour market and insurance shelter. Economia della Cultura, Vol.1, 2012a.
- MENGER, P.-M. Reply to Laurent Jeanpierre. Revue française de sociologie Vol. 53, N.1, 2012b.
- MENGER, P.-M. Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. Poetics, N.28, 2001.
- MENGER, P.-M. European culture policies and the 'creative industry' turn. In: THOMAS, K & CHAN, J. (Eds) Handbook of research on creativity. Edward Elgar, 2013.
- MICELI, S. (org.) Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel Editorial, 1984.
- MONTEIRO, A. Tropicália, marginalia e a erosão das fronteiras culturais. IHU online.
- NAKANO, D. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. Gest. Prod., São Carlos, v.17, n.3, 2010.
- NEVILLE, R. Play Power. London: Granada, 1971
- NOGUEIRA, B. A nova era dos festivais: cadeia produtiva do rock independente no Brasil. Ícone, v.11, n.1, julho, 2009.

- PERNIOLA, M. Os situacionistas: o movimento que profetizou a “Sociedade do Espetáculo”. São Paulo. Annablume, 2009.
- PUTNAN, R. Bowling Alone: the collapse and revival of American Community. New York, USA: Simon & Schuster Paperbacks, 2000
- REIS, P. Plano Nacional de Cultura: estratégias e ações para dez anos. In: RUBIM, A. (org.) Políticas Culturais no governo Lula. Salvador: EDUFBA, 2010.
- ROZAK, T. A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.
- RUBIM, A. As políticas culturais e o governo Lula. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.
- RUBIM, A. (org.) Políticas Culturais no governo Lula. Salvador: EDUFBA, 2010.
- RUDIGER, F. As teorias da Cibercultura: perspectivas, questões e autores. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- SAVAZONI, R. Os novos bárbaros: a aventura política do fora do eixo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014.
- SENNET, R. A Cultura do Novo Capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SIMÕES, J.; VIEIRA, M. A influência do Estado e do mercado na administração da cultura no Brasil entre 1920 e 2002. RAP, Rio de Janeiro, v.44, n.2, mar./abr., 2010.
- SINGER, P. Introdução a economia solidária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- SINGER, P. Economia Solidária: entrevista com Paul Singer. Estudos avançados 22 (62), 2008.
- SOLIDARITY. Paris: Maio de 68. São Paulo: Conrad, 2008.
- SOTO et ali. Políticas públicas de cultura: os mecanismos de participação social. In: RUBIM, A. (org.) Políticas Culturais no governo Lula. Salvador: EDUFBA, 2010.
- TURINO, C. Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.
- WEBER, M. Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília, DF: Editora UNB, 1991.
- WEBER, M. A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo. São Paulo: Pioneira, 1992.
- WEIR, L. Limitations of New Social Movements Analysis. Studies in Political Economy, 40, 1993.
- WHITMAN, W. Selected Poems. USA, N.Y.: Dover Editions, 1991.

WILLER, C. Geração Beat. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VARELLA, G. Plano Nacional de Cultura: direito e políticas culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

VAZ, G.N. História da Música Independente. Brasília: Brasiliense, 1989.

VICENTE, E. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. Compos, Dezembro, 2006.