
TRABALHADORES DA CULTURA E TÁTICAS DE SOBREVIVÊNCIAS

CULTURAL WORKERS AND SURVIVAL TACTICS

TRABAJADORES CULTURALES Y TÁCTICAS DE SUPERVIVENCIA

Nayra Joseane e Silva Sousa¹

<https://doi.org/10.5935/2358-3541.2024135203-pt>

Resumo

Vivemos uma época na qual as cada vez mais rápidas mudanças mundiais modulam novas formas de relações de trabalho, que não estão restritas a setores específicos, incorporando também a realidade dos trabalhadores da cultura. Neste sentido, esse artigo procura analisar as narrativas de produtores culturais que trabalham entre as cidades de Teresina (PI) e Timon (MA), cujas relações laborais estão relacionadas a táticas de sobrevivências. Isto é, no jogo de forças assimétricas que regulam a produção e a circulação da arte como mercadoria, essas táticas de sobrevivência se apresentam como astúcias e negociação do/da trabalhador/a para realizar o seu ofício. Metodologicamente, o estudo baseia-se em reflexões iniciais de uma pesquisa em andamento, privilegiando entrevistas abertas com uma abordagem de cunho etnográfico. As reflexões apontam os sentidos que permeiam a ambiguidade entre o trabalho “precarizado” e o trabalho que resulta em autorrealização.

Palavras-Chave: Produtor cultural; Trabalho; Táticas de sobrevivências.

Abstract

We are living in a time when increasingly rapid global changes shape new forms of labor relations that are not confined to specific sectors and also encompass the reality of cultural workers. In this regard, this paper aims to analyze the narratives of cultural producers working between the cities of Teresina (PI) and Timon (MA), whose labor relations are intertwined with survival tactics. In other words, within the asymmetrical power dynamics that regulate the production and circulation of art as a commodity, these survival tactics manifest as cunning and negotiation by the worker to carry out their craft. Methodologically, the study is based on initial reflections of an ongoing research project, emphasizing open-ended interviews with an ethnographic approach. The reflections highlight the meanings that permeate the ambiguity between "precarious" work and work that results in self-fulfillment.

Keywords: Cultural Producer; Labor; Survival Tactics.

Resumen

¹ Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UnB).
nayasousapi@gmail.com

Vivimos una época en la cual los cambios mundiales cada vez más rápidos modulan nuevas formas de relaciones laborales que no se restringen a sectores específicos, sino que también incorporan la realidad de los trabajadores culturales. En este sentido, este artículo procura analizar las narrativas de los productores culturales que trabajan entre las ciudades de Teresina (PI) y Timon (MA), cuyas relaciones laborales están relacionadas con tácticas de supervivencia. Es decir, en el juego de fuerzas asimétricas que regulan la producción y circulación del arte como mercancía, estas tácticas de supervivencia se presentan como astucias y negociaciones del trabajador para realizar su oficio. Metodológicamente, el estudio se basa en reflexiones iniciales de una investigación en curso, privilegiando entrevistas abiertas con un enfoque etnográfico. Las reflexiones apuntan a los sentidos que permea la ambigüedad entre el trabajo “precarizado” y el trabajo que resulta en autorrealización.

Palabras Clave: Productor cultural; Trabajo; Tácticas de supervivencia.

INTRODUÇÃO

O mundo do trabalho do setor da cultura apresenta-se de forma bastante heterogênea, pois mobiliza dinâmicas que envolvem conhecimentos e necessidade de adaptações a contextos em que a submissão do trabalho artístico está imersa no atual sistema econômico e na maneira como os sujeitos lidam de forma criativa e astuciosa para o exercício dele.

Este artigo é um desdobramento das primeiras incursões a campo da pesquisa de doutorado que está em andamento, na qual foram realizadas duas entrevistas semiestruturadas com dois produtores culturais do segmento da música da cidade de Teresina (PI), a capital do nordeste entre rios, cujo trabalho de um deles está relacionado também a um município do Maranhão que margeia a capital do Piauí, a cidade de Timon. Assim, a partir da revisão bibliográfica, busco tecer reflexões possíveis em uma abordagem etnográfica apontando caminhos em que a pesquisa poderá se desdobrar.

Intento, dessa maneira, analisar as narrativas dos produtores culturais sobre suas relações de trabalho implica no sentido de reconhecer que as configurações do mundo do trabalho não passam incólume na maneira em que os processos artísticos são produzidos. Nesta perspectiva, a configuração do trabalho, segundo Antunes (2014), está sendo desenhada por um caminho onde há uma reestruturação produtiva do mundo industrial para o setor de serviços: “proliferam, neste cenário aberto pelo neoliberalismo e pela reestruturação produtiva de amplitude mundial, as distintas formas de flexibilização: salarial, de horário, funcional ou organizativa, dentre outros

exemplos” (Antunes, 2014, p.10). Logo, essas mutações no mundo do trabalho não estão restritas a setores específicos, elas incorporam inclusive a realidade dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura, pois, se antes da pandemia da COVID-19 já conviviam com a informalidade da profissão ou instabilidade profissional, houve um agravamento das condições já enfrentadas, sobretudo, no cenário da “nova morfologia do trabalho²” (Antunes, 2014).

O contexto específico dos interlocutores aponta para um cotidiano em que há um “trabalho sonhado” frente às remodelações marcadas pelo momento histórico de aprofundamento do neoliberalismo. Portanto, são nesses interstícios que o ato interpretativo desenrola-se a partir das narrativas dos produtores culturais do segmento da música das cidades de Teresina e Timon.

UM BREVE CONTEXTO

O aparente antagonismo entre arte e trabalho é apreendido quando é vinculado a uma lógica “desinteressada” oposta ao mundo econômico (Bourdieu, 1996), ou seja, quando o fazer artístico é um recurso de distinção social. A busca por uma arte mais autônoma, em um ideal de produção artística mais individualista e insubordinada, ganhou forma na modernidade (Elias, 1995). Em tal desdobramento, há o desafio da legitimação do artista no mundo do trabalho, pois as ambiguidades tornam-se aparentes, uma vez que evoca uma independência em relação ao mercado, ao tempo em que há uma submissão às demandas econômicas (maneiras em que a música se insere na cadeia produtiva de criação, produção e distribuição) e a necessidade para ganhar a vida ou o “ganha pão”.

A análise de Norbert Elias (1995) sobre a trajetória de Mozart já apontava que as regras do ofício musical estavam vinculadas ao padrão de comportamento de uma época, no qual o reconhecido artista solapou a sua posição privilegiada de músico de uma corte, cujas instâncias de legitimação estavam vinculadas ao antigo regime, e seguiu propenso a se libertar desse monopólio da autoridade aristocrata e eclesiástica. Nesse prisma, a subordinação dos músicos à corte resultava em privilégio, mas também em uma dependência financeira e estética.

² Na nova condição de trabalho tudo se converte em precariedade, flexibilização, sem garantias trabalhistas, alta especialização do trabalho, com baixos custos e alta competitividade (Antunes, 2014).

A transição para o despertar do artista relaciona-se à esteira das transformações econômicas e socioculturais de uma época rumo a uma maior autonomia do fazer artístico. À vista disso, Requião (2010) identifica as brechas possíveis nessa transição em que os musicistas passam de artesãos a serviço da corte para assumir a posição de artistas: “a relativa autonomia do músico só vai efetivamente acontecer a partir do início do século XIX, onde se inicia o desenvolvimento de um mercado para a compra e venda de serviços e mercadorias musicais” (Requião, 2010, p.84).

Destarte, no mundo moderno, a autonomia da atividade musical ao passar de artesão da música para artista evidencia que o trabalho artístico sempre esteve sujeito às estruturas sociais historicamente inscritas. É nesse sentido que se destaca a cadeia produtiva da música associada às fases de criação, produção, distribuição em um movimento que se transforma ao longo da história.

Segundo Márcia Dias (2010), na fase inicial da indústria fonográfica, o trabalho era realizado dentro de um estúdio e resumia-se a reunir os músicos contratados pela gravadora na sala de gravação para registrar a música do desempenho real do artista, repetindo o processo até que o resultado fosse considerado adequado. A partir dos anos de 1970, complexificou-se com a distinção entre as atividades criativas e artísticas, e do outro lado a produção do material fonográfico. Na década de 1980, surgiram as fitas cassetes e suas cópias domésticas. A figura do músico independente passou a ter mais destaque, e a indústria concentrou-se nas tarefas de distribuição e promoção. Nesse momento, proliferou-se o surgimento de estúdios caseiros. Em 1990, há um crescimento de empresas de pequeno porte conceituadas como independentes; segundo Vicente (1996), entretanto, isso não ameaçava o controle das grandes gravadoras. A partir dos anos 2000, a tecnologia representou dificuldade de controle das grandes gravadoras com a criação de tecnologias digitais como o formato *MP3* e *softwares* de trocas de arquivos via internet - este caminho complexifica-se nas décadas seguintes com os serviços de *streaming* de áudio e vídeo.

Para a realização desse amplo movimento há um trabalho tácito que desloca uma cadeia produtiva de trabalhadoras e trabalhadores da cultura para o resultado final que é consumido pelos públicos. Essa teia de atividades está associada às fases de criação, produção, distribuição, cuja transformação ao longo da história se faz

presente. É por isso que Menger (2005) argumenta que o mercado de trabalho ligado à cultura mobiliza profundo envolvimento do trabalhador com a atividade profissional, de modo que manter-se nesse trabalho é oportuno lidar com os imponderáveis em seu ofício, ou seja, as condições de trabalho estão longe de padronizações rotineiras.

Nesse contexto, Borges (2003) e Segnini (2007) apresentam que historicamente os vínculos dos profissionais do setor da arte se dão de maneira informal, temporária, com instabilidades e riscos. Por isso, embasadas nos estudos de Menger, as duas autoras reafirmam que o trabalho artístico constitui-se de “verdadeiros laboratórios de flexibilidades”. Para tanto, Menger (2005) destaca que há uma crescente “flexibilidade” nas atividades artísticas: “o auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho em tempo parcial” (p. 18).

Dentro desse contexto, é importante evidenciar que no Brasil não há leis de proteção social e previdenciária especialmente para o trabalho artístico e sua cadeia produtiva. Nessa abordagem, Liliane Segnini (2012) reitera que há um aprofundamento de precarização vivenciado no universo do trabalho com a arte e que, no Brasil, essa realidade é acentuada pelas desigualdades regionais, balizadas pela concentração de grande parte do mercado artístico que se concentra na região Sudeste.

PRODUTOR CULTURAL E TÁTICAS DE SOBREVIVÊNCIAS

Foi a partir de conversas informais com alguns produtores culturais do segmento da música, da cidade de Teresina, que reconheci a importância de compreender sob um olhar antropológico as narrativas sobre as trajetórias profissionais e as relações de trabalho desses sujeitos. O interesse por analisar como elas e eles adequam-se ou subvertem às lógicas existentes em suas relações com o poder público e o mercado é uma motivação que a pesquisa em andamento suscita. Dentro desse contexto, reconheci que muitos artistas trabalham como produtores culturais de si e de outros artistas concomitantemente, mas há também aqueles sujeitos que por interesse individual envolveram-se com a produção musical e a partir daí iniciam sua carreira como produtores culturais.

Dentro da cadeia produtiva da cultura, o produtor cultural é aquele que administra “simultaneamente os interesses de artistas, fornecedores, poder público,

consumidores, patrocinadores e os seus. É o sujeito que lida ao mesmo tempo com as condições, prerrogativas e convenções dos campos econômicos e artístico” (Portella Machado, 2021, p. 3). Nesse âmbito, é possível identificar a construção de carreiras no setor da cultura e a dimensão de projetos e sonhos subjetivos, ao tempo que possibilita alcançar também as táticas que subvertem o ordinário das práticas cotidianas (Certeau, 2012).

O autor do livro “A invenção do cotidiano” atenta-se para as astúcias das práticas ordinárias, isto é, como que nas “maneiras de fazer” o cotidiano os sujeitos escapam da ordem majoritária, em microrresistências, metamorfoseando a ordem dominante. Visto dessa forma, o mercado simbólico que os artistas e produtores culturais estão imersos é organizado em um postulado de poder onde circulam também as astúcias das práticas cotidianas. É nesse contexto que o livro “Nó em Pingo D’Água” (2019) convida a pensar a sobrevivência:

A noção de sobrevivência [...] é também um conjunto de táticas e estratégias que correspondem apenas em parte à noção corrente de resistência. De um modo geral, a resistência tende a ser concebida nos termos de uma oposição entre fora e dentro. É como se o poder ou a hegemonia fossem uma imanência, uma entidade com arestas definidas, e a resistência fosse uma força exterior, que precisaria confrontar ou desafiar frontalmente essa entidade. Do lado de fora, a resistência seria ainda um desafio aberto às forças hegemônicas, um confronto em grande medida consciente em relação a essas forças. No entanto, a noção de sobrevivência desafia essa visão imanente de poder, justamente porque a sobrevivência não é um fora consciente e circunscrito que se choca contra um dentro, igualmente circunscrito e autocontido. [...] Operar diante de forças hegemônicas não é algo que se dá de modo dicotômico, por meio de uma lógica de opostos ou de entidades que colidem ou se chocam, mas sim numa lógica que dá lugar, ao mesmo tempo, ao conflito e à negociação (Facina; Silva; Lopes, 2019, p. 20).

Nessa orientação, a sobrevivência está longe do “amesquinamento da vida ou mera corrida atrás de subsistência imediata” (Facina; Silva; Lopes; 2019, p.18), mas como as/os trabalhadoras/es da cultura se conectam a desejos, realizações, perfazendo o rompimento de lógicas ao produzirem em condições tão adversas (Facina; Silva; Lopes; 2019), enredando, assim, artimanhas que fissuram as lógicas hegemônicas.

Esse é um contexto em que a noção de trabalho é constantemente tensionada, pois, apesar do esforço laboral, o trabalho é remetido a realizações. Trago a experiência da pesquisa de Facina (2023), quando ela aborda:

A noção de trabalho com o qual se sonha, ou ‘trabalho sonhado’, aparece com muita frequência nas falas dos interlocutores e interlocutoras no campo como oposto ao ‘trabalho escravo’ ou ‘trabalho de carteira assinada’ ou ainda simplesmente trabalho, significando um esforço laboral exaustivo sem outro sentido que não o de garantir o sustento, e que caracteriza a maioria das ocupações disponíveis para a classe trabalhadora no Brasil (Facina, 2019, p. 3).

Esses interstícios são por onde a pesquisa irá percorrer.

“TÔ’ PEGANDO O JEITO AGORA”

Alinhavando o fazer artístico ao mundo do trabalho, a cantora, produtora cultural e cientista social, Jaísa Caldas, apresenta as dificuldades de produção em um contexto de escassos patrocínios, mas que, apesar disso, produziu junto à rapper, jornalista e pesquisadora Carmen Kemoly um *clip* lançado em junho de 2022, com a música “contrato assinado”. Nessa canção, elas denunciam:

Minha caneta não vai parar, já tem é filme engatilhado para lançar e eu não quero saber, se tu não ‘vai’ patrocinar, ‘é’ nós por nós, e, estamos aqui com uma cópia só para te mostrar, então, vai, pode ligar a televisão que tu ‘vai’ se espantar...” (Caldas, 2022).

A reflexão trazida na música demonstra as tensões entre o mercado e as condições de produção do trabalho artístico, sobretudo quando é empreendimento de artistas negros do Nordeste. As invenções poéticas elaboradas em seus fazeres sonoros demarcam táticas implícitas e explícitas como um “grito” da vivência desses sujeitos. Jaísa Calda, 24 anos, é filha de músicos e cresceu imersa às instabilidades em que essa carreira se insere. Sua relação fronteiriça entre a cidade de Teresina (PI) e Timon (MA) a faz se reconhecer como cantora e produtora cultural do “Piranhão³”, uma territorialidade que perpassa um movimento da qual faz parte. Ela diz:

Eu sou do Piranhão, essa relação do Piauí e do Maranhão a gente não nega. Somos ligadas com a Esperança Garcia⁴, mas também tem o reggae e esse é o início da minha jornada, meu Rap é maranhense, embora eu seja do Piranhão. A minha arte vem nesse sentido de valorizar o Maranhão, o Piauí, essas cidades em divisas, as cidades entre os rios. A construção da letra, da musicalidade dos instrumentos que a gente utiliza, dos elementos que a gente utiliza para conectar a região (Entrevista concedida em 11/08/2022).

³ Nome designado pela relação próxima dos dois estados vizinhos que são unidos por pontes: Piauí e Maranhão.

⁴ Esperança Garcia foi uma mulher negra escravizada no século XVIII, na cidade de Oeiras, no Piauí. Foi reconhecida pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) Nacional como a primeira advogada do Brasil ao ter sua carta descoberta nos arquivos públicos do Piauí pelo historiador Luiz Mott. A carta escrita em 1770 foi endereçada ao governador da província de São José do Piauí denunciando maus tratos e abusos de seu senhor, o Capitão Antônio Vieira Couto.

Quando questionada sobre sua trajetória em relação à música, ela apresenta o quanto foi fluída pela relação familiar, mas que houve uma projeção quando ganhou em 2019 um festival - e a partir daí dedicou-se ao Hip-Hop. Quando interpelada sobre a relação da carreira artística, de produtora cultural e a possibilidade de viver de sua arte, ela diz:

Essa parte do financeiro é muito delicada, porque meus pais são músicos, né? E eles passaram por várias coisas e são inseguros quanto a isso para eu ficar nesse mundo também, principalmente minha mãe que agora é concursada, e tal. E realmente, hoje posso dizer que ainda não vivo de minha música. A maioria dos *shows* que faço são com meu grupo de rap, as Aya's, que são três 'gatas' e a DJ Laís e nós estamos fazendo vários *shows* porque tá surgindo agora as mulheres na cena e tal. Mas eu creio que vou começar a ganhar dinheiro agora que vou me colocar para jogo e me lançar, né? O que me faz ganhar grana, do meu reconhecimento é o meu trabalho na Secretaria de Cultura [na cidade] de Timon, na coordenação de música, mas eu faço várias coisas lá. É de lá que eu coloco a grana para fazer meu *clip* para fazer minha música (Entrevista concedida em 11/08/2022).

Nesse aspecto, a rapper apresenta o quanto ainda é preciso trabalhar para além de seus interesses relacionados a sua arte para poder conseguir manter suas necessidades cotidianas e aplicar em projetos e sonhos futuros. Quando questiono sobre como ela acompanha as constantes mudanças do mercado em relação à possibilidade de acessar a editais para conseguir verba, ela é enfática:

Muitos artistas não conseguem acompanhar as demandas que são exigidas, como portfólio e tudo, porque têm as Leis [de incentivo público, tais como Aldir Blanc e Paulo Gustavo] vindo, e tem uma dificuldade muito grande de mexer com a burocracia e documento e eu 'tô' pegando o jeito agora (Entrevista concedida em 11/08/2022).

No que se refere à produção de sua carreira, a rapper expõe que muitos trabalhos, a produção, o figurino e a direção de arte são feitos por ela e suas parcerias, em uma troca para entender sobre a distribuição musical e a divulgação nas redes sociais. Por esse motivo, relaciona o quanto isso advém do fato de como mulheres negras acessam esse mercado, no qual o espaço de aprendizado se faz no percurso e na necessidade, uma vez que há dificuldade de empresários interessados e marcas que reconheçam seu trabalho possibilitando patrocínio. Por isso, a gestão de sua própria carreira, sendo produtora cultural de si mesma, é expressa na música que compõe e produz como reflexo do atravessamento de seu cotidiano, o que não poderia ser diferente.

“NA PRODUÇÃO CULTURAL NÃO DÁ ‘PRA’ FAZER NADA SÓ, NÉ?”

Oposto à produtora cultural que administra sua própria carreira, Noé Filho, 32 anos, reconhece a dificuldade que é quando os artistas precisam agenciar suas próprias carreiras em um cenário de precariedades. Sua trajetória seguiu por outros contornos, como conta:

Minha formação é Administração, então sempre tive um sonho de ter um negócio próprio, de empreender, sempre sonhei com isso. Inicialmente eu sempre fui apaixonado pelo turismo. E uma característica pessoal minha é que eu sempre fui muito bairrista (...). E pensando em algum negócio que eu poderia contribuir, tive a ideia da “Geleia Total”, que é esse projeto de divulgar as coisas boas do Piauí, nasceu com o propósito de divulgação e focando nas redes sociais. E fiquei pensando que se eu me incomodo tanto que as pessoas reclamam do Piauí e se elas reclamam eu sempre falava que é porque elas não conheciam, e se eu conheço um pouco, então por que não poder mostrar e ajudar a divulgar, né? A gente surgiu nesse objetivo de ajudar os artistas a se divulgarem e levar o conhecimento para o público que está ali ao lado deles e eles não conheciam. Primeiro foi no foco de mídias, pelas redes sociais e depois criamos nosso portal. E em algum momento, eu tive uma ideia de um show, que era um *show* com a Bia e o Moisés. Então, não atuava como produção cultural, a gente divulgava as produções culturais, nós não tínhamos produções próprias e os trabalhos artísticos como um filme que foi lançado, uma música que foi lançada, apresentar a obra de um artista visual, né? Então esse *show* ‘Os Cancioneiros do Piauí’⁵ ele é um show com repertório cem por cento de músicas piauienses e que passava por vários gêneros. Foi quase um sonho. Porque é muito mágico você imaginar algo da sua cabeça e poder concretizar (Entrevista concedida em 02/05/2023).

Assim, foi com formação em Administração, atuando primeiramente como divulgador de eventos culturais da cidade pelas redes sociais e lançando posteriormente o seu sítio, Geleia Total⁶, que Noé Filho afirma-se enquanto produtor cultural⁷. Em 2018, lança-se como produtor cultural ao estrear o espetáculo musical “Cancioneiros do Piauí” e ali elabora um repertório de canções a serem cantadas por dois intérpretes da cena musical piauiense. Noé Filho enfatiza sobre a repercussão do seu primeiro projeto:

Percebi que os artistas gostaram de nossa visão de produção, de organização, de proposta artística e começou aparecerem [outros] artistas querendo que a gente produzisse os shows deles ou ajudassem a lançar o CD. Nossa equipe tem designs, fotógrafos, redator. Então quando a gente

⁵<https://www.geleiatotal.com.br/2018/03/28/cancioneiro-do-piaui-com-bia-magalhaes-e-mois-es-chaves-13-04-teresina/>

⁶ <https://www.geleiatotal.com.br/>

⁷ É importante destacar que a função de produtor cultural é antiga, mas somente em 1995 o curso de graduação em Produção Cultural foi criado pela Universidade Federal Fluminense. Comumente o ofício de produção cultural é exercido sem a formação acadêmica, mas são elaborados a partir da vivência e experiência dos sujeitos.

fala de produção cultural não dá pra fazer nada só, né? Então, quando se divulga um show já tem de marcar o ensaio fotográfico, pensar em figurino, ter assistente para vender na bilheteria. A equipe da *Geleia* foi ao longo do tempo foi se transformando. Quando falo a gente sempre é para dizer que não faço nada sozinho. Até por isso que trouxe uma qualidade nas produções (Entrevista concedida em 02/05/2023).

A trajetória de Noé Filho já apresenta um recorte diferente de Jaísa Caldas, de um entusiasta da arte piauiense que se profissionaliza com sua equipe para promover artistas da cidade de Teresina, mas reconhece que o início não foi fácil:

Quando a gente fala de produção cultural em um cenário de precariedade, muitas vezes a gente faz tudo sozinho porque não tem como manter uma equipe grande e para conseguir um lucro interessante. Então acaba evitando contratar pessoas para ter esse lucro. Felizmente a equipe da *Geleia* são pessoas que compartilham esse sentimento de querer contribuir e ajudar a divulgar e muitas vezes trabalhavam sem receber, principalmente no início a gente se organizava para fazer acontecer” (Entrevista concedida em 02/05/2023).

Ao que se refere as exigências do mercado, ele diz:

Como minha formação é Administração então essa bagagem de *marketing*, organização financeira me ajudou, porque não temos cursos de produção cultural aqui na cidade. Mas no meu caso, como tinha bagagem de administrador é um facilitador para planejar lançamento e dar essa estrutura (Entrevista concedida em 02/05/2023).

A trajetória de Noé Filho apresenta como operar diante das forças hegemônicas em uma dinâmica de negociar e desdobrar táticas dentro do jogo que envolve o trabalho do produtor cultural no mercado no Nordeste brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do ponto de vista das duas entrevistas realizadas, cabe ressaltar que são trajetórias que permeiam universos diferentes, mas que ambos se relacionam a táticas de sobrevivências que por ora negociam e por ora agem por dissensos e conflitos para a realização de seus projetos e sonhos.

Frente aos limites das incursões iniciais de pesquisa, é possível identificar que os sentidos de trabalho com aquilo que produz autorrealização, e o sentido do trabalho que está envolto nas lógicas de precarizações, precisam ser mais explorados. Por isso, durante o percurso etnográfico, espera-se acessar o cotidiano das/os produtores culturais, para poder identificar caminhos possíveis de invenção, subversão e

insubordinação desses sujeitos, possibilitando inspirar criativamente o viver do trabalho com a cultura.

Portanto, temos os desafios e os sentidos atribuídos ao trabalho “sonhado” (de autorrealização) e ao trabalho precarizado, que envolve longas horas entre gerenciar agenda, fazer contratos, elaborar repertórios musicais, gestão de imagem, operar com as novas tecnologias digitais, dentre outras atividades. São esses interstícios que instigam essa investigação, sobretudo quando o percurso metodológico será privilegiado pela etnografia adentrando um campo não muito explorado nas pesquisas no campo das Ciências Sociais - as relações de trabalho dos produtores culturais no Nordeste brasileiro.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, R. Desenhando a nova morfologia do trabalho no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 28, n. 81, p. 39-53, 2014.

BORGES, Vera. A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes. **Revista Crítica de Ciências Sociais** [online], 67 | 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALDAS, Jaísa. (2022). **Contrato assinado**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oRoXQI9WoiE>. Acesso em: 02 jun. 2023

CERTEAU, M. **A invenção do Cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

DIAS, Marcia. **Os donos da voz: Indústria fonográfica e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

ELIAS, Norbert. **Mozart, a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N. (Org.); LOPES, Adriana Carvalho (Org.). **Nó em Pingo d'água**. Sobrevivência, cultura e linguagem. 1. ed. Rio de Janeiro/Florianópolis: Mórula/Insular, 2019. 335 p.

FACINA, A. **Sujeitos de sorte: narrativas de esperança em produções artísticas no Brasil recente**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 65, n. 2, e195924, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.195924>.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma Editora, 2005.

PORTELLA MACHADO, G. Entre desemprego e freelance: a atual configuração do mundo do trabalho na cultura a partir da ocupação de produtores culturais como microempreendedores individuais. **Revista Cantareira**, (34), 2021. Recuperado de <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/44513>.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. **“Eis aí a Lapa...”**: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. 2008. 262 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: XIII **Congresso Brasileiro de Sociologia**. GT29 - Trabalho, Precarização e Políticas Públicas. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Música, dança e artes virtuais: aspectos do trabalho artístico em discussão. A arte como objeto de políticas públicas. **Revista Observatório Itaú Cultural**: OIC, São Paulo, Itaú Cultural, n. 13, p. 93-108. set. 2012.

VICENTE, Eduardo. A música popular e as novas tecnologias de produção musical. Campinas, 1996: UNICAMP. Dissertação (Mestrado em sociologia).

Artigo recebido em 30 de agosto de 2023.

Aprovado em 21 de julho de 2024.