

SOB O DOMÍNIO DO CAPITAL: A PRECARIIDADE DO TRABALHO ARTÍSTICO NAS INDÚSTRIAS CULTURAIS

Ricardo Normanha¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo abarcar as características capitais do trabalho artístico, de forma geral. Também reside neste intento o esforço em compreender o trabalhador e trabalhadora do campo artístico como elementos centrais na criação de valor e acumulação de capital no contexto da indústria cultural. O mundo das artes tem se tornado um segmento cada vez mais economicamente relevante, iluminando um duplo processo: em primeiro lugar, nota-se que a arte é dotada de valor econômico, é transformada em mercadoria da Indústria Cultural, o que a localiza no universo das relações sociais de produção; em segundo lugar, observa-se também que os valores e competências típicos do universo artístico são conduzidos à esfera da produção de bens materiais.

Palavras-chaves: Trabalho artístico; Indústria Cultural; Trabalho precário; Valor; Mercadoria.

ABSTRACT: This article aims to encompass the fundamental characteristics of artwork. Also in this regard is the effort to understand the artistic worker as central elements in the creation of value and capital accumulation in the context of the cultural industry. The world of the art has become an increasingly economically relevant segment, illuminating a twofold process: first, it is noted that art is endowed with economic value, is transformed into a commodity of the Cultural Industry, which locates it in the universe of social relations of production; Secondly, it is also observed that the values and skills typical of the artistic universe are brought to the sphere of the material production.

Keywords: Artistic work; Cultural Industry; Precarious work; Value; Commodity.

INTRODUÇÃO

O aumento das produções culturais e artísticas na contemporaneidade, em especial aquelas ligadas aos campos do audiovisual, situa-se em estreita relação com o processo de reestruturação do capitalismo nas últimas décadas. Percebe-se um deslocamento da centralidade da produção e acumulação de capital do sistema rígido fordista, para um sistema flexível, complexo e que orbita em torno do crescimento da produção de bens simbólicos e serviços através do uso de tecnologias de informação e comunicação amparadas pelo emprego de noções como cultura, inovação e criatividade. No mesmo sentido, a massificação da cultura, tanto do ponto de vista da produção, quanto do consumo, revela um sistema organizado e mediado pela circulação de capital (HARVEY, 2008).

Na qualidade de sistema de produção, de marketing e de consumo, ele exhibe muitas peculiaridades nas formas assumidas pelo seu processo de trabalho e na maneira como estão conectados a produção e o consumo. O que não se pode dizer é que a circulação de capital esteja ausente dele e que os praticantes e agentes que nele atuam desconheçam as leis e regras de acumulação de capital. E ele por certo não é organizado e controlado de maneira democrática, apesar do alto grau de dispersão dos consumidores e da influência destes naquilo que é produzido e nos valores estéticos que devem ser transmitidos (HARVEY, 2008, p. 311).

Da mesma forma, observar a inserção do Brasil no sistema capitalista mundializado revela a proeminência da cultura, de forma geral, e dos meios de produção e consumo audiovisuais, em especial. Este cenário de acesso potencialmente universal aos meios audiovisuais se complementa,

¹ Doutor em Ciências Sociais, Mestre em Educação e Bacharel em Sociologia e Ciência Política pela Unicamp. Pesquisador colaborador do Grupo de Pesquisa em Diferenciação Sociocultural. normanha.ricardo@gmail.com



nos últimos anos, com um ciclo de ascensão social das camadas mais pobres, agora inscritas nas dinâmicas do consumo.

Para Menger (2005), o mundo das artes tem se tornado cada vez mais um setor economicamente significativo e esse processo se dá por uma dupla motivação: primeiro, porque a arte é dotada de valor econômico, do ponto de vista da mercadoria, inscrevendo-a no universo das relações sociais de produção; segundo, porque, por uma espécie de contaminação metafórica, os valores e competências típicos do universo artístico são conduzidos à esfera da produção de bens materiais. O espírito criativo e a inventividade são requisitos cada vez mais exigidos no mundo empresarial. “Enfim, por acumulação: o mundo das artes e dos espetáculos torna-se um setor economicamente significativo” (MENGER, 2005, p. 43). O mundo das artes é, portanto, o espaço privilegiado da criatividade e da diferenciação sem limites e possui maior liberdade em relação aos sistemas de avaliação e validação do que o universo das inovações científicas. Neste sentido, na concepção do autor, o artista é a representação possível do trabalhador do futuro e a arte é o princípio de fermentação do capitalismo.

[...] não só as atividades 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. [...] O desenvolvimento e a organização das atividades de criação artística ilustram hoje o ideal de uma divisão sofisticada do trabalho que satisfaz simultaneamente as exigências de segmentação das tarefas e das competências, segundo o princípio da diferenciação crescente dos saberes, e da sua inscrição dinâmica no jogo das interdependências funcionais e das relações de equipa (MENGER, 2005, p. 44-45).

Este crescimento da importância e centralidade dos aspectos culturais na sociedade capitalista faz emergir aos olhos de pesquisadores e pesquisadoras as conflituosas relações sociais construídas nesta atual fase de desenvolvimento desse sistema. Assim, compreendo que a cultura e as artes no capitalismo são espaços de criação de valor, empregam força de trabalho e compreendem muitas das relações de produção observadas no trabalho produtivo “tradicional”.

No entanto, é necessário apreender também as singularidades existentes na produção artística voltada para o mercado, isto é, pensar as artes e a cultura por meio de seus componentes econômicos sem, necessariamente, nivelá-los à produção material das indústrias tradicionais. O campo da economia da cultura – ou economia criativa – delimita-se em função do vínculo entre as artes e as indústrias culturais. Percebe-se que a cultura é também um importante vetor econômico e que sua produção atende, muitas vezes, a um esquema industrial, configurando-a como ambiente para a experimentação de conceitos econômicos básicos.

INDÚSTRIA CULTURAL: A ARTE COMO MERCADORIA

A cultura e as artes no capitalismo contemporâneo são espaços de criação de valor; empregam força de trabalho (criativa ou não) e compreendem algumas das relações de produção observadas no trabalho produtivo. No entanto, é necessário compreender as singularidades existentes na produção artística para o mercado: “pensar economicamente as artes e a cultura não significa nivelar as manifestações da criação humana e os bens produzidos em série pela indústria” (DURAND, 2007, p. 11).

Os economistas clássicos Adam Smith e David Ricardo afirmavam que as artes não contribuem para a riqueza das nações, por compreenderem que a prática artística estava sob o domínio do trabalho não produtivo. É com o desenvolvimento do pensamento econômico, da economia política e a contribuição de outros pensadores deste campo, que a cultura passa a ser

compreendida dentro do mesmo território da economia. Afinal, a cultura abrange investimentos de longo prazo, modelos peculiares de remuneração dos profissionais e estabelecem relações específicas de dependência entre as esferas pública e privada. Além disso, o consumo de arte e cultura atende à dinâmica da utilidade marginal crescente². Dessa forma, com o avanço da economia política para novos campos, a economia da cultura, paulatinamente, é reconhecida como um campo econômico, da mesma forma que se reconhece que a cultura possui grande propensão a gerar fluxos de renda, criar empregos e envolve a necessidade de avaliação de decisões (BENHAMOU, 2007).

O campo da economia da cultura conforma-se a partir do vínculo entre as artes e as indústrias culturais. Percebe-se que a cultura é também um importante vetor econômico e que sua produção atende, muitas vezes, a um esquema industrial. Para Mark Blaug, “as economias da arte constituem uma espécie de terreno de experimentação da pertinência dos conceitos econômicos fundamentais” (BLAUG, *apud* BENHAMOU, 2007, p.18). A associação dos vocábulos *indústria* e *cultural* nos remete a um campo de experiências e práticas sociais repletos de significados próprios, mas que mantêm em seu escopo a compreensão da produção industrial em sua acepção “tradicional”, remetendo a um esquema de produção em larga escala, em série, envolvendo trabalhadores submetidos ao ritmo da produção, empregando determinado tipo de tecnologia, criando mercadorias embutidas com valores de troca. Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, alertam para o fato de que a Indústria Cultural configura-se como um processo de integração vertical dos consumidores, estabelecendo uma dupla relação com a mercadoria: de um lado, a configura de acordo com os padrões de consumo; de outro, impõe através da própria mercadoria, novos padrões de consumo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Além disso, acionando as proposições teóricas de Raymond Williams (2011), a indústria cultural – no sentido da produção de arte e cultura em massa, para um consumo em massa – é uma das mais eficazes ferramentas de transmissão da cultura dominante, criando um simulacro do real que encobre as relações sociais de produção, as relações entre o homem e a natureza, revestindo a existência de fato com o véu da hegemonia totalizante que não nos permite identificar contradições. É nesse mesmo sentido que se desenvolvem as contribuições de Antonio Gramsci, reforçando o papel da cultura na construção do consentimento das classes subalternas no processo de dominação ideológica.

Para os pensadores da primeira geração da Teoria Crítica, a Indústria Cultural é a expressão sintetizada do uso da técnica em benefício da dominação. Essa dominação, por sua vez, ocorre nos âmbitos da vida social que não estão diretamente relacionadas ao que se convencionou denominar trabalho produtivo. Ou seja, a Indústria Cultural exerce a mesma função de dominação que o trabalho, mas nos outros âmbitos da vida social, como o lazer e o entretenimento.

Na arte inscrita na Indústria Cultural, as obras são reproduzíveis, acarretando no processo que Walter Benjamin denomina de “desvalorização da autenticidade”. Isto quer dizer que, uma obra de arte que pode ser reproduzida perde seu caráter de originalidade e objeto autêntico. A reprodução técnica da obra, por outro lado, cria possibilidades de experiências diversas de contato entre espectador e obra, ao mesmo tempo que permite uma aproximação maior do público com a obra (BENJAMIN, 1980). Quando observamos o cinema, é preciso ter em conta que se trata de uma expressão artística reproduzível por excelência, uma vez que esta arte nasce da própria concepção de técnica de reprodução e não faz sentido sem ela. Para Benjamin, a reprodução da arte e a consequente perda da sua aura autêntica, também retira da obra seu caráter ritualístico e permite substituir esse caráter por um novo fundamento. Dessa maneira, o autor mostra-se um entusiasta do

² A utilidade marginal é definida dentro do campo da economia como um acréscimo de utilidade de determinado produto. Em outras palavras, quão útil é aquele produto para o consumidor, ao longo do tempo. Em geral, os bens consumíveis apresentam uma utilidade marginal decrescente, já que ao se aproximar do ponto de saciedade, a utilidade daquele produto diminui. Para um indivíduo que esteja com sede, o primeiro copo d'água possui uma utilidade altíssima. Já o quinto copo d'água não possui tanta utilidade, já que o indivíduo está mais próximo de saciar sua sede. O consumo de cultura dificilmente encontra um ponto de saciedade, fazendo com que cada vez se consuma mais cultura. O que se nota é que o consumidor de cultura assíduo nunca está plenamente satisfeito, buscando consumir cada vez mais, caracterizando a utilidade marginal da cultura por seu movimento crescente (BENHAMOU, 2007).

cinema como portador de espaço potencial para o pensamento crítico. Ao aproximar-se do grande público e não estar embebido de característica ritual, o cinema representa uma nova relação do homem com a técnica.

Ao lançar o olhar sobre a indústria cultural, Benhamou (2007) aponta para as estratégias de criação de valor das artes reproduzidas tecnicamente. Para a autora, a criação é um importante espaço para a valorização da mercadoria. Assim, no cinema, busca-se conferir valor à obra pelo prestígio do diretor, do carisma dos atores e atrizes e da centralidade da ideia de simulacro do real, característica fundamental da arte cinematográfica. Segundo Benhamou, “visto que o caráter de objeto raro confere valor à obra, a produção de obras múltiplas esforça-se para criar esse valor, pondo em destaque o talento” (BENHAMOU, 2007, p.109).

Na indústria cultural, em um espectro de inúmeras possibilidades, encontramos dois modelos fundamentais de produtos: uns assumem um caráter mais inovador, e por isso mesmo, com maior risco em relação ao retorno financeiro; outros produtos, mais convencionais, expressam a garantia desse retorno. Observa-se também um padrão de comportamento do público diante dos produtos. Há uma clara preferência aos produtos tradicionais e “garantidos”, e que não oferecem riscos, criando um círculo que se retroalimenta constantemente. Podemos notar também que a garantia de sucesso de determinados produtos culturais está muito associada à palavra de críticos renomados e intelectuais “iluminados”, além de contar, é claro, com um poderoso sistema de investimento em divulgação e marketing. Para Benhamou (2007),

O consumidor é tanto mais dependente do julgamento dos críticos e do impacto dos lançamentos na mídia quanto mais limitados são seus meios de informar-se, quanto mais alto é o número de produtos oferecidos e quanto mais marcante é o caráter singular dos bens (...) (BENHAMOU, 2007, p.144).

No que tange às estruturas das Indústrias Culturais, sobretudo nos setores de produção de discos, livros e filmes, observa-se um traço constante: no centro, os grandes oligopólios, chamados de *majors*; em sua periferia, pequenas e médias empresas, em geral, dependentes das *majors*, criando um tipo específico de cadeia produtiva na qual o poder de decisão das grandes empresas funciona como um imperativo determinante das formas de produção e das características centrais dos produtos culturais. Na indústria cinematográfica de Hollywood, as *majors* encontraram o grande filão da cadeia produtiva no setor de distribuição. Ao se internacionalizarem, as *majors* acabaram por determinar os rumos dos mercados cinematográficos de diversos países, como se pode perceber ao longo da história da atividade cinematográfica no Brasil. Esta característica se repete de forma similar também na indústria fonográfica. Assim, mesmo que pequenas e médias produtoras e gravadoras consigam produzir, elas dependem das grandes empresas de distribuição. Quanto mais próximo do final da cadeia comercial, mais lucrativo é o empreendimento e, por isso, mais concentrado nas mãos de poucos grupos. A concentração na distribuição submete o processo de venda a uma diminuição de produtos ofertados. A lógica da venda (maior quantidade de consumidores) prevalece sobre a lógica do produto (ou da criação).

Quando os irmãos Lumière inventaram o cinema, fizeram imagens e venderam-nas depois; hoje vende-se (*sic*) primeiro e depois se fabrica. Em lugar de partir de um produto para o público, faz-se o inverso. As ideias não podem mais ser as mesmas, nem as imagens (KARMITZ, La tribune, 23 de maio de 1995, *apud* BENHAMOU, 2007, p.134).

Nesse tipo de estrutura, percebe-se que as *majors* concentram a atenção nas mercadorias de alta e segura rentabilidade. São produtos tradicionais, convencionais, sem grandes inovações. Cabe às pequenas e médias empresas apostar em inovações e arcar com os riscos desses produtos,

isso quando essas empresas conseguem minimamente se desvencilhar das estruturas de produção determinadas pelas grandes empresas. Caso esses produtos inovadores alcancem algum sucesso no mercado, as grandes empresas os absorvem. Assim, as pequenas e médias empresas adquirem a característica de autênticos laboratórios de experimentação estética (BENHAMOU, 2007).

ARTE E TRABALHO: DA REALIZAÇÃO DE SI À SUBSUNÇÃO AO CAPITAL

O campo das artes foi quase sempre visto, pelo menos pelo senso comum, como um espaço autônomo de trabalho, onde as leis do mercado não imperam como ocorre na produção material de mercadorias e serviços. No entanto, uma análise histórica permite apontar que o modo de produção capitalista deixa marcas fundamentais na estruturação da arte. Para Menger (2005), existem ao menos quatro posições distintas para se observar a relação da arte com o capitalismo. A primeira delas é aquela que sugere a exterioridade das artes em relação às outras esferas da produção material. Há também a visão que concebe a arte submissa ao mercado, a que reflete sobre a diluição da arte no capitalismo e, finalmente, aquela que percebe um movimento de evolução homólogo entre as diferentes esferas da produção, inclusive da produção artística.

Para Hegel, segundo Frederico (2004), a arte é a manifestação sensível do Espírito, “é uma representação que nos conduz a uma realidade diferente de nosso cotidiano” (FREDERICO, 2004, p. 5). Nesse sentido, a arte seria uma expressão mais elevada e verdadeira do que a experiência do cotidiano. Partindo da crítica ao sistema filosófico hegeliano e estabelecendo uma diferenciação entre objetivação e alienação – que na obra de Hegel são termos análogos –, nos *Manuscritos de 1844*, Marx busca diferenciar o trabalho livre do trabalho estranhado³ e, nesse esforço, encontra nas atividades criativas um caráter extraeconômico. “O trabalho artístico é concebido como modelo de trabalho não alienado⁴ através do qual o sujeito se realiza na plenitude de sua liberdade exprimindo as forças que fazem a essência de sua humanidade” (MENGER, 2005, p. 49). Dessa forma, Marx compreende que, tanto o trabalho quanto a arte são atividades inscritas no processo de objetivação material e não material que permitem ao homem separar-se da natureza e diferenciar-se dos animais. Assim, para Marx, a arte é a práxis pela qual o homem se afirma ontologicamente (FREDERICO, 2004).

Como uma das formas de objetivação do ser social, a arte possibilitou ao homem afirmar-se sobre o mundo exterior pela exteriorização de suas forças essenciais. Liberta da premência da necessidade imediata pela ação do trabalho produtivo, a atividade artística surge em seguida como uma nova forma de afirmação essencial que o homem pode modelar “segundo as leis da beleza”. Ela é um novo campo de atuação que guarda uma relação com o processo material, mas possui uma especificidade, “leis” próprias, impondo uma relação determinada entre a ideia e a matéria e exigindo um referencial teórico específico para ser analisada (FREDERICO, 2004, p. 15).

Outros autores, como André Gorz, Antonio Negri e Maurizio Lazzarato, que seguem essa análise marxiana da atividade artística imaterial, observam na tarefa do artista a potencialidade da emancipação humana através do trabalho, uma vez que nesta atividade estariam inscritas as dimensões da inovação, da criatividade, da subjetividade e da autonomia. Em outras palavras, na

³ Jesus Ranieri ressalta a importância da distinção entre os termos alienação e estranhamento na obra de Marx, que, embora tenham significados próximos e façam referência às formas de apropriação do excedente de trabalho no capitalismo, aparecem em seus escritos com conteúdo distintos. Assim, para Ranieri, “*Entäußerung* [alienação] significa remeter para fora, extrusar, passar de um estado a outro qualitativamente distinto. [...] *Entfremdung* [estranhamento], ao contrário, é objeção socioeconômica à realização humana, na medida que veio, historicamente, determinar o conjunto de nossa socialidade – através da apropriação do trabalho, assim como da determinação dessa apropriação pelo advento da propriedade privada” (RANIERI, 2010, p. 16).

⁴ Como se percebe, a tradução portuguesa da obra *Retrato do Artista como trabalhador* de Pierre-Michel Menger, utiliza o termo *alienação* no sentido de *estranhamento*, conforme ressalva Ranieri (2010).

perspectiva desses autores, o trabalho artístico imaterial seria incompatível com a teoria do valor de Marx, pois sua natureza é irreduzível a uma medida de tempo necessária para a sua realização.

A rigor, essa irreduzibilidade do imaterial acarretaria a crise na teoria do valor de Marx pela dificuldade de padronizar e estandardizar a dimensão qualitativa dessa produção. Quer dizer, a incerteza quanto ao tempo socialmente necessário à produção imaterial colocaria em crise as noções clássicas de “sobretabalho” e “sobrevalor”. Em última análise, por não ser redutível à medida tradicional, sua avaliação pelo capital restaria problemática. Finalmente, o trabalho imaterial não se prestaria à apropriação privada e escaparia à lógica do capital (COUTINHO, 2015, p. 53).

Assim, o trabalho imaterial está imbuído de grande potencial revolucionário, visto que escapa à lógica do capital e não está submetido a um processo de exploração, sendo radicalmente autônomo. No entanto, essa concepção utópica da atividade artística presente na obra de Marx e de outros autores, como os referidos acima, de acordo com Menger (2005), não nos permite aprofundar em questões inerentes ao mundo das artes tais como a desigualdade de talentos, comparações interindividuais que levam à concorrência, a hierarquia e especialização que se inscrevem neste universo. Esta concepção também não coloca em relevância o papel da Indústria Cultural na produção artística. Nesse sentido, seguindo a orientação de Florestan Fernandes, a obra de Marx deve se constituir como um ponto de partida e um referencial teórico e prático, e não uma fórmula estanque na qual se força o encaixe de realidades distintas daquelas analisadas pelo teórico alemão. “Para reestabelecer a validade do marxismo, na economia ou na prática revolucionária, seria preciso construir uma nova teoria e uma nova práxis, que mantivessem algumas premissas das ideias originais de Marx, mas partissem da situação existente” (FERNANDES, 2009, p. 7).

Peixoto (2003) ressalta que, de alguma maneira, a arte sempre esteve vinculada ao poder, mesmo nas sociedades que antecederam a sociedade capitalista. Essa relação entre arte e poder orienta também outras mediações, como a do artista e seu público e do artista com sua própria obra. Dessa forma, enquanto na Idade Média o artista configurava-se como um funcionário da corte, sujeito ao mando e ao gosto da nobreza, na Idade Moderna, com a consolidação do modo de produção capitalista, o artista passa a gozar de uma pretensa liberdade de criação, ao mesmo tempo que “liberta-se” do trabalho na corte, como funcionário. Norbert Elias, ao retratar a vida de Mozart, aborda justamente essa transição, analisando na dimensão individual, uma luta de classes que se travava em escala social. Ao optar pelo trabalho fora da corte, Mozart encarna a figura do artista livre, mesmo antes dessa figura consolidar-se socialmente. Enquanto a regra era ser assalariado, o gênio da música torna-se uma exceção, optando pelo trabalho autônomo. Para isso, dependia do seu círculo de relações dentro da nobreza. Este processo consiste numa mudança da arte de artesão para a arte de artista e uma alteração no equilíbrio entre o artista e seus consumidores. Na arte de artesão, pesa mais o gosto do consumidor – patrono – canalizando a “inspiração” do artista de acordo com as preferências de quem o mantinha. Na arte de artista, o próprio artista define sua imaginação, de modo que o grande público possa apreender a visão do artista a partir de sua obra (ELIAS, 1995).

No entanto, num sistema de mercado, essa liberdade do artista nunca é plena. A receptividade das obras no mercado de arte influencia e, muitas vezes, determina a própria criação artística. Como afirma Peixoto (2003)

Na sociedade burguesa, todavia, para a maior parte dos indivíduos, a obra de arte posta na relação arte-público – sem que importe o nível de sua procedência – toma a forma de mercadoria similar a outras mercadorias, outros objetos de consumo diário, produzidos industrialmente. E, como tal, faz despertar o desejo da posse, o que demonstra o quanto o indivíduo pode se embrutecer nessa sociedade [...] (PEIXOTO, 2003, p. 24-25).

No momento em que a obra de arte assume a condição de mercadoria, os indivíduos-consumidores conferem a ela sentido utilitário, esvaziando-a de sua objetivação da totalidade humana; o valor comercial sobrepõe-se e encobre o valor estético; o valor de troca impera sobre o valor de uso. Para os pensadores da Escola de Frankfurt, sobretudo Adorno e Horkheimer, a arte verdadeira é justamente aquela que se rebela contra a lógica do capital e é insubmissa ao mercado. Dessa forma, a obra de arte só consegue ser verdadeiramente rebelde e antagonista ao mercado quando rompe de tal maneira com suas próprias convenções e foge das categorias comuns de percepção estética (MENGER, 2005). No entanto, ressalta Menger, “a inovação corre sempre o risco de se fechar sobre ela mesma, de se abandonar à pulsão abstrata da novidade a todo custo, vazia de toda a repercussão social” (MENGER, 2005, p. 54-55). Além disso, o mercado vê nas inovações possibilidades de ganhos e aciona mecanismos para apropriar-se delas.

Nesse sentido, o trabalho artístico apresenta-se numa primeira análise, ainda no nível da aparência, como a negação do trabalho no capitalismo. Sem desconsiderar todas as ressalvas elaboradas quanto à reprodução técnica e em série das obras de arte no contexto da indústria cultural, o trabalho artístico ainda pode ser considerado dotado de um caráter autoral, ou seja, o artista é capaz de imprimir sua individualidade no produto de seu trabalho, ao contrário do trabalhador da produção material, cujo trabalho é estranhado. Contudo, levantar o véu da produção artística no âmbito da indústria cultural e da arte enquanto mercadoria possibilita a compreensão de que o artista, para garantir sua subsistência, acaba por integrar-se ao processo produtivo, de modo a adequar sua produção artística às regras e exigências do mercado.

Enquanto as análises frequentemente privilegiam reflexões sobre a expressão artística, o processo de trabalho que a elaborou é regularmente ofuscado. A ênfase em tais noções atua na criação de significados que colocam o trabalho artístico como exceção em relação a outras práticas. No entanto, qualquer que sejam as especificidades das atividades artísticas, elas não constituem uma exceção ao mundo do trabalho, mas representam e reconfiguram sua exterioridade. Nesse sentido, percebe-se a insuficiência de conceitos como vocação e dom para dar resposta aos significados das profissões artísticas. Desperta-se, portanto, para a emergência das ciências sociais em contribuir para o debate do artista (também) enquanto trabalhador (COUTINHO, 2015, p. 50).

Desse modo, o artista desumaniza seu trabalho e a si próprio. Sua obra coloca-se a serviço da reprodução de um sistema e de uma consciência social e histórica que não lhe é própria. O trabalho artístico, antes visto como livre, autônomo e propriamente humano, deixa de sê-lo e transforma-se em um trabalho fincado nos limites da lógica da acumulação de capital.

O MERCADO DE TRABALHO ARTÍSTICO E CRIATIVO

O crescimento das atividades culturais, artísticas e criativas vem experimentando um significativo incremento na atualidade. Não só as Indústrias Culturais apresentam ampliação na variedade e na quantidade dos produtos lançados no mercado, como também as outras esferas da produção percebem na produção imaterial a possibilidade de maximização do processo de acumulação de capital. Dessa forma, não é de se estranhar que o grupo de profissionais ocupados nas profissões artísticas e criativas exiba uma expansão bastante expressiva. Se por um lado esta expansão possa ser traduzida na melhoria das condições de vida dos artistas, por outro, percebe-se uma dinâmica perversa de precarização e flexibilização das formas de trabalho. O que se observa é o predomínio do trabalho sem vínculo empregatício, temporário, por projeto e, muitas vezes, contratado na forma de prestação de serviço entre empresas, arranjo definido pela expressão “pejotização”⁵. Este fenômeno

⁵ Diversas pesquisas lançam luzes sobre o instituto da “pejotização” das relações de trabalho em diversas profissões e suas consequências para o sistema de proteção ao trabalho. Para as relações sindicais e para a própria natureza do direito trabalhista, cf. BULHÕES; RENAULT, 2016; SILVA; SANTAGUIDA; FARIAS, 2015; COSTA; TERNUS, 2012 e CASTRO, 2013.

é observado em diversos setores da produção cultural e audiovisual. Bulloni (2016), ao iluminar a produção de vídeos publicitários na Argentina, destaca a predominância de empregos temporários e a construção de redes de subcontratação de mão de obra, muitas vezes, altamente qualificadas.

[...] embora as tendências de crescimento registradas no setor tenham surtido efeitos muito positivos nos níveis de emprego e nos salários da mão de obra qualificada, de certa forma justificando sua posição de “setor estratégico”, é sempre bom lembrar que são empregos temporários, geralmente envolvendo dois ou três dias de intensa dedicação. Essa condição está ligada ao predomínio de uma modalidade de organização muito flexível e efêmera da produção, na qual os trabalhadores aparecem como *último elo* das redes de subcontratação escalonadas, organizadas com base em projetos e, muitas vezes, espalhadas pelo mundo (BULLONI, 2016, p. 38).

Os Editais de financiamento público e/ou privado são de fundamental importância para compreendermos as formas de financiamento da produção artística e, conseqüentemente, do emprego da força de trabalho nas artes. As formas intermitentes de trabalho muitas vezes não se configuram como as principais fontes de remuneração deste empregado, tampouco garantem a qualidade artística da obra de que participa. Ao mesmo tempo, estas formas de trabalho permitem – e exigem – dos trabalhadores do campo das artes, outras possibilidades de contatos e contratos profissionais. Assim, o artista trabalhador, que tem como intuito garantir seu sustento a partir de sua arte, obriga-se a desenvolver e conciliar muitos trabalhos e ocupações simultâneas.

As formas de contratação do trabalho artístico variam conforme a natureza da atividade e o contexto no qual se insere determinada indústria cultural. Para Becker (2008), alguns segmentos do mercado de trabalho artístico necessitam de força de trabalho estável, como os corpos de orquestras e de dança⁶, enquanto outros efetuam contratos sazonais, de acordo com a necessidade, como é o caso das produções de cinema (ALMEIDA, 2012), vídeos publicitário (BULLONI, 2016 e 2017) e espetáculos ao vivo. Mas, de maneira geral, o trabalho artístico inscrito nas indústrias culturais é fundamentalmente temporário e intermitente. Esse tipo de atividade traz consigo alguns desdobramentos importantes para a compreensão do mercado de trabalho, tais como a descontinuidade dos projetos profissionais e a contratação de profissionais altamente especializados para realizar funções muito específicas. Assim, de acordo com Benhamou (2007), o trabalho artístico pode ser definido a partir de três características primordiais: descontinuidade, perspectivas incertas para a carreira e variações de remuneração.

Se são essas as características fundamentais do trabalho artístico, o que motiva esses profissionais a optarem por carreiras que são notoriamente instáveis e incertas? Para Friedman & Savage (*apud* BENHAMOU, 2007), os ganhos não materiais podem indicar recompensas ao calvário de incertezas e baixa remuneração. Para Menger (2005), a resposta a este questionamento reside nas vantagens não monetárias, inerentes ao trabalho artístico. Essas gratificações que não se expressam na forma de dinheiro servem como uma espécie de compensação pelos salários baixos e podem se estender por mais ou menos tempo, dependendo das trajetórias profissionais traçadas pelos artistas.

Além disso, as gratificações não monetárias são essenciais, senão exclusivas, para garantir a motivação dos artistas. “Ou, dito de outra maneira, eles aceitam sacrificar muito pelo exercício da sua arte e pelas satisfações soberanas que esta lhes deverá trazer” (MENGER, 2005, p. 92-93). A aceitação dessas condições passa por duas leituras distintas, segundo o autor: para aqueles que desfrutam de uma melhor remuneração, o período mais ou menos duradouro pelo qual tiveram que esperar até conseguir tais ganhos monetários é percebido como condição aceitável, mesmo que

⁶ Ainda que, conforme aponta Segnini (2006 e 2014) e Pichoneri (2005 e 2011), mesmo os corpos estáveis vêm experimentando um processo cada vez mais acentuado de flexibilização, precarização e intermitência nas formas de trabalho.

tivesse durado mais tempo. Já para os que estão submetidos a pagamentos mais baixos por longos períodos e ainda assim insistem em suas escolhas, é preciso transferir a responsabilidade de suas situações a um cenário de baixo consumo cultural no qual estão inseridos.

[...] serem economicamente marginalizados deve-se, na sua opinião, a uma procura globalmente muito baixa, ou, outra manifestação da mesma disfunção da sociedade, às preferências dos consumidores, as quais, moldadas pelas forças do mercado, e pelas desigualdades que fundam a sociedade de classes, se fixam num número muitíssimo limitado de obras e de artistas (MENGER, 2005, p. 93).

A mídia e a publicidade exaltam o mundo das celebridades – e o próprio meio artístico também o faz – e mostram uma realidade de riquezas, luxo e glamour. Por trás disso, escondem as disparidades de rendimentos no interior das indústrias culturais e os caminhos percorridos pelos profissionais, mesmo das celebridades que abrem suas mansões para a sessão de fotos. Realidade semelhante pode ser percebida no mundo dos esportes, em especial, no futebol.

As profissões artísticas estão no topo de uma escala de ocupações no que tange aos critérios de satisfação no trabalho. A natureza e a variedade das tarefas, a valorização das competências individuais, o sentimento de responsabilidade e consideração, o reconhecimento do mérito individual, o papel da competência técnica na hierarquia, a estrutura das relações profissionais com superiores, colegas e subordinados e o prestígio social da profissão estão entre os argumentos não monetários da vida do artista. “O motivo das vantagens não monetárias é tão poderoso que tem fornecido a base do encantamento ideológico do trabalho artístico” (MENGER, 2005, p. 92).

Além dos lucros simbólicos que a carreira artística pode oferecer, existem outras estratégias de sobrevivência para os artistas, que se traduzem em uma “administração de riscos” (BENHAMOU, 2007). Nesse sentido, a parceria conjugal e o casamento são elementos importantes para complementação da renda familiar. Se a condição de instabilidade e incerteza da carreira artística é aceita pelo parceiro ou parceira, e este ou esta se dedica a atividades formais e tradicionais de trabalho, é possível vislumbrar certa regularidade na renda do casal. Somado a isso, o artista busca maximizar o tempo dedicado ao trabalho artístico, segundo o modelo desenvolvido por David Throsby (1994, *apud* BENHAMOU, 2007). Como dito acima, uma vez que a remuneração do trabalho artístico nem sempre é suficiente para sua subsistência, o artista trabalhador se vê obrigado a dedicar mais tempo a outras atividades remuneradas fora do universo artístico, de forma a lhe garantir sua sobrevivência e o seu padrão de consumo. No entanto, o tempo dedicado à atividade artística tende a aumentar se a remuneração do trabalho não artístico também aumentar. Dito de outra forma, se o trabalho não artístico lhe oferece uma renda maior, o artista poderá dedicar-se mais ainda à sua atividade artística, visto que já tem garantida sua remuneração com o produto do trabalho convencional. Assim, segundo a hipótese de Throsby, as necessidades de ganhos com o trabalho não artístico encontram um limite máximo e tendem a não se confundir com a ambição de ganhos maiores com este tipo de trabalho. Nesse sentido, o artista trabalhador opta por manter seus padrões de subsistência e consumo em um nível que lhe permita continuar a se dedicar às atividades artísticas. Complementar à hipótese de Throsby, acionar a dimensão de classe social é fundamental para compreendermos estas estratégias de sobrevivência dos trabalhadores artísticos. Em outras palavras, pertencer a uma determinada classe social ou dispor de um certo capital social permite a alguns profissionais aventurar-se nas incertezas das carreiras artísticas, ao passo que outros profissionais, que necessitam viver exclusivamente do seu trabalho, preferem carreiras menos suscetíveis às inseguranças.

UM CAMPO DE INCERTEZAS

As atividades de criação artística são marcadas pelo signo da incerteza que, por sua vez, se apresenta por uma dupla perspectiva: de um lado ela toma a forma de encantamento e de possibilidade de aprofundar a realização de si; por outro, a lógica da concorrência entre os indivíduos e as diferenças de sucesso apresentam o seu caráter sombrio. De acordo com Menger (2005), as diferenças de sucesso são produtos de desigualdades anteriores. A partir desta perspectiva pode-se compreender que os postos de grande poder de decisão e de prestígio das hierarquias de produção são ocupados por uma parcela muito pequena do grande contingente de trabalhadoras e trabalhadores das artes e que este processo de “seleção” do sucesso é permeado por recortes de classe, gênero e raça, entre outros que podem se articular.

Partindo desta dupla perspectiva proposta por Menger, nota-se que o fascínio pelo trabalho artístico reside, muitas vezes, exatamente nas suas características inconstantes – como o sucesso e os valores materiais e simbólicos que este êxito pode proporcionar ao artista trabalhador –, na rebeldia aos enquadramentos e às regras comuns ao mundo do trabalho. No entanto, é preciso ter em conta que, sendo uma atividade que se organiza e é reconhecida no contexto social no qual está inscrita, é também um campo permeado por regras, constrangimentos, divisão do trabalho, hierarquias e relações de emprego que conformam as carreiras profissionais (BECKER, 2008). Dessa forma, pensar a atividade artística do ponto de vista analítico dos estudos do trabalho requer um esforço que compreenda esta atividade não só em sua dimensão estrita ao ato de trabalho, mas também atentando para as formas pelas quais esta atividade se insere num sistema complexo que organiza o trabalho artístico no espectro do mercado. Nas palavras de Menger,

Um dos desafios para uma exploração coerente e sistemática do ato de trabalho artístico parece-me ser inventar um quadro de análise que se conserve, em termos semelhantes, desde o nível mais íntimo da análise do ato de trabalho até o estudo do sistema de organização do trabalho e do mercado de emprego artístico (MENGER, 2005, p. 11)⁷.

O campo das incertezas que caracteriza o trabalho artístico se inscreve, ao mesmo tempo, no plano exterior e interior ao ato criativo. Exterior, visto que as expectativas em torno da reação da crítica e do público consumidor geram temores. Interior, uma vez que o artista impõe a si mesmo expectativas em relação ao produto de seu trabalho, nunca estando seguro que irá conseguir realizá-lo “em conformidade com o que ele esperava fazer” (MENGER, 2005, p. 11). Para o autor, esta dimensão interna das expectativas e das incertezas em relação à obra conferem humanidade ao trabalho criativo. Dessa forma, o trabalho do artista envolve tarefas muitas vezes pouco controláveis e com resultados pouco previsíveis. Nesse sentido, a proposição de Menger é compreender a arte como atividade individualmente e socialmente incertas, uma vez que o sucesso de um empreendimento artístico depende não somente da confluência de múltiplos fatores, como o esforço do artista, o público que receberá a obra finalizada, mas também das condições sociais de criação, das relações de concorrência e cooperação entre os agentes do mundo artístico.

O trabalho artístico e criativo é frequentemente categorizado entre aqueles trabalhos qualificados, nos quais o profissional tem a possibilidade de realizar-se em sua atividade. No entanto, essa classificação, que em certa medida parte do pressuposto da igualdade de talentos, esconde os mecanismos de concorrência interindividual, de exploração do trabalho e de distorções em sua divisão. Dito de outra forma, a realização pessoal no trabalho artístico é condicionada por mecanismos de exclusão, seleção, e valorização/desvalorização das diferentes atividades de trabalho e das diferentes relações sociais nas quais os trabalhadores artistas estão inscritos. Assim, uma abordagem sobre o trabalho artístico que reconheça estes diferentes mecanismos pode revelar “a

⁷ Prefácio à edição portuguesa.

forte normatividade dos universos artísticos, a contrapelo de uma ideologia vanguardista fazendo da arte um espaço evidente de transgressão das normas sociais” (BUSCATTO, 2016).

De acordo com Menger (2005), as incertezas inerentes ao trabalho artístico não podem ser dimensionadas à priori. Só se apresentam, de fato, progressivamente, ao longo do desenvolvimento das carreiras e tanto o sucesso quanto o fracasso podem ser efêmeros e passageiros. Isso explica, ao menos em parte, porque o número de aspirantes a uma carreira artística seja tão grande se comparada com as profissões em que as possibilidades e probabilidades de sucesso podem ser racionalmente calculadas e previstas com muito mais precisão. Em perspectiva distinta, Buscatto (2016) atenta para uma orientação sexuada das práticas culturais e artísticas, identificando assim processos sociais exteriores e anteriores ao mundo das artes, como as relações sociais de sexo.

Vê-se, então, que essa orientação generificada das práticas se situa tanto nas socializações de gênero atuando desde a pequena infância quanto nos modos de organização das práticas da idade adulta. Vê-se, ainda, que certos espaços artísticos – dança, voz ou cordas – são, nas sociedades ocidentais contemporâneas, associados aos registros “femininos” da suavidade, da emoção, da troca ou da graça (Baudelot, 1998), enquanto outros espaços – instrumentos de sopro, direção de orquestras, romances policiais ou rock – são, em vez disso, associados com os registros “masculinos” da técnica, da virilidade, ou da afirmação de si mesmo (BUSCATTO, 2016).

DESIGUALDADES E CONCORRÊNCIA

As desigualdades de sucesso e remuneração no mundo artístico são socialmente aceitas e celebradas, segundo Menger (2005). Basta atentar para as listas de remuneração das celebridades, o *ranking* de venda de discos, livros, as bilheterias de cinema, os prêmios literários, o Oscar, leilões de arte e os índices de audiência da televisão. O que o mundo das artes nos revela é uma verdadeira apologia à concorrência interindividual.

[...] os cachets (*sic*) astronômicos das estrelas, a agonística dos prêmios literários com o seu lote de prestígio e de ganhos e a especulação sobre a cotação dos artistas fazem parte do próprio desenvolvimento dos mercados artísticos e a sua contestação sempre foi ambivalente e marginal. No entanto, é a esses mercados que incumbe racionalizar e inovar para reduzir a incerteza do sucesso (MENGER, 2005, p. 74).

Nesse sentido, o mercado informa aos consumidores os talentos mais valorizados pelo próprio campo artístico. O que se percebe é a conformação de uma espécie de bolsa de valores de talentos que faz com que a escolha do público consumidor seja uma mistura das preferências pessoais com as determinações do campo artístico, expressas por meio da imprensa especializada.

Assim, o mundo do trabalho criativo ilumina as configurações do trabalho das outras esferas produtivas. A cotação de talentos no mundo das artes é totalmente legitimada pelas desigualdades próprias do universo artístico. Tal legitimação das desigualdades é, paulatinamente, adotada no mundo do trabalho de forma geral. “Mercados onde a concorrência é aceita, ou até reivindicada desde que pura e perfeita, e onde as desigualdades de sucesso são celebradas e exploradas para alimentar o fascínio sem suscitar a indignação contra o monopólio das retribuições, eis um sonho capitalista” (MENGER, 2005, p. 78). O autor ainda elenca alguns dos mecanismos de cotação de talentos que são essenciais a este processo de legitimação das desigualdades. O julgamento relativo consiste na comparação e concorrência direta entre os profissionais e entre as obras. Essa comparação é acompanhada pela observação e análise isolada da obra ou do profissional. Aqui vale a ressalva de que este tipo de análise isolada é mais fácil em atividades artísticas individuais e mais complexa quando se trata de um trabalho realizado em equipe.

Tendo em conta a extrema dificuldade em medir o peso de cada contribuição, é essencial que esta contribuição e o seu autor sejam identificados e citados para que uma parte do sucesso ou do fracasso possa ser-lhes imputado: trata-se de uma figura econômica e jurídica do processo da performance que é requerida para selar a ligação entre um projeto e a equipe que o elaborou (MENGER, 2005, p. 89-90).

A constante comparação entre os artistas impede que eles permaneçam em lugares de destaque de forma vitalícia. A concorrência sempre redistribui as oportunidades de ascensão, mantendo o sucesso sempre incerto e competitivo, estimulando as inovações e conservando a dimensão criativa do trabalho artístico.

FLEXIBILIDADE E PRECARIIDADE

O trabalho artístico flexível inscreve-se em uma dupla perspectiva: por um lado, é inerente à atividade artística certo grau de liberdade e autonomia, evitando níveis elevados de atrelamento a determinadas estruturas exteriores ao universo das artes; por outro lado, essa flexibilidade é também acompanhada de um sentido perverso. Segundo Soeiro “[...] a flexibilidade impõe-lhes uma situação de permanente alternância entre períodos de trabalho, de desemprego não indenizado, de procura de emprego, de multi-atividade dentro ou fora da esfera artística [...] (SOEIRO, 2007)⁸”.

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

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

E se antes, as formas atípicas de trabalho, sobretudo as formas flexibilizadas, eram características de períodos de ajuste dos ciclos econômicos, hoje tornam-se cada vez mais constantes e permanentes, deixando de ser, portanto, atípicas para se cristalizarem como formas de trabalho predominantes. Nesse sentido, a flexibilidade do trabalho artístico, que antes se traduzia em autonomia e liberdade, hoje se relaciona cada vez mais com o controle do trabalho pelo empregador. É um trabalho por conta própria, sob o domínio da lógica da acumulação.

⁸ Disponível em <http://antigo.esquerda.net/content/view/2069/89/> (acessado em 23 de abril de 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se observar as configurações do mercado de trabalho artístico inscrito nas Indústrias Culturais, dando destaque para o trabalho no cinema e no audiovisual, ressaltam-se algumas características fundamentais dessas atividades: a intermitência, a flexibilidade e as incertezas. Diante disso, iluminar o trabalho artístico no atual contexto permite traçar paralelos e pontos de conexão que dialogam com as configurações do mundo do trabalho de maneira mais ampla. O campo artístico, nesse sentido, apresenta-se como a ponta de lança de um processo de precarização do trabalho que se manifesta em outras esferas da produção. Ao mesmo tempo, compreender a estruturação das cadeias produtivas das Indústrias Culturais, em especial a do cinema, também possibilita o seu entendimento a partir da lógica da acumulação flexível, paradigma da produção capitalista que se tornou hegemônico desde meados dos anos de 1970.

Conforme destaca Chin-tao Wu (2006), observa-se, a partir do final do século XX, um crescimento significativo do papel das grandes empresas e de seus interesses privados no mundo das artes, atuando nas esferas da produção, circulação e nas instituições culturais. Submete-se, assim, a arte e a cultura aos interesses corporativos, privilegiando, por meio das estratégias de marketing e dos investimentos em ativos, o lucro em detrimento da qualidade artística e da democratização da produção cultural. Dessa confluência entre Estado e mercado, com a forte presença das grandes corporações, depreende-se uma lógica na qual o poder público se configura como um instrumento de garantia dos recursos para a produção cultural, geridos pelos interesses privados das empresas.

Enquanto o Estado prescinde de sua atuação direta para descentralizar e democratizar os projetos culturais, o Mecenato, pela lógica do mercado, centraliza os recursos nos principais centros do país, áreas de interesse do *marketing* cultural das empresas, cuja visibilidade e retorno comercial é mais provável. [...] Do ponto de vista jurídico, embora as regulamentações brasileiras apontem para a valorização do discurso da cultura [...], ao procurar estimular o setor cultural majoritariamente por meio de leis de incentivo fiscal ao patrocínio privado, transfere-se de forma principal para as empresas uma obrigação genuinamente estatal (CERQUEIRA, 2018).

É preciso, portanto, compreender que as estruturas de produção artística e cultural contemporâneas estão submetidas à lógica do mercado e se associam à tendência geral do processo de flexibilização da produção (BULLONI, 2016). Tal dinâmica pode ser observada em outros ramos da produção material, tendo como consequência impactos decisivos nas condições de trabalho dos profissionais do campo das artes, que vivenciam relações de trabalho precárias, intermitentes e permeadas pela incerteza.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, R. N. R. de. **Modo de produzir - Modo de trabalhar: relações de produção e trabalho no cinema da Boca do Lixo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- BECKER, H. **Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico**. Joaquín Ibarburú (trad.). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- BENHAMOU, F. **A economia da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____ **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 3-28.

- BULHÕES, J.; RENAULT, D. **Caminhos iniciais para o estudo do impacto das condições de trabalho na saúde e na qualidade de vida do jornalista**. In: XVIII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE. [s.n.], 2016, GOIÂNIA - GO.
- BULLONI, M. N. O trabalho em redes de projetos e seus processos de regulamentação. Um estudo num segmento da produção audiovisual argentina. In: SEGNINI, L. R. P.; BULLONI, M. N. **Trabalho artístico e técnico na indústria cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.
- BULLONI, N. Trabajo audiovisual: Tercerización e inestabilidad, regulaciones y respuestas sindicales. **Revista de Ciencias Sociales**, Montivideo, v. 30, n. 40, p. 109-128, janeiro 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.edu.uy/pdf/rcs/v30n40/v30n40a06.pdf>>. Acesso em: 09 março 2018.
- BUSCATTO, M. A arte segundo o ponto de vista do gênero. Ou revelar a normatividade dos mundos da arte. In: QUEMIN, A.; VILLAS BÔAS, G. **Arte e Vida Social. Pesquisas recentes no Brasil e na França**. Germana Henriques Pereira de Sousa (trad.). Marselha: OpenEdition Press, 2016. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/1477#ftn1>>. Acesso em: 1 março 2018.
- CASTRO, B. G. **Afogados em contratos: o impacto da flexibilização do trabalho nas trajetórias dos profissionais de TI**. 2013, Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- CERQUEIRA, A. P. C. Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura. **Estudos Avançados**, São Paulo, 32, Jan./Abr., 2018.
- COSTA, S.; TERNUS, F. **A PEJOTIZAÇÃO E A PRECARIZAÇÃO DAS RELAÇÕES DE TRABALHO NO BRASIL**. In: III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DIREITO: DIMENSÕES MATERIAIS E EFICÁCIAS DOS DIREITOS FUNDAMENTAIS. [s.n.], 2012, Chapecó. **Anais...** Chapecó: Editora Unoesc, p. 193-216.
- COUTINHO, A. Teorizações do trabalho imaterial: a produtividade do artista no mundo do trabalho. **Cadernos CEMARX**, Campinas, nº8, p. 49-64, 2015. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/cemarx/article/view/2238>>. Acesso em: 15 março 2018.
- CROCCO, F. L. T. **Trabalho produtivo e improdutivo: a atividade artística musical e os fundamentos de sua precariedade**. In: VIII COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS. [s.n.], 2015, Campinas.
- DURAND, J. C. Prefácio. In: BENHAMOU, F. **A Economia da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- EAGLETON, T. **Marxismo e Crítica Literária**. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- ELIAS, N. **Mozart - Sociologia de um gênio**. São Paulo: Zahar, 1995.
- FERNANDES, F. **Nós e o marxismo**. 1ª. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- FREDERICO, C. A arte em Marx: um estudo sobre os manuscritos econômico-filosóficos. **Novos Rumos**, n. 42 (19), p. 3-24, 2004.
- HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. 17ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- MENGER, P. M. **Retrato do Artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo**. Lisboa: Roma, 2005.
- PEIXOTO, M. I. H. **Arte e Grande Público**. Campinas - SP: Autores Associados, 2003.
- PICHONERI, D. F. M. **Músicos de Orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes**. 2005, Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- PICHONERI, D. F. M. **Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia**. 2011, Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- RANIERI, J. Apresentação. In: MARX, K. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- SEGNINI, L. R. P. Acordes Dissonantes: Assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, R. **Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.
- SEGNINI, L. R. P. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. **Tempo Social**, 26, junho p. 75-86, 2014.

SILVA, F. C. A. D.; SANTAGUIDA, B. M. D.; FARIAS, A. A. Pejotização e Parassubordinação. **Id on Line - Revista Multidisciplinar e de Psicologia**, v. 9, n. 27, julho, p. 216-223, 2015.

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

WILLIAMS, R. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

WU, C. T. **Privatização da Cultura**. São Paulo: Boitempo, 2006.

RECEBIDO EM: dezembro de 2019
APROVADO EM: fevereiro de 2020

