



El Oído Pensante
ISSN:
ISSN: 2250-7116
eloidopensante@filo.uba.ar
Universidad de Buenos Aires
Argentina

“O mercado define isso”: estrutura e adaptação na dinâmica do trabalho de músicos brasileiros na transição do século XX ao XXI

Requião, Luciana
Heringer Costa, Rodrigo

“O mercado define isso”: estrutura e adaptação na dinâmica do trabalho de músicos brasileiros na transição do século XX ao XXI

El Oído Pensante, vol. 11, núm. 1, pp. 132-166, 2023

Universidad de Buenos Aires

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552974904008>

Nota de copyright Los/as autores/as conservan los derechos de autor/a y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo bajo una licencia de atribución no comercial Creative Commons, que permite a otros/as compartir y adaptar el trabajo con el reconocimiento de la autoría y de la revista en la que se publicó por primera vez y no permite hacer uso con propósitos comerciales. Los/as autores/as declaran poseer el permiso del archivo o repositorio donde obtuvieron los documentos que se anexan al trabajo de su autoría, permiso que los autoriza a publicarlos y reproducirlos, y liberan a la revista y sus editores/as de toda responsabilidad o reclamo de terceros/as. Los/as autores/as aseguran disponer del "consentimiento informado" de las personas que brindaron testimonio, información y/o permitieron la publicación de sus imágenes y testimonios.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

“O mercado define isso”: estrutura e adaptação na dinâmica do trabalho de músicos brasileiros na transição do século XX ao XXI

Luciana Requião

Universidade Federal Fluminense, Brasil

lucianarequiao@id.uff.br

Rodrigo Heringer Costa

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

rhcosta@ufrb.edu.br

Recepción: 03 Octubre 2022

Aprobación: 01 Diciembre 2022



Acceso abierto diamante

Resumo

Analizamos neste artigo transformações verificadas nas características do trabalho de musicistas no Brasil, entre o fim do século XX e a contemporaneidade. Pesquisas concluídas ou em andamento e diálogo com a literatura científica embasaram a investigação aqui empreendida. À luz da compreensão de elementos estruturais a impactarem a organização das atividades laborais de tais agentes, pouca autonomia é percebida na delimitação da dinâmica organizacional do trabalho na área por musicistas levados a se adaptarem a demandas de ordem econômica, social e/ou política nos distintos períodos históricos analisados. Como resultado de tais adaptações, propomos uma tipologia de duas formas de trabalho características –ainda que não exclusivas– a cada um dos referidos períodos: o trabalho flexível (fim do século XX) e o multitarefas (início do século XXI). Da análise empreendida, verificou-se uma tendência à crescente responsabilização do trabalhador pelos processos e resultados de seu trabalho, configurando um processo de precarização que é potencializado pela digitalização da produção e do consumo das atividades musicais. Observa-se, no entanto, uma realidade a contrariar o discurso da reinvenção, constantemente reproduzido por agentes e instituições vinculados ao campo musical no intuito de ressaltar a autonomia de musicistas na condução das transformações vinculadas a suas práticas laborais.

Palavras-chave: mundo do trabalho, músicos, Brasil.

Resumen

En este artículo, analizamos las transformaciones verificadas en las características del trabajo de los músicos en Brasil, desde principios del siglo XX hasta la contemporaneidad. Investigaciones concluidas y en curso, y el diálogo con la literatura científica respaldaron la investigación aquí desarrollada. A la luz de la comprensión de los elementos estructurales que impactan en la organización de las actividades laborales de dichos agentes, se percibe poca autonomía en la delimitación de las dinámicas organizativas del trabajo en el área por parte de los músicos, quienes se ven abocados a adaptarse a lo económico, social y/o a demandas políticas en los diferentes períodos históricos analizados. Teniendo en cuenta tales adaptaciones, proponemos una tipología de tres formas de trabajo que son características –aunque no exclusivas– de cada uno de estos períodos: trabajo especializado (desde principios del siglo XX hasta, aproximadamente, los años ochenta), flexible (finales del siglo XX) y multitarea (principios del siglo XXI). A partir del análisis realizado, se evidenció una tendencia a incrementar la rendición de cuentas del trabajador por los procesos y resultados de su trabajo –desde la especialización hasta la multitarea–, configurando un proceso precario que es potenciado por la digitalización de la producción y consumo de actividades musicales. Hay, por lo tanto, una realidad que contradice el discurso de la reinvención, constantemente reproducido por agentes e instituciones vinculadas al campo musical para enfatizar la autonomía de los músicos en la conducción de las transformaciones ligadas a sus prácticas laborales.

Palabras clave: mundo del trabajo, músicos, Brasil.

Abstract

In this article, we analyze the corroborated transformations in the characteristics of musicians' work in Brazil, from the beginning of the 20th century to contemporaneity. Concluded and on-going research and dialogue with scientific literature have supported the current investigation. In light of the reflections on the structural elements impacting the organization of the working activities of such agents, little autonomy is perceived in delimiting the organizational dynamics of work by musicians in the area, who are led to adapt themselves to economic, social and/or political demands during the different historical periods analyzed. Taking into account such adaptations, we propose a typology of three working forms recognized as distinctive – although not exclusive– of each of such periods: specialized work (from the beginning of the 20th century until, approximately, the 1980s); flexible work (end of the 20th century); and multitasking (beginning of the 21st century). Based on these reflections, we have verified a tendency towards increasing workers' accountability for the processes and results of their work – from specialized to multitasking–, which represent a deterioration of labor conditions, and which are worsened in contemporary times by the digitalization of the production and consumption of musical activities. Therefore, there is a reality that contradicts the discourse of reinvention, constantly reproduced by agents and institutions linked to the musical field in order to emphasize the autonomy of musicians in conducting the transformations linked to their work practices.

Keywords: Work world, musicians, Brazil.

No Brasil, os estudos sobre a música enquanto uma atividade laboral, que se preocupam em observar as relações sociais que ali se desenvolvem sua forma de organização e processos de trabalho, ainda é campo de pesquisa incipiente. No campo da música, por exemplo, Vermes (2015, p. 15) identifica uma dezena de livros que tratam da história da música brasileira produzidos no Brasil ao longo do século XX, e nenhum deles aborda a temática em sua complexidade. Costa e Ampáro observam que:

A realização de pesquisas relacionadas ao trabalho em música no Brasil nas mais diversificadas áreas do conhecimento ainda é ínfima. No âmbito da história, o estudo das atividades profissionais em música em diferentes épocas, observadas suas práticas e relações de trabalho, apresenta-se enquanto uma seara pouco explorada. Inexiste por grande parte dos historiadores uma percepção concreta da atividade musical como categoria submetida ao eixo da divisão social do trabalho, entendida como trabalho material ou espiritual, inserido no dinâmico fazer artístico, sobretudo porque comumente desconhece-se ou se opta por não considerar os variados aspectos que caracterizam esse admirável ofício (Costa e Amparo, 2020, p. 278).¹

A historiografia produzida sobre música em outros países, e que trazemos como exemplo as da língua inglesa, parece aproximar-se melhor do debate ao ter como foco a música enquanto profissão ou atividade laboral, investigando a vida profissional de músicos em diferentes períodos e contextos históricos. Esse é o caso das obras “Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I” (1953), de Walter L. Woodfill, “The Careers of British Musicians, 1750-1850” (2004), de Deborah Rohr, “Music for Hire: A Study of Professional Musicians in Washington (1877-1900)” (1992), de Katherine K. Preston, “The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: A Social History” (1985), de Cyril Ehrlich, “Players’ Work Time:

A history of the British Musicians’ Union, 1893-2013” (2016), de John Williamson e Martin Cloonan e “Tell Tchaikovsky the News Rock ’n’ Roll, the Labor Question, and the Musicians’ Union, 1942-1968” (2014), de Michael James Roberts. As referências apresentadas, guardadas as suas especificidades, pode-se dizer que em seu conjunto representam um quadro em que a atividade musical passa de uma condição de subalternidade e dependência para uma condição de autonomia frente a um mercado de trabalho que se forma a partir do crescimento dos centros urbanos.² Nos termos de Elias (1995), tal fato denota a transição da arte de artesão para a arte de artista. Nos casos citados pode-se observar que a vida dos músicos e sua sustentabilidade por meio deste ofício foi pautada por enormes desafios, disputas, intensas rotinas de trabalho e, em grande parte, por baixa remuneração.

Pesquisas que se dedicam à compreensão do trabalho no campo da música no Brasil começam a ganhar corpo nos primeiros anos do século XXI.³ A tese de doutorado da socióloga e musicista Juliana Coli (2006) é um exemplo de um dos primeiros trabalhos identificados por nós nesta área de estudos. A pesquisadora teve como objeto as atividades e relações de trabalho de cantores líricos solistas e coros dos corpos estáveis em instituições culturais onde se vinculam, neste início de século. Dentre outras questões, Coli destaca “um contexto onde a força de trabalho é intensa e extensamente explorada pelas estratégias de racionalização produtiva e flexibilização das relações de produção” (2006, p. 277).

É muito difícil definir um marco para o início do que poderíamos compreender como a história do trabalho no campo da música. Até mesmo porque o próprio conceito de trabalho é polissêmico e histórico, ou seja, determinado pelas estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais peculiares ao tempo e ao espaço em questão.

Tomamos o conceito de trabalho a partir de Marx quando afirma que:

Todo trabalho é, por um lado, dispêndio de força humana de trabalho em sentido fisiológico, e graças a essa sua propriedade de trabalho humano igual ou abstrato ele gera o valor das mercadorias. Por outro lado, todo trabalho é dispêndio de força humana de trabalho numa forma específica, determinada à realização de um fim, e, nessa qualidade de trabalho concreto e útil, produz valores de uso (2013, p. 104).

Como um recorte e desdobramento dos estudos sobre o trabalho no campo da música que temos realizado (Costa, 2020; Requião, 2010, 2016, 2020a, 2020b), buscaremos destacar uma tipologia para dois perfis profissionais constituídos no decorrer da história da vida laboral de musicistas, destacando elementos

estruturais e processos de ajustamento a dinâmicas do trabalho por eles demandadas em relação à atuação de músicos brasileiros entre o final do século XX e o início do XXI.

No contexto analisado, observamos a música como um campo que opera na produção de valores de uso e, especialmente, de valores de troca. Isso porque participa, em forma de serviço e/ou mercadoria, de um setor da economia capitalista hoje denominado como Indústria Criativa. Nessa prática, concebemos os músicos e/ou musicistas como aqueles e aquelas que compõem uma parcela da classe trabalhadora brasileira. Assim, o trabalho do músico⁴ aqui é entendido em “sua forma típica no capitalismo, trabalho assalariado, abstrato, assim como nos movimentos e organizações da classe trabalhadora assalariada” (Mattos, 2019, p. 24).

O termo “profissionais” aqui se refere àqueles que atuam buscando sua subsistência, ou seja, que atendem às formas de mercantilização da sua força de trabalho (Antunes, 2018, p. 157). As tipologias propostas se assentam em características que buscam definir o modo como se organiza o trabalho e as formas como majoritariamente fora ou é empregada essa força laboral nos distintos períodos analisados. São elas: o flexível e o multitarefa. As contrastaremos, de maneira introdutória, a outra categoria –a do músico especialista– predominante até o fim do século XX no que diz respeito à configuração dos fazeres profissionais de musicistas. Não nos deteremos, no entanto, em uma sistematização detalhada de tal configuração e das particularidades a ela associadas em distintos momentos da história recente do país, no intuito de que não fuja em demasia dos objetivos da presente apresentação.

Importante ressaltar que a tipologia proposta se trata de uma abstração, um exercício teórico, com o intuito de compreender as mudanças que se operaram no campo do trabalho dos músicos. Não trataremos, pois, esses perfis como estanques, mas como categorias que podem se entrecruzar e desdobrar-se em múltiplas identidades nos distintos períodos analisados. Nesse sentido, um tipo não supera o outro, apesar de, em determinadas circunstâncias, certo perfil poder ganhar uma maior ênfase, quer seja em sua atividade prática ou em sua autodenominação.

Acreditamos que esses perfis, como abstrações teóricas, podem nos permitir observar rupturas e continuidades no que se refere, por exemplo, à forma de reprodução e manutenção da força de trabalho, bem como sua relação com os seus instrumentos de trabalho e as consequências para a formação de sua identidade e formas de sociabilidade profissional. Nesse sentido, buscamos nos valer de dados empíricos de pesquisas realizadas nos últimos anos junto a musicistas atuantes em diversos estados brasileiros (Erthal, 2017; Requião, 2019; Costa, 2020; Aune, 2020; Bartz, 2020), e do diálogo com a literatura mais ampla acerca do trabalho.

Tais pesquisas, por sua vez, dialogam com estudos realizados em países como França (Menger, 2005), Inglaterra (Williamson e Cloonan, 2016), Estados Unidos (Mulder, 2009) e Argentina (Quiña, 2016), por exemplo. Em tais estudos, a flexibilização e os processos de precarização do trabalho artístico, observado por Menger (2005, p. 45) como aqueles “tomados numa economia do incerto e mais expostos aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais”, parece ser a tônica.

O argentino Guillermo Martín Quiña (2016) em estudo sobre a produção de música independente na cidade de Buenos Aires observa:

Os resultados mostram a proliferação do trabalho precário em termos de recrutamento, remuneração, estabilidade e segurança, como acontece globalmente nas chamadas indústrias criativas. O argumento desta pesquisa é que a pequena escala de suas empresas, o uso do próprio trabalho e relações pessoais diretas tendem a obscurecer a precariedade do trabalho, a dificultar o reconhecimento do estatuto dos trabalhadores e impedem sua organização sindical (2016, p. 106).

Como antecipado por Quiña, em países europeus e também nos Estados Unidos, fenômeno de muitas similaridades com os casos latino-americanos são observados, preservadas suas particularidades. Pouco otimista em relação aos impactos positivos comumente associados a transformações do trabalho no pós-fordismo,⁵ Andrew Ross (2009) argumenta, apontando para a organização laboral da indústria criativa em tais países, que consequências perversas do efeito “liberalizante” e de “desregulamentação” sobre o setor nas

últimas décadas foram percebidas, com um conseqüente enfraquecimento dos sindicatos vinculados ao trabalho criativo.

Acadêmicos e ativistas vinculados ao movimento trabalhista não conseguem disfarçar seu cinismo ou arrogância em suas respostas a tais transformações [do trabalho ligado à indústria criativa]. A reestruturação industrial nas últimas três décadas não tem sido gentil à bandeira de um estilo de vida seguro ou sustentável, e, de fato, a liberalização frequentemente visava diretamente destruir o poder dos sindicatos⁶ (Ross, 2009, p. 20, tradução nossa).

Como proposta central do presente texto, pretendemos desconstruir a ideia de “reinvenção”, que, em meio à pandemia da Covid-19 no Brasil, foi amplamente difundida e reproduzida pelos meios de comunicação e pelas redes sociais, como será demonstrado adiante. De modo inverso, advogamos a ideia de que musicistas vêm historicamente enfrentando um movimento que os obriga a frequentes adaptações aos processos produtivos. Assim, entendemos que “reinvenção” apresenta um tom demasiadamente otimista frente às reais possibilidades de intervenção no mundo do trabalho, e compreendemos que o que vimos fazendo é atuar no intuito de nos adaptar a um movimento que, independentemente de nossa vontade, impõe-se, tanto no que se refere aos processos quanto às relações de trabalho. Ademais, a referência a “reinventar-se” entrega ao indivíduo expectativas e, logo, responsabilidades acerca das transformações de sua realidade laboral, atribuindo uma ideia de autonomia à atuação de tais sujeitos. Deixa, portanto, de enfatizar o impacto e valor de questões estruturais (coletivas) atadas às já referidas metamorfoses. Falaremos neste trabalho, pois, em adaptação.

Partimos de um momento histórico em que a música ocidental já se encontra estabelecida enquanto um campo de produção autônomo.⁷ Nossa análise está centrada na virada do século XX ao XXI, quando observamos constantes transformações nos processos de produção e consumo de música, e, em particular, as conseqüentes transformações ocorridas nas relações de trabalho estabelecidas entre musicistas e seus contratantes, além das formas de inserção do músico no mercado de trabalho musical. Consideramos que, historicamente, foram se constituindo perfis profissionais bem definidos –vinculados ao músico especializado–, fenômeno que perde gradativamente sua força diante da crescente necessidade posta a tais agentes em flexibilizarem sua atuação profissional e de desmembrarem suas ações laborais em múltiplas tarefas.⁸

O caráter especializado do músico pode ser observado no verbete de Raphael Coelho Machado publicado em seu Dicionário Musical no ano de 1855: “MUSICO, s. m., o que executa ou compõe música; o músico pode ser cantor ou instrumentista ou ambas as cousas; geralmente o que compõe distingue-se pelo nome de compositor, e o que executa com o de executor” (Machado, 1855, p. 129). Tal especialidade não significa, na prática, uma delimitação tão bem definida sobre a função musical. O músico Alberto Nepomuceno (1864-1920) é um exemplo:

As apresentações de Nepomuceno na historiografia costumam ser plurais: compositor, pianista, organista, regente, professor de composição e de órgão, administrador, polemista, agitador cultural. Essa multiplicidade, no entanto, não chega a minimizar uma tendência a considerá-lo como primordialmente compositor, que exerce outras atividades paralelas. Atividade nobre, do espírito, dissociada das preocupações vulgares do dia a dia, mas que não libera o compositor das obrigações menos nobres, mais materiais e prosaicas (Vermees, 2010, p. 8).

Porém, é interessante notar que a distinção observada por Machado no século XIX, que identificou os músicos a partir de sua função como executor (cantor ou instrumentista) ou compositor, é ainda a base para a classificação formal das atividades dos musicistas, ao menos no Brasil. A legislação acompanhou tal classificação na medida em que os indicativos presentes nos textos das leis apresentam pequenas variações entre as funções elencadas. Um exemplo é a Lei nº 3.857 de 22 de dezembro de 1960, que cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão do músico (Brasil, 1960). Entre executores, compositores (arranjadores, orquestradores), professores e regentes (diretores), apenas o copista talvez saia fora desse conjunto estabelecido de funções e perfis musicais. Tais perfis se veem ainda fortemente representados em cursos de formação universitária ou conservatórios, com seus cursos de bacharelado e licenciatura; o IBGE em seus relatórios se refere às funções de “Músicos, cantores e

compositores” (código 2652) e “professores de música” (código 2354) (IBGE, 2019, p. 38); já a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) divide a função de Músico em duas famílias, (1) Músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos; e (2) Músicos intérpretes. Esses são alguns exemplos, entre tantos outros possíveis, de uma compreensão dos fazeres musicais a seguir uma ideia de especialização, mais hermética e estanque em seus direcionamentos que a maneira predominante de sua verificação prática a partir de fins do século XX.⁹

Aune (2020), em sua pesquisa sobre as transformações no ofício do contrabaixista entre as décadas de 1970 e 1990, mostra como o trabalho em estúdio demandava um músico especializado em seu instrumento, de forma a atingir seus fins de forma “eficiente”, poupando os custos de gravação, à época, bastante elevados. Além disso, outra especialidade era requerida na medida em que esse músico instrumentista fosse capaz de tocar contrabaixos de diferentes espécies (acústico, elétrico, fretless, etc.). Obviamente, não bastava saber tocar o instrumento, também era preciso possuí-lo. Conforme Aune:

[...] no mercado de gravação das décadas finais do século XX o contrabaixista seria definido basicamente pelo domínio do contrabaixo (acústico, elétrico ou ambos), por sua capacidade de ler partituras e por sua maneira de tocar, sendo a cobrança pela eficiência, o “dar conta”, a questão central no trabalho em estúdio (Aune, 2020, p. 122).

Com o desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil, a demanda por profissionais que atendessem determinadas especialidades gerou a figura conhecida como o “músico de estúdio”, uma função “bastante estimulante, era um dinheiro rápido e justo, que fortalecia o status de músico-instrumentista profissional” (Aune, 2020, p. 100). O status de “músico profissional” parece ter sido ligado, por muitos anos, ao trabalho nesse setor, e atendendo a um perfil bastante particular. Uma das musicistas entrevistadas por Requião (2019) revela: “Profissional era ser músico de gravação, e músico de gravação requer um rendimento X, Y, Z – rendimento de prontidão de leitura, de entender aquele métier ali, a mecânica das várias coisas” (Perdigão in Requião, 2019, p. 177).

Amparado em Antunes, Aune observa que a partir da década de 1980 “as transformações na estrutura capitalista global, aliadas às crises econômicas, levaram gradualmente a um novo tipo de estrutura de produção baseada no toyotismo, que envolve ‘fazer um pouco de tudo’” (2020, p. 65). No campo da música, tal fato é observado pela “tendência à diminuição do espaço para contrabaixistas ‘especialistas’ em uma só área, valorizando o profissional que reunisse características múltiplas e, através da diluição das estruturas formais de emprego, terminaram por empurrar o contrabaixista de volta à necessidade de trânsito entre os subcampos de trabalho” (2020, pp. 65-66). A mesma questão é observada por França (2018):

Nas últimas décadas, os instrumentistas cariocas diversificaram suas funções por exigência do mercado, atuando também como engenheiros de som, produtores executivos, divulgadores, e assim por diante. Esta reversão da tendência à especialização que se dava até os anos 1990 na indústria cultural, conduz os músicos a uma reconversão a novos modelos de carreira como uma exigência do mercado (França, 2018, p. 165).¹⁰

É desse perfil flexível, que se encontra em um mundo que passa por profundas transformações, num momento em que trabalhadores passam por um processo gradual de perda de direitos conquistados em período precedente e a informalidade nas relações de trabalho se insere em espaços e funções antes formalizadas, que iremos tratar na próxima seção.

O músico como um trabalhador flexível

Vida de músico é sempre assim: ou você faz 10 coisas ao mesmo tempo ou pode ficar dois meses sem fazer nada.

Célia Vaz (in Requião, 2019, p. 129)

Ao analisar as metamorfoses do capitalismo no final do século XX, David Harvey (2002) aponta para uma transição do modelo fordista para aquele que denomina de acumulação flexível. Neste último, o trabalhador assumiria uma nova postura, abandonando a vinculação a uma tarefa exclusiva, organizada de

modo vertical, visando à produção de bens duráveis, homogêneos, uniformes e padronizados, em prol de um comportamento flexível e polivalente. O regime de acumulação flexível:

[...] se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho dos mercados de trabalho dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional (2002, p. 140).

No Brasil, transformações no mercado de trabalho nas duas últimas décadas do século XX tiveram relevantes impactos na indústria da música e nas relações trabalhistas verificadas na área. Observa-se no período um processo de desmantelamento dos já escassos empregos formais disponíveis para a atuação de musicistas no país, sobre o qual discorreremos adiante. Em relação ao quadro laboral mais amplo, houve um distanciamento das conquistas obtidas em período anterior (1930-1970), quando foi notada uma constante modernização das relações de trabalho no Brasil e uma combinação exitosa entre crescimento da economia e ampliação no acesso a direitos sociais e trabalhistas.¹¹ A partir da década de 1980, os trabalhadores viram o país sair do posto de oitava economia do mundo para ocupar o décimo terceiro lugar, “passando da décima terceira para a terceira posição no ranking do desemprego global e comprimindo a parcela salarial de 50% para 39% da renda nacional” (Pochmann, 2014, p. 23).

Um quadro crescente de informalização da PEA também é verificado, principalmente entre as décadas de 1980 e 2000 (v. quadro).

Quadro 1

PEA	2,6%	2,8%	1,7%
PEA ocupada	2,6%	2,2%	2,5%
Empregador	3,3%	1,6%	-0,7%
Conta própria	1,8%	2,1%	2,4%
Sem remuneração	0,6%	0,9%	-5,4%
Empregado	3,6%	2,4%	3,4%
- Com registro	6,2%	1,3%	4,7%
- Sem registro	0,6%	5,1%	0,9%
Desempregado	0,5%	11,9%	-3,2%
Taxa de informalidade*	1,1%	3,0%	0,6%
Taxa de precarização**	1,1%	3,7%	-1,1%

Brasil – evolução da População Economicamente Ativa, da condição da ocupação e do desemprego entre 1940 e 2010 (variação média anual).

Fonte: Pochmann, 2014.

* Soma dos ocupados por conta própria, sem remuneração e empregado sem registro.

** Soma de contra própria, sem remuneração e desempregado.

Nos anos 1980, políticas de desindustrialização ganharam força em paralelo à intensificação da internacionalização dos setores produtivos e de um (re)fortalecimento daqueles direcionados à produção de elementos primários para exportação. O fenômeno se deu na esteira da crise econômica que assolou o país com a implementação do II PND, nos anos 1970, promovendo, concomitantemente, o colapso do modelo desenvolvimentista e um processo de regressão econômica (Cardoso Jr., 2001, p. 32).

No campo musical, os já escassos redutos de emprego formalizado na área, os chamados “corpos estáveis”, representados, em sua maioria, pelas grandes orquestras, viram os seus postos de trabalho serem minados por uma série de políticas a favorecer sua desregulamentação, flexibilização e consequente precarização, na passagem do século XX para o XXI¹² (Coli, 2006; Segnini, 2006). Fenômeno semelhante ocorreu com o ambiente universitário de ensino público, o qual figura como outro importante espaço onde já se verificava a formalização dos vínculos de trabalho de musicistas, como docentes ou servidores técnicos.

No Brasil, a docência universitária tem introduzido um novo campo de atuação para o músico. As pesquisas científicas ligadas às instituições universitárias têm-se apresentado como uma alternativa para a

atuação do músico como docente/pesquisador/cantor. [...] E a condição do artista/docente apresenta-se de modo particular em relação à condição do docente de outras áreas, porque, além da atividade relacionada à pesquisa e ao ensino, existe a preocupação com a performance, através do envolvimento com os projetos de extensão universitária sob a forma de realização de concertos e recitais, ou como contratado autônomo em eventos que não se relacionam com o trabalho de docência na universidade, como, por exemplo, a participação em óperas (Coli, 2006, p. 101).

A concentração das atividades de distribuição de discos e demais produtos vinculados à indústria fonográfica em grandes majors multinacionais, favorecida pelo processo de internacionalização da economia, não se converteu em impacto positivo à formalização das condições de trabalho da maior parte dos musicistas no país. Ao contrário, “Produtores, músicos e até mesmo o cast de artistas, antes assalariados ou com algum tipo de vínculo formal e estável, passaram a condição de prestadores de serviços eventuais” (Requião, 2019, p. 15).

Segundo Requião (2005, pp. 1385-1386), o perfil de tais agentes e a sua atuação profissional modelou-se de modo a se adaptar às transformações estimuladas pelo já referido regime de acumulação flexível. Como em outras áreas de atuação, o profissional de função única e perfil bem delimitado tornou-se cada vez menos útil às demandas produtivas, dificultando o seu êxito profissional no campo. “O instrumentista, por exemplo, acaba por atuar como professor, técnico de som, produtor etc. Além do mais é preciso saber administrar a profissão pois os contratos de trabalho, quando existem formalmente, em geral são temporários” (Requião, 2005, p. 1385). A necessidade de atuação em múltiplas frentes, longe de uma escolha/opção, torna-se uma necessidade aos musicistas, que se veem coagidos a tal, frequentemente, por questões de sobrevivência em um mercado de trabalho crescentemente mais competitivo e menos regulamentado.

Em entrevistas conduzidas com musicistas de ativa atuação no período aqui referido, a autora (2019) permite-nos averiguar diversos traços da flexibilidade no fazer laboral de suas interlocutoras. A maior parte das entrevistadas declaram ter vivenciado a flexibilidade como regra do trabalho na esfera musical. O padrão é verificado, vale ressaltar, não como uma escolha, mas como algo inevitável à realidade laboral no meio. De forma oposta à situação vivenciada pelas musicistas no final do século XX, o século XXI desestruturou o mercado a ponto de dificultar a sobrevivência no setor.

Na verdade, meu marido me sustenta até hoje. Acabamos que nós fizemos um acordo em que eu disse: “olha, minha profissão tá nesse pé. Eu posso fazer uns bicos aqui e ali, tentar isso tentar aquilo, mas nunca vai ser o suficiente pra manter a casa” (Messina in Requião, 2019, p. 35).

Vida de músico é sempre assim: ou você faz 10 coisas ao mesmo tempo ou pode ficar dois meses sem fazer nada (Vaz in Requião, 2019, p. 129).

Eu acho, cá para mim, que um pouco o mercado define isso [o que você irá fazer na condição de musicista]. Você pega um contemporâneo meu, como o Zé Renato. Toquei muito com ele. Mas, o Zé Renato era um compositor –ele tocava violão o dia inteiro, compunha o dia inteiro– compositor fértil, com aquela voz linda que ele tem. Entrou para o Boca Livre, que teve um mercado –foi um grupo de sucesso, onde eles gravaram algumas músicas do Zé, do Cláudio Nucci– mas depois, o mercado dirigiu ele mais para ser cantor, então, ele começou a fazer leituras de tal compositor, tal compositor. Eu não diria que ele não goste disso que ele faz, mas, talvez, se no mercado brasileiro tivesse mais abertura para as composições, música instrumental (que ele compõe e eu também), talvez fosse um outro trajeto, talvez... (Perdigão in Requião, 2019, p. 189, parênteses nosso, grifo nosso).

O processo de adaptação a demandas diversas e externas aos caprichos individuais evidencia-se, entre outras, em trecho da fala de Perdigão. “O mercado define isso”, argumenta a musicista, referindo-se posteriormente a mudanças nos encaminhamentos da carreira artística do compositor e instrumentista Zé Renato, a partir de necessidades, majoritariamente, de ordem econômica. Vaz, por sua vez, ressalta a necessidade de certa sobrecarga no *métier* laboral, no intuito de que não falte demandas por trabalhos em um mercado no qual a elasticidade mostra-se unilateral (v. p. ex., Menger, 2005, p. 93). A partir da fala de Messina, é possível perceber uma impossibilidade de subsistência a partir de suas atividades musicais, à

revelia de suas pretensões individuais. Via transferência de renda associadas ao matrimônio, a musicista busca manter-se em atuação profissional na área.

Em recente trabalho de campo conduzido na cidade de Salvador, Costa (2020) percebe permanências do perfil profissional flexível na atualidade, reforçando o entrecruzamento entre as categorias de análise aqui utilizadas e os períodos históricos de sua predominante verificação empírica, outrora destacados. Via de regra, seus interlocutores exerciam, em paralelo à atuação como instrumentistas, outras atividades laborais dentro ou fora do campo musical. Elias¹³ complementava a renda obtida com suas performances em bares com atividades de docência –por meio de aulas particulares e domiciliares–, conciliadas ainda com uma bolsa de iniciação científica da universidade na qual estuda formalmente composição. Kátia, baterista, tem também um emprego de perfil técnico e sem vinculações com a música, na Escola de Farmácia da Universidade Federal da Bahia. Mário exerce atividades de cantor e também realiza trabalhos informais como assistente de obras, na área de construção civil. Em todos os perfis profissionais dos referidos interlocutores, descritos a partir de pesquisa de campo conduzida entre os anos de 2017 e 2020, traços de flexibilidade mostram-se claramente perceptíveis.

O trabalho flexível é, assim, aquele que pode (e frequentemente é induzido a) se metamorfosear em muitas de suas características, por vezes no decorrer de uma mesma atividade. Por ter a sua natureza definida, em geral, a partir de demandas pontuais ou de curta duração, pode assumir as mais variadas formas e características, induzindo os que o exercem a assumir posturas flexíveis diante da imprevisibilidade das atividades que venham a desempenhar. O trabalhador flexível, portanto, nutre uma relação dialética com a flexibilidade do mercado de trabalho, contribuindo um para a reprodução e o condicionamento do outro. Guilherme Bartz (2020) complementa, reportando-se ao contexto da flexibilização das relações de trabalho de instrumentistas da Orquestra de Câmara Teatro São Pedro, em Porto Alegre:

[...] a noção de flexibilidade passou a ser entendida, basicamente, a partir de dois sentidos: primeiro, existe a ideia de uma flexibilidade interna nas empresas, resultante de uma profunda transformação da organização do trabalho –uma exigência em relação à polivalência do trabalhador, que precisou desenvolver seu autocontrole, autonomia, versatilidade etc. Segundo, observou-se o surgimento de uma flexibilidade externa, que supõe uma organização do trabalho em rede, na qual as empresas encontram os recursos de que carecem por meio de uma abundante subcontratação e de uma mão de obra maleável em termos de emprego (empregos precários, temporários e autônomos), de horários e de jornada de trabalho (em tempo parcial, com horários variáveis etc.) (2020, p. 6).

Como exemplo da operação de tal flexibilidade estrutural no cotidiano de musicistas, podemos pensar na seguinte situação: uma vez convidado para distintos trabalhos de curta duração como freelancer, um músico é coagido –para, digamos, alcançar uma remuneração satisfatória– a se habilitar ao desempenho da função de performer instrumentista, de professor em uma escola particular de música, de compositor de vinhetas para campanhas publicitárias a serem veiculadas na rádio local e –supondo que receba a oferta de um cachê extra pelo serviço– de caixa em uma casa de shows na qual vez ou outra se apresenta. No desempenho de suas funções, pode ser requisitado, de modo coercitivo e pouco amistoso, pelo proprietário do estabelecimento onde leciona a se apresentar em uma atividade institucionalmente promovida para os pais dos alunos fora do período regular de trabalho e, suponhamos, a assumir a função de engenheiro de som, devido à inesperada ausência da pessoa que se responsabilizaria pela função durante a apresentação que se propõe a realizar em uma pequena casa de shows da cidade onde reside.

A flexibilidade, já presente em maior ou menor grau nos fazeres laborais de musicistas ocidentais desde o final do século XVIII (v. p. ex.: DeNora, 1995; Elias, 1995), é contemplada, ao final do século XX, com transformações econômicas propícias à sua disseminação em ambientes que haviam paulatinamente se resguardado de seus efeitos mediante processos os mais diversos de regulamentação. No Brasil, principalmente a partir da década de 1980, o processo de flexibilização atinge as relações de trabalho em espaços que representavam bastiões do labor especializado e estável no campo musical, a exemplo das orquestras, gravadoras, rádios, televisão e universidades. A percepção das interlocutoras de Requião, já em atuação no referido período, acerca do arrefecimento das oportunidades de trabalho formal a tempo integral na área mostra-se um indício empírico das transformações assinaladas.

O impacto de tal processo se mantém ou mesmo se intensifica em período posterior, como é possível verificar a partir das pesquisas empreendidas por Salgado (2005), Erthal (2017), Bartz (2020) e Costa (2020). A necessidade posta aos musicistas de se adaptarem às transformações econômicas estruturais no período coloca obstáculos à atuação do músico especialista ao dificultar a sua subsistência. Posto como possibilidade (quase) única no horizonte de tais agentes, o trabalho flexível impõe-se como saída inevitável a submetê-los a modelos de contratação por projetos (Menger, 2005, pp. 101-109; ILO, 2014), multiplicando suas frentes de atuação e especialização.

Mudanças tecnológicas ocorridas no início do século XX exigiram novas adaptações do musicista que almejassem se inserir de maneira exitosa no mercado de trabalho. A necessidade de se tornar um empreendedor de si mesmo para garantir sua subsistência em um ambiente laboral hostil àqueles que somente se dispõem a trabalhar sob demandas diversas torna-se uma tônica para a nova configuração do trabalho na área no período supracitado. A tomada do trabalhador como um empreendedor, conduzida de modo a ressaltar uma suposta autonomia do segundo face o primeiro, acentua a expectativa sobre o indivíduo (logo convertida em responsabilização) pela condução de determinadas atividades e, no intuito de que sejam exercidas em plenitude, o impele a responder de maneira polivalente (a incluir atuações em diversas frentes fora do escopo da atuação musical) para garantir a reputação e atuação exemplar de sua “empresa” ou “empreendimento”. Sobre as referidas transformações, discorreremos na seção subsequente.

O músico como um trabalhador multitarefa (ou empreendedor de si mesmo)

Existe uma ilusão sobre a ideia do “músico boêmio”, que é o que cria apenas, que é o músico que se dá ao luxo de viver da canção apenas. Isso não paga a conta mais, se um dia pagou, não paga mais. O que muda? Tem pessoas que têm essa postura mais empreendedora, eles vão conseguir um lugar ao sol, dentro do seu nicho (Entrevistada 1 in Requião, 2021a).

Estudos recentes, como o de De Marchi (2017) e o de Figueiredo e Araújo (2020), mostram o quanto a indústria da música, no século XXI, vem vivenciando mudanças marcadas por um processo de digitalização dos meios de produção e consumo musical. Se esse fato inicialmente causou uma instabilidade no setor da música, notadamente pela falta de controle da produção musical disponibilizada via internet, hoje representa um novo e altamente lucrativo modelo de negócios.

Em 2001, numa ágil resposta à demanda do consumo de música em formato mp3, a Apple lançou o iPod. A seguir veio a comercialização de música pela telefonia móvel no formato de ringtones, logo desaparecendo com a chegada dos smartphones. Seguiram-se os serviços na nuvem, com formatos interativos ou não, entre web rádios e serviços de download pago de música. E, por fim, os serviços de streaming, a tecnologia para distribuição que atualmente é predominante. Conhecidas como DSPs – Digital Service Platforms–, essas empresas surgiram como uma resposta do mercado ao compartilhamento ilegal de música, e têm assinaturas mensais como principal modelo de negócio, mantendo um patamar de preço sustentável para o consumidor (Figueiredo e Araújo, 2020, p. 13).

Figueiredo e Araújo (2020) indicam a forma como as gravadoras reagiram a essas transformações, em um verdadeiro processo de reinvenção.

Primeiro, na área de A&R (Artistas e Repertório), organizando-se através de fusões com empresas de entretenimento e casas de espetáculos para obter lucro como gigantes do showbiz nos “contratos 360º”, um modelo de gestão de carreira para seus artistas que engloba concertos, venda de ingressos, patrocínios, parcerias de marcas e produtos derivados. Esse formato somente atende artistas de grande porte, com potencial para atuar em escala internacional. Segundo, na área de distribuição, estabelecendo negócios simbióticos com as startups de streaming de música, ao licenciar seus catálogos para elas através de contratos milionários e confidenciais, vindo a tornar-se também acionistas daquelas empresas ou criando subsidiárias. (Figueiredo e Araújo, 2020, p. 13).

Nesse processo, do ponto de vista do trabalho, o que parece restar à grande massa de trabalhadores da música é muito pouco. Pensando no mercado de trabalho de forma global, Rodrigues (2011) analisa essa alta concentração no controle dos processos de produção como um gigantesco processo de exclusão.

As demissões em massa, a transferência das indústrias para regiões nas quais o trabalho tem preço de banana e as leis trabalhistas idem, a rarefação da carteira assinada, o surgimento das fábricas-robô, em suma, os chamados processos de “desindustrialização” e “desaparecimento da classe operária” [...] deixaram bastante evidente que não há mais espaço para todos. A exclusão é uma decorrência lógica dessa narrativa factual e é manifesta na pobreza crescente, que já não é mais exclusividade dos países periféricos (Rodrigues, 2011, p. 42).

Não à toa, em plena pandemia mundial de Covid-19, “a indústria fonográfica mundial cresce 7,4% em 2020”, segundo informações da União Brasileira de Compositores (UBC) com base no relatório da Federação Internacional da Indústria Fonográfica. A UBC observa ainda que, “tanto no Brasil como no resto do mundo, o grande motor de expansão foi o streaming”.¹⁴

No Brasil, de acordo com o relatório, o crescimento foi consideravelmente maior que a média planetária, com um aumento de 24,5% nas receitas –ou US\$ 306,4 milhões gerados. Estes números põem o país em 11º lugar na lista dos principais mercados globais para a música gravada.

Por outro lado, com a impossibilidade da realização de apresentações ao vivo e a total dependência de meios tecnológicos de produção e distribuição, músicos chegam a narrar que “a meta é ficar vivo”. Matéria da revista Piauí, por exemplo, destacou que, “sem trabalho nem renda com o fim do auxílio emergencial, músico relata dias complicados durante a pandemia. Ele passou a morar de favor e enfrenta dificuldade até para comer”.¹⁵ Outra matéria mostrou que “64% dos músicos do Reino Unido consideram abandonar a profissão devido ao impacto causado pela pandemia do novo coronavírus. A tendência é que esse padrão seja o mesmo em outros países”.¹⁶

No início do ano de 2021, em pesquisa realizada com estudantes do curso promovido pela PUC-Rio denominado Música & Negócios (Requião, 2021a), foi interessante observar o perfil daqueles que participaram das cinco sessões de pitching oferecidas.¹⁷ Por meio da fala dos 20 profissionais/estudantes que ali se apresentaram, pudemos depreender o seguinte: (1) tratam-se de músicos que possuem formação e/ou atuação em outras áreas além da música, bem como profissionais de outros setores (como a química, a dança e a moda) que passam a atuar na música; (2) buscam o curso para aprender a gerenciar suas carreiras ou para oferecer esse serviço no mercado; (3) direcionam seu trabalho para alguma “causa” (feminista, antirracista etc.) e/ou para algum “nicho” de mercado (pagode, hip-hop, underground etc.); (4) buscam atuar no chamado midstream (ver conceituação adiante), principalmente na promoção ou atuação em festivais; (5) utilizam a tecnologia (meios digitais) para a promoção de seu trabalho; (6) agregam várias ações em seus empreendimentos (agência, selo e canal, por exemplo); (7) investem em redes de apoio (network); (8) desenvolvem conteúdos exclusivos para um público especializado (ou identificado com determinado gênero ou causa).

As entrevistas realizadas com alguns desses estudantes/empreendedores mostram que, de forma geral, o mercado da música é entendido como dividido em três partes: o mainstream (artistas amplamente reconhecidos), o midstream (artistas localmente reconhecidos) e o lowstream (artistas pouco conhecidos). Em sintonia com os autores citados anteriormente, as narrativas revelam que o acesso ao mainstream é pouco provável, por depender das grandes corporações e pelo fato de o mercado apresentar um espaço limitado para artistas de “grande porte”. Dessa forma, o foco está na ocupação dos espaços destinados ao midstream, de “consumo nichado” e em que se requer a autogestão de carreira.

A gente tem que se preocupar com o nicho, não adianta pensar que todo mundo vai ser artista de massa porque não vai, não tem espaço pra todo mundo. Tem que pensar no seu nicho e fortalecer a sua base. O artista que se enxerga como uma marca, ou como uma startup, que tem a tecnologia pra fazer as coisas, e que pensa um pouco como empreendedor tem mais chance. Esse outro artista [do perfil anterior] vai precisar ou de uma gravadora ou de um selo. E é aí que eu acho que ainda tem essa coisa do selo, pra esse tipo de artista que precisa que façam as coisas por ele, porque não é todo artista que vai ter essa postura empreendedora (Entrevistada 1 in Requião, 2021a).

O perfil aqui referido como multitarefas, apesar de apresentar uma clara identidade artística, subdivide-se em múltiplas “profissionalidades”:

Eu sou artista, pra resumir. Mas, quando a gente vai cavar eu trabalho com muita coisa. Trabalho com edição de música em uma editora própria, hoje eu sou o meu próprio selo. Meu trabalho como artista é distribuído pelo meu próprio selo. Eu faço uma curadoria e os artistas que eu escolho ajudar faço uma consultoria artística muito para o meu nicho, que é a música gospel (Entrevistada 1 in Requião, 2021a).

Alguns dos musicistas acompanhados em campo por Costa (2020) viam-se na situação de um profissional que não somente ocupa uma função a ser exercida em um dado campo de trabalho, pondo-se constantemente a criá-la, sendo comum adotarem práticas cotidianas como, por exemplo, buscar convencer donos de bares e restaurantes a incluir a apresentação de música ao vivo entre os serviços ofertados, ou oferecer um disco gravado a rádios, plataformas de streaming e possíveis contratantes (donos de casas de shows, restaurantes, bares etc.). O perfil do profissional a criar o seu posto de trabalho em vez de ocupá-lo é uma das características mais marcantes da atividade desempenhada pelo trabalhador multitarefas. Em linhas gerais, o termo reporta-se ao processo de submissão de agentes a diversas responsabilidades processuais relacionadas a uma atividade laboral no intuito de seu cumprimento. Nesse sentido, seria verificado no processo de “desinstitucionalização” de expectativas e, em consequência, de responsabilidades relacionadas à atividade em questão. Uma vez livres das responsabilidades sobre a concretização do trabalho, as instituições (sejam elas do Estado, as empresas ou mesmo pequenos grupos ou indivíduos contratantes) podem esperar que aquelas sejam assumidas pelos próprios trabalhadores, sobrecarregando-os.

Comum à realidade dos trabalhadores “conta-própria” ou informais, o acúmulo de tarefas se dá, entre outros fatores, em consequência da ausência de uma delimitação a priori daquilo do que eles estarão encarregados no decorrer do processo do trabalho, contribuindo a informalidade para potencializar tais incertezas.¹⁸ Podemos citar ainda, como elemento catalizador da polivalência laboral, a responsabilização individual sobre a execução de um trabalho e, conseqüentemente, sobre seu êxito ou fracasso. Durante o período da pesquisa de Costa (2020), um de seus interlocutores passou por uma desagradável negociação com o proprietário de um bar situado em uma região nobre da cidade de Salvador:

Eles disseram: “Olha, a gente tem o espaço, mas vocês têm que pegar energia do poste, da rua. Ou então trazer uma caixinha à bateria e fazerem a voz e violão na frente”. Tinha energia no bar, o bar estava com energia, estava funcionando perfeitamente. [...] Seria na frente, na parte de fora do espaço do bar, seria couvert,¹⁹ só que as pessoas que estariam consumindo, sem obrigatoriedade, pagariam. Esse esquema de chapéu (Mário in Costa, 2020).

É importante notar a expectativa em relação à atuação dos músicos, na situação descrita, em diversas outras funções que não a de instrumentistas propriamente, no intuito de propiciar a atividade-fim a que se propõem. No que diz respeito à possibilidade da performance supracitada, foram solicitados aos músicos envolvidos –Mário e Léó, instrumentista que o acompanhava– a disponibilidade e o fornecimento de um equipamento de som, incluindo a montagem e a desmontagem desse, a responsabilização pela “passagem” de som, a obtenção de um alvará na Prefeitura local para utilização de luz fornecida em um espaço público ou o provimento de energia “própria” (por meio de geradores), a cobrança entre os clientes por contribuições financeiras a serem destinadas aos envolvidos com a performance, a divulgação da performance, a cobertura das despesas com transporte até o local, entre diversas outras ações e/ou tarefas que em trabalhos regulamentados são assumidas, em sua maioria, pelo contratante.

Nesse cenário, musicistas se veem, uma vez mais, obrigados a experimentar um novo processo de adaptação aos modelos de negócio em voga, que têm como marca fundamental a absorção de um maior quantitativo de trabalho não pago. Conforme veremos de forma mais detalhada adiante, são modalidades atípicas de trabalho, como “empreendedorismo”, ‘cooperativismo’, ‘trabalho voluntário’ etc., [que] se configuram gradualmente como formas de ocultamento do trabalho assalariado, permitindo aumentar ainda mais as distintas formas de flexibilização salarial, de horário, funcional ou organizativa” (Antunes, 2018, p. 176). Aqui temos a predominância de um perfil multitarefa, “empreendedor de si mesmo” ou, como predizia Marx (2013), “assalariado de si mesmo”.

A difusão, mesmo entre os músicos, da ideia de que o tempo presente corresponde a um período de empreendimento incita-os a sacrificá-lo –financeiramente– de tal modo que acabam por arcar, por

exemplo, com despesas dos trabalhos que realizam, acreditando no acúmulo de capital artístico²⁰, futuramente negociável. Frequentemente, o referido sacrifício é realizado de modo voluntário, resultado de um processo de adaptação que lhes é frequentemente exigido:

No meu trabalho autoral [eu realizo trabalhos não remunerados], por exemplo. [...] Porque aí eu vejo como um... [...] não é investimento a palavra que eu quero usar. É como um empreendimento. Você tá ali planejando, às vezes visando mais lá na frente, não tem jeito (Aline in Costa, 2020).

A proliferação do entendimento de que os músicos devem “sacrificar” o presente como forma de investimento em um possível reconhecimento futuro reforça a certeza do ônus e a dúvida do bônus no cotidiano de tais indivíduos. O caráter de adaptação/ajuste da dinâmica do trabalho a exigências externas evidencia-se por ausência de alternativas à condução dos processos com os quais os musicistas se engajam. Outros entre os interlocutores de Costa demonstram que o caminho multitarefa/empreendedor apresenta-se antes inevitável do que uma opção em um horizonte de possibilidades:

[...] eu fui gravar meu clipe agora, até brinquei, falando que a produção é: eu e meu noivo. De ficar responsável por tudo, né? Por tudo, por tudo, por tudo mesmo. É se preocupar, sei lá, de repente vai ser água pra beber durante as gravações, tipo isso, entendeu? A gente tem que se preocupar com aluguel da luz, que vai fazer com a pessoa... e aí, se a pessoa não entrega... por exemplo: o cara, no dia, falou “Ah, eu não vou poder mais entregar de noite, eu só vou entregar 3h da manhã”, sendo que a gente ia viajar às 4h. Isso já dá um estresse imenso. E são coisas que um artista (que) tá lá, super famoso, não tá se preocupando com essas coisas. [...] eu pelo menos tô batalhando e lutando para chegar uma hora de eu ter mais (Aline in Costa, 2020).

[...] você tem as pessoas que são músicos e vivem... que tem condições favoráveis de vida e tal. Você veja (que) são pessoas que, na verdade, tão no campo do empreendedorismo: são artistas que também são empresários. Eu acho que são poucos, são exceções. Eu não (me) colocaria aí nesse grupo (Elias in Costa, 2020).

Essa questão de [tocar] sem remuneração... [...] É uma forma de colocar o nosso trabalho na vitrine. As pessoas gostam do nosso trabalho, só que falta casa que queira comprar o nosso trabalho, sabe? (Mário in Costa, 2020)

Não cara, não. [A remuneração que eu tenho a partir da prática musical] Não cobre [o investimento que realiza nos trabalhos na área]. [...] Mas é uma coisa que eu faço porque eu ainda tô começando, sabe? Eu tenho que fazer mesmo, não tem outro jeito. Se eu não fizer, quem vai fazer? Não tenho uma pessoa que trabalhe, uma produtora... [...] Investimentos para ganhos futuros (Mário in Costa, 2020).

Conforme Antunes, “é nesse quadro que os capitais globais estão exigindo o desmonte da legislação social protetora do trabalho, ampliando a destruição dos direitos sociais que foram arduamente conquistados pela classe trabalhadora” (Antunes, 2018, p. 76). Se para alguns o empreendedorismo é visto como algo positivo, que traria uma maior liberdade de escolha e de gerência sobre o tempo e o produto do trabalho, por outro lado percebemos haver um incremento no processo de precarização e de perdas de direitos laborais. Sobre o referido processo, Ross acrescenta:

Ainda mais desafiador, do ponto de vista do trabalho cultural formal, é o rápido florescimento de atividades vinculadas à autopromoção ou à promoção de conteúdo amador. Os artefatos mais admirados da referida paisagem informacional são domínios da Web 2.0, a exemplo do YouTube, Flickr, Twitter, Friendster, Second Life, Facebook ou Myspace, os quais, juntamente com a blogosfera em expansão exponencial, atestam a ascensão do amadorismo como um relevante mecanismo de expressão pública. Aclamadas como uma renovadora ruptura em relação à filtragem promovida por cancelas editoriais, as supracitadas redes sociais também são fontes de conteúdo a preço reduzido ou gratuito –uma clara ameaça aos meios de subsistência de trabalhadores do setor criativo, reduzindo o preço atribuído ao seu trabalho ou tornando-os não-competitivos diante da explosão comercial advinda dessas crescentes alternativas de negócios. [...] Em muitos outros aspectos, o rápido florescimento do amadorismo na internet tem sido acelerado em um processo no qual o ônus do trabalho produtivo assalariado é cada vez mais transferido para usuários ou consumidores –terceirizados, por assim dizer, o que os autonomistas italianos como Mario Tronti e Raniero Panzieri descreveram como a “fábrica social” em sua amplitude.²¹ (Ross, 2009, pp. 21-22, tradução nossa).

Diante da discussão exposta, verifica-se que, mais uma vez, a classe que vive do trabalho musical se vê coagida a participar de um processo de adaptação aos modelos de negócio em voga. Vale notar, por fim, que

o músico multitarefa –ou empreendedor de si– tal como aqui o compreendemos, manifesta-se como uma radicalização de seu perfil antecessor, o flexível. Dadas as transformações econômicas e tecnológicas, a flexibilidade outrora exigida de trabalhadores do setor permanece, sendo, porém, atualizada a partir de novas demandas e desafios. Dentre eles, é possível destacar a constante necessidade de autopromoção, a intensificação do sombreamento da distinção entre trabalho produtivo e empreendimento, a precificação em um ambiente no qual a circulação de bens imateriais mostra-se favorável à gratuidade/liberdade, entre outros. Por tal motivo, tais agentes são, via de regra, instigados a investirem uma maior parcela de suas atividades em frentes outras que transcendem o âmbito do fazer musical, dialogando nestas somente de maneira indireta com as atividades culturais com as quais se propõem engajar. Por fim, mostram-se ainda demandados a transformarem constantemente seus trabalhos em produtos e/ou marcas, visando sua promoção em redes (no sentido amplo, a abarcar as diversas relações interpessoais com as quais se engajam, por sua vez, são mediadas por instrumental predominantemente digital).

Considerações finais

Buscamos neste artigo sintetizar transformações recentes verificadas na dinâmica e nas características da ocupação de musicistas no Brasil, majoritariamente aqueles que se reconhecem e são reconhecidos – integral ou parcialmente– como profissionais. Para cumprir o objetivo proposto, valemo-nos de pesquisas por nós conduzidas nas cidades do Rio de Janeiro (RJ) e Salvador (BA), bem como produções de outros pesquisadores a se debruçarem sobre o tópico em distintas localidades do país. O recorte temporal utilizado circunscreve-se ao período compreendido entre as últimas décadas do século XX e a contemporaneidade, buscando constantemente refletir sobre a ocupação musical à luz de uma compreensão idiossincrática dos diferentes momentos históricos aqui abordados, em suas características sociais, econômicas e políticas.

Em uma tentativa de favorecer a compreensão de tais particularidades, utilizamos duas categorias que correspondem às formas de trabalho de musicistas que identificamos predominantes em sucessivos períodos da história no país: o trabalho o flexível (fim do século XX) e o multitarefas (início do século XXI). Tais construções conceituais representam arquétipos –ou, em termos weberianos, tipos ideais– que não podem ser apontados como exclusivos dos diferentes períodos abordados. Tampouco nos propomos a refletir sobre elas de modo estanque. Como foi explicitado no presente material, todas as formas de trabalho aqui retratadas coexistiram com as demais nos diferentes momentos sobre os quais jogamos luz, sendo possível identificar, no entanto, aquelas que refletem de forma mais intensa como o trabalho se apresenta frente ao processo produtivo preponderante de determinado período.

O ponto central da análise empreendida refere-se à necessidade de adaptação dos agentes do campo musical às demandas de ordem social, econômica e/ou política relacionadas à estruturação do trabalho dos musicistas. Foi possível demonstrar que os fatores a delimitarem as distintas formas de trabalho com música características dos diferentes períodos históricos retratados são majoritariamente externos às individualidades, forçando-as ao ajuste às demandas de ocasião.

Mudanças estruturais dos moldes produtivos levaram a uma exigência de profissionais de perfil flexível e, em período posterior, daqueles que aqui denominamos multitarefas. A confluência entre distintas estruturas socioeconômicas e a predominância de perfis de trabalhadores específicos evidencia o processo de adaptação aos quais os últimos estão sujeitos. A margem de manobra das agências mostra-se, portanto, limitada aos elementos estruturais característicos da configuração do mercado de trabalho em cada período histórico. Na contramão da retórica da “reinvenção”, percebe-se uma corrente necessidade de adequação dos músicos à dinâmica laboral de seu tempo, em cujas regras têm pouco poder para influir.

A “coação à adaptação” foi observada pelo pensador alemão Theodor Adorno (2011, p. 401) ao referir-se ao trabalho do compositor, coisa que estaria relacionada ao *modus operandi* do mercado musical ocidental. Nesse processo, que “de maneira alguma [inicia-se] apenas a partir de meados do século XIX” (2011, p. 401), “não só as forças produtivas dos artistas individuais são acorrentadas, mas também as potencialidades incluídas nos materiais” (2011, p. 402). De outro lado, destaca que as relações de produção também estariam responsáveis pela intensificação das forças produtivas (2011, p. 402).

Trazemos essa ideia de “coação à adaptação” para o mundo do trabalho musical de forma mais ampla, buscando observar como esse processo resulta em formas sofisticadas (disfarçadas) de exploração da força de trabalho de musicistas no Brasil na contemporaneidade.

Um exemplo é a tão difundida ideia de “reinvenção” atribuída aos trabalhadores e trabalhadoras (não só da música) em tempos de pandemia. Importante notar que essa ideia precede ao período de distanciamento social ocorrido em terras brasileiras a partir de março de 2020. A Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN) publicava em 2019 um relatório sobre a Indústria Criativa no Brasil que chamava atenção a um processo identificado no texto como de “reinvenção”. De acordo com o relatório, mudanças no contexto político-econômico dos últimos anos exigiam um novo comportamento dos trabalhadores. O relatório refere-se aos novos modelos de negócios onde “o vínculo formal cede espaço à chamada ‘Economia sob Demanda’, com a contratação crescente de funcionários temporários –sejam eles freelancers, sejam pessoas jurídicas” (FIRJAN, 2019, p. 9). Em estudos anteriores ao presente texto havíamos observado que:

Apostando em um perfil “empreendedor”, tal qual nos aponta o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) –que se utiliza de slogans como “Empreender é viver o futuro hoje” e “Empreendedorismo é quando a inovação e a produtividade caminham juntas”–, qualidades como uma maior capacidade de adaptação e de flexibilidade são requeridas desse “novo” perfil profissional, além da capacidade de “inovar” (Requião, 2020b, p. 5).

A imprensa brasileira e os próprios músicos abraçaram e difundiram esta ideia. Diante da crise instaurada pela pandemia, que impossibilitou as apresentações ao vivo, a União Brasileira de Compositores (UBC) em matéria publicada em 18 de março de 2020 alertava: “Coronavírus: epidemia força reinvenção de músicos e compositores. Crise de proporções inéditas para o segmento de shows ao vivo obriga artistas e agentes do mercado musical a pensarem em soluções de curto prazo” (grifo nosso).²² Em sites de notícias encontramos manchetes como: “Artistas locais se reinventam para driblar a crise trazida pela pandemia”;²³ “Artistas se reinventam na pandemia e falam sobre processos criativos”;²⁴ “Reinvenção e sobrevivência: a realidade dos músicos brasileiros na pandemia”;²⁵ “O artista, mais do que nunca, precisará se reinventar”²⁶ (grifos nossos).

Dissonante a uma manifestação de autonomia, vinculada à concepção individualista do termo “reinvenção” ou uma de suas variantes, a realidade laboral percebida em pesquisa anterior (Costa, 2020, pp. 383-399) com interlocutores musicistas no período da pandemia, foi de uma forçosa adaptação às consequências sociais e econômicas de um contexto sanitário atípico. A transferência dos locais de atuação –como musicistas e, em alguns casos, como docentes– para o ambiente virtual, foi por eles percebida antes como uma saída possível para as dificuldades laborais e financeiras com as quais se defrontaram, que como uma manifestação de autonomia em um amplo espectro de soluções possíveis. Ademais, tais iniciativas poucos impactos tiveram nos ganhos pecuniários dos colaboradores, sendo o consenso acerca das limitações daquelas no que diz respeito à remuneração sintetizado na fala de um deles: “As lives não estão sendo pagas, certo? Todas as duas lives que a gente fez, não tiveram retorno financeiro nenhum. A única coisa que teve, foi uma cesta básica, da primeira live, mas ficou nisso aí” (Kátia in Costa, 2020, p. 391).

Tais “soluções de curto prazo” sugeridas por uma compreensão individualista e socialmente partilhada da “reinvenção”, coadunavam com a ideia de empreendedorismo, resposta capitalista ao desemprego. Nesse mesmo sentido, em discussão anterior (Requião, 2021b), mostramos a ideia de reinvenção e de empreendedorismo apresentadas em postagens de redes sociais. Ali encontramos promessas de sucesso a partir da utilização de estratégias ligadas ao marketing e de gerenciamento de negócios, habilidades necessárias ao músico multitarefas em seu processo de adaptação ao “novo cenário musical”.

Da análise empreendida é possível percebermos uma tendência gradual e constante a uma maior responsabilização do trabalhador pelos processos e resultados de seu trabalho no Brasil, dos fins do século XX à contemporaneidade. Se a atuação especializada requeria do músico o domínio dos conhecimentos técnicos e abstratos referentes a uma (ou poucas) área(s) específica(s), do trabalhador flexível exige-se o trânsito entre diferentes práticas comuns à cadeia produtiva no campo musical. O conhecimento especializado dava lugar a uma gama de habilidades (nem sempre conhecimentos). Do trabalhador

multitarefa, por sua vez, é exigido que transforme o seu exercício laboral em uma espécie de marca, à qual se mostra atado, sendo por ela responsável, sendo impelido a uma atuação ainda mais híbrida a envolver, via de regra, atividades fora do âmbito musical em um sentido mais estrito. Torna-se encarregado, portanto, de ações que poderiam ser outrora de responsabilidade do empregador/contratante ou ao menos encontrar-se-iam dispersas entre distintos agentes, como agendamento de shows, produção de seus trabalhos, despesas de deslocamento e ensaio, disponibilização de todos os recursos materiais necessários à concretização de um trabalho, entre diversas outras atividades. Tal movimento, como visto, é favorecido pela acentuada digitalização dos processos referentes à produção e ao consumo de suas atividades.

Bibliografia

- Adorno, T. W. (2011). *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp.
- Antunes, R. (2006). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo.
- Antunes, R. (2018). *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo.
- Aune, P. C. W. (2020). *O contraabaixista de estúdio da MPB: as transformações no ofício de contraabaixista de estúdio entre as décadas de 1970 e 1990*. (dissertação de mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Bartz, G. F. (2020). Identidade profissional e música erudita: músicos de orquestra, trabalho flexível e os dilemas da profissão. *OPUS*, 26(1), 1-23. Recuperado de <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020a2610>
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley/ Los Angeles/ Londres: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. (2007). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- Bourdieu, P. (2001). *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bulloni, M. N. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. *Un abordaje de la industria audiovisual argentina*. *RLAT*, 4(8), 1-27. Recuperado de <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/737/585>
- Bulloni, M. N., Justo von Lurzer, C., Liska, M. e Mauro, K. (2022). Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020). *Descentrada*, 6(1). Recuperado de <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/dese161>
- Cardoso Jr, J. C. (2001). Crise e desregulação do trabalho no Brasil. *Tempo Social*, 13(2), 4-60. Recuperado de http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/1989/1/TD_814.pdf
- Coli, J. (2006). *Vissi D'Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume.
- Costa, R. H. (2020). *A música como arte de viver em Salvador*. (tese de doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Costa, L. e Ampáro, B. (2020). Divinos acordes, batutas douradas: Ciclo do Ouro, Irmandades e os primórdios do trabalho em música no Brasil. *Revista Escrita da História*, 7(13), 277-303. Recuperado de <https://www.escritadahistoria.com/index.php/reh/article/download/203/204/561>
- De Marchi, L. (2017). Novos modelos de negócio na indústria da música: uma análise do P2P, do download pago, do podcast e dos serviços de streaming. *Trama: Indústria Criativa em Revista*, 5(3), 220-227. Recuperado de <http://periodicos.estacio.br/index.php/trama/article/download/4430/LDM>
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792- 1803*. Berkeley/ Los Angeles/ Londres: University of California Press.
- Ehrlich, C. (1985). *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: a social history*. Oxford: Clarendon Press.
- Elias, N. (1995). *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Erthal, J. C. S. (2017). *Trabalho com Música: um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina*. (tese de doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

- Figueiredo, A. C. e Araújo, L. L. (2020). O mercado da música e os desafios da era pós-pandemia. Em J. L. de Figueiredo e S. B. Corrêa (Orgs.). *Economia criativa: gestão estratégica de setores criativos* (pp. 9-23). Rio de Janeiro: E-papers.
- FIRJAN. (2019). Mapeamento da indústria criativa no Brasil: Firjan/Senai. Recuperado de <https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa.pdf>
- França, G. I. (2018). One man band: l'instrumentiste de Rio de Janeiro à l'ère des plateformes. *Les Cahiers d'Outre-Mer*, 277(1), 165-190.
- Gallo, G. e Semán, P. (Eds.). (2015). *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla.
- Guadarrama, R. (2018). Músicos e intermediarios en los espacios de creación y cultura de la Ciudad de México. El caso de la zona Roma-Condesa. *RELET*, 22(37), 169-196. Recuperado de http://alast.info/relet_ojs/index.php/relet/article/view/332/250
- Harvey, D. (2002). *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola.
- IBGE. (2019). *Coordenação de População e Indicadores Sociais. Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018*. Rio de Janeiro: IBGE.
- ILO. (2014). *Employment relationships in arts and culture*. Genebra: ILO.
- Machado, R. C. (1855). *Diccionario musical*. Rio de Janeiro: Comercio de Brito e Braga.
- Marx, K. H. (2013). *O capital: crítica da economia política. Livro 1: o processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo.
- Mattos, M. B. (2019). *A classe trabalhadora: de Marx ao nosso tempo*. São Paulo: Boitempo.
- Mauro, K. (Coord.). (2018). Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902-1955). *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(27), 108-258. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/issue/view/418>
- Menger, P.-M. (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador*. Lisboa: Roma Editora.
- Mulder, C. P. (2009). *Unions and class transformation: the case of the Broadway musicians*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Pochmann, M. (2014). Brasil: segunda grande transformação no trabalho? *Estudos avançados*, 28(81), 23-38.
- Preston, K. K. (1992). *Music for Hire: A Study of Professional Musicians in Washington (1877-1900)*. Nova Iorque: Pendragon Press.
- Quiña, G. M. (2016). Precariedade criativa: as condições de trabalho da produção musical independente em Buenos Aires. Em L. Segnini (Org.). *Trabalho artístico e técnico na indústria cultural* (pp. 106-125). São Paulo: Itaú Cultural.
- Requião, L. (2005). Processos de trabalho do músico & formação profissional: fundamentos metodológicos. XV Congresso da Anppom (pp. 1380-1386).
- Requião, L. (2010). "Eis aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume.
- Requião, L. (2016). "Festa acabada, músicos a pé!": um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 64, 249-274.
- Requião, L. (2019). *Trabalho, música e gênero: depoimento de mulheres musicistas acerca de sua vida laboral. Um retrato do trabalho no Rio de Janeiro dos anos 1980 ao início do século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. do autor.
- Requião, L. (2020a). Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho: um retrato do trabalho no Rio de Janeiro na virada do século XX ao XXI. *EcoPós*, 23(1), 239-265.

- Requião, L. (2020b). Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa. *Opus*, 26(2), 1-25.
- Requião, L. (2021a). Música & Negócios: conhecendo o profissional multitarefas. Relatório de pesquisa (não publicado).
- Requião, L. (2021b). O “novo cenário musical”: um olhar sobre novas habilidades para Trabalhadores da música. *Anais do X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 330-341.
- Roberts, M. J. (2014). *Tell Tchaikovsky the News: Rock 'n' Roll, the Labor Question, and the Musicians' Union, 1942-1968*. Durham/ Londres: Duke University Press.
- Rodrigues, S. V. (2011). *Rituais de sofrimento*. (tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Rohr, D. (2004). *The Careers of British Musicians, 1750-1850: A profession of Artisans*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ross, A. (2009). *Nice Work if You Can Get it: Life and Labor in Precarious Times*. Nova Iorque/ Londres: New York University Press.
- Salgado, J. A. (2005). *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. (tese de doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Segnini, L. R. P. (2006). Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. Em R. Antunes (Org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil* (pp. 321-336). São Paulo: Boitempo.
- Segnini, L. (2011). À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Revista Estudos de Sociologia*, 16(30), 177-196. Recuperado de <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/3895/3576>
- Segnini, L. e Bulloni, M. N. (Org.). (2016). *Trabalho artístico e técnico na indústria cultural [recurso eletrônico]*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Tinhorão, J. R. (1998). *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34.
- Vermes, M. (2010). Alberto Nepomuceno e o exercício profissional da música. *Música em Perspectiva*, 3(1), 7-32.
- Vermes, M. (2015). Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular. *Música Popular Em Revista*, 3(2), 7-31. Recuperado de <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13005>
- Vicente, E. e De Marchi, L. (2014). Por Uma história Da Indústria fonográfica No Brasil 1900-2010: Uma contribuição Desde a Comunicação Social. *Música Popular Em Revista*, 3(1), 7-36. Recuperado de <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/download/12957/8325/24722>
- Williamson, J. e Cloonan M. (2016). *Players' work time: a history of the British Musicians' Union, 1893-2013*. Manchester: Manchester University Press.
- Woodfill, W. L. (1953). *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I*. Princeton: Princeton University Press.
- Yúdice, G (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Outras fontes consultadas

- Brasil. (1960). *Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras Providências*. Recuperado de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm

Biografias / Biografias / Biographies

Luciana Requião

Doutora em Educação pela UFF, mestra em Música e graduada no curso de Licenciatura em Educação Artística pela UNIRIO. É professora associada da Universidade Federal Fluminense, lotada no Instituto de Educação de Angra dos Reis, e membra permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO e do Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais da UNIRIO. Coordena o Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (Geculte) e é autora dos livros *O Músico-Professor* (Booklink, 2002), *Eis aí a Lapa...: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa* (Annablume, 2010) e *Trabalho, Música e Gênero* (Do autor, 2019). Em 2018-2019 fez estágio de pós-doutorado junto ao Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. É membra da diretoria do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, como diretora do trabalho, na gestão 2015-2018 e 2019-2022.

Rodrigo Heringer Costa

Professor adjunto na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO (2015) e doutor na área pela Universidade Federal da Bahia, UFBA (2020). Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG (2009) e em Música Popular na mesma instituição (2013), com bolsa de estudos para graduação sanduíche na New School for Jazz and Contemporary Music (Nova York/EUA, 2013). Possui experiência de pesquisa na área de performance musical, etnomusicologia e educação musical, mantendo contato cotidiano com as seguintes temáticas: música popular, música brasileira e sociologia da música.

Notas

1 De forma mais geral, no âmbito da América Latina, o quadro sobre os estudos do trabalho na área das artes não é muito diferente: “Los estudios que abordan la cuestión del trabajo en los sectores vinculados con los campos de las artes y la cultura constituyen una rareza en expansión desde las últimas décadas (Becker, 1982; Yúdice, 2002; Menger, 2005). En América Latina, los esfuerzos investigativos sobre estas actividades son más recientes y dispersos (Bulloni, 2020; Segnini, 2011; Gallo y Semán, 2015; Segnini y Bulloni, 2016, Mauro, 2018, Guadarrama, 2018)” (Bulloni et al., 2022, p. 3).

2 Alguns autores abordam ainda a organização de músicos em sociedades ou sindicatos, como no caso dos dois últimos títulos.

3 Não desconhecemos, no entanto, trabalhos anteriores a abarcarem, direta ou indiretamente, os fazeres laborais de musicistas no país. Como um dos exemplos mais consagrados, podemos destacar o livro *Art Worlds*, de Howard Becker (1982), que viveu no Brasil e chegou a destacar algumas situações por ele vivenciadas em distintos ambientes artísticos do país em sua obra. O que sugerimos aqui é tão somente que estudos como o de Becker, que sequer tinha no Brasil o foco de interesse de suas reflexões, destacavam-se por sua escassez e ausência de diálogo mútuo em período anterior ao supracitado.

4 Utilizamos com mais frequência o termo “músico” por ser o mundo da música um mundo predominantemente masculino. Sobre isso ver: Requião (2020a, p. 242).

5 Epíteto inspirado no nome do empresário Henry Ford, o fordismo se trata de um modelo de produção caracterizado pela divisão do trabalho e pela automatização dos processos de produção de bens industriais. A especialização do trabalhador, a padronização da produção industrial, a produção em massa, as crises de superprodução e o controle da qualidade do trabalho a partir de suas resultantes são algumas características do referido modelo. Sua origem conceitual e empírica reporta-se ao final do século XIX (sendo verificada sua consolidação, no entanto, somente a partir do início do século XX) e o seu declínio pôde ser verificado a partir da década de 1970.

6 “Scholars and activists with ties to the labor movement can ill afford to be quite so cynical or high-minded in their response to these developments. Industrial restructuring over the last three decades has not been kind to the cause of secure or sustainable livelihoods, and indeed liberalization has often been aimed directly at destroying the power of trade unions”.

7 Sobre o processo de autonomização da produção musical ver, por exemplo, Bourdieu (1996, pp. 63-132; 2007, pp. 99-104).

8 Vale notar que tal característica não é exclusiva do campo da música, e sim uma tendência da estruturação do trabalho no modo de produção capitalista, antes centrado na produção de mercadorias e hoje atendendo ao chamado setor de serviços (Antunes, 2018).

9 Ainda na primeira metade do referido século, o campo da música parecia ser bem específico em relação aos perfis profissionais de músicos, que iria se expandir ou desdobrar em novos perfis a partir das necessidades impostas pelas tecnologias empregadas pela indústria da música no desenrolar do século XX. A indústria fonográfica e o rádio são exemplos disso. Vicente e De Marchi (2014, p. 14) ao apontar o rápido desenvolvimento dessas esferas de produção e circulação musical, quando “a música popular, transmitida ao vivo ou reproduzida via discos, gozava de espaço privilegiado na programação, possuindo programas próprios, além de servir como forma de preencher as pausas entre as novelas e os noticiários”, observam a necessidade de contratação de músicos intérpretes e de arranjadores. No mesmo sentido, como consequência do surgimento das gravações, José Ramos Tinhorão (1998) indica a profissionalização de cantores, a participação mais ampla de instrumentistas e o surgimento de novos perfis calcados em habilidades específicas, como o maestro-arranjador e o diretor artístico.

10 O artigo foi originalmente publicado em francês, como segue: “La croissante transformation du travail dans un contexte de reconfiguration des industries culturelles se perçoit aussi au niveau local chez les musiciens professionnels de Rio de Janeiro. Cet article résulte d’une enquête exploratoire et présente l’hypothèse selon laquelle, au cours de ces dernières décennies, les instrumentistes cariocas ont diversifié leurs fonctions par exigence du marché, économiquement poussés à intégrer à leurs activités celles d’ingénieurs du son, de producteurs exécutifs, de diffuseurs, ainsi que toute une série d’autres rôles. Ce renversement de la tendance à la spécialisation qui a eu lieu jusqu’aux années 1990 dans l’industrie culturelle, conduit les musiciens à inventer de nouveaux modèles de carrière pour répondre aux exigences du marché” (França, 2018, p. 165). A tradução citada foi disponibilizada pelo autor.

11 Marcio Pochmann (2014, pp. 26-7) ressalta, no entanto, que tais conquistas foram tímidas quando vistas sob o prisma do significativo crescimento econômico verificado no país no período. A persistência de elevados índices de informalidade e precariedade do trabalho representa um indicio da incompatibilidade entre o crescimento econômico e os avanços sociais conquistados, distanciando quase metade da população brasileira da construção e do acesso ao Estado de Bem-Estar Social no início dos anos 1980.

12 Ricardo Antunes (2006, p. 24) argumenta que, “No contexto da flexibilização dos artistas dos coros, que anteriormente tinham maior estabilidade, processo de flexibilização que se intensifica ao longo dos anos 90, pode-se perceber também uma precarização maior do trabalho, aumentando a busca por outras atividades, além de revelar uma dupla fragilidade na organização dos artistas, dada, por um lado, pela forte individualização do trabalho e, por outro, pela alta competição que marca a profissão, aumentando ainda mais o risco do desemprego”.

13 Por tratar em sua pesquisa de temas que permanecem tabus no meio musical e sobre os quais nem sempre os músicos sentem-se confortáveis para discorrer, Costa optou por referir-se a seus interlocutores por meio de pseudônimos. A decisão por assim proceder também se justifica por não intencionar, por meio do trabalho, personalizar ou individualizar valorações –positivas ou não–, sendo seu interesse antes voltado à reflexão de fenômenos sócio musicais amplos e abstratos a partir de casos específicos e concretos, permitindo-lhe, assim, um tratamento distanciado e não personificado/personalista de tais questões.

14 Disponível em: . Acesso em: 17/04/2021.

15 Disponível em: . Acesso em: 23/03/2021.

16 Disponível em: . Acesso em: 18/09/2020.

17 Pitching é a forma oral de defender ou vender uma ideia ou produto. Sobre isso ver a matéria “Pitching: a palavra do momento para vender sua ideia”. Disponível em: . Acesso em: 17/04/2021.

18 Na ausência de um contrato entre partes, por exemplo, as demandas podem se modificar de modo mais ou menos arbitrário no decorrer de um processo de trabalho.

19 Forma corriqueira de cobrança por apresentações artísticas em estabelecimentos comerciais que não têm na apresentação musical a sua finalidade principal e manifesta (bares, restaurantes, cafés, livrarias etc.), o *couvert* artístico caracteriza-se por uma contribuição fixa, compulsória ou não, cobrada diretamente do consumidor pelo estabelecimento ao qual se vincula temporariamente. O montante da arrecadação final é destinado, integral ou parcialmente, aos músicos.

20 Bourdieu (2001) compreende o capital simbólico como correspondente à propriedade de qualquer tipo de capital reconhecido pelos agentes sociais e por eles imbuído de valor. É o capital correspondente à consagração dos indivíduos, ao seu reconhecimento. Dota-se, portanto, de uma relevância social acumulada, passível de ser evocada

a qualquer momento em um determinado campo. O capital artístico, como aqui referido, reporta-se a um tipo específico de capital simbólico relacionado ao prestígio e à consagração no interior do campo musical ou de outros campos/ subcampos artísticos.

21 “Even more challenging, from the perspective of organized cultural labor, are the rapid flourishing of activities tied to self-publication or amateur content promotion. e most admired artifacts on the new information landscape are Web 2.0 sites like YouTube, Flickr, Twitter, Friendster, Second Life, Facebook, and MySpace, which, along with the exponentially expanding blogosphere, attest to the rise of amateurism as a serious source of public expression. Hailed as a refreshing break from the filtering of editorial gatekeepers, these social networking sites are also sources of free or cut-price content – a clear threat to the livelihoods of professional creatives whose prices are driven down by, or who simply cannot compete with, the commercial mining of these burgeoning, discount alternatives. [...] In many other respects, the rapid flowering of Internet amateurism has hastened on the process by which the burden of productive waged labor is increasingly transferred to users or consumers-outsourced, as it were, to what Italian autonomists like Mario Tronti and Raniero Panzieri described as the “social factory” at large”.

22 Encontrado em: <http://ubc.org.br/publicacoes/noticia/15083/coronavirus-epidemia-forca-reinvencao-de-musicos-e-compositores>. Acesso em: 20/12/2021.

23 Encontrado em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/03/24/interna_diversao_arte,836155/artistas-locais-se-reinventam-para-driblar-a-criese-trazida-pela-pandem.shtml. Acesso em: 20/12/2021.

24 Encontrado em: <https://www.smetal.org.br/imprensa/artistas-se-reinventam-na-pandemia-e-falam-sobre-processos-criativos/20210414-145209-e269>. Acesso em: 20/12/2021.

25 Encontrado em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/08/18/reinvencao-musicos-brasileiros-pandemia/>. Acesso em: 20/12/2021.

26 Encontrado em: <https://italo.com.br/coronavirus/o-artista-mais-do-que-nunca-precisara-se-reinventar/>. Acesso em: 20/12/2021.