

“Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro

[“Festa acabada, músicos a pé!”: a critical research of active musicians’s labor relations in the state of Rio de Janeiro

Luciana Requião¹

RESUMO • O trabalho tem como objetivo geral analisar e discutir as formas como a cultura – e o trabalho daqueles que atuam nesse setor – vem sendo apropriada, no sentido da valorização do capital, na atual fase do modo de produção capitalista. Como objeto específico de pesquisa, desenvolvemos um estudo junto a músicos profissionais vinculados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (Sind-Musi) com o intuito de compreender a realidade em que vivem e trabalham. Através deste estudo buscamos subsídios para a compreensão da realidade do trabalho do músico – em geral informal e precarizado – frente aos números apresentados pelas estatísticas oficiais que apontam para “dados promissores” do setor para a economia brasileira. Nesse contexto o trabalho do músico é percebido como produtivo ao capital. • **PALAVRAS-CHAVE** • Mundo do

trabalho; capitalismo tardio; cultura; músico; Rio de Janeiro. • **ABSTRACT** • The general goal of this paper is to analyze and to discuss the ways in which the culture – and the work of those who perform in this industry – has been appropriated, when it comes to the valorization of the capital in the current stage of the capitalist production method. As a specific target of research, we developed a study alongside professional musicians, aiming to understand the reality in which they live and work. Through this study, we sought subsidies for the understanding of the reality of the musician’s work – usually informal and precarious – compared to the figures presented by the official statistics that indicate the “promising data” of this industry for the Brazilian economy. • **KEYWORDS** • world of work; late capitalism; culture; musician; Rio de Janeiro.

Recebido em 23 de novembro de 2015

Aprovado em 9 de fevereiro de 2016

REQUIÃO, Luciana. “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*, Brasil, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi64p249-274>

¹ Instituto de Educação de Angra dos Reis da Universidade Federal Fluminense (IEAR/UFF, Niterói, RJ, Brasil).

Cantando e sambando na lama
de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que estar tranchã
Sambando na lama, amigo, até amanhã
E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé²
(Chico Buarque)

A CULTURA COMO MERCADORIA E O TRABALHO PRECARIZADO DO MÚSICO NO CAPITALISMO TARDIO

A cultura hoje, pós monovisão conceitual antropológica e simbólica, é bastante complexa e possui fortes interseções com outras áreas como o direito, a tecnologia e a economia. Observa-se também uma crescente profissionalização do segmento, antes atuando de forma quase empírica no Brasil. Com este novo momento de franca organização, quantificação e expansão, com ampliação e melhoramento da infraestrutura, multiplicação das oportunidades e crescente ampliação do acesso a recursos do setor cultural brasileiro, a cultura passa a ter uma nova dimensão econômica e representativa para o país³.

2 Trecho da letra da música “Cantando no Toró” de autoria de Chico Buarque de Holanda. Disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-buarque/85943>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

3 CRIBARI, Isabela. Introdução. In: _____. (Org.). *Economia da cultura*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009, p. 11-15.

Não, não é dessa perspectiva que gostaríamos de discorrer sobre a cultura. De nosso ponto de vista a cultura não é um setor, um segmento, algo que é produzido por uns e consumido por outros. Não é uma mercadoria.

Assim é se tomarmos a perspectiva de Raymond Williams. Segundo o autor galês, que viveu entre 1921 e 1988 e que buscou sob a perspectiva marxista discutir o tema com “vistas a uma sociologia da cultura”⁴, devemos pensar a cultura como algo inseparável da formação humana, como “um processo social constitutivo”⁵. Nesse sentido ela própria é entendida como um processo formativo. Assim, como poderíamos pensar em uma noção de cultura que separa aquele que produz daquele que frui?

Sim, na sociedade capitalista isso é possível. Como destaca Ernst Fischer⁶, se o rei Midas transformava tudo o que tocava em ouro, o capitalismo com sua mão invisível transforma tudo em mercadoria. E a mercadoria, como nos ensina Marx⁷, é a forma elementar da riqueza na sociedade capitalista. Como poderia, então, a cultura estar à parte desse mecanismo?

Para uns isso é possível. A cultura manifesta em produtos que materializam essa “visão conceitual e simbólica”, apontada por Cribari em citação anterior, nos afeta de tal forma que não conseguimos enxergar os processos que a fizeram emergir. Como atesta David Harvey,

É inegável que a cultura se transformou em algum gênero de mercadoria. No entanto, também há a crença muito difundida de que algo muito especial envolve os produtos e os eventos culturais [...] sendo preciso pô-los à parte das mercadorias normais, como camisetas e sapatos. Talvez façamos isso porque somente conseguimos pensar a seu respeito como produtos e eventos que estão num plano mais elevado da criatividade e do sentido humano, diferente do plano das fábricas de produção de massa e do consumo de massa⁸.

Não é a toa, por exemplo, que aludimos à *expertise* de um artista como um talento nato, um dom designado por alguma entidade divina. Conforme Norbert Elias, “com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de um ‘gênio’ é um processo autônomo, ‘interior’, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão”⁹. Dessa forma, o *fetichismo* que envolve os

4 WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

5 Idem, *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 25

6 FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, s. d.

7 MARX, Karl. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s. d.

8 HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 221.

9 ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 53.

artefatos concebidos como culturais trazem um grande diferencial em relação aos demais produtos¹⁰.

Para Harvey, vivemos em um período da economia capitalista caracterizada como um processo de “acumulação flexível”, com características bem diferentes dos processos de produção fordistas e tayloristas precedentes¹¹. Desse período, “a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de formas culturais” são aspectos fundamentais¹². Essa é a premissa de Fredric Jameson¹³, que percebe a transformação do econômico em cultural e do cultural em econômico como uma característica da contemporaneidade. Nesse contexto a definição de cultura apontada no início deste texto por Cribari faz todo o sentido.

Pois bem, percebemos aqui a importância em se considerar a fala de Williams quando diz que “é impossível [...] realizar uma análise cultural séria sem chegarmos a uma consciência do próprio conceito: uma consciência que deve ser histórica”¹⁴. Tomamos então, *grosso modo*, dois polos diametralmente opostos para entendermos a noção de cultura: um que a toma de forma *interessada* e outro de forma *desinteressada*¹⁵.

Em sua forma *desinteressada* a cultura é uma “dimensão essencial da existência humana”¹⁶. É entendida como processo e produto do trabalho humano, mas não

10 “A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho. [...] A forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada têm a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais dela decorrentes. [...] Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias”. MARX, Karl, op. cit., s. d., p. 81.

11 Sobre a passagem do fordismo para a acumulação flexível, ver: HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2002 (em especial a parte II “A transformação político-econômica do capitalismo do final do século XX”).

12 Ibidem, p. 148.

13 JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

14 WILLIAMS, Raymond, op. cit., 1979, p. 17.

15 Tomei de Gramsci emprestado os termos *interessado* e *desinteressado*, utilizado pelo autor para se referir à escola unitária como uma escola *desinteressada*, o que significa “uma escola comprometida com a formação total do educando, na qual a aprendizagem esteja desvinculada de uma finalidade prática imediata, que não tenha como horizonte próximo a profissionalização de seus educandos”. SILVA, Shirley Carmem da et al. A escola desinteressada e outros conceitos gramscianos: estabelecendo bases ético-políticas para uma educação profissional emancipadora. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA – SENEPT, 4. *Anais...* Belo Horizonte, Cefet-MG, 2012. Disponível em: <http://www.senept.cefetmg.br/galerias/Anais_2012/GT-03/GTO3-028.pdf>. Acesso em: 28 out. 2015. Sobre isso ver: NOSELLA, Paolo. *A escola de Gramsci*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1992.

16 VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 12

como atividade determinada, fruto de um *trabalho alienado*¹⁷. Nesse sentido, a cultura *desinteressada* não remete especificamente aos processos de produção artísticos, mas assemelha-se à concepção de trabalho tal como nos foi apresentada por Marx, como “um processo entre o homem e a natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. [...] Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza”¹⁸. Nessa perspectiva a cultura *desinteressada* está em um plano utópico, nos remetendo a uma visão social de mundo que se contrapõe à ordem burguesa¹⁹.

Como forma *interessada*, a cultura é “chave estratégica de desenvolvimento econômico”²⁰. Ela é designada como um setor da economia que engloba diversas cadeias produtivas: música; livro/imprensa; artes plásticas e antiguidades; cinema e TV; artes performativas; publicidade; arquitetura e design²¹. As atividades do setor cultural são divididas em grandes grupos formados pela indústria de transformação; pelo comércio; pelas atividades de transporte, armazenagem e comunicação; pelas atividades imobiliárias, aluguéis e serviços prestados às empresas; pelo setor de educação; e por um setor denominado como “outros serviços coletivos, sociais e pessoais”, em que se incluem as atividades recreativas, culturais e desportivas²².

Nos últimos anos diversos estudos e indicadores vêm atestando o alto potencial de

17 Conforme Marx “o produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, se coisificou, ele é a objetivação do trabalho. A realização do trabalho é a sua objetivação. Esta realização do trabalho aparece na situação nacional-econômica como desrealização do operário, a objetivação como perda do objeto e servidão ao objeto, a apropriação como alienação, como desapossamento”. MARX, Karl. Trabalho alienado, propriedade privada e comunismo. In: NETTO, José Paulo (Org.). *O leitor de Marx*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 91-121. p. 95.

18 Idem, *O capital*. V. I. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 149.

19 Segundo Löwy, a *utopia* contrapõe-se à *ideologia*. Ambas representam uma “visão social de mundo”, porém, enquanto a ideologia representa “o conjunto das concepções, ideias, representações, teorias, que se orientam para a estabilização, ou legitimação, ou reprodução da ordem estabelecida [...] ,as utopias têm uma função subversiva, uma função crítica e, em alguns casos, uma função revolucionária”. LÖWY, Michael. *Ideologias e ciência social*: elementos para uma análise marxista. São Paulo: Cortez, 2010, p. 12-13.

20 UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Brasília: Unesco Brasil, 2003, p. 14.

21 EARP, Fábio Sá (Org.). *Pão e circo*: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002, p. 38. Segundo o economista Fábio Sá Earp, a economia da cultura faria parte de um bloco maior chamado de economia do entretenimento, que englobaria também a economia do uso do tempo, a economia do esporte e a economia do turismo. EARP, Fábio Sá (Org.), op. cit., p. 8.

22 IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Sistema de informações e indicadores culturais 2007-2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. Em trabalhos anteriores pude descrever e analisar estudos sobre a economia da cultura no Brasil cujos resultados atestam a importância econômica que o setor vem representando no país. Em particular, ver: REQUIÃO, Luciana. “*Eis aí a Lapa...*”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

geração de lucro desse setor²³. Nesse caso, o investimento público se volta a ações que promovam “o desenvolvimento das empresas criativas e dos agentes criadores” e que busquem “ampliar e dar mais eficiência ao mercado de bens e serviços culturais”²⁴. Assim, não podemos nos furtar à compreensão das formas que a cultura passa a ter na sociedade contemporânea, em especial nas questões que dizem respeito de forma mais direta aos processos de produção da música e às relações de trabalho do músico, foco principal de nosso interesse.

Para entender tais processos é preciso buscar a compreensão desses fenômenos em sua totalidade, pois, de acordo com Coutinho²⁵, “só é possível entender plenamente os fenômenos artísticos e ideológicos quando estes aparecem relacionados dialeticamente com a totalidade social da qual são, simultaneamente, expressões e momentos constitutivos”²⁶.

Nesse sentido, buscamos depreender do *concreto real* as determinações que naturalizam a precarização dos processos e relações de trabalho do músico na contemporaneidade, em um movimento que nos permita chegar a um *concreto pensado*. Assim como Marx, “parece que o correto é começar pelo real e pelo concreto, que são a pressuposição prévia e efetiva”²⁷. Dessa maneira pretendemos nos “apropriar do concreto, para reproduzi-lo como concreto pensado”²⁸.

O presente trabalho é parte da pesquisa intitulada “Mundo do trabalho, música e cultura no capitalismo tardio: um estudo com músicos do estado do Rio de Janeiro”, que vem sendo desenvolvida junto ao Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação – GECULTE, da Universidade Federal Fluminense. Esse estudo teve início através da pesquisa intitulada “*Eis aí a Lapa...: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*”²⁹, por meio da qual tratamos de investigar as formas como o capital busca sua valorização através da exploração da força de trabalho de músicos atuantes em casas de shows do Rio de Janeiro. A crítica que buscamos empreender se volta a um discurso que, amparado por dados oriundos de

23 Entre eles estão os relatórios de entidades como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco, a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento – UNCTAD, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, o Ministério da Cultura – MinC e o Instituto Itaú Cultural.

24 BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento. O BNDES e a economia da cultura. Disponível em: <<http://www.bndes.gov.br/cultura>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

25 COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 9.

26 “A categoria metodológica da totalidade significa a percepção da realidade social como um todo orgânico, estruturado, no qual não se pode entender um elemento, um aspecto, uma dimensão, sem perder a sua relação com o conjunto”. LÖWY, Michael, op. cit., p. 16.

27 MARX, Karl. Para a crítica da economia política. In: GIANNOTTI, José Arthur (Org.) *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 101-257. p. 116.

28 *Ibidem*, p. 117. Sobre o método da economia política ver, em particular, a “Introdução à crítica da economia política”. *Ibidem*, p. 103-125.

29 REQUIÃO, Luciana. “*Eis aí a Lapa...: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*”. São Paulo: Annablume, 2010.

indicadores culturais, pretende nos apresentar um cenário pretensamente otimista para aqueles que atuam no setor cultural, o que inclui o trabalho do músico que atua em casas de shows como as pesquisadas por nós. No caso da região da Lapa/RJ observamos que

Não é difícil de se achar na mídia uma espécie de celebração da nova Lapa. A Lapa que atrai milhares de visitantes a cada semana e onde vêm prosperando os empresários que apostaram na revitalização de seus casarões e no investimento em casas de shows. Celebrar-se-ia com isso uma pretensa defesa da identidade de um povo, a democratização do acesso à cultura e a promoção da diversidade cultural. Pelo menos são essas as ênfases do discurso daqueles que estão otimistas com a movimentação econômica da região, que está em torno dos 3,6 milhões de reais semanais³⁰.

Ao lado do crescimento dos investimentos na chamada indústria criativa está o trabalho precarizado daqueles que atuam na ponta da cadeia produtiva. Através do referido estudo

Foi possível constatar que em todas as formas de relação de trabalho encontradas, sendo elas legalizadas ou não, a exploração da força de trabalho do músico se perpetua amparada por um regime econômico que permite ao capitalista adequar tais relações de trabalho da forma que lhe assegure e amplie a sua margem de lucro – objetivo final de qualquer empreendimento capitalista. A exploração da força de trabalho se dá através de mecanismos criados pelos empregadores que, ao possuírem os meios de produção, detêm o controle da produção, da determinação do preço pago pela força de trabalho e da forma de pagamento, entre outros³¹.

Nossa pesquisa, de forma geral, é circunscrita ao músico que tem como *locus* principal de trabalho as casas de shows e atuam no estado do Rio de Janeiro.

MÚSICA, MERCADORIA E O QUE DIZEM OS INDICADORES CULTURAIS

Referindo-se ao pintor Rafael, Marx comenta que “até mesmo o nome de sua atividade [pintor] expressa continuamente a estreiteza de seu desenvolvimento social e de sua dependência da divisão do trabalho”³². A existência de músicos é uma coisa que pode causar estranhamento se considerarmos que, como uma manifestação cultural, a música (assim como a pintura) seria parte intrínseca de uma coletividade e faria parte do processo formativo de seus membros (cultura *desinteressada*). O fazer e o usufruir da música não seriam algo privilegiado de determinado grupo. Parafraseando Marx quando diz que não deveria haver “nenhum pintor, mas, no máximo, homens que

30 Ibidem, p. 223.

31 Ibidem, p. 229

32 MARX, Karl. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 381.

entre outras atividades pintam”³³, podemos dizer: não deveria haver músicos, mas a música como uma prática humana coletiva e socialmente democrática. Na medida em que temos uma sociedade separada em classes e baseada na divisão social do trabalho, é designada a alguns membros dessa sociedade a faculdade de produzir música: os músicos³⁴.

Sendo a música convertida em mercadoria, conseqüentemente o trabalho com a música converte-se, como as demais formas de trabalho, em trabalho alienado, portanto subordinado às regras das relações de produção existentes³⁵. Contudo, assim como o fetiche da mercadoria, parece haver certa “aura” sobre o trabalho do músico que encobre suas reais relações sociais de produção.

Um sistema de arte autônomo do sistema geral que estrutura, regula e conduz a forma como os homens se mantêm e sobrevivem cotidianamente sob um determinado modo de produção, constitui uma das posições políticas mais inflexíveis da intelectualidade burguesa no século XX. [...] Para essa posição política, artistas e aprendizes são como sujeitos desencarnados das relações sociais de produção³⁶.

Essa posição política, favorecida pela ideia de que o trabalho do músico é fruto do dom ou de um talento individual, acarreta em frágeis relações de trabalho para o músico. Em estudo realizado com músicos atuantes em casas de shows da Lapa, região localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro onde se aglutinam diversas casas de shows, buscamos demonstrar que os processos de produção da música não são processos autônomos e que as relações flexíveis de trabalho encontradas correspondem aos demais setores produtivos³⁷.

Nesse contexto, observou-se que são utilizados artifícios para convencer os músicos a se submeterem a condições de trabalho pouco satisfatórias. “Quando não há a garantia de remuneração há a crença [de] que depois de certo tempo um público

33 Ibidem.

34 Sobre os processos de desenvolvimento de um campo de trabalho profissional para o músico ver: ELIAS, Norbert, op. cit.; REQUIÃO, Luciana, op. cit., 2010, em especial o capítulo II, “A economia da música: processos históricos”.

35 A profissão do músico foi instituída pela Lei n. 3.857, de 22 de dezembro de 1960. BRASIL. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm>. Acesso em: 4 nov. 2015. A profissão também consta na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) subdividida em duas famílias: músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos; e músicos intérpretes (documento disponível em: <www.mteco.gov.br>, acesso em: 4 nov. 2015).

36 REIS, Ronaldo Rosas; REQUIÃO, Luciana. Trabalho, arte e educação: contribuição crítica ao estudo da arte e do seu ensino no Brasil. In: VENTURA, Jaqueline; RUMMERT, Sonia Maria (Org.). *Trabalho e educação – análises críticas sobre a escola básica*. Campinas: Mercado de Letras, 2015, p. 125-144. p. 112.

37 REQUIÃO, Luciana, op. cit., 2010.

seria formado e os músicos seriam, assim, gratificados”³⁸. As frágeis relações de trabalho resultam em uma instabilidade profissional, com contratos temporários e informais. Assim, “no capitalismo tardio, mesmo não exercendo trabalho assalariado, o artista depende cada vez mais intensamente daqueles que controlam o meio de circulação da arte, afetando, nesse sentido, o conjunto das relações de sua produção”³⁹.

As pesquisas que vimos desenvolvendo nos últimos anos atestam a importância da movimentação econômica que o setor cultural produz, gerando riqueza e contribuindo para a acumulação do capital. Indicadores culturais revelam ser a cultura “um dos setores de mais rápido crescimento nas economias pós-industriais”⁴⁰. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE⁴¹ identificou a cultura como o quarto item dentre as prioridades de consumo das famílias brasileiras, abaixo apenas dos itens habitação, alimentação e transporte.

Segundo o relatório da Firjan⁴², a média salarial nacional do músico, com destaque para intérpretes e instrumentistas, é de R\$ 2.216,00, sendo que o Rio de Janeiro seria o segundo melhor no *ranking* salarial com a média de R\$ 3.111,00. Os números mostram que na indústria criativa – compreendida pelos setores de tecnologia, mídias, cultura (dividida pelas áreas de expressões culturais, patrimônio e artes, música e artes cênicas) e consumo – a área da cultura é a menor em termos de trabalhos formais, mas indica que a área da música teve um avanço de mais de 60,4% entre os anos de 2004 e 2013, apresentando uma valorização salarial. No Brasil, foram contabilizados 12.022 profissionais atuantes (em emprego formal) nos diversos segmentos da indústria criativa, sendo 1.022 atuantes no estado do Rio de Janeiro. A música está, no Brasil, entre as dez profissões mais numerosas (4º lugar para intérpretes e instrumentistas e 7º lugar para regentes) e ocupa o 7º lugar no *ranking* das dez profissões mais bem remuneradas dentre os setores da indústria criativa no Brasil.

Benhamou chama atenção para o cuidado que se deve ter ao se produzir

38 Ibidem, p. 212. Essa mesma questão foi apontada por Juliana Coli em seu trabalho com cantores líricos. Segundo a autora, a amizade, o sacrifício e o interesse são artifícios utilizados pelos empresários para “obter o máximo de usufruto da força de trabalho do músico”. COLI, Juliana. *Vissi D’Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006, p.101.

39 REIS, Ronaldo Rosas; REQUIÃO, Luciana, op. cit., p. 137. Podemos ver em Requião que, mesmo possuindo alguns instrumentos de trabalho (os instrumentos musicais), no contexto das casas de shows os músicos não detêm o controle dos meios de produção que, nesse caso, são as casas de shows e todo o seu aparato. REQUIÃO, Luciana, op. cit., 2010. No caso da indústria fonográfica, Ortiz conclui que a indústria, representada por seus grandes conglomerados, “prescinde da propriedade dos ‘meios de produção’: o que importa é o controle dos canais de distribuição e o acesso público ao mundo da mídia”. ORTIZ, Renato. Prefácio. In: DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 13.

40 UNESCO, op. cit., p. 15.

41 IBGE, op. cit., 2013; IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.

42 FIRJAN. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. 2014. Disponível em: <<http://publicacoes.firjan.org.br/economicriativa/mapeamento2014/#/4>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

indicadores culturais pelas imprecisões que esse tipo de material fornece. Sobre a população ativa empregada em atividades culturais na França, a autora destaca que são contabilizados trabalhadores “qualquer que seja o ofício exercido, seja artístico ou não, como a venda de ingressos”, por exemplo⁴³. Assim, a referência a um aumento na geração de emprego no setor cultural deixa dúvidas quanto ao tipo de atividade a que se está referindo⁴⁴. Considerando que a atividade profissional, em particular a do músico, é em geral autônoma e informal, além de bastante flexível, a avaliação da renda por esses indicadores fica também bastante comprometida⁴⁵.

O trabalho dos artistas é descontínuo; as perspectivas de carreiras são incertas e a gama de remunerações, muito ampla. Embora a frequência de casos de atividades múltiplas dificulte uma estimativa das rendas segundo a natureza do trabalho, alguns economistas tentaram calcular a diferença média de remuneração segundo se adote, em condições iguais de qualificação, uma carreira artística ou não⁴⁶.

Na próxima seção apresentamos, ainda que de forma sucinta, resultados de uma nova etapa de nossa pesquisa junto a músicos vinculados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, que hoje conta com 3.255 cadastros ativos. Tomamos como referência o “Questionário de 1880”, desenvolvido por Karl Marx⁴⁷ com o objetivo investigar a situação da classe operária na França. O autor alemão organizou o questionário em quatro seções e 100 perguntas, que buscam trazer subsídios para a compreensão do aumento da produtividade do capital através da ampliação de sua capacidade de produção e, conseqüentemente, da crescente exploração da força de

43 BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 40.

44 O estudo realizado pelo IBGE em 2006 identificou que, em relação ao total das pessoas ocupadas no Brasil, “a estimativa da população ocupada em ocupações ou atividades vinculadas à cultura [...] apresentou um percentual de 4,5%, em 2004, gerando uma estimativa que ultrapassa os 3,7 milhões de trabalhadores neste setor”. IBGE, op. cit., 2006, p. 99. Em relatório mais recente, foi identificado que “no Brasil, o crescimento dos ocupados assalariados do setor cultural (19,0%) foi maior *vis-à-vis* a taxa de 17,3% referente ao total de pessoas ocupadas assalariadas da economia”. IBGE, op. cit., 2013, p. 36.

45 Em pesquisas desenvolvidas nos últimos anos pudemos observar o músico popular como um trabalhador flexível, na medida em que necessita atuar em diversos segmentos da cadeia produtiva da área musical. REQUIÃO, Luciana. *Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico*. Rio de Janeiro: Booklink, 2002; REQUIÃO, Luciana, op. cit., 2010. “De acordo com nossa análise, hoje os músicos não estariam mais se enquadrando em um único modelo de atuação profissional. Assim como ocorre em outras áreas produtivas, e se adequando aos processos produtivos da acumulação flexível, o músico passa a atuar de forma mais intensa em diversas áreas da cadeia produtiva da música. Assim, um artista se torna também produtor e empresário, um músico instrumentista atua também como técnico de estúdio, entre outras possibilidades”. REQUIÃO, Luciana, op. cit., 2010, p. 178.

46 BENHAMOU, Françoise, op. cit., p. 42.

47 MARX, Karl. Enquête Ouvrière. *Revue Socialiste*, n. 4, 20 abril 1880.

trabalho dos operários naquela ocasião⁴⁸. Através da adaptação desse questionário buscamos subsídios para nos auxiliar na compreensão da realidade do trabalho do músico frente aos números promissores apresentados por indicadores de instituições como a Firjan⁴⁹, o IBGE⁵⁰, a Unesco⁵¹, entre outros.

O QUESTIONÁRIO DE 2015

O Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi) é uma entidade criada em 1907, inicialmente conhecido como Centro Musical do Rio de Janeiro. Hoje conta com 9.833 músicos cadastrados, sendo desses 3.255 ativos. Elaboramos um questionário com 37 questões, que foi enviado por e-mail aos músicos com cadastro ativo⁵². As questões foram elaboradas em três grupos: 1) sobre a situação do trabalhador na área da música; 2) sobre o trabalho em casas de shows; e 3) sobre a atividade docente.

O primeiro grupo trata de questões mais gerais sobre a atividade profissional do músico, como, por exemplo, carga horária semanal de trabalho, remuneração, relações com seus empregadores e previsões para sua aposentadoria. As questões do segundo grupo são mais específicas, dirigidas a músicos que trabalham em casas de shows, por meio das quais se buscou observar especificidades desse tipo de trabalho, como a remuneração por horas extras, pela passagem de som, entre outros itens. O terceiro grupo é destinado aos músicos que atuam como professores, em qualquer tipo de instituição, estabelecimento ou mesmo em sua residência. As questões desse grupo buscam compreender como a atividade docente se estabelece em seu cotidiano profissional e se a remuneração dessa atividade se sobrepõe aos ganhos de outras atividades da área musical⁵³. Tivemos cerca de 10% de resposta das mensagens enviadas, totalizando 315 respostas, sendo a maioria dos respondentes composta por músicos instrumentistas e professores, conforme o gráfico 1.

48 O questionário foi publicado na *Revue Socialiste* no ano de 1880 com tiragem de 25 mil exemplares. A revista pode ser encontrada em <<http://www.cedias.org/pdf/rs/RS-numo4-avril-1880.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

49 FIRJAN, op. cit., 2014.

50 IBGE, op. cit., 2006; IBGE, op. cit., 2013.

51 UNESCO, op. cit., 2013.

52 Utilizamos o serviço da empresa SurveyMonkey (<https://pt.surveymonkey.net>). O questionário foi enviado no mês de junho de 2015 ficando aberto às respostas até o final de setembro do mesmo ano.

53 Vale notar que em estudo realizado no mestrado concluído em 2002 identificamos que a atividade docente é intrínseca à atividade profissional do músico e a que gera uma renda regular ao profissional. REQUIÃO, Luciana, op. cit., 2002.

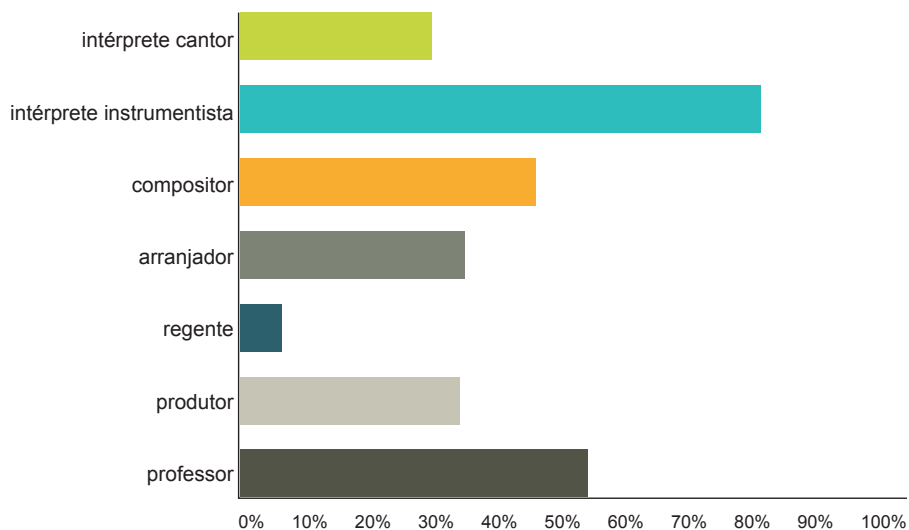


Gráfico 1 – Perfil profissional de músicos

O questionário, ao delinear o perfil do músico participante da pesquisa, mostrou que a música popular é o campo principal de sua atuação (gráfico 2) e que 65,4% vivem exclusivamente da música, sendo 53,4% dos músicos o provedor principal familiar. A grande maioria atua de forma autônoma (gráfico 3) e tem como principal *locus* de trabalho bares e casas de shows (gráfico 4), apesar de atuarem em diversas áreas da música (como instrumentista, professor, compositor, cantor, produtor, arranjador, regente etc.).

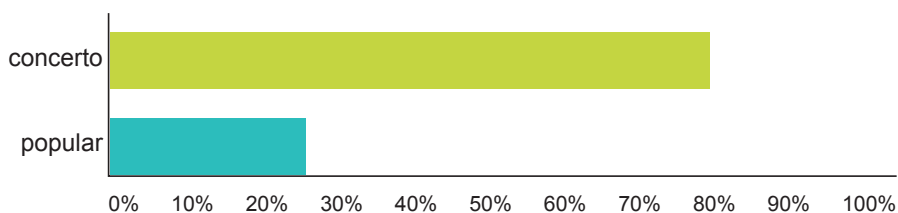


Gráfico 2 – Perfil de atuação profissional

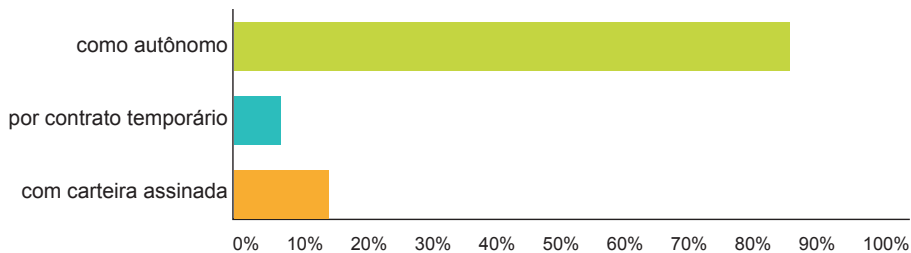


Gráfico 3 – Vínculo profissional

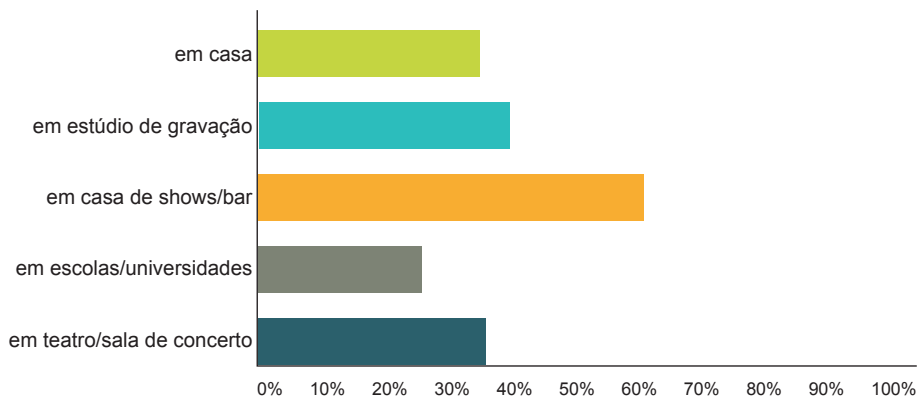


Gráfico 4 – Lócus de atuação profissional

Em relação ao grupo I do questionário, “sobre a situação do trabalhador na área da música”, e considerando bares e casas de shows como o principal lócus de sua atuação profissional conforme mostramos anteriormente, os músicos informaram que há a intermediação de um profissional, como um produtor, por exemplo, entre eles e os proprietários dos estabelecimentos, e que o trabalho é realizado juntamente com outros tipos de profissionais.

Considerando o perfil flexível do músico profissional, quando perguntados sobre quantas horas semanais gastam com sua atividade profissional principal, tivemos 63,46% das respostas em torno de 10 a 20 horas semanais (tabela 1).

Opções de resposta	Respostas	
Até 10 horas semanais	33,01%	103
Até 20 horas semanais	30,45%	95
Até 30 horas semanais	15,71%	49
Até 40 horas semanais	12,50%	39
Mais de 40 horas semanais	8,33%	26
Total		312

Tabela 1 – Carga horária de trabalho semanal em atividade profissional principal

Considerando apenas essa atuação principal, que ocupa de 10 a 20 horas de trabalho semanal, como mostra a tabela 1, o músico informa que sua remuneração não é suficiente para o seu sustento. Possivelmente vem desse fato a necessidade de um perfil flexível, que possibilite ao músico atuar em diversos pontos da cadeia produtiva. Foram consideradas necessárias mais de 20 horas de trabalho além da carga horária informada nessa atividade principal para suprir as necessidades básicas dos músicos (gráfico 5). Dos músicos consultados, 77,56% consideram ainda que há um gasto entre 10% e 20% de sua remuneração com transporte, alimentação, manutenção de instrumentos e equipamentos e outros itens para que o trabalho seja realizado.

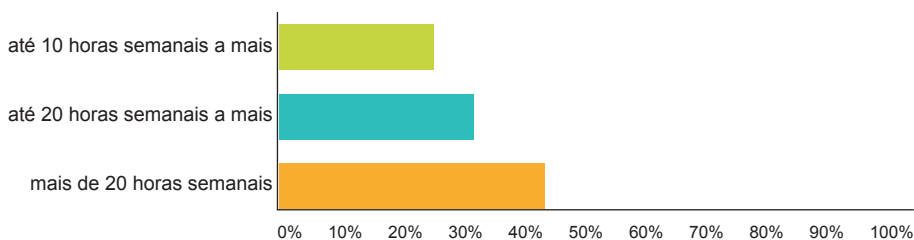


Gráfico 5 – Horas semanais necessárias a mais para garantir o sustento dos músicos

Para termos ideia do montante pago aos músicos por sua atividade profissional, perguntamos se o valor corresponde à tabela sugerida pelo sindicato, que é de R\$ 500,00 (quinhentos reais) para apresentações de música ao vivo⁵⁴: 69,84% dos músicos

⁵⁴ Tabela de Cachês Mínimos do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, consultada em <<http://www.sindmusi.org.br>>. Acesso em: 13 out. 2015.

responderam de forma negativa (tabela 2), sendo que 78,85% consideram os valores sugeridos pelo sindicato satisfatórios.

Opções de resposta	Respostas	
sim, frequentemente	6,23%	19
sim, eventualmente	16,72%	51
não	69,84%	213
não conheço a tabela	7,21%	22
Total		305

Tabela 2 – Remuneração x tabela de cachês do sindicato

Os músicos revelam trabalhar ao longo do ano sem interrupções para férias (48%), a não ser quando não há trabalho (27,27%).

No segundo grupo de perguntas, voltadas ao profissional que atua em casas de shows, questionou-se se as horas gastas com a passagem de som são contabilizadas para efeito de remuneração: 86,01% dos músicos responderam que não (gráfico 6), apesar de a legislação atual exigir que, para o cálculo da remuneração, sejam consideradas as horas gastas tanto na passagem de som como nas horas extras de trabalho⁵⁵. Sobre as horas extras, 70,59% responderam que não são remunerados por elas.

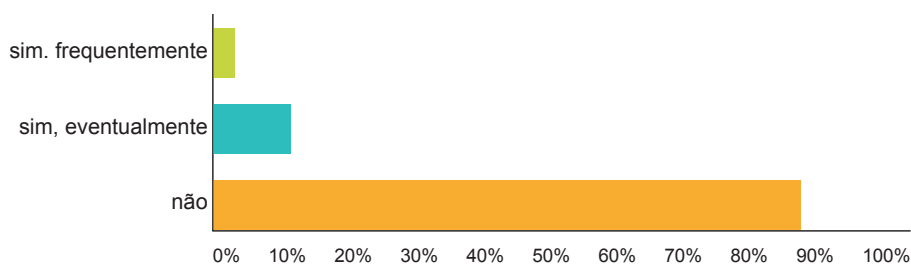


Gráfico 6 – Remuneração pela passagem de som

55 Sobre isso ver a LEI n. 3.857 / 1960, que regulamenta a profissão do músico. BRASIL. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm. Disponível também em: <http://www.sindmusi.org.br/site/texto.asp?iid=12>. Acesso em: 16 out. 2015.

Esse quadro vai ao encontro dos resultados obtidos com músicos atuantes na Lapa, dentre os quais observamos que:

A precarização das condições de trabalho do músico passa não só pelas relações flexíveis de contrato e pela informalidade, como também pelo trabalho não pago que é o trabalho realizado preliminarmente para que determinado show, gravação ou evento possa se realizar. Nesse trabalho podem ser contabilizadas as horas de estudo para a aprendizagem de uma peça musical e as horas e os recursos gastos em ensaios, por exemplo. No caso das apresentações ao vivo ainda é preciso considerar a chamada “passagem de som”, momento em que o músico fica à disposição do técnico que irá operar o equipamento de som, e, no caso das gravações, as horas em que o músico fica disponível até que toda a parte técnica do estúdio esteja pronta para a gravação. Todo esse processo de trabalho vem sendo desconsiderado, o que significa horas de trabalho não remuneradas⁵⁶.

Sobre o terceiro grupo de perguntas, destacamos que mais da metade dos respondentes atuam como professores de música na própria residência (66,67%) ou em escolas de música especializadas (44,07%), mas somente 21,24% dos músicos dizem já pensar em se tornar professor de música mesmo antes de se profissionalizar (tabela 3).

Opções de resposta	Respostas
já pensava em ser professor	21,24% 41
não pensava em ser professor, mas decidi me tornar professor ao longo da trajetória como músico	45,08% 87
não pensava em ser professor e só me tornei um por conta das dificuldades em ter uma renda estável	33,68% 65
Total	193

Tabela 3 – Opção pela atuação docente

Comparando os resultados dessa pesquisa com outra realizada a pedido do SindMusi no ano 2000, podemos verificar que nos últimos quinze anos, apesar de toda a efervescência da indústria cultural e em particular da cidade do Rio de Janeiro como promotora de grandes eventos⁵⁷, o que do ponto de vista do discurso oficial poderia significar para o músico local alguma vantagem, esse fato parece não representar melhoria em suas condições de trabalho nem aumento da oferta de emprego. Talvez não seja por acaso que, quando perguntados se consideram o Rio

⁵⁶ REQUIÃO, Luciana, op. cit. 2010, p. 178.

⁵⁷ É o caso, por exemplo, de eventos como o carnaval, o Rock in Rio, o Reveillon em Copacabana, a Copa do Mundo, os Jogos Pan-Americanos e as Olimpíadas. O Rio de Janeiro conta ainda com 484 equipamentos culturais públicos municipais entre arquivos, bibliotecas, teatros, arenas, lonas, cinemas, centros culturais, museus, pontos de cultura e pontos de leitura. Dados obtidos em: PLANO MUNICIPAL DE CULTURA. Cidade do Rio de Janeiro. Mapeamento dos equipamentos culturais da cidade. Disponível em: <<https://planomunicipaldeculturario.wordpress.com/mapeamento-dos-equipamentos-culturais-da-cidade>>. Acesso em: 16 out. 2015.

de Janeiro, por promover grandes eventos, uma cidade que beneficia o músico local, mais de 60% dos músicos responderam de forma negativa (gráfico 7).

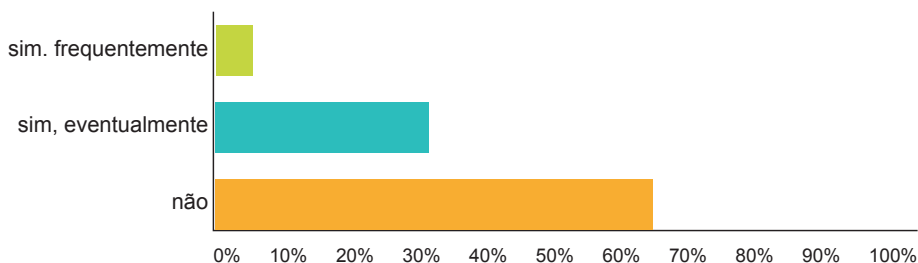


Gráfico 7 – Sobre a possibilidade de ter algum benefício em virtude da aparente efervescência musical da cidade

A pesquisa de opinião com músicos filiados ao SindMusi realizada pelo Laboratório de Pesquisa mercadológica e de opinião pública da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) no ano 2000 identificou que 76% são músicos autônomos, sem vínculo empregatício⁵⁸. Desse grupo, 86% têm a música como principal fonte de renda, atuando prioritariamente em shows e como professor de música, em residências ou escolas de música. No quesito “avaliação do mercado”, 67,4% dos músicos avaliaram

58 Relatório não publicado, disponível na sede do SindMusi.

como ruim ou péssimo, em especial pela falta de oportunidade de trabalho ou por dificuldades em exercer o trabalho⁵⁹.

Considerando as pesquisas apresentadas, o perfil dos músicos filiados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, supostamente aqueles que vivem profissionalmente da música no estado, atuam na área da música popular prioritariamente como instrumentistas e professores de música. Sua atuação se dá de forma autônoma tendo como principal lócus de trabalho os bares e as casas de shows. Neste trabalho é computado para efeito de remuneração apenas o momento da realização da apresentação musical, desconsiderando-se horas extras e passagem de som, período em que o músico checa o som e instala seus equipamentos no palco. A remuneração não é considerada satisfatória e, em geral, está abaixo do valor sugerido pela tabela do sindicato. A atividade docente parece ser uma possibilidade de complementação de renda. Apesar da aparente efervescência musical da cidade do Rio de Janeiro, os músicos avaliam as oportunidades de trabalho na área como insatisfatórias.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O MÚSICO COMO UM TRABALHADOR PRODUTIVO

A compreensão das relações sociais de produção da música no contexto do capitalismo tardio não é tarefa fácil, considerando as inúmeras formas de atuação do músico e o avanço constante de tecnologias – com a conseqüente redução dos custos de produção – que poderiam dar maior autonomia a esse trabalhador.

A motivação inicial ao empreendermos o questionário apresentado a foi suscitar o debate sobre a atuação profissional dos músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro, inicialmente junto aos músicos filiados ao SindMusi, além de associar esses dados

59 Em relação à falta de oportunidade de trabalho, os músicos indicam: pouca oportunidade de trabalho (14,7%); poucos locais para apresentação (11,8%); falta emprego (4,2%); mercado restrito (3,6%); mercado saturado (2,3%); concorrência com o vídeoquê (2%); mercado restrito para determinadas áreas da música (2%); não há espaço para tocar em casas noturnas (2%); falta dinheiro no mercado (1,6%); concorrência com CDs (1,3%); mercado em crise (1,3%); mercado fragmentado (1%); dificuldade em conseguir trabalho fixo (0,7%); mercado estagnado (0,7%); trabalhos esporádicos (0,7%); falta de condições favoráveis para a produção (0,3%); mercado fechado para novos músicos (0,3%); mercado ruim para o músico formado (0,3%); músico não tem garantias por ser autônomo (0,3%); orquestras estão acabando (0,3%); bailes estão acabando (0,3%); salário ruim para o músico da noite (0,3%). Esse item totaliza 54,7% dos respondentes. Em relação a dificuldades para exercer o trabalho, os músicos indicam: falta local para apresentação (17,6%); não há oportunidade de trabalho (9,9%); cachês baixos (2,4%); casas noturnas pagam pouco (2,1%); falta espaço (1,8%); irregularidade do mercado (1,5%); mercado é restrito (1,5%); ganha muito pouco (1,2%); concorrência grande entre músicos (0,9%); falta espaço (0,9%); enfrentar a livre negociação (0,6%); falta de estabilidade (0,6%); falta de incentivo das casas noturnas para contratar músicos (0,6%); salários atrasados (0,6%); é necessário trabalhar em vários locais ao mesmo tempo (0,3%); falta de condições (0,3%); maior parte da arrecadação fica com os locais de trabalho (0,3%); mercado difícil para novos profissionais (0,3%); não existem casas de shows menores (0,3%); não há mecanismo de proteção ao músico autônomo (0,3%); não possui renda fixa (0,3%); os atravessadores prejudicam o trabalho (0,3%). Esse item totaliza 44,6% dos respondentes.

aos resultados das pesquisas por nós desenvolvidas sobre o tema. Esse debate vem ganhando força no âmbito do SindMusí, que observa as dificuldades do músico popular em sobreviver de seu ofício⁶⁰. De outro lado, as dificuldades em trazer o músico para discutir essas questões são muitas. Em particular creditamos esse fato à imagem que o próprio músico faz de si e de sua atividade.

Os próprios músicos [...] acabam por diferenciar sua prática do trabalho comum. Desse modo, não se sentem inseridos nas relações capitalistas de produção, não identificam a sua obra como mercadoria e tendem a se submeter passivamente às relações de exploração, contribuindo para a inoperância da legislação existente voltada para a garantia de seus direitos⁶¹.

Embora a dificuldade em viver exclusivamente de música não seja um privilégio da atualidade (por exemplo, no artigo publicado no periódico *O Observador Financeiro* n. 14 do ano de 1937, intitulado “Economia da arte”, já se discutia a situação do artista no Brasil e as dificuldades em viver desse ofício), a precarização do trabalho do músico hoje pode ser percebida sob diversas formas, dependendo do seu contexto de atuação⁶².

No caso dos músicos cujo lócus de atuação são as casas de shows, observamos sua atividade laboral como um *trabalhado produtivo ao capital*⁶³, na medida em que o processo que absorve o seu trabalho constitui-se em um “processo que absorve trabalho não pago, que transforma os meios de produção em meios para sugar

60 O que pudemos atestar através dos quase dez anos em que acompanhamos de perto o trabalho do SindMusí como membro do conselho fiscal e atualmente como membro da diretoria. Dentre as principais reclamações dos músicos, que resultam muitas vezes em processos judiciais, estão a falta de reconhecimento de vínculo empregatício por parte dos contratantes e a falta de cumprimento a Lei Nº 3.857/1960, que dispõe sobre a regulamentação da profissão.

61 ZAN, José Roberto. Prefácio. In: REQUIÃO, Luciana. “*Eis aí a Lapa...*”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010, p.13-21. p. 17.

62 No caso de músicos que atuam em gravações, por exemplo, há alguns estudos importantes que demonstram esse processo de precarização do trabalho do músico no contexto da indústria fonográfica, dentre os quais destacamos: VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado no curso de Comunicações). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 2002; e DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000. Sobre a questão da relação entre trabalho, economia e cultura no capitalismo, em específico sobre as novas relações de trabalho do músico no meio fonográfico, ver também: REQUIÃO, Luciana; RODRIGUES, José. Trabalho, economia e cultura no capitalismo: as novas relações de trabalho do músico no meio fonográfico. Revista Educação *Skepsis*, n. 2 – Formação Profissional. V. I. Contextos de la formación profesional. São Paulo: skepsis.org., 2011, p. 321-396.

63 “É produtivo aquele trabalho que valoriza diretamente o capital, o que produz mais-valia, ou seja, que se realiza – sem equivalente para o operário, para o executante – numa mais-valia, representada por um sobreproduto; isto é, que se realiza num incremento excedentário para o monopolista dos meios de trabalho, para o capitalista”. MARX, Karl. *Capítulo VI inédito de O Capital*, resultados do processo de produção imediata. São Paulo: Centauro, 2004, p. 109.

trabalho não pago⁶⁴. Exemplo disso são as horas não pagas pela chamada passagem de som e pelas horas extras de trabalho, como nos informam os músicos.

Pela condição de trabalhador autônomo como característica predominante da grande maioria dos músicos consultados em nossas pesquisas, podemos dizer que instrumentos que estavam ao seu dispor em outros tempos enquanto trabalhadores assalariados, como o direito de greve, já não estariam mais. A última notícia que tivemos, por exemplo, sobre a greve de músicos foi em nota publicada na coluna de Ancelmo Gois do jornal *O Globo* de 3 de outubro de 2004. A nota dizia: “Tem bafafá na Lapa carioca. O Rio Scenarium, casa mais bonita do bairro boêmio, pôs na rua todos os músicos que compõem sua programação – uns 80. Mas propõe recontratá-los, pagando menos. Está a maior confusão. Um movimento dos artistas é articulado para ninguém aceitar tocar lá⁶⁵. O caso, pesquisado em nossa tese de doutorado⁶⁶, indicou a fragilidade dos músicos na negociação com seus contratantes. A casa de shows em questão, de acordo com depoimentos que pudemos apurar de músicos lá atuantes na ocasião, pagava ao músico um percentual da bilheteria, pagamento conhecido como *couvert artístico*.

O problema que se configurou, na versão dos músicos, foi que os empresários entenderam que o valor pago aos músicos, nessa forma de combinação (por *couvert*), ficou muito elevado, e resolveram mudar o esquema passando a pagar valor fixo independente do número de público pagante. Além disso, os músicos que tinham um posto fixo de trabalho passaram a ter que alternar suas apresentações com outros grupos para não configurar o vínculo empregatício. É a chamada “quarentena⁶⁷”.

Porém, nem sempre foi assim. Em periódicos dos anos 1940, 1950 e 1960 podemos encontrar notícias que nos mostram que músicos viviam de forma assalariada não apenas através do contrato com gravadoras e rádios, mas também em boates, clubes e outros tipos de estabelecimento, e que dessa forma poderiam gozar do direito de greve. Os periódicos anunciaram: “Houve greve de músicos no Casablanca. Muita gente ficou sem danças nessas noites frias em que a ‘boite’ da Praia Vermelha se enche⁶⁸”; “Restaurantes, bares, cafés, cabarés, confeitarias etc., também fecharão as portas durante 48 horas. O Sindicato dos Músicos já resolveu, além disso, aderir à greve. Os músicos tampouco atuarão em emissoras de rádio e televisão⁶⁹”; “Em greve

64 *Ibidem*, p. 115.

65 GOIS, Ancelmo. Coluna do Ancelmo Gois. *O Globo*. Rio de Janeiro, 3 out. 2004. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 1 jan. 2016.

66 REQUIÃO, Luciana, op. cit., 2010.

67 *Ibidem*, p. 214.

68 *A Noite*. Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1949, p. 8. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

69 *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1959, p. 14. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

os músicos da ‘Boate Arcaica’, que pedem aumento de ordenado”⁷⁰; “Músicos farão greve, mas não ficarão em silêncio: tocarão em praça pública”⁷¹, só para citar alguns exemplos. É certo que o trabalho assalariado é subordinado ao capital, mas o que está em pauta é observar que as relações tendem a eximir o empregador da garantia de direitos trabalhistas, duramente conquistados, aos músicos contratados, e que novos mecanismos são encontrados para isso⁷².

Buscamos demonstrar em nossos estudos indícios de que aquele que está na ponta da cadeia produtiva da música – o músico – atua como força motriz na criação de valor, que é apropriado pelo “dono da voz”. Nesse contexto os dados promissores dos indicadores culturais, assim como as armadilhas do capital para extrair mais-valia, ofuscam nossa percepção sobre a real condição do músico como trabalhador subordinado ao capital.

Aparentemente equitativo, dando e recebendo – de “ganha-ganha”, como diriam nossos candidatos –, o contrato de compra e venda da força de trabalho revela-se uma trapaça. Uma vez concluído, o trabalhador é reduzido a “tempo de trabalho personificado”, uma “carcaça de tempo”, segundo Marx, que o empregador tem legalmente o direito de utilizar quanto quiser⁷³.

A informalidade encontrada nas relações de trabalho do músico – no contexto das casas de shows conforme as pesquisas relatadas – não nos parece casual, mas uma das estratégias do capital em busca de sua valorização.

Como um segmento da indústria criativa e seguindo a lógica da divisão do trabalho, a música sai, assim, da esfera do *reino da liberdade* e se estabelece no *reino*

70 *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 2 de junho de 1953, p. 14. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemerotecadigital>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

71 *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 17 de abril de 1960, p. 3. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemerotecadigital>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

72 Um exemplo claro é a exigência de que o músico se apresente como pessoa jurídica, como um microempreendedor individual (MEI). Essa categoria destina-se a profissões não regulamentadas, o que não é o caso do músico. Essa questão vem sendo denunciada por músicos ao SindMusi e será alvo de uma investigação mais aprofundada.

73 BENSAÏD, Daniel. *Marx, manual de instruções*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 104-105.

da *necessidade*, perdendo a dimensão que lhe possibilitaria, enquanto arte, “afirmar a essência humana”⁷⁴.

Em uma era anterior, a arte era uma esfera além da mercantilização, na qual uma certa liberdade ainda era possível; no modernismo tardio, no ensaio de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural, ainda havia zonas de arte isentas da mercantilização e da cultura comercial (para eles, essencialmente Hollywood). Por certo, o que caracteriza a pós-modernidade na área cultural é a supressão de tudo o que havia de exterior à cultura comercial⁷⁵.

De acordo com documentos que norteiam nossas políticas públicas culturais, tais políticas pretendem propiciar a “democratização do acesso à cultura”, a “promoção de diversidade cultural” e a “defesa e preservação da identidade de um povo”, ao mesmo tempo que estabelecem a cultura como um “fator de desenvolvimento econômico”⁷⁶. Atenta à contradição que possa existir em um projeto que conjugue cultura *desinteressada* e desenvolvimento econômico, Benhamou observa que, “dessa aliança, certamente antinatural, pode vir o melhor ou o pior, segundo se use a ciência econômica para dizer o que tem a dizer, e somente isso, ou então se comece a exigir da cultura que produza ‘resultados positivos’ para que mereça ser financiada”⁷⁷.

Assim, nos cabe, ao menos, compreender a forma como os interesses políticos governam os culturais “e ao fazer isso definem uma versão particular de humanidade”⁷⁸.

Neste trabalho tratamos de um tema que no campo dos estudos da música popular brasileira pode-se dizer ainda pouco estudado, a saber: as relações sociais de produção da música. Os estudos nessa temática encontram-se dispersos em diversas áreas do conhecimento, como a comunicação, a educação, a sociologia, a

74 MATTOS, Marcelo Badaró. *E. P. Thompson e a tradição de crítica ativa do materialismo histórico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012, p. 135. Mattos nos mostra na obra de Marx que o autor busca “demonstrar como, por meio da arte, o homem pode realizar-se/reconhecer-se plenamente em um objeto por ele produzido. Ou seja, na arte, o que Marx procura é justamente o potencial de (auto)realização humana que a divisão social do trabalho, engendrando a alienação, obstaculiza”. Segundo Vázquez “a criação artística e o gozo estético prefiguram, aos seus olhos [de Marx], a apropriação especificamente humana das coisas e da natureza humana que há de dominar na sociedade comunista, quando o homem passar do reino da necessidade para o da liberdade”. VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 12. Não é nossa intenção neste trabalho discutir a dimensão estética da arte. Sobre isso, ver VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez, op. cit.

75 JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 216.

76 UNESCO, op. cit.

77 BENHAMOU, Françoise, op. cit., p. 183.

78 EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora da Unesp, 2005, p. 18.

geografia, a economia e a antropologia, entre outras⁷⁹. Por outro lado, dos estudos existentes, podemos também afirmar que trazem grandes contribuições para a nossa compreensão sobre o campo da música brasileira como um mercado de trabalho que vem se desenvolvendo de forma articulada ao modo de produção capitalista⁸⁰. Nesse sentido, observamos a importância do debate em torno da música popular no meio acadêmico, não somente enquanto um fenômeno musical/cultural em si, mas também como um bem cultural produzido em determinadas condições históricas, que acarretam determinados processos de produção e determinadas relações de trabalho às quais o músico é submetido.

SOBRE A AUTORA

LUCIANA REQUIÃO é doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Música e licenciada em Educação Artística pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio. Professora do Instituto de Educação de Angra dos Reis da Universidade Federal Fluminense – UFF e do Programa de Pós-graduação em Música da Unirio. E-mail: lucianarequiao@id.uff.br

79 Apenas como algumas referências podemos citar: VARJÃO, Demétrio Rodrigues. Música e materialismo histórico. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS, 7. *Anais...* Campinas, Unicamp, 2012. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2012/trabalhos/7348_Varjao_Demetrio.pdf>. Acesso em: 28 set. 2015; GALLETTA, Thiago Pires. Música popular brasileira no contexto das tecnologias digitais: a produção independente e a emergência de novas estratégias e representações sobre as identidades musicais. *Ciberlegenda*, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, v. 2, n. 24, 2011, p. 77-87; CAMACHO, Rodrigo Simão. A produção do espaço e do território: as relações de trabalho subordinadas ao modo de produção capitalista. *Entre-lugar*, Revista do Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Dourados, MS, ano 1, n. 1, 2010, p. 73-98; COLI, Juliana. *Vissi D'Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006; ARAÚJO, Pedro Quaresma de. Escolas de samba e relações de trabalho: entre a passarela e o barracão. In: EARP, Fábio Sá (Org.). *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002, p. 165-207; VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado no curso de Comunicações). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 2002; e MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca do trabalho artístico*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1998.

80 Dentre outros ver: SEGNINI, L. R. P. Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo. In: GUIMARÃES, Nadya; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi (Org.). *Trabalho flexível, empregos precários?* Uma comparação Brasil, França e Japão. São Paulo: Edusp, 2010, p. 100-110.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Pedro Quaresma de. Escolas de samba e relações de trabalho: entre a passarela e o barracão. In: EARP, Fábio Sá (Org.). *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002, p. 165-207.
- BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- BENSAÏD, Daniel. *Marx, manual de instruções*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento. O BNDES e a economia da cultura. Disponível em: <http://www.bndes.gov.br/cultura/>. Acesso em: 4 nov. 2015.
- BRASIL. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm. Acesso em: 4 nov. 2015.
- CAMACHO, Rodrigo Simão. A produção do espaço e do território: as relações de trabalho subordinadas ao modo de produção capitalista. *Entre-lugar*, Revista do Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Dourados, MS, ano I, n. I, 2010, p. 73-98.
- COLL, Juliana. *Vissi D'Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- CRIBARI, Isabela. Introdução. In: _____ (Org.). *Economia da cultura*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009, p. II-15.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- EARP, Fábio Sá (Org.). *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FIRJAN. Mapeamento da indústria criativa no Brasil. 2014. Disponível em: <<http://publicacoes.firjan.org.br/economiacriativa/mapeamento2014/#/4>>. Acesso em: 19 nov. 2015.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, s. d.
- GALLETTA, Thiago Pires. Música popular brasileira no contexto das tecnologias digitais: a produção independente e a emergência de novas estratégias e representações sobre as identidades musicais. *Ciberlegenda*, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, v. 2, n. 24, 2011, p.77-87.
- GOIS, Ancelmo. Coluna do Ancelmo Gois. *O Globo*. Rio de Janeiro, 3 out. 2004. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 1 jan. 2016.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.
- _____. *Sistema de informações e indicadores culturais 2007-2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

- LÖWY, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortez, 2010.
- MARX, Karl. Enquête Ouvrière. *Revue Socialiste*, n. 4, 20 avril 1880.
- _____. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d.
- _____. Para a crítica da economia política. In: GIANNOTTI, José Arthur (Org.) *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.101-257.
- _____. *O capital*. V. I. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *Capítulo VI inédito de O Capital, resultados do processo de produção imediata*. São Paulo: Centauro, 2004.
- _____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. Trabalho alienado, propriedade privada e comunismo. In: NETTO, José Paulo (Org.) *O leitor de Marx*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 91-121.
- MATTOS, Marcelo Badaró. *E. P. Thompson e a tradição de crítica ativa do materialismo histórico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca do trabalho artístico*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- NOSELLA, Paolo. *A escola de Gramsci*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1992.
- ORTIZ, Renato. Prefácio. In: DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- PLANO MUNICIPAL DE CULTURA. Cidade do Rio de Janeiro. Mapeamento dos equipamentos culturais da cidade. Disponível em: <<https://planomunicipaldeculturario.wordpress.com/mapeamento-dos-equipamentos-culturais-da-cidade>>. Acesso em: 16 out. 2015.
- REIS, Ronaldo Rosas; REQUIÃO, Luciana. Trabalho, arte e educação: contribuição crítica ao estudo da arte e do seu ensino no Brasil. In: VENTURA, Jaqueline; RUMMERT, Sonia Maria (Org.) *Trabalho e educação – análises críticas sobre a escola básica*. Campinas: Mercado de Letras, 2015, p. 125-144.
- REQUIÃO, Luciana. *Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico*. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.
- _____. *“Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo: Annablume, 2010.
- REQUIÃO, Luciana; RODRIGUES, José. Trabalho, economia e cultura no capitalismo: as novas relações de trabalho do músico no meio fonográfico. *Revista Educação Skepsis*, n. 2 – Formação Profissional. V. I. Contextos de la formación profesional. São Paulo: skepsis.org, 2011, pp. 321-396.
- SEGNINI, L. R. P. Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo. In: GUIMARÃES, Nadya; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi (Org.) *Trabalho flexível, empregos precários? Uma comparação Brasil, França e Japão*. São Paulo: Edusp, 2010, p.100-110.
- SILVA, Shirley Carmem da et al. A escola desinteressada e outros conceitos gramscianos: estabelecendo bases ético-políticas para uma educação profissional emancipadora. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA – SENEPT, 4. *Anais...* Belo Horizonte, Cefet-MG, 2012. Disponível em: <http://www.senept.cefetmg.br/galerias/Anais_2012/GT-03/GT03-028.pdf>. Acesso em: 28 out. 2015.
- UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: Unesco Brasil, 2003.
- VARJÃO, Demétrio Rodrigues. Música e materialismo histórico. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL

- MARX E ENGELS, 7. *Anais...*Campinas, Unicamp, 2012. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2012/trabalhos/7348_Varjao_Demetrio.pdf>. Acesso em: 28 set. 2015.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado no curso de Comunicações). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- ZAN, José Roberto. Prefácio. In: REQUIÃO, Luciana. "*Eis aí a Lapa...*": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010, p.13-21.