

MÚSICA

**O CONTRABAIXISTA DE ESTÚDIO
DO SÉCULO XXI:**

**UMA ANÁLISE DAS MUDANÇAS
NO MERCADO DE GRAVAÇÃO**

PEDRO AUNE

TESE DE DOUTORADO

RIO DE JANEIRO, 2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MUSICOLOGIA - HISTÓRIA E DOCUMENTAÇÃO DA MÚSICA

O CONTRABAIXISTA DE ESTÚDIO DO SÉCULO XXI:
UMA ANÁLISE DAS MUDANÇAS NO MERCADO DE GRAVAÇÃO

PEDRO AUNE

RIO DE JANEIRO, 2025

O CONTRABAIXISTA DE ESTÚDIO DO SÉCULO XXI:
UMA ANÁLISE DAS MUDANÇAS NO MERCADO DE GRAVAÇÃO

por

PEDRO AUNE

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Professora Doutora Luciana Requião.

RIO DE JANEIRO, 2025

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

A926 Aune, Pedro
 O CONTRABAIXISTA DE ESTÚDIO DO SÉCULO XXI: UMA ANÁLISE
DAS MUDANÇAS NO MERCADO DE GRAVAÇÃO / Pedro Aune. -- Rio
de Janeiro : UNIRIO, 2025.
 299

 Orientador: Luciana Pires de Sá Requião .
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2025.

 1. Música e Trabalho. 2. Indústria Fonográfica. 3.
Contrabaixistas de Estúdio. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

O contrabaixista de estúdio do século XXI

por

Pedro Christiano Waddington Aune

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **LUCIANA PIRES DE SA REQUIAO**
Data: 10/12/2025 16:37:02-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Luciana Pires de sá Requião – orientadora

Documento assinado digitalmente
 **MAYA SUEMI LEMOS**
Data: 10/12/2025 16:33:11-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Maya Suemi Lemos

Documento assinado digitalmente
 **RODRIGO HERINGER COSTA**
Data: 10/12/2025 17:57:24-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Rodrigo Heringer

Documento assinado digitalmente
 **LEONARDO GABRIEL DE MARCHI**
Data: 10/12/2025 21:23:52-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Leonardo Gabriel de Marchi

Documento assinado digitalmente
 **AMANDA PATRYCIA COUTINHO DE CERQUEIRA**
Data: 11/12/2025 08:21:03-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Amanda Patrycia Coutinho de Cerqueira

Conceito: APROVADO

DEZEMBRO de 2025

Resumo

Ao longo do século XX, a indústria fonográfica ocupou de forma crescente posição central nos negócios ligados à música, movimentando valores comparativamente grandes enquanto controlava a produção, a distribuição e o comércio de música gravada através dos laços com os meios de comunicação. O trabalho do músico junto à indústria fonográfica historicamente se deu sob a influência das lógicas de produção industrial, estando as práticas desse meio sujeitas às possibilidades tecnológicas à serviço do “tempo é dinheiro”. Nesse contexto, o músico é parte da cadeia de produção de um tipo de mercadoria na forma de fonogramas, materializados em LPs, CDs, K7s que representam a discografia da música popular servindo de registro de práticas e fazeres. A relativa boa remuneração associada ao destaque profissional proporcionado por esse campo de trabalho fizeram dos poucos músicos que o ocupavam uma espécie de elite do mercado de música popular. Os avanços na tecnologia digital, dados de forma marcante no final do século XX e início do século XXI, trouxeram imensas transformações na produção, comércio e consumo de música gravada, impactando a posição das gravadoras e, por consequência, o lugar do mercado de trabalho de gravação como fonte de renda para o músico. Este trabalho busca identificar transformações em diferentes aspectos relacionados ao trabalho com música a partir da experiência de músicos envolvidos de forma significativa no mercado de gravação de música popular, com ênfase na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XXI. A partir de entrevistas com contrabaixistas de destaque no mercado de gravação, buscamos identificar de forma crítica transformações específicas nas demandas profissionais, nas práticas e nas dinâmicas sociais que cercam o campo do trabalho de gravação dentro do contexto maior das dinâmicas que envolvem o trabalho do músico profissional.

Abstract

Throughout the 20th century, the recording industry increasingly occupied a central position in the music business, moving comparatively large sums of money while controlling the production, distribution, and trade of recorded music through its ties with the media. Musicians' work within the recording industry has historically taken place under the influence of industrial production logics, with practices in this field being shaped by technological possibilities in service of the notion that "time is money." In this context, the musician is part of the production chain of a particular type of commodity—phonograms—materialized in LPs, CDs, and cassette tapes that represent the discography of popular music, serving as a record of practices and creative processes. The relatively good compensation associated with the professional prominence provided by this field made the few musicians who occupied it a kind of elite within the popular music market. The advances in digital technology that became significant in the late 20th and early 21st centuries brought immense transformations to the production, trade, and consumption of recorded music, impacting the role of record labels and, consequently, the position of the recording market as a source of income for musicians. This research seeks to identify transformations in various aspects related to musical work, based on the experiences of musicians who have been significantly involved in the popular music recording market, with an emphasis on the city of Rio de Janeiro during the first decades of the 21st century. Through interviews with prominent bassists in the recording industry, we aim to critically identify specific transformations in professional demands, practices, and social dynamics surrounding the field of recording work, within the broader context of the dynamics that shape the labor of professional musicians.

Zusammenfassung

Im Laufe des 20. Jahrhunderts nahm die Musikindustrie zunehmend eine zentrale Position im Musikgeschäft ein und bewegte vergleichsweise große Summen, während sie durch ihre Verbindungen zu den Medien die Produktion, den Vertrieb und den Handel mit Musikaufnahmen kontrollierte. Die Arbeit des Musikers in der Musikindustrie stand historisch gesehen unter dem Einfluss der Logik der industriellen Produktion, wobei die Praktiken dieses Mediums den technologischen Möglichkeiten im Dienste des „Zeit ist Geld“-Prinzips unterworfen waren. In diesem Zusammenhang ist der Musiker Teil der Produktionskette einer Art von Ware in Form von Tonträgern, die in Form von LPs, CDs und Kassetten materialisiert sind und die Diskografie der Populärmusik darstellen, die als Aufzeichnung von Praktiken und Tätigkeiten dient. Die relativ gute Bezahlung in Verbindung mit der beruflichen Bedeutung, die dieses Arbeitsfeld mit sich brachte, machte die wenigen Musiker, die darin tätig waren, zu einer Art Elite des Populärmusikmarktes. Die Fortschritte in der digitalen Technologie, die sich Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts deutlich bemerkbar machten, brachten immense Veränderungen in der Produktion, im Handel und im Konsum von aufgezeichneter Musik mit sich und wirkten sich auf die Position der Plattenfirmen und damit auf den Stellenmarkt im Bereich der Tonaufnahmen als Einkommensquelle für Musiker aus. Diese Arbeit versucht, Veränderungen in verschiedenen Aspekten der Arbeit mit Musik anhand der Erfahrungen von Musikern zu identifizieren, die maßgeblich am Markt für populäre Musikaufnahmen beteiligt sind, wobei der Schwerpunkt auf der Stadt Rio de Janeiro in den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts liegt. Anhand von Interviews mit bekannten Bassisten aus dem Musikmarkt versuchen wir, spezifische Veränderungen in den beruflichen Anforderungen, Praktiken und sozialen Dynamiken im Bereich der Musikaufnahmen im größeren Kontext der Dynamiken, die die Arbeit des professionellen Musikers umgeben, kritisch zu identifizieren.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 O que quer ser quando crescer?	11
1.1.1 A música gravada	13
1.1.2 Mudanças no trabalho	15
1.2 Considerações teóricas	19
1.3 Musicologia	19
1.4 Pragmatismo	22
1.5 Da escolha do objeto.....	26
1.6 Entrevista	29
1.6.1 Estruturação das entrevistas	33
1.6.2 Processando as entrevistas	35
1.6.3 Filme etnográfico	37
1.7 Motivações	41
1.8 O contrabaixista de estúdio da MPB.....	44
1.9 Nova pesquisa	49
1.10 Objetivos da pesquisa.....	51
2 TRABALHO	53
2.1 Trabalho.....	53
2.2 Definições de trabalho.....	54
2.2.1 Karl Marx	59
2.2.2 Hannah Arendt	64
2.3 Tempo vendido	69
2.3.1 Mercado de trabalho.....	75
2.4 Transformações nas formas de emprego e precarização.....	84
3 ABORDANDO A ARTE COMO TRABALHO	93
3.1 Arte/trabalho estranhamento.....	94
3.1.1 Teleologia.....	98
3.1.2 Formatividade.....	101
3.2 Especificação do trabalho artístico	107
3.3 O músico profissional.....	111
3.3.1 Sideman.....	115
3.4 Valores no trabalho artístico	123

3.5 Identidade	126
3.6 Trabalho e sentido	132
4 OS ENTREVISTADOS	137
4.1 Relises	137
4.1.1 Pablo Arruda	138
4.1.2 Zé Luiz Maia	138
4.1.3 Alberto Continentino	139
4.1.4 Kassin	139
4.1.5 Paulo Cesar Barros (PC)	139
4.1.7 Nilo Romero	142
4.1 Contrabaixistas	145
4.2 Perfis	149
4.3 Família	151
4.4 Formação	158
4.5 Motivação	163
4.6 Dificuldades	167
4.7 Pessimismo	171
5 TRANSFORMAÇÕES NO TRABALHO EM ESTÚDIO	175
5.1 A indústria fonográfica e suas transformações	175
5.2 Tecnologia	187
5.2.1 Transformações no trabalho em estúdio	192
5.2.2 Trabalho em estúdio como campo distinto de trabalho	197
5.3 Ferramentas	200
5.3.1 Instrumento	202
5.3.2 Leitura	206
5.3.3 DAW	209
5.4 O novo lugar do “disco”	216
5.5 Plataformas	221
5.5.1 Musiversal	228
5.6 Social	233
5.6.1 Músicos referência	240
5.6.2 Músicos, artistas e produtores	245
5.7 Estética	252
5.7.1 Som	256

5.8 Direitos	260
5.8.1 Sindicato.....	266
5.8.2 Greve	275
6 CONCLUSÕES	281
6.1 Arte, Trabalho e Utopia.....	281
6.2 Conclusões.....	285
6.3 Notas pessoais	287

1 INTRODUÇÃO

1.1 O que quer ser quando crescer?

*Mamãe eu não quero
Trabalhar de sol a sol
Quero ser cantor de rádio
Jogador de futebol
Moraes Moreira*

Provavelmente toda pessoa já ouviu essa pergunta em algum momento da infância. As respostas, muitas vezes, desenham os sonhos, os desejos e as ilusões infantis dos pequenos que têm, como principal tarefa, naquele momento das suas vidas, brincar e, brincando, aprender a crescer. Astronauta, detetive, bailarina ou cowboy, coisas que a criança vê em filmes e sonha ser, são dados como resposta, juntamente com coisas mais concretas como bombeiro ou médico. O adulto explica para a criança que é melhor ser médico do que bombeiro: “ganha mais”.

O adulto procura mostrar à criança que existem profissões melhores do que outras, e que outras tantas ocupações não passam de sonho. É comum que a profissão de músico se enquadre na categoria de profissões de “sonho” no imaginário geral, sendo associada ao prazer e ao lazer. No entanto o “ser músico” representa fazer parte de uma profissão através da qual milhares de indivíduos vivem e sustentam famílias em diversos lugares do planeta.

Esta pesquisa lança olhar para o universo dos músicos profissionais, com o foco no caso dos músicos dedicados ao trabalho de gravação, buscando apontar as transformações ocorridas em questões que cercam o seu trabalho ao longo das últimas décadas, com ênfase no caso de músicos da cidade do Rio de Janeiro.

Partimos do entendimento da centralidade do trabalho nas estruturas sociais como fonte de renda, mas também como elemento que contribui para determinar o lugar do indivíduo na sociedade, uma vez que aquilo que o indivíduo faz como profissão contribui imensamente para determinar aquilo que a pessoa “é” em termos sociais. De maneira ainda mais profunda, compreendemos o trabalho como fator que faz com que o indivíduo, enquanto ajuda a construir o mundo que o cerca, construa a si mesmo, sendo, assim, central para a construção das subjetividades.

Através do lugar ocupado pelas Artes no senso comum das culturas ocidentais como lugar da expressão da individualidade, e o que há de mais “elevado” na criação humana,

sendo um tipo de atividade, em geral, não motivado por recompensas econômicas, o olhar sobre o trabalho artístico contribui para a discussão a respeito dos múltiplos papéis do trabalho na vida concreta, bem como sobre as construções simbólicas e subjetivas dos indivíduos. O trabalho artístico representa um lugar onde atividades tão ligadas aos desejos íntimos individuais, associados a motivações supostamente tão “desinteressadas”, se chocam com as cobranças e constrangimentos das atividades “mundanas” submetidas aos objetivos concretos e práticos ligados à sobrevivência dos trabalhos regulares.

Ao analisarmos os depoimentos de músicos que obtiveram êxito nas suas carreiras no sentido de conseguirem ter “vivido de música” de maneira confortável, tendo ocupado posições respeitadas junto a um campo disputado em seu meio, notamos os conflitos entre o trabalho enquanto “ganha pão” e o trabalho enquanto aquilo que se faz e, através desse fazer, o indivíduo se constrói e se coloca no mundo. Observamos aqueles que fazem música porque querem, porque gostam e, em geral, porque não se imaginam fazendo outra coisa, transitando entre o lugar de músico e o lugar de trabalhador como se fossem, esses dois, papéis distintos.

Podemos, também, observar a atuação determinante das transformações tecnológicas sobre os fazeres desses indivíduos. Observando a história, é fácil determinar quantas vezes a invenção de um recurso técnico, como foi o caso da gravação fonográfica, veio a dar origem a toda uma nova indústria, que absorveu mão de obra de trabalhadores cada vez mais especializados no cumprimento das tarefas que essas novas indústrias demandaram. Aqui, partimos do advento da gravação fonográfica, ocorrido ao final do século XIX, dando origem a toda a indústria fonográfica, que passou a ser central nos negócios ligados à música ao longo do século XX, e absorveu trabalho de músicos que se especializaram nas demandas específicas desse campo. Porém, a natureza e as estruturas desse trabalho foram se transformando, junto com as inovações técnicas dadas no campo. Observando a história recente, podemos ver a tecnologia reformulando o metabolismo dessa indústria, afetando-a enquanto campo de trabalho para os músicos de forma radical.

As transformações recentes no campo da indústria fonográfica refletem tendências observáveis em diversos campos da economia contemporânea. A conversão da música de bem de consumo durável para mercadoria imaterial e, por fim, em “serviço”, ressoa tendências do capitalismo contemporâneo na busca por maximizar lucros minimizando gastos. Observamos as transformações nas formas de contratação dos músicos envolvidos com o trabalho de gravação, refletindo, também, as tendências de precarização do trabalho como um todo no panorama do capitalismo atual (Requião, 2008).

1.1.1 A música gravada

O elemento central que delimita esta pesquisa é a música convertida em coisa perene, mesmo que não material, através dos recursos de gravação. É a música gravada, que se converte em mercadoria, e que passa a ser objeto de trabalho para uma categoria de músicos que passam a operar nessa cadeia de produção obtendo, desse trabalho, o seu sustento.

A música acompanha o dia a dia do indivíduo do século XXI com uma intensidade provavelmente jamais vista na história (Valente, 2003). Cada vez mais, os espaços existentes nos centros urbanos passam a ser sonorizados por música ambiente ou invadidos por sons diversos propagados por aparelhos de som próximos. Cada rádio nos veículos automotores, cada televisor ligado, cada sala de espera acompanha música preenchendo o espaço sonoro. A música é, também, ouvida individualmente nos fones de ouvido conectados aos aparelhos de telefone celular, escolhida em audiotecas virtuais contendo milhares de fonogramas dos serviços de *streaming*.

A onnipresença da música nos centros urbanos somente é possível graças ao advento das tecnologias de gravação que possibilitam o deslocamento do som das suas fontes originais, a chamada ‘esquisofonia’ (Valente, 2003). Até a gravação, a música representava um tipo de expressão restrito ao espaço e ao tempo. Embora pudesse existir registro escrito, a audição da música estava condicionada à presença no momento da execução. A gravação possibilitou toda uma série de mudanças na relação do indivíduo com a música, na medida em que permite o transporte, a cópia e a “re-escuta” da mesma matriz sonora um número virtualmente ilimitado de vezes. Com o advento da gravação, as formas de produção, distribuição, comércio e consumo de música passaram por mudanças radicais, criando as formas que moldam a chamada indústria fonográfica ao longo do século XX (Vicente, De Marchi, 2014).

O desenvolvimento da tecnologia veio permitir a fixação em suportes materiais, bem como as transmissões por meios sonoros e visuais, de interpretações artísticas que antes só poderiam ser apreciadas ao vivo, com a presença do espectador, ou se perderia no espaço e no tempo. São discos (áudio e vídeo), videocassetes, transmissões por TV, satélites e outras ferramentas de comunicação, como agora também a internet (Gandelman, 2007, p. 42).

A música popular urbana teve o seu desenvolvimento estreitamente associado ao desenvolvimento da indústria fonográfica. O repertório associado à música popular passa a ser representado pela discografia, servindo de registro primário para as músicas e, por vezes,

convertendo as versões gravadas das canções em algo como “versões oficiais” (De Marchi, 2023).

O uso do fonograma para a análise da canção popular apresenta diversas vantagens. O fonograma contém, em si, uma infinidade de informações que escapam à partitura, como arranjos, capas, timbres etc. Os discos também revelam elementos das condições materiais que cercam a sua produção, como possibilidades técnicas, ou seja, números de canais, possibilidades de edição etc. (Napolitano, 2002).

É importante destacar que, principalmente ao longo do século XX, o processo de gravação representou uma atividade intrinsecamente coletiva que envolvia diversas camadas de tomada de decisão, associadas a fatores de natureza distinta que direta ou indiretamente agiam sobre o resultado estético das gravações. Dessa forma, embora, por vezes, os fonogramas sejam vistos como obras autônomas, são fruto da indústria fonográfica que, por sua vez, é composta de pessoas, indivíduos que contribuíam e contribuem para o seu desenvolvimento (Witt, 2015).

Entre estes, a figura do músico de estúdio ocupa lugar de destaque. Os músicos que se dedicaram de maneira significativa ao trabalho de gravação e que foram responsáveis por parcela relativamente grande das gravações lançadas. Ao emprestarem seu talento, habilidade, musicalidade, conhecimento para a elaboração das gravações, esses músicos colaboram com o estabelecimento da discografia que acompanha o dia a dia de potencialmente milhares de pessoas, e que serve de referência para os demais músicos e aos aspirantes a músicos (Hobsbawm, 1995; Green, 2000).

Esses profissionais, ao fazerem parte desses processos, trabalham e são testemunhas das transformações nos processos e lógicas ligados a esse mercado tão central na música popular, que é o mercado de gravação. Mercado que sofreu impactos profundos de forma notável na virada do século XXI, com o desenvolvimento das tecnologias digitais transformadoras das formas de produção, de distribuição e de comércio de música gravada, com efeitos negativos sobre a lucratividade desse campo.

A diminuição da lucratividade da indústria fonográfica contribuiu para transformações no lugar do trabalho de gravação enquanto fonte de renda para o músico. Os trabalhos ligados a esse campo passam a assumir novas configurações que ecoam as novas filosofias de contratação estabelecidas no capitalismo tardio, e que se caracterizam pela precarização das estruturas do trabalho.

1.1.2 Mudanças no trabalho

As últimas décadas têm sido marcadas por transformações radicais nas lógicas e nas estruturas econômicas trazidas, dentre outros, pelo desenvolvimento da tecnologia digital aplicada aos diversos campos de produção, comércio e serviços. A chamada “indústria 4.0” representa os paradigmas atuais de produção capitalista, regida pela lógica do mercado financeiro e organizada através dos algoritmos e da inteligência artificial (De Marchi, 2023). Tais transformações têm impactos notáveis no mundo do trabalho, afetando as lógicas internas dos trabalhos existentes e, por vezes, criando, mas, predominantemente, extinguindo categorias de emprego (Antunes, 2019).

No campo da música, essas transformações podem ser percebidas de maneira nítida nos espaços de trabalho ligados ao mercado de gravação. A própria natureza do mercado fonográfico, estruturado em torno da produção e comércio da mercadoria música reificada na forma de fonograma, aproxima a indústria fonográfica das demais áreas de produção industrial (Dias, 2000).

O campo da gravação representa um espaço de trabalho no qual, no lugar de apenas prestar um serviço que se estingue quando a música acaba, o músico participa da elaboração de uma mercadoria perene, representada pelos fonogramas, e que ganha natureza concreta na forma de LPs, K7s, CDs etc. Assim como tem ocorrido com diversos campos de produção desde o final do século XX, a tecnologia digital tem impactado a produção, distribuição e comércio da mercadoria música gravada de maneira marcante. A tecnologia digital possibilitou a “desmaterialização” da música gravada, afetando as estruturas e os lucros das companhias que centralizavam os negócios ligados à música gravada, forçando a uma reestruturação das bases e lógicas dessa indústria (De Marchi, 2023).

As transformações dadas no campo da indústria fonográfica de maneira acentuada ao longo das últimas décadas ilustram a ação de novas tecnologias desenvolvidas com o objetivo de aumentar a lucratividade de determinado mercado, impactando esse campo ao ponto de provocar a sua desestruturação (Zan, 1996, 2001; Dias, 2000; De Marchi, 2023; Vicente; De Marchi, 2014).

A tecnologia, assim, afeta direta ou indiretamente o espaço produtivo como campo de trabalho para categorias profissionais que se veem obrigadas a se adaptar, sob pena de sucumbir (KRAFT, 1996). Os processos dados nas lógicas da indústria fonográfica ilustram fenômenos percebidos em diversos campos de produção como a automação de setores, a

globalização, a plataformização, a financeirização (De Marchi, 2023). Processos esses que impactam o espaço produtivo, em geral, o encolhendo como campo de trabalho.

Tais transformações afetaram o campo da indústria fonográfica enquanto mercado de trabalho para o músico. A tecnologia digital barateou e “democratizou” a produção fonográfica, criando espaço para a atuação de novos músicos. Todavia, em termos de mercado, isso representa um número maior de profissionais disputando espaço de trabalho, e aumentando a oferta de mão de obra com relação à demanda pelo serviço, o que significa o “barateamento” do mercado. Por outro lado, ao criar as condições nas quais foi possível contornar as tradicionais estruturas de produção, distribuição e comércio de música, a tecnologia digital minou a forma de arrecadação da indústria fonográfica. Sem os mesmos retornos financeiros, as gravadoras diminuíram os investimentos em produção, deixando, em muitos casos, a cargo dos artistas os custos das gravações (Dias, 2000).

Ao final do século XX, a figura do “músico de estúdio” representava os músicos que obtinham parte significativa do seu sustento do trabalho de gravação. Tais músicos tendiam a ter grande prestígio junto ao meio e a obter relativamente bons retornos com o trabalho junto a indústria fonográfica nessa fase de grande lucratividade. Vinte anos depois, o perfil do músico “de estúdio” se diversificou de forma significativa, diferindo muito da imagem do músico “operário” da indústria fonográfica.

Os fazeres artísticos tendem a ser vulgarmente vistos como tipos de atividades que têm em si mesmas o seu fim, sendo entendidas como o oposto daquilo que se compreende como trabalho (Sennett, 2012). Historicamente, a figura do artista tem sido associada a ideais que se ligam a autonomia do indivíduo, à liberdade e à inventividade, fazendo do artista algo como um rebelde que se destaca da sociedade, enfrentando paradigmas estabelecidos e apontando caminhos (Menger, 2005). Tais ideias se manifestam na ideia do gênio romântico (Arendt, 2013). Todavia, tem-se tornado cada vez mais comum a aceitação da associação da arte com as atividades mercadológicas e a ideia do artista como trabalhador.

Talvez o melhor exemplo da frustração da pessoa humana, inerente a uma comunidade de produtores e, mais ainda, à sociedade comercial, seja o fenômeno do gênio, que a idade moderna, desde a renascença até o século XIX, viu como seu mais alto ideal. (O gênio criativo como quitaesência da grandeza humana era inteiramente desconhecido na antiguidade e na idade média). Só no começo do século atual, os grandes artistas passaram a protestar, com surpreendente unanimidade, contra o fato de serem chamados de gênios e a valorizar o artesanato, a competência e a estrita relação entre arte e o ofício manual (Arendt, 2013).

Compreendemos que diversos fatores contribuem para um estranhamento do lugar do fazer artístico enquanto trabalho, sendo percebido, hora como um “oposto do trabalho”, hora como o modelo do trabalho engajado. As profissões artísticas tendem a estar associadas a conceitos como “talento” e “vocação”, sendo vistos como distantes de fatores, em geral, associados aos empregos, como estabilidade e rentabilidade (Menger, 2005). São tipos de profissão dos “sonhos”. Porém, na prática, artistas são, também, trabalhadores sujeitos as mesmas cobranças e constrangimentos das demais categorias profissionais no que diz respeito a lutas por condições de trabalho.

É comum que temas ligados às artes sejam abordados a partir dos seus aspectos estéticos e técnicos, sendo igualmente comum a abordagem da obra artística a partir do aspecto biográfico de autores e intérpretes. Por outro lado, autores como Norbert Elias (1991) e Eric Hobsbawm (1995) contribuem para uma perspectiva social do desenvolvimento artístico, privilegiando abordagens que partam das condições gerais (sociais, políticas, econômicas etc.) que possibilitam e dão forma aos fazeres.

Olhar para o músico a partir de seu lugar de trabalhador contribui para a abordagem do fazer musical e artístico enquanto atividade humana de maneira concreta e objetiva, compreendendo aspectos ideológicos, culturais e simbólicos envolvidos nos fazeres como parte de intrincada teia de “valores” que interferem em relações concretas. Tais valores operam junto as relações de “compra e venda” de mão de obra usuais nas relações de trabalho interferindo na posição dos trabalhadores junto ao campo.

Porém, embora possamos falar de forma genérica de trabalho ou emprego compreendendo haver características comuns as atividades remuneradas, cada campo profissional tem as suas particularidades, obedecendo a lógicas e a “regras” próprias. Os chamados “trabalhos artísticos” são igualmente diversificados com valores e lógicas distintas estabelecidas nos campos diversos (Bourdieu, 2007). Mesmo dentro no campo da música pode-se distinguir diversos campos distintos de trabalho que obedecem, também, a lógicas próprias.

Assim, como especificar o trabalho do músico? Como o músico trabalha?

A pesquisa busca identificar transformações que se deram em diferentes aspectos do campo de trabalho do músico popular, ocorridas ao longo das últimas décadas, a partir da experiência de contra-baixistas de estúdio, músicos que, ao longo de períodos das suas carreiras tiveram parte significativa dos seus trabalhos voltados para o campo das gravações.

Foram coletadas sete entrevistas com contra baixistas de trajetórias profissionais ligadas ao trabalho de gravação de forma marcante, predominantemente na cidade do Rio de Janeiro, cujas carreiras se estendem por períodos que variam de uma a mais de seis décadas.

O conteúdo dos depoimentos foi abordado de forma a buscar pontos de convergência e divergência entre os relatos. Posteriormente, foi realizada a análise crítica das falas dos entrevistados com base na literatura acerca do desenvolvimento histórico da música popular brasileira, com o apoio de subsídios teóricos associados aos diversos temas que emergem das entrevistas. Entre tantas, surgem, de maneira importante, nas falas, questões relativas às formas de obtenção de renda através de atividades associadas à música, às condições de trabalho no campo, às dinâmicas sociais contribuindo para o estabelecimento de hierarquias simbólicas que determinam a posição do músico junto ao campo, às condições materiais, bem como, às relações familiares contribuindo para o “sucesso” do indivíduo junto ao mercado.

No entanto, a conjuntura externa ao campo certamente determina as condições objetivas de trabalho. As mudanças no mercado de trabalho são apontadas de maneira especialmente marcante, indicando a fragmentação de mercados previamente estruturados por ação de inovações técnicas como o desenvolvimento da tecnologia digital, mas também por mudanças nas infraestruturas do mercado de bens e serviços culturais. Os ataques às legislações referentes às proteções de direitos conexos, bem como proteções sindicais acerca de práticas laborais no meio musical, são também citados de forma recorrente. Tais fatores apontam para a tendência à precarização do já notoriamente instável mercado de trabalho do músico popular (Menger, 2005; Coutinho 2020; Requião 2008).

Com base nas convergências assim identificadas, esta pesquisa estabeleceu como eixo central as relações entre as transformações no trabalho do músico e a chamada “nova morfologia do trabalho” (Antunes, 1999; 2018; 2020) a partir das mudanças dadas de forma marcante a partir da virada do século XX para o XXI nas bases da produção e comércio da indústria fonográfica. Olharemos para o mercado de trabalho da música a partir da perspectiva de músicos profissionais associados ao mercado de gravação como forma de questionar as condições que favorecem ou determinam o sucesso do indivíduo junto ao universo de trabalho com música.

Ao adotar a abordagem do mercado de atuação profissional como campo onde atores em posições diferenciadas lutam pela definição desse mesmo campo e das suas regras (Bourdieu, 1976; 1986; 1986; 2007), adotamos uma metodologia do tipo “top-down”, circunscrevendo a pesquisa a músicos de êxito, no sentido de terem alcançado posições das mais desejadas junto ao meio. As informações obtidas contribuem para elucidar de forma

objetiva e concreta as dinâmicas de distinção no trabalho do músico, para compreender como esses músicos ocuparam parcelas privilegiadas do mercado de trabalho, tanto em termos financeiros como também em termos de prestígio, associando-se a artistas de renome no panorama da música popular brasileira.

1.2 Considerações teóricas

Neste capítulo buscaremos estabelecer as bases teóricas e as estruturas metodológicas sobre as quais esta pesquisa se desenvolve. Todavia, optamos por não concentrar em um só capítulo todo o aparato teórico utilizado ao longo da pesquisa. O caráter exploratório deste trabalho conduz ao surgimento de diferentes questões que demandam diferentes abordagens teóricas. Buscamos estruturar o trabalho de maneira a abordar as questões emergidas juntamente com os subsídios teóricos que julgamos coerentes para a abordagem destas nas seções e capítulos específicos nos quais estes se situam. Buscamos, aqui, estabelecer o posicionamento epistemológico assumido, bem como pontuar as bases metodológicas praticadas ao longo do desenvolvimento do trabalho. Buscamos, também, relatar, em alguma medida, a experiência do processo de desenvolvimento desta pesquisa com os seus desafios e descobertas.

1.3 Musicologia

O caminho do desenvolvimento científico ocidental levou e leva ao constante seccionamento dos objetos de estudo na busca pela compreensão através da categorização do conhecimento em suas partes, o que se reflete na constante divisão e subcategorização das áreas do saber. As divisões históricas entre musicologia histórica e sistêmica bem como a “etnomusicologia” como ramo distinto no tronco refletem esta mesma lógica (Merrian, 1977).

A adição do radical “logia” à palavra música, compondo o termo “musicologia” para referir ao estudo da música a partir de bases e através de métodos científicos, aponta à adoção de uma abordagem diferenciada para o estudo do conteúdo “música”, bem como dos seus assuntos circundantes. “Pela própria natureza da palavra, a etnomusicologia está relacionada à

ciência: ‘logi’ é raiz da forma combinada com a qual os nomes de ciências e campos do conhecimento são formados” (MERRIAN, 1977, p. 190)¹.

Todo músico estuda música, de alguma forma, mesmo que inconscientemente, seja através de métodos estruturados em tratados teóricos (educação formal), seja através de práticas que terminam por conferir ao praticante o treinamento e conhecimento que faça com que considere a si ou seja considerado por outros como músico (educação informal) (Green, 2000).

Todavia, o músico, ao estudar, não está necessariamente (e mais regularmente) fazendo ciência. Embora a música seja uma área dos conhecimentos humanos, estando associada a diferentes formas de estudo – e a dar a vida pelo estudo – o músico, ao estudar, desenvolve a sua capacidade musical, o que pode envolver recursos desenvolvidos através do método científico, mas que não se concretizam na forma de um fazer científico.

Por outro lado, o estudo musicológico busca utilizar métodos baseados nos paradigmas das ciências para o estudo dos fenômenos que podemos classificar como musicais. O resultado dessas pesquisas pode ajudar a compreender fenômenos associados à música bem como a desenvolver ferramentas, métodos e técnicas que possam contribuir para o desenvolvimento da prática musical. Porém, em geral, não geram música em si. A musicologia, nas suas mais variadas vertentes e desdobramentos históricos, se propôs a, a partir de pressupostos e métodos cientificamente embasados, estudar esse fenômeno humano, cultural e (por que não?) artístico que é a música.

O método científico possibilitou uma diversidade de desenvolvimentos nas mais diversas áreas do conhecimento humano. Porém, mesmo que já há séculos, por vezes, seja compreendida como o índice da “verdade”, a ciência produz apenas modelos que nos ajudam a compreender a natureza e o universo na forma de teorias. O físico Stephen Hawking explica:

Para se falar da natureza do Universo e discutir assuntos tais como o princípio e o fim, temos de ser claros acerca do que é uma teoria científica. Vou partir do princípio simplista de que uma teoria não é mais do que um modelo do Universo, ou de uma parte restrita deste e um conjunto de regras que relacionam quantidades do modelo com as observações que praticamos. Existe apenas na nossa mente e não tem qualquer outra realidade, seja o que for que signifique. Uma teoria é boa quando satisfaz dois requisitos: deve descrever com precisão um grande número de observações que estão na base do modelo, que pode conter um pequeno número de elementos arbitrários, e

¹ *By the very nature of the word itself, ethnomusicology is linked to science: ‘logy’ as a root is a combining form which names sciences or bodies of knowledge.*

deve elaborar previsões definidas sobre os resultados de observações futuras (Hawking, 1994).

Porém, mesmo o desenvolvimento científico se dá de forma histórica, desde as chamadas ciências indutivas ao posicionamento dedutivista, estabelecendo teorias e paradigmas em frequente transformação (Kuhn, 2006). A ciência representa um conjunto de práticas e conceitos que nada mais são do que criações humanas feitas por pessoas e, por mais que possam gerar resultados confiáveis que contribuem para grandes avanços, seguem sendo apenas parte da cultura e linguagem humanas, sempre sujeita a falhas e revisões.

Qualquer teoria física é sempre provisória, no sentido de não passar de uma hipótese: nunca consegue provar-se. Por muitas vezes que os resultados da experiência estejam de acordo com alguma teoria, nunca pode ter-se a certeza de que na vez seguinte o resultado não a contrarie. Por outro lado, pode refutar-se uma teoria descobrindo uma única observação em desacordo com as previsões da teoria. Como o filósofo da ciência Karl Popper realçou, uma boa teoria caracteriza-se pelo facto de fazer previsões que podem, em princípio, ser contestadas ou falseadas pela observação. Sempre que novas experiências concordam com as previsões, a teoria sobrevive e a nossa confiança nela aumenta; mas, se uma nova observação surge em desacordo, temos de abandonar ou modificar a teoria. Pelo menos, é o que se supõe acontecer, mas pode sempre pôr-se em dúvida a competência da pessoa que efetuou a observação (Hawking, 1994).

A musicologia, historicamente, tendeu a tomar de empréstimo recursos teóricos advindos de outros campos da ciência em função da ênfase dada por cada pesquisa. A partir de cada enfoque possível, as pesquisas podem lançar mão de recursos teóricos advindos de campos tão distintos como história e a física. A musicologia, em determinadas vertentes, migrou o foco, da música enquanto produto, para a música enquanto processo, envolvendo compositores, executores e ouvintes, e fazendo uso de métodos ligados a áreas como a sociologia, a antropologia e a economia como base para diferentes pesquisas (Duckles *et al.*, 2001).

Esta pesquisa trata de pessoas fazendo música. Mais especificamente, aborda a experiência de músicos profissionais, buscando compreender a sua relação com a música enquanto “ganha pão”, bem como os conflitos e as dificuldades existentes entre o fazer artístico e o fazer a vida com arte. Desta forma, tomamos de empréstimo diferentes subsídios teóricos para abordar diferentes questões surgidas. Consideramos necessário o olhar holístico para o trabalho do indivíduo justamente pela sua centralidade nas estruturas sociais e no desenvolvimento do ser humano enquanto indivíduo.

1.4 Pragmatismo

A abordagem proposta pela pesquisa, partindo dos depoimentos para obter um panorama das transformações no mercado de trabalho, tende a gerar um conteúdo consideravelmente diverso e heterogêneo. As diferentes perspectivas apresentadas ao longo dos depoimentos tenderam a demonstrar ênfases em aspectos igualmente distintos daquilo que podemos chamar de transformações no mercado de trabalho. Dessa forma, aspectos econômicos, tecnológicos, estéticos, sociológicos ou mesmo psicológicos ou espirituais emergem das entrevistas. Foi opção nossa não restringir a análise dos depoimentos a determinado aspecto, demandando, assim, uma abordagem eclética nas maneiras de interpretar as informações contidas nos depoimentos colhidos.

No esforço teórico de conciliar diferentes, e por vezes conflitantes, universos teóricos nos apoiamos no posicionamento filosófico de pensadores do pragmatismo como William James e John Dewey. Partindo da posição de Charles Pierce de que “nossas crenças são, realmente, regras de ação...” (James, 1974, p. 10), essa corrente de pensamento se coloca como método que busca solucionar ou, ao menos, contornar dilemas e conflitos existentes entre as diversas correntes de pensamento, propondo uma abordagem que prioriza abordar as questões a partir do resultado prático de cada posicionamento possível.

A filosofia pragmática, conforme James, é uma via intermediária entre as vias opostas do racionalismo e do empirismo, numa tentativa de conciliar divergências. James reivindica uma filosofia que não somente exercite os poderes da abstração intelectual, mas que estabeleça alguma conexão positiva com o mundo real, o mundo de vidas humanas finitas (Nascimento, 2011, p. 49).

Tal vertente propõe um posicionamento ontológico que lida com a realidade tanto como algo concreto quanto como algo em construção. Compreendendo que: “As ideias verdadeiras são aquelas que podemos assimilar validar, corroborar e verificar. As ideias falsas são aquelas com as quais não podemos agir assim” (James, 1974, p. 24). William James acrescenta que as ideias, sendo partilhadas e mutuamente construídas, podem fazer encontrar aderência em dimensões também mutuamente construídas de pensamento abstrato.

Todos os pensamentos humanos têm caráter discursivo; trocamos ideias; emprestamos e requisitamos verificações; obtemo-las uns dos outros por meio do intercuro social. Todas as verdades, pois, estruturam-se verbalmente, armazenam-se, tornando-se disponíveis a todos (James, 1974, p. 29)

Essa perspectiva do pensamento humano como conjunto de ideias, teorias e avanços acumulados remete a Thomas Kuhn, em sua “A estrutura das Revoluções Científicas” (Kuhn, 2006). O Autor aborda questões acerca da filosofia da ciência a partir do seu caráter histórico, estabelecendo a ideia de paradigma enquanto “constelação de crenças, valores e técnicas partilhados pelos membros de uma comunidade determinada” (Busso, 2015, p. 68). Para Kuhn, os paradigmas científicos estabelecem o funcionamento dos ramos determinados das ciências normais, ciências cujos paradigmas tenham se estabelecido em consenso pela comunidade, até que algum fato ou descoberta desafie as convicções e entendimentos prévios provocando transformações que impliquem na chamada revolução científica, que resulte em mudanças nos paradigmas prévios.

Se a ciência é a reunião de fatos, teorias e métodos reunidos nos textos atuais, então os cientistas são homens que, com ou sem sucesso, empenharam-se em contribuir com um ou outro elemento para essa constelação específica. O desenvolvimento torna-se o processo gradativo através do qual esses itens foram adicionados, isoladamente ou em combinação, ao estoque sempre crescente que constitui o conhecimento e o técnica científicos (Kuhn, 2006, p. 20).

Em face ao montante de conhecimento obtido através das ciências indutivas ou dedutivas, estruturado em artigos científicos que orientam as diferentes linhas de diferentes ramos da ciência, fica claro o caráter provisório e instrumental das teorias científicas. Nas palavras do James:

À medida, porém, que as ciências se desenvolveram, ganhou corpo a noções de que muitas, talvez todas, de nossas leis são somente aproximações. As próprias leis, mais ainda, tornaram-se tão numerosas, que não há como contá-las; e tantas formulações rivais foram propostas em todos os ramos da ciência, que os investigadores acostumaram-se à noção de que nenhuma teoria é absolutamente uma transcrição da realidade, mas que qualquer delas pode, de certo ponto de vista, ser útil. Seu grande uso é sumariar velhos fatos e apontar novos. São apenas uma linguagem humana, uma taquigrafia conceitual, como se costuma chamá-las, nas quais escrevemos nossos informes sobre a natureza; e as línguas, como é bem conhecido, toleram muita escolha de expressão e muitos dialetos (James, 1974, p. 14).

Aceitando que tais paradigmas tem a sua formação dada através de processos históricos diversos, sendo cada ramo válido à sua maneira e, por vezes, inválido, ou mesmo nocivo, para outras perspectivas, o pragmatista foca a sua atenção no aspecto objetivo e prático da adoção de uma ideia ou outra enquanto verdade. No que uma ideia pode ser útil na condução das nossas experiências?

O pragmatismo, por outro lado, faz a sua pergunta habitual: “supondo-se que uma ideia ou crença seja verdadeira”, diz, “que diferença concreta, em sendo verdadeira, fará na vida real de alguém? Como será compreendida a verdade? Que experiências serão diferentes daquelas que prevaleceriam se a crença fosse falsa? Qual, em suma, é o valor em caixa da verdade, em termos experienciais?” (James, 1974, p. 24)

As teorias, compreendidas como teias de ideias organizadas em texto que buscam explicar e prever a realidade. Diferentes aspectos da realidade podem ser abordados através de diferentes teorias que contribuem para diferentes resultados. De fato, por vezes teorias distintas abordam temas semelhantes construindo diferentes teias de conhecimento em torno destes tendo relações, por vezes, de divergência, mas, outras, de complementaridade.

As teorias, assim, tornam-se instrumentos e não respostas aos enigmas sobre as quais podemos descansar. Não ficamos de costas para elas, movemo-nos adiante, e, na ocasião, fazemos a natureza retornar com sua ajuda. O pragmatismo relaxa todas as nossas teorias, flexiona-as e põe-nas a trabalhar. Não sendo nada essencialmente novo, se harmoniza com muitas tendências filosóficas antigas. Concorde com o nominalismo, por exemplo, sempre apelando para os particulares; com o utilitarismo, dando ênfase aos aspectos práticos; com o positivismo em seu desdém pelas soluções verbais pelas questões inúteis e pelas abstrações metafísicas (James, 1974, p. 12).

É esse posicionamento instrumental que tomamos para esta pesquisa. Nós nos apoiamos nas diferentes teorias como forma de abordar diferentes pontos surgidos dos depoimentos. Embora compreendamos utilizar, por vezes, partes restritas de um universo teórico vasto ou associar autores que divergem em pontos distintos, aceitamos que não aplicamos uma teoria geral sobre todo o material colhido ao longo desta pesquisa. Buscamos, sim, trazer luz a determinados pontos e suscitar discussões acerca de outros, partindo sempre da fonte efêmera da memória dos entrevistados em cruzamento com as possibilidades teóricas advindas da literatura.

Dessa maneira, tomamos de empréstimo o referencial teórico de autores marxistas como Georg Lukacs ou David Harvey, para a análise do trabalho ontológico como fator

central do metabolismo entre indivíduo e natureza, bem como para o olhar sobre a sujeição social e econômica do indivíduo através do trabalho. Para o aprofundamento do olhar do trabalho ontológico nas suas diversas formas, nos apoiamos também em Hannah Arendt, que dialoga com Karl Marx, embora divirja em diversos posicionamentos e previsões, elabora estruturas acerca do trabalho enquanto definidor do indivíduo e, por conseguinte, da sociedade que julgamos preciosas para o trabalho.

Com relação aos aspectos sociais do trabalho, nos valemos das teorias de campo social propostas por Pierre Bourdieu, que ilustram os funcionamentos internos de cada estrutura social que surge do convívio humano. O mesmo autor contribui para a análise do lugar da arte enquanto convenção social, moldada por pressões de grupos e classes de acordo com valores moldados pelas próprias disputas sociais internas.

Ainda no campo da sociologia, Pierre Menger contribui para a análise do artista enquanto trabalhador em conflito com as incertezas que cercam o fazer artístico em diferentes níveis e aspectos. Também autores ligados à sociologia como Howard Becker, David Graber e Norbert Elias contribuem para o olhar sociológico sobre o fazer artístico e, de modos distintos elucidam dinâmicas que determinam valores, distinções e convenções sociais que estruturam e moldam o viver de arte.

Com relação ao fazer artístico em si, algo central nesta pesquisa, visto a ênfase no “fazer arte enquanto trabalho”, encontramos apoio em autores como Richard Sennett, analisado à luz de autores da escola de Turim, como Humberto Eco e Giovanni Pareyson. Tais autores têm, em comum, a busca do “como fazer” ou pelo “fazer bem-feito” como fator central das atividades artísticas, todavia afirmando serem esses fatores algo comum a todos os fazeres humanos.

Abordamos as questões acerca da indústria fonográfica com base em autores clássicos como Theodor Adorno, Walter Benjamin e Edgar Morin entre outros, mas também a partir de autores contemporâneos, como Stephen Witt, e brasileiros, como Rita Morelli, Marcos Napolitano, Marcia Tosta Dias, Eduardo Vicente e Eduardo De Marchi entre tantos outros.

Com relação à exploração do trabalho nos apoiamos no edifício teórico de Karl Marx e de autores marxistas. Tratando do Brasil recente, abordando as mudanças na chamada morfologia do trabalho, partimos de autores como Ricardo Antunes, Suzana Albornoz, Rafael Grohmann, entre outros. Abordando o trabalho de músicos e trabalhadores da cultura no panorama da economia capitalista, autores como Luciana Requião, Amanda Coutinho, Juliana Coli, entre tantos outros. Vale destacar que a abordagem da música a partir do seu lugar enquanto trabalho é relativamente recente e pouco explorada, principalmente dentro dos

departamentos de música das academias. Vale mencionar que os três trabalhos citados anteriormente se desenvolveram em departamentos ligados a outras áreas que não a música.

1.5 Da escolha do objeto

Como ponto de partida para a abordagem do trabalho do músico nos mercados de música popular, circunscrevemos a pesquisa a músicos ligados de forma significativa ao mercado de gravação. Defendemos que, embora essa parcela do mercado tenha sido ocupada por um grupo relativamente pequeno de sujeitos ao longo da história, esse campo de trabalho oferece ricas bases para a análise das relações do trabalho do músico junto às estruturas dos mercados de trabalho no contexto da economia capitalista, por uma série de motivos.

Primeiramente, esse mercado, bem como o grupo restrito de indivíduos que o frequentou historicamente, têm relevância notável na análise do trabalho do músico popular pelo papel que os discos e as gravações exerceram na difusão da música, bem como na formação dos novos músicos, visto que já há muitas décadas a música gravada ocupa papel central na formação do músico popular (Hobsbawn, 1990; Kraft, 1996; Green, 2000).

E seriam as técnicas de registro fonográfico que, a partir do final do século XIX, fariam por ela o que a escrita musical havia feito pela música erudita permitindo sua circulação para além dos limites da tradição, preservando as versões originais das obras, popularizando autores e intérpretes (De Marchi, 2023, p. 10).

A gravação se converte em forma de registro básico da música popular. A partitura, embora ainda presente no registro de melodias, nos arranjos bem como no processo de composição, tende a exercer papel de apoio secundário, ou mesmo estar ausente do processo de criação da música popular. Dessa forma, a discografia produzida passa a representar o arquivo, sempre incompleto e inacabado (Garcia, 2012), que compõe a documentação não somente do repertório, mas também de fazeres e de formas de tocar.

Mas as técnicas de gravação fizeram mais do que isso porque, da mesma forma que a escrita, elas foram determinantes para o desenvolvimento posterior da música popular e o estabelecimento de algumas de suas características. Seja por suas limitações tecnológicas iniciais – seja pelas possibilidades de desenvolvimento expressivo oferecidas por inovações posteriores como os sistemas de gravação em multicanais e os múltiplos recursos de manipulação sonora urgidos em suas fases eletrônica e digital. Simultaneamente, tais técnicas foram também condição essencial para a

industrialização dessa música, ou seja, para a definição do modo pelo qual ela é reproduzida, distribuída e comercializada (De Marchi, 2023, p. 10).

É importante destacar que o trabalho do músico no processo de produção fonográfica é, em inúmeros casos, um trabalho de criação, na medida em que comumente elaboram a suas próprias partes (Wright, 2019). O músico de gravação se estabelece, assim, como potencial referência para os demais músicos, graças ao alcance potencial da música gravada, ampliado ainda mais quando associada aos meios de comunicação de massa.

Soma-se a isso o fato de que, principalmente no panorama da indústria fonográfica das décadas finais do século XX, houve a tendência de se recrutar esses músicos nas parcelas mais prestigiadas do mercado, representando, assim, de forma marcante, uma elite do mercado. Músicos que puderam viver predominantemente da performance, ocupando espaços de trabalho consideravelmente disputados, de comparativamente bom retorno em termos financeiros e de prestígio (Kraft, 1996). Em alguma medida, tais indivíduos podem ser considerados como referências não apenas musical, mas também como modelos de profissional a serem copiados na busca de êxito junto ao meio.

Os depoimentos colhidos reforçam a ideia do trabalho de gravação como mercado de trabalho diferenciado. Nas palavras de Alberto Continentino, em depoimento colhido:

A primeira gravação que eu fiz em disco, o primeiro disco que eu participei, eu tinha 16 anos e eu meio que considero que, quando perguntam há quantos anos eu toco profissionalmente, eu coloco esse marco assim. Então, tem a ver com o que você está falando, o momento em que eu entrei no estúdio e gravei e: caramba, o que eu to gravando aqui vai sair no disco e tal. A partir desse momento que eu considero. Que até lá eu já tinha tocado bastante também, mas de uma forma mais informal. Eu acho que quando a gente entra no estúdio pra gravar vira essa chave aí, a gente entra em outro patamar profissional (Continentino).

Por fim, é através dos meios de gravação que se dá a situação, rara para o músico, na qual o fruto do seu trabalho escapa da impermanência natural da música, se convertendo em produto duradouro (Kraft, 1996). A reificação da música permitiu o seu estabelecimento enquanto mercadoria passível de ser produzida, reproduzida, transportada e comercializada nos moldes da produção industrial. Foi através dos negócios ligados aos fonogramas que a indústria fonográfica, braço forte da chamada indústria cultural, apontada e criticada por autores ligados a escola de Frankfurt como Theodor Adorno (1994; 2002), se desenvolveu ao longo do século XX, alcançando posição central nos mercados ligados à música.

O trabalho do músico junto à cadeia produtiva da indústria fonográfica o coloca em posição próxima (mas não análoga) à do trabalhador industrial (Dias, 2000; Wright, 2019). Observando as transformações ocorridas nas estruturas da indústria fonográfica, seja de ordem técnica-tecnológica, seja de ordem econômica, é possível observar os impactos sobre a música em si, bem como sobre o campo de gravação enquanto mercado de trabalho para o músico.

Dessa forma, justificamos a escolha dos músicos selecionados para esta pesquisa, primeiramente, por terem tocado e gravado ao lado de artistas renomados no panorama da música brasileira. Tais músicos estão em condição de contribuir com um olhar a partir de dentro do mercado *mainstream*, tendo tido acesso ao funcionamento da indústria fonográfica nos seus nichos mais prestigiosos.

Como critério secundário, buscamos contato com músicos que atuessem no mercado de gravação em setores não diretamente ligados à indústria fonográfica, tais como a publicidade ou o audiovisual, bem como músicos ligados a novos nichos como as gravações *online*. Esses músicos contribuem para apontar perspectivas acerca da fragmentação e a expansão do mercado de trabalho com gravação.

Enquanto na pesquisa precedente (Aune, 2020) tivemos como critério músicos ligados à MPB, aqui abandonamos parcialmente esse recorte, dada a transformação ocorrida no que a MPB passou a representar nas últimas décadas. Em lugar de estar associada à música sofisticada de raízes nacionais e a um posicionamento político de esquerda em oposição ao regime militar, a MPB passou a representar cada vez mais um difuso critério mercadológico que engloba expressões artísticas bastante distintas (Napolitano, 2002). Ainda assim, pudemos perceber o lugar de prestígio ainda ocupado por artistas ligados a esta sigla desde a década de 1960 como Chico Buarque ou Caetano Veloso, bem como o quanto esse prestígio se transfere junto ao meio musical aos músicos contratados para acompanhá-los. Por conta da percebida posição privilegiada de trabalhos ligados a MPB, seguimos priorizando músicos ligados a esses campos incluindo, porém, músicos associados a áreas distintas, notadamente ao rock nacional.

Assim como na pesquisa anterior (Aune, 2020), de maneira geral, os músicos entrevistados não se destacam necessariamente por terem trabalhado ao lado dos artistas de maior vendagem no panorama do mercado nacional, mas, sim, por terem trabalhado ao lado de artistas de prestígio notório ou por terem atuado em campos ligados aos novos mercados de gravação (áudio visual, gravações *online* etc.). Consideramos que músicos ligados a determinadas faixas do mercado consideradas mais “nobres” tendem a ocupar posição

privilegiada junto ao campo de maneira geral, servindo assim de referência mesmo para músicos ligados a outros subcampos da música popular.

Foram realizadas 8 entrevistas para esta pesquisa, que se somam a 7 coletadas no desenvolvimento da dissertação de mestrado “O Contrabaixista de estúdio da MPB” (Aune, 2020).

Surge o desafio de buscar acesso a músicos que se enquadrem nos parâmetros definidos. O fato de ser eu mesmo contrabaixista atuante no mercado representou um fator simplificador, por já ter contato com uma parcela significativa dos entrevistados ou a pessoas próximas a eles. Ainda assim, fica clara a dificuldade de acessar pessoas tão requisitadas, que têm as agendas tomadas por shows, gravações e viagens.

Comparativamente, nos ficou a impressão de ter sido mais fácil o contato com os profissionais “veteranos”, aqueles que já estão com a carreira avançada, tendo os nomes estabelecidos plenamente no mercado e as vidas financeiras mais organizadas. Especulamos que a situação das carreiras favorece a disponibilidade de tempo para algo como uma entrevista para um trabalho acadêmico, mas que também a idade mais avançada contribui para o desejo de relatar as experiências particulares. Porém, é importante destacar a disponibilidade e a gentileza notada em todas as entrevistas, tendo os entrevistados demonstrado grande disposição para tratar de temas ligados às suas experiências com a música.

1.6 Entrevista

Conforme temos afirmado, esta pesquisa busca abordar as transformações ocorridas no universo do trabalho de gravação a partir do ponto de vista de músicos ligados a este de forma significativa. Buscamos, assim, partir da experiência dos músicos que contribuíram para a construção da discográfica da música popular, sendo testemunhas dos processos que cercam a elaboração das canções que, em alguns casos, chegam a alcançar imensa popularidade ou mesmo lugar de marco no panorama da cultura popular nacional (Napolitano, 2002). Paralelamente, buscamos dar voz a esse grupo que, apesar da sua imensa relevância no desenvolvimento da música popular junto a indústria fonográfica, tende a estar ofuscado pelos artistas ou mesmo negligenciados nas fichas técnicas dos álbuns (Wright, 2019). Como meio principal no esforço de aproximarmos-nos do dito “ponto de vista” dos músicos de estúdio, nos utilizamos das entrevistas com músicos com experiência significativa junto ao mercado de trabalho de gravação.

Como recurso para a pesquisa, as entrevistas representam uma forma dinâmica de coleta de informações que apresenta um número de vantagens: “A grande vantagem da entrevista sobre outras técnicas é que ela permite a captação imediata e corrente da informação desejada, praticamente com qualquer tipo de informante e sobre os mais variados tópicos” (Lüdke, *apud* Rocha *et al.*, 2004). Simultaneamente, as entrevistas contribuem para a coleta de um tipo de informação complexa que, estando sempre em conexão com a perspectiva do entrevistado, é um veículo para a expressão de experiências e percepções pessoais. Nessa medida: “o valor das entrevistas não está somente na construção de um instantâneo holístico, na análise das palavras e nos relatos detalhados da perspectiva dos informantes; mas também porque permite aos entrevistados a ‘falar com a própria voz, e expressar os seus pensamentos e sentimentos’ (Berg *apud* Alshenqeti, 2014, p. 39, tradução nossa)².

O caráter de “relato em primeira mão” faz com que o conteúdo dos depoimentos possa criar a ilusão de representarem a expressão da realidade vivida: “É, de fato, tão explícito o ‘efeito de real’ que se produz no decorrer da entrevista que o referido texto, construído a várias mãos, acaba muitas vezes criando a ilusão de poder expressar a realidade com um grau máximo de fidelidade...” (Rocha *et al.*, 2004). Todavia, as informações coletadas ao longo das entrevistas, longe de representarem retratos fiéis dos fatos e acontecimentos, são, acima de tudo, a expressão de perspectivas atreladas às memórias e às interpretações dos entrevistados. Dessa forma, as informações colhidas ao longo das entrevistas dependem de análise crítica, partindo sempre do princípio de serem somente verbalizações de perspectivas a serem interpretadas a partir da perspectiva do pesquisador.

Ao considerar o dito pelo entrevistado como uma versão daquilo que lhe é solicitado informar, a autora afasta-se da ideia de coleta de uma verdade absoluta, fidedigna ou oculta, e assume a necessidade de buscar nas práticas discursivas o processo, o movimento, o sentido, fazendo com que a entrevista seja o lugar no qual se constroem possíveis versões de realidade. (Rocha *et al.*, 2004).

A natureza dos depoimentos enquanto fonte de dados é bastante subjetiva, escapando, por vezes, do rigor, da frieza e da objetividade associados à pesquisa científica, predominantemente em pesquisas quantitativas, mas também perseguidos pela História. Os

² “the value of interviewing is not only because it builds a holistic snapshot, analyses words, reports detailed views of informants; but also because it enables interviewees to “speak in their own voice and express their own thoughts and feelings.”

testemunhos individuais nascem da memória que, por sua vez, está sempre em constante reconstrução, sendo redesenhadas com acréscimos, alterações ou lacunas fruto das novas experiências ou causadas pelo desgaste do tempo sendo, por vezes, preenchidas ou remodeladas por memórias fabricadas. Paralelamente, as percepções das experiências, bem como das reconstruções no campo da memória, estarão sempre afetadas por concepções pessoais ou preconceitos. Soma-se a isso a tendência notória de indivíduos, ao tratarem de temas ligados às suas pessoas e histórias em depoimentos ou questionários, buscarem (de forma consciente ou não) distorcerem as falas, “enfeitando” os depoimentos de maneira a torná-los mais positivos e favoráveis às suas imagens (Levitt; Dubner, 2005).

O fator da confiabilidade dos dados relacionados ao material colhido nas entrevistas vai de encontro aos paradigmas tanto das ciências indutivas, enquanto buscam generalizar afirmações singulares, quanto dedutivas, na busca por falsear as teorias através da experimentação, uma vez que “a confiabilidade de um instrumento de pesquisa tende a estar relacionada à consistência com a qual este produz resultados em experimentos repetidos” (Alshenqeeti, 2014, p. 44). Dessa forma, as entrevistas representariam um instrumento pouco confiável: “devido à sua abertura a vieses de muitos tipos, as entrevistas podem ser notoriamente pouco confiáveis, particularmente quando o pesquisador deseja fazer comparações entre conjuntos de dados” (Brewerton; Millward *apud* Alshenqeeti, 2014, p. 44, tradução nossa)³.

Como expressão de experiências, memórias ou perspectivas pessoais, é natural haver divergências entre as falas, e se pode considerar como algo que retira a força ou mesmo deslegitima as entrevistas como forma de obtenção de dados. Todavia, a inconstância nas respostas obtidas pode contribuir para trazer luz sobre os fatores que contribuem para as discordâncias percebidas. Por coletarmos depoimentos de indivíduos diversos tratando de um mesmo assunto, notamos pontos de convergência e de divergência entre as falas sendo que mesmo em pontos específicos podemos perceber opiniões e relatos conflitantes. A variedade de respostas obtidas através das entrevistas pode representar por si um dado a ser analisado ou considerado, fornecendo pistas que, em associação com outras informações, podem conduzir a novos questionamentos ou mesmo conclusões. Dessa forma, aceitamos a inconstância inerente às entrevistas compreendendo não somente os problemas inerentes a esta, mas também as possibilidades de interpretação trazidas por esta.

³ “*due to their openness to so many types of bias, interviews can be notoriously unreliable, particularly when the researcher wishes to draw comparisons between data sets.*”

Embora entrevistar seja uma metodologia relativamente simples de utilizar, os desafios das entrevistas já são suficientes para chamar a atenção do pesquisador. Em linha com isso, posso adicionar que, embora seja instrumento prevalente de pesquisa, isso não significa que as entrevistas não sejam (de modo estável e cuidadoso), formadas em termos do modo como se as usa, e como são relatadas. Ou seja, as entrevistas não podem ser somente ilustrativas, precisam trazer reflexão e crítica (Alshenqeeti, 2014, p. 41, tradução nossa)⁴.

Baseamos, assim, esta pesquisa no recurso da entrevista, com os desafios e vantagens que oferecem, como forma de criar o texto através da interpretação e crítica dos depoimentos colhidos. Para tanto, é preciso o cuidado de preservar os sentidos expressos nas falas dos entrevistados, compreender em quais contextos as falas são produzidas e de criticar o conteúdo das falas. As entrevistas tiveram por objetivo gerar textos tratando das experiências e impressões dos entrevistados acerca do trabalho como músico. Esses textos serviram de fonte para o desenvolvimento deste trabalho, que busca abordar as transformações que se deram no trabalho em estúdio, questionando os contextos, as origens e o efeitos dessas transformações.

A não-discriminação de uma dupla ordem de objetivos (os objetivos da pesquisa e os da entrevista) implica que o entrevistado seja abordado a partir dos objetivos da pesquisa e não dos objetivos da própria entrevista. Produz-se, desse modo, um certo deslocamento da palavra do entrevistado, que passa a ocupar o espaço daquele que fornece respostas às perguntas da pesquisa (lugar que, obviamente, deveria ser ocupado pelo pesquisador). (Rocha *et al.*, 2004)

Através das entrevistas e da sua interpretação:

É recorrente, pois, a ideia de que o pesquisador desvela o que está oculto, em geral, a partir da inferência, por meio do processo de dedução, que seria um caminho para superar impressões ou intuições. Tudo isso sempre em nome do rigor científico, cuja prática seria responsável pela definição do procedimento de análise, de forma que o pesquisador possa traduzir o dito e revelar a verdade que estava oculta. Oculta, porém, resgatável (Rocha *et al.*, 2004).

⁴ [A]lthough interviewing is relatively a simple methodology to utilize; interviewing challenges are enough for calling researchers' attention. In line with this, I can only add that although being a prevalent research instrument, it does not mean that interviews should not (steadily and cautiously) be shaped in terms of first how they are used, and then how they are reported. That is, interviews should not only be illustrative, but reflective and critical.

Parte do desafio desta pesquisa veio a ser o aprender como realizar as entrevistas, buscar recursos teóricos e concretos que nos permitissem amparar um ato que, apesar de registrado, é condicionado ao espaço-tempo. A formulação das questões, a forma de acesso aos entrevistados, a atenção necessária para aproveitar as questões que emergem das respostas sem, todavia, interromper o fluxo das ideias dos entrevistados, entre tantos outros desafios surgiram e exigiram a minha adaptação e esforço.

O autor Bráulio Tavares em dado momento, pessoalmente, nos aconselhou da seguinte forma: “em entrevistas, não se deve deixar ‘resposta sem pergunta’”. Ser capaz de manter um fluxo de diálogo que contemple as questões centrais para a pesquisa ao longo das interações é por si uma habilidade preciosa que, assim como toda habilidade ligada ao trabalho, tende a demandar a prática para seu desenvolvimento.

A seguir trataremos de recursos estruturais que nos ampararam na coleta e processamento das entrevistas.

1.6.1 Estruturação das entrevistas

Em termos de estrutura, as entrevistas podem assumir formas diversas. De modo geral, as entrevistas se diferenciam principalmente pelo grau de condução e interferência exercidas pelo entrevistador no ato da entrevista que se reflete na quantidade de preparo e estruturação prévias necessárias. Segundo Alshenqeeti, existem principalmente três tipos básicos de entrevistas.

As entrevistas estruturadas, se baseiam em perguntas previamente planejadas e estipuladas que tendem a buscar respostas mais ou menos diretas, por vezes com caráter de “sim ou não”. Tais entrevistas restringem o grau de liberdade dos entrevistados assim como dos entrevistadores buscando a ênfase na objetividade aos modos dos questionários quantitativos (Alshenqeeti, 2014, p. 40).

As entrevistas não estruturadas concedem grande abertura para o desenvolvimento espontâneo dos temas surgidos ao longo das falas, conferindo maior flexibilidade e liberdade para ambos os lados da entrevista em termos de planejamento, realização e organização. Dessa forma, o entrevistador permite que a entrevista siga de acordo com os assuntos que emergem e com aquilo que desperte o interesse de ambos, entrevistado e entrevistador, ao longo da interação (Alshenqeeti, 2014, p. 40).

Por fim, a entrevista semiestruturada reúne características tanto das entrevistas estruturadas quanto das desestruturadas, partindo de algum nível de planejamento com questões básicas predeterminadas, porém concedendo considerável grau de liberdade na sua condução.

Optamos por coletar os depoimentos desta pesquisa a partir das lógicas das entrevistas semiestruturadas por considerarmos haver a necessidade de um direcionamento básico que conduzisse as falas ao tema central da experiência do trabalho no mercado de gravação. Todavia, notamos a necessidade (e inevitabilidade) de ceder espaço para que os entrevistados abordassem temas e conduzissem as suas falas por vieses que julgassem relevantes.

De fato, manter a condução das entrevistas no sentido pressuposto pela pesquisa representou um desafio. Por vezes, tivemos a sensação de serem os temas abordados pela pesquisa algo estranhos aos entrevistados, que aparentavam ou mesmo afirmavam não terem pensado em questões trazidas pela entrevista, como o lugar do músico como trabalhador ou as estruturas da atividade artística como trabalho. Os entrevistados, diversas vezes, demonstraram a tendência a direcionarem o assunto a temas diversos ligados às suas carreiras artísticas e experiências pessoais. Em tais situações, cabia a nós julgar o quanto interferir ou não.

Com isso, por vezes, a condução das entrevistas se aproximou da concepção de “entrevista narrativa”, um tipo de entrevista bastante próxima das entrevistas “desestruturadas”, que pregam a intervenção mínima por parte do entrevistador como forma de produzir relatos com maior autonomia por parte do entrevistado.

A Entrevista Narrativa tem como princípio estimular a narrativa humana e vem se despontando como uma abordagem nas pesquisas das Ciências Sociais. Ela se utiliza da comunicação não formal e hoje é bastante difundida e se soma às demais formas de coleta de dados mais usualmente utilizadas. A técnica de Entrevista Narrativa permite maior liberdade de expressão, ocorrendo de forma individualizada e natural, possibilitando ao indivíduo expor seus pensamentos, experiências, vivências e sentimentos (Santos, 2020, p. 45).

Das falas, emergem informações sobre temas que circundam a pesquisa, muitas vezes inesperadas e ricas, que contribuem para a construção de um olhar mais amplo sobre o tema abordado. Um novo desafio foi distinguir entre aquilo que se deveria abordar de forma consistente ou não entre os dados emergentes das falas.

Realizada a entrevista, o pesquisador há de perceber que nela sempre se produz um “material excedente”: no texto produzido como resultado do encontro do entrevistador com o entrevistado sempre haverá menção a fatos que não foram perguntados, assim como digressões, retificações etc. A intervenção do pesquisador se faz sentir ainda uma vez no momento exato em que, segundo critérios previamente estabelecidos, procede a um trabalho de “priorização” de determinados fragmentos em detrimento de outros que não lhe parecem relevantes (Rocha *et al.*, 2004).

O conteúdo das falas apontou os rumos a serem seguidos no desenvolvimento desta pesquisa. Questões centrais como as transformações nos aspectos trabalhistas no campo da indústria fonográfica, bem como as mudanças no panorama técnico, tecnológico e econômico que as motivaram, dividem as falas com relatos acerca das experiências pessoais, formação musical, concepções artísticas etc., que, embora, não se situem no centro do tema abordado pela pesquisa, contribuem para a elucidação das condições sociais que cercam e afetam a realidade do trabalho. As falas excedentes, assim, contribuem imensamente com o estabelecimento de um olhar holístico sobre o tema central da pesquisa.

1.6.2 Processando as entrevistas

As entrevistas colhidas com auxílio de aparelhos gravadores de áudio e de vídeo, foram transcritas com o auxílio da DAW Logic X, o que facilitou o processo ao permitir a marcação de trechos específicos do áudio, e permitindo a reprodução dos trechos selecionados em repetição (*loops*). Com os trechos sendo tocados em “*loop*”, a tarefa de transcrever as falas se tornava muitíssimo mais fácil, enquanto a possibilidade de marcação dos trechos tornava o trabalho bastante mais organizado.

Optamos por manter expressões, gírias, e coloquialismos presentes nas falas dos entrevistados como forma de preservar a forma de comunicação adotada por eles. Isso, por vezes, implicou em manter, também, palavrões comuns na forma de falar do carioca, o que gerou algumas falas um tanto carregadas de expressões de baixo calão.

Embora o desenvolvimento dos recursos de inteligência artificial dados de forma marcante nos últimos anos pudesse facilitar imensamente o processo de transcrição, criando o texto escrito a partir dos áudios automaticamente e eliminando o esforço e o tempo que nos foram necessários na tarefa da sua elaboração, optamos pela não utilização desse recurso. No espírito do “trabalho construindo o homem”, consideramos necessário o labor da transcrição,

pois através dele absorvemos as falas na memória, notamos detalhes e tivemos *insights* que não teríamos de outra forma.

Uma vez colhidos os depoimentos, precisamos estabelecer as formas de abordagem do conteúdo produzido na lógica de que: “o pesquisador deverá construir estratégias de interlocução com uma dada massa de textos que possuem uma lógica própria, objetivando ter acesso a dados que não conduzirão diretamente à resposta ao problema de pesquisa.” (Rocha *et al.*, 2004).

Para a análise dos depoimentos colhidos, buscamos tanto determinar categorias “*a priori*”, que contribuíssem para a estruturação e desenvolvimento da pesquisa, quanto buscamos estar atentos a possibilidades de análise que pudessem emergir da própria pesquisa.

Definimos determinadas categorias centrais para a pesquisa, como as transformações sobre as relações trabalhistas, as condições tecnológicas e econômicas assim como algumas bases teóricas para a análise destes com autores ligados ao materialismo histórico-dialético. Das entrevistas, surgiram questões relativas a valores simbólicos, relações sociais e concepções estéticas, entre outros, que nos conduziram à adoção de autores ligados a outras linhas teóricas, destacadamente Pierre Bourdieu, nos levando à adoção de uma perspectiva eclética.

Identificamos, nos diversos depoimentos, falas relativas às categorias estipuladas, bem como às categorias identificadas posteriormente que, uma vez agrupadas, puderam ser comparadas buscando pontos de divergência e convergência. O conteúdo das falas foi, então, analisado com base no referencial teórico com o intuito de produzir um texto que abordasse de forma crítica as leituras individuais acerca do trabalho de gravação musical e as suas transformações ao longo do início do século XXI.

A diferença entre as idades dos entrevistados (entre início dos 30 anos de idade e final dos 70 anos) significou uma variedade de perspectivas proporcionando a possibilidade de análise comparativa anacrônica entre os depoimentos, visto que alguns entrevistados experimentaram as diferentes fases da carreira em momentos distintos, tendo, dessa maneira, vivenciado situações distintas. A diferença cronológica entre as experiências relatadas contribuiu para o olhar sobre as transformações ocorridas no campo abordado ao longo do passar dos anos.

Por outro lado, foi também possível realizar análises comparativas diacrônicas, visto que parte significativa dos entrevistados compartilha idade semelhante (por volta da segunda metade dos 40 anos). Através destas, pudemos comparar relatos acerca de experiências de indivíduos de idade semelhante vivenciando o mercado de trabalho na mesma situação

histórica e geográfica. Tais depoimentos relatando carreiras transcorridas de maneira mais ou menos paralelas contribuem para apontar pontos de convergência e contradições nas falas, contribuindo para o questionamento das transformações do mercado em termos das diferentes percepções relatadas.

A título de exemplo, temos falas de entrevistados relatando a percepção de declínio do mercado de gravação nos anos 2000, momento em que já acumulava mais de 30 anos de carreira. Por outro lado, outra fala colhida descreve a mesma época como o seu melhor momento como profissional de gravação, momento em que tinha menos de 10 anos de carreira. Podemos creditar tal diferença à simples percepções distintas ou a acasos das carreiras, mas podemos também questionar o quanto o “momento” das carreiras individuais não afetam a percepção do mercado naquele momento histórico específico. Ambos viveram o mesmo mercado no mesmo momento, porém, em estágios diferentes de suas carreiras.

1.6.3 Filme etnográfico

As sociedades são comumente divididas entre “letradas” e “não letradas” referindo-se a culturas que dominam ou não o registro escrito, coisa que representa um enorme diferencial nas estruturas sociais em si. As sociedades “letradas” têm feito uso da escrita como forma de preservar e transmitir informações, registros e o conhecimento de forma geral há milênios, tendo sido o texto escrito o meio através do qual a academia tradicionalmente registra e transmite o conhecimento. A pesquisa científica tradicionalmente resulta em conhecimento registrado de maneira predominante na forma de texto escrito que, além de representar a forma primária de fonte para as pesquisas, é o meio através do qual se dá boa parte do debate acadêmico e é a forma que se espera para o resultado da pesquisa.

Embora o produto final e as formas tradicionais de comunicação dos resultados da pesquisa sigam se dando através do meio escrito enquanto: “os etnomusicólogos tem reltado em dar o próximo passo para apresentar os resultados nos termos de um ‘documento em filme’” (Baily, 1989, p. 4, tradução nossa)⁵. O material áudio visual colhido se revelou de grande utilidade na apresentação da pesquisa de forma complementar. “Vindo da direção da

⁵ “ethnomusicologists have been reluctant to take the next step of presenting the results of research in terms of the “film document.””

etnografia, o filme documentário é considerado a extensão do uso do filme com propósito de demonstração em palestras, colóquios e conferências (Baily, 1989, p. 5, tradução nossa)⁶.

As tecnologias de informação têm possibilitado novas formas de registro que servem de fonte para pesquisas em diversas áreas tão distintas como a engenharia, a biologia ou a antropologia (Rouch *In* Hockings, 1996). O uso de gravações sonoras e audiovisuais permitem ao pesquisador a observação repetida de fenômenos antes confinados ao espaço e ao tempo, possibilitando diferentes subsídios para a análise e aprofundamento.

O registro audiovisual permite, também, uma aproximação do público com o objeto de pesquisa na medida em que, em lugar do acesso à pesquisa através do texto escrito no qual o autor descreve o seu objeto e relata as suas interpretações e conclusões, à imagem e o som permitem que o público em geral observe e ouça com os próprios olhos e ouvidos os fenômenos registrados e estudados. Porém, embora o ver e ouvir o material colhido possa dar impressão de testemunho do fato em si, é preciso descartar a ideia do registro áudio e visual como fonte isenta. Assim como o texto escrito, o filme é carregado de edições e tomadas de decisões em um sentido bastante amplo e carrega o critério e julgamento dos seus autores. Cada escolha de ângulo de câmera ou de posição de microfone, cada escolha de material a ser registrado e, principalmente, cada escolha de conteúdo a ser mantido no registro final é carregada de intenções que perpassam a suposta isenção científica que se espera (embora não exista de fato) do pesquisador.

A ideia implícita é de que imagens são intrinsecamente significativas, que a câmera registra passivamente o real e que o cineasta simplesmente apresenta isso. O fato de que o realizador do filme sistematicamente seleciona em todos os estágios de planejamento, filmagem e edição, e que essas escolhas constituem o meio pelo qual a comunicação interpretativa por meio do filme funciona, parece estar fora da consciência de muitos (Feld, 2016, p. 247).

A pesquisa corrente se utiliza de entrevistas, tendo como premissa partir de relatos pessoais de músicos de destaque na indústria fonográfica como forma de abordar o universo do trabalhar com música. Como objetivo secundário, a escolha do método pretende “dar voz” a um recorte dos músicos que tem grande importância e destaque no meio musical, visto a influência que exercem no que se trata da discografia da música popular, mas que tendem a ser ofuscados pela imagem dos artistas que encabeçam os trabalhos. O registro em áudio foi vital para o processo de transcrição e posterior análise do material colhido. Foi feita a opção

⁶ “Coming from the direction of ethnography, documentary film is regarded as an extension of the use of film for demonstration purposes in lectures, colloquia, seminars and conference proceedings.”

pelo registro em vídeo das entrevistas por considerarmos que o uso da imagem dos próprios músicos descrevendo as suas experiências é coerente com a ideia do ponto de vista como ponto de partida para a pesquisa.

O uso do registro audiovisual dos depoimentos colhidos contribui para a elaboração de formas de formas de comunicação da pesquisa que contribuam para em alguma medida permitir contato com os depoimentos em “primeira mão” por parte do público. Através das imagens das entrevistas, o público em geral pode ter acesso aos depoimentos na voz dos entrevistados, com as camadas de informação que escapam ao texto transcrito. Risos, expressões de nostalgia, de orgulho, de mágoa e muitas outras sutilezas da fala que ficam ausentes do texto marcado no papel, contribuem para a compreensão das falas dos entrevistados a medida em que esses contam sobre suas trajetórias. “Sequências de filmes ou de vídeo usadas como material ilustrativo em palestras, colóquios, seminários e conferências. É, muitas vezes, vantajoso mostrar esses materiais, pois a imagem visual contém muitas informações para o observador humano” (Baily, 1986, p. 5, tradução nossa)⁷.

O contexto de isolamento social estabelecido por conta da epidemia de COVID 19 forçou as instituições a adotarem formas de educação remota como maneira de dar prosseguimento as atividades acadêmicas. Aulas ministradas através da internet com plataformas como o Zoom e o Google Meet passaram a representar o chamado “novo normal” ao longo do período pandêmico. As possibilidades técnicas se impactaram também os simpósios e congressos realizados ao longo do período. As apresentações *online* foram grandemente enriquecidas pela possibilidade do uso de recursos de gravação e edição de vídeo.

Nesse contexto, pudemos observar na prática a eficácia do material audiovisual como forma de apresentação do resultado de pesquisas. As entrevistas colhidas serviram de material para a produção de pequenos vídeos nos quais, em vez de uma apresentação baseada apenas na fala do autor aliada a recursos visuais como imagens e gráficos, as falas dos entrevistados se fizeram presentes dando ao público uma experiência mais próxima dos depoentes e (segundo comentários) menos maçantes do que meros vídeos de exposição de conteúdo.

Para o registro em audiovisual das entrevistas foram usadas diversas ferramentas que felizmente, assim como os recursos de registro fonográfico que é o tema central desta pesquisa, tem se tornado mais acessíveis ao público comum. Se o aparato de filmagem

⁷ “Sequences of film or video are often used as illustrative materials in lectures, colloquia, seminars, and conference presentations. It is often an advantage to show such materials, the visual image contains so much information for the human observer.”

representava em meados do século XX um recurso acessível a poucos, demandando estruturas de operação que tornavam por vezes inviável a sua utilização em pesquisas etnográficas, tal quadro se reverteu com o desenvolvimento tecnológico.

A produção de documentários tem dependido muito da inovação técnica. A invenção da câmera 16 mm leve e portátil com sistema de gravação de som sincronizado (normalmente a câmera Eclair e o gravador Nagra) no final da década de 1950 foi um grande avanço, permitindo a gravação da realidade tanto em imagem quanto em som, o que resultou nos movimentos cinematográficos do cinema direto e do cinema *verité* (Baily, 1986, p. 3, tradução nossa)⁸.

No século XXI, aparelhos de fotografia, gravação e filmagem são bastante acessíveis e telefones celulares dispõem de recursos de gravação de áudio e vídeo em qualidade significativamente boa, portanto, as possibilidades de registro audiovisual em pesquisas são imensas.

Para a realização das entrevistas nos valem de duas câmeras Cannon e um gravador de áudio Zoom hn4, ligados diretamente a um computador notebook onde a imagem era controlada e o áudio gravado com auxílio da DAW Logic X. Inicialmente, utilizamos aparelhos celulares como forma de captar imagens complementares, todavia, posteriormente ficaram claras as vantagens do uso destes como fonte primária, pela praticidade e pela qualidade que oferecem. Primeiramente pela portabilidade, visto que os aparelhos celulares tendem a nos acompanhar basicamente a todo momento nos tempos atuais. Soma-se a isso a facilidade de operação desses aparelhos que, sendo voltados para públicos “leigos”, dispensam grandes conhecimentos técnicos para a captura de imagens já com foco e luz ajustados automaticamente. A tendência à troca de aparelhos complexos por outros mais simples nos fez, por vezes, pensar justamente no fator do avanço tecnológico substituindo o conhecimento acumulado das mais diferentes operações humanas, tema que cerca este trabalho (Sennet, 2012).

Em alguns casos, nos valem de conversas por via de redes sociais e ferramentas digitais como o Whatsapp para o acesso aos entrevistados e da plataforma Zoom para realizar encontros com indivíduos a distância. O uso dessas ferramentas se popularizou notoriamente ao longo da pandemia de Covid-19, o que levou alguns entrevistados a optarem pelo seu uso.

⁸ *Documentary filmmaking has depended very much on technical innovation. The invention of the lightweight portable synchronized 16mm camera/sound recording system (typically Eclair camera and Nagra tape recorder) in the late 1950s was a great breakthrough, allowing the recording of an actuality in both visual image and sound which resulted in the direct cinema and cinema verité documentary movements.*

Em outros casos, os entrevistados disponibilizaram os recursos de gravação de áudio dos seus próprios estúdios para o registro do áudio. Nesses casos, fica clara a simplicidade representada por tais tecnologias, que permitiram o registro das gravações com os mesmos programas e microfones que os músicos utilizam nas gravações de áudio profissional, bem como o envio dos arquivos através da *internet*.

1.7 Motivações

A motivação inicial para esta pesquisa tem caráter pessoal e por isso falo aqui, como falarei em outros pontos deste trabalho, na primeira pessoa. Em mais de 20 anos atuando como contrabaixista profissional, pude observar de perto a diversidade, a instabilidade e a precariedade do viver de música.

Na minha trajetória, o fator decisivo que levou à minha profissionalização foi a minha paternidade precoce. Aos 20 anos de idade tive a notícia de que seria pai, o que representou uma revolução na minha vida. Até então, havia estudado música e tocava em grupos com amigos, porém sem qualquer urgência real com relação a fazer dessa atividade uma fonte concreta de renda. A música era uma atividade que me unia aos amigos, me entretinha e representava parte de minha autoimagem (já me entendia como músico mesmo que não tocasse quase em lugar nenhum).

Veio a paternidade e, com ela, o pânico de saber que seria responsável não apenas por meu sustento, mas também pelo sustento de uma família. Nesse ponto, as atitudes foram, primeiramente, destrancar a faculdade de filosofia como forma de tomar algum caminho e aceitar qualquer trabalho que surgisse, fosse de garçom ou fosse de animador de festa. Entretanto, a decisão definitiva (e estranha) acabou sendo a de mergulhar no contrabaixo como profissão.

Porém, a escolha de me tornar músico profissional não foi totalmente romântica como pode parecer à primeira vista. Não representou um mergulho no escuro em busca do *glamour*, do sucesso ou de algo do gênero, mas foi apoiada nas trajetórias de músicos que obtiveram êxito profissional nos nichos de mercado existentes no campo da música. Músicos de estúdio, músicos acompanhadores, músicos da noite, músicos de orquestra, músicos de teatro, entre tantos outros tipos de músico que encaram a sua atividade enquanto trabalho e fazem desta a sua profissão.

A opinião dos meus professores na virada dos anos 2000 reforçava a noção de que existiria um mercado de música carente de baixistas competentes. A competência

representaria a capacidade de cumprir as diversas demandas do mercado tais como: conhecer os estilos, saber acompanhar, improvisar e, notoriamente, saber ler música. O caminho para minha autonomia financeira seria, então, adquirir as competências necessárias para adentrar em algum, ou melhor, no maior número possível de nichos de mercado relacionados à música. Bastaria seguir o modelo dos músicos que se destacavam no mercado, aprender o que sabiam e que os colocava como referência entre os músicos para poder alcançar boa posição no mercado, tendo acesso a bons trabalhos e, assim, poder obter sustento satisfatório como músico.

A experiência, no entanto, provou ser consideravelmente diferente. Embora tenha sido verdade que a ênfase nos aspectos demandados para o músico enquanto profissional em oposição a apenas buscar objetivos artísticos abstratos tenha se provado valiosa para o dia a dia enquanto músico trabalhador, fica claro que o domínio das ditas competências não representava a garantia de sucesso profissional. O domínio de tais competências poderia abrir portas para o mercado, porém o acesso aos melhores trabalhos dependeu principalmente de contatos, de ser reconhecido e lembrado pelos pares, algo que muitas vezes está associado com o reconhecimento dos ditos méritos artísticos abstratos.

Os colegas músicos que me cercaram ao longo de minha carreira, de forma geral, aparentam ter entrado no mercado também com a visão de uma realidade que já não existe mais. Foram comuns os comentários a respeito das cenas musicais de outrora nas quais haveria fartura de demanda por trabalho do músico em espaços onde a música aconteceria. Comentários a respeito de tempos que não vivemos onde os músicos se desdobrariam para tocar em boates, dancings, gafieiras, cassinos, orquestras de rádio, orquestras de televisão, orquestras de baile, e que poderiam ganhar uma renda inimaginável nos dias de hoje trabalhando no mercado de gravação.

Com o passar do tempo, a convivência com músicos veteranos tornou-se recheada de relatos pessimistas com relação ao mercado de trabalho com música. Não foram raros os casos de músicos de talento e competência reconhecidos com os quais me deparei ao longo da minha jornada que relatavam o declínio das condições de trabalho, bem como as dificuldades em obter retorno financeiro satisfatório com a profissão. Profissionais ultra-capacitados que expressavam descontentamento com o mercado, músicos que tiveram êxito significativo nas suas carreiras e que narravam um perceptível e acentuado declínio das possibilidades de trabalho com música.

Na minha própria experiência, fica clara a certeza de que poder viver do trabalho de músico é um privilégio e de que enquanto está tudo bem, é muito bom. O problema vem

quando não está tudo bem. As oscilações da oferta de trabalho representam uma constante angústia que me forçou ao longo dos anos a basicamente aceitar qualquer trabalho que me fosse oferecido. Momentos de trabalho intenso, nos quais precisava fazer o esforço de dar conta do maior número de trabalhos possíveis, mesmo em detrimento do bem-estar físico, social e mental, se alternavam com situações de falta de trabalho nas quais a dúvida e insegurança passavam a imperar. Dessa forma, mesmo trabalhos considerados “ruins” por colegas podiam representar a diferença de poder pagar as contas ao não. Como pai, as contas não pararam de crescer ao longo dos anos.

As raras opções de trabalho que ofereciam alguma estabilidade tendiam a ser de imensa valia, uma vez que representavam a paz de saber que pagaria aluguel, escola, plano de saúde etc. por alguns meses antes de retornar ao dia a dia de incerteza. No meu caso, o caminho foi a aproximação com o mercado de teatro musical que floresceu no Rio de Janeiro e São Paulo nas décadas iniciais do século XXI. Tais trabalhos, embora fossem de forma geral não muito bem remunerados, tomassem um tempo consideravelmente grande de trabalho e fossem particularmente desestimulantes artisticamente, ofereciam a dita estabilidade mesmo que passageira. Ao aceitar tais trabalhos, sabia que estaria renunciando à disponibilidade que representa a liberdade para aceitar outros trabalhos que poderiam abrir novas portas profissionais e que, ao final das temporadas, provavelmente viveria um período de vazio profissional, visto que boa parte dos colegas já não estariam inclinados a me chamar para os trabalhos, acreditando que eu estaria ainda preso ao trabalho com o teatro. Assim, me posicionei no mercado em parte como “músico de teatro”.

A própria decisão de buscar uma carreira acadêmica, embora no meu caso regida primariamente pelo interesse acerca da teoria e de questões filosóficas, tem também motivações ligadas a busca por alguma estabilidade. As preciosas bolsas recebidas ao longo tanto de minha pesquisa de mestrado quanto em meu doutoramento foi para mim algo raro que me permitiu ter possibilidade de focar a atenção na pesquisa tendo alguma paz com relação à pressão das contas. Ainda assim, a necessidade de seguir trabalhando ao longo da pesquisa fez com que boa parte do texto que aqui apresento fosse escrito em intervalos de ensaios, camarins, aeroportos, vans e em qualquer outra brecha de tempo que conseguisse. A possibilidade de, no futuro, migrar da incerteza da vida de músico de performance para uma carreira docente torna-se algo cada vez mais atrativo com o passar dos anos e o aumento das demandas da vida de pai.

Os dramas familiares e pessoais, principalmente envolvendo saúde, impuseram ainda maior questionamento com relação ao trabalho artístico. Até quando é suportável viver de

uma profissão tão instável, na qual não existe qualquer garantia de êxito, em que é muito difícil ter planos e nas quais as oportunidades de trabalho são quase uma obrigação? Uma profissão na qual não existe licença médica para se recuperar de qualquer questão da saúde própria, na qual por vezes me vi trabalhando doente, com febre, ferido, ou (e principalmente) precisando cuidar da saúde de filhos ou parentes, somente por não poder me dar ao luxo de abrir mão do cachê para ficar em casa é imensamente cruel em um país que falha em garantir bases de segurança social de qualidade.

Porém, é evidente que ainda existem mercados de trabalho para o músico. No campo do trabalho da gravação, com a expansão da produção audiovisual e do espaço para música gravada, possibilitado pelas plataformas digitais, seria lícito afirmar que existe muito mais música sendo gravada nos dias de hoje do que no panorama centralizado do final do século XX.

É claro, também, que existem músicos vivendo bem do seu trabalho como músico. Músicos que obtêm os seus ganhos atuando ao lado de artistas de destaque e que garantem uma boa qualidade de vida para si e para as suas famílias. De fato, os números apontam a retomada dos lucros do mercado fonográfico mundial: embora tenha havido um pico de lucratividade na casa dos 25 bilhões de dólares, em 1999, seguido de franco declínio até 2014, em 2023 a indústria fonográfica apresentou lucros na casa dos 31 bilhões de dólares (Statista, 2025). Dessa forma, em vez de um fim do mercado de gravação, o que existe é um novo mercado com características bastante distintas e marcadas pela descentralização da produção.

Essa pesquisa nasce, assim, da intriga acerca de aquilo que possibilita ao músico viver de seu trabalho, dos fatores que fazem com que alguns possam viver de música enquanto outros precisem buscar outras possibilidades para obter seu sustento.

1.8 O contrabaixista de estúdio da MPB

Como ponto de partida para a análise das transformações do trabalho do músico junto ao mercado fonográfico, baseamo-nos do projeto que resultou na dissertação de mestrado “O Contrabaixista de Estúdio da MPB” (Aune, 2020). A pesquisa buscou, através de entrevistas com contrabaixistas que ocuparam posição de destaque no mercado fonográfico, identificar transformações dadas nessa ocupação durante as três décadas finais do século XX. Tal período compreende o estabelecimento de uma indústria cultural robusta no Brasil culminando com o ápice da chamada indústria fonográfica em termos de valores movimentados ao final da década de 1990, seguido do início do seu declínio (Vicente; De Marchi, 2014).

Escolhemos partir do trabalho dos contrabaixistas de estúdio como forma de olhar para o trabalho do contrabaixista em geral, e partindo da premissa de que os músicos que ocupavam esse mercado ao longo do período estudado representavam uma “elite” dentro do meio, o que se refletia em prestígio bem como em retorno financeiro. Optamos pelo recorte em contrabaixistas que tenham tido suas carreiras ligadas a MPB pelo lugar diferenciado que os artistas associados a essa sigla ocuparam no mercado fonográfico brasileiro durante as três décadas finais do século XX, tendo esse meio se valido de: “músicos mais qualificados, orquestras maiores, técnicos mais requisitados, maior número de horas de estúdio, maior gasto com publicidade, estratégias de marketing mais sofisticadas etc.” (Napolitano, 2008, p. 37). Mais adiante, o autor continua,

Com a perspectiva da “abertura” (política) e o abrandamento da censura e da repressão (durante a década de 1970), a MPB voltou ao primeiro plano absoluto, do ponto de vista cultural e comercial, tornando-se uma espécie de eixo central da máquina musical/fonográfica e do show business brasileiro até o começo dos anos 80 (Napolitano, 2002, p.72).

A pesquisa indicou a existência de relativamente poucos contrabaixistas no mercado de gravação, fazendo do mercado de contrabaixista de estúdio uma área significativamente concentrada nas mãos de poucos músicos. Dessa maneira, observamos poucos músicos participando de muitos trabalhos com artistas distintos. “*Tinha esse negócio também, eu não tinha muita concorrência*” (Barrozo, entrevista da pesquisa). A posição desses músicos junto a MPB em um contexto de uma indústria fonográfica que centralizava a produção movimentando grandes valores econômicos, fazia desses músicos uma parcela privilegiada dentro do mercado de trabalho com música. A experiência de trabalho dos que ocuparam posição de destaque junto ao campo vindo a servir de referência para outros músicos, por mais que não ilustre as condições vividas pela maioria dos músicos da mesma época, representa um panorama rico para a análise do campo de trabalho como um todo. Ocupavam o lugar “a ser alcançado” no mercado e, dessa forma, a pesquisa partiu de uma abordagem “top down” dentro de alguma medida.

Foram realizadas entrevistas com os contrabaixistas Jorge Helder, Jorge Oscar, Ivan Machado, Sergio Barroso, Luiz Alves, Zeca Assumpção e Jamil Joanes (os dois últimos com contato feito através de meios eletrônicos) e mais uma colhida, posteriormente, com Paulo Cesar Barros.

De maneira geral, podemos notar algumas características comuns entre os indivíduos entrevistados: A maioria vinha de famílias de músicos ou, ao menos, tinha outros músicos na

família, algo que pode ter contribuído para a aceitação da opção por esse tipo de trabalho ou favorecido as carreiras em alguma medida. A maioria tinha origem na classe média baixa, com significativa ascensão social trabalhando com música, vindo a conquistar autonomia financeira e a construir patrimônio. A maioria não tinha diploma de nível superior em música, sendo comumente relatadas formas de aprendizado informais (Green, 2000). Chama a atenção também o fato de ser um grupo composto apenas por homens, demonstrando existir uma desproporção significativa entre homens e mulheres tocando contrabaixo e uma exclusão feminina quase completa do mercado de gravação ao longo do período.

A pesquisa demonstrou ser no contexto do trabalho de gravação do final do século XX a situação, rara no trabalho do músico, na qual esse está contribuindo para a produção de uma mercadoria concreta. Ali o músico está participando de uma linha de montagem que, no caso da música gravada em mídia física prevalente até o início dos anos 2000, resultava em produtos materiais nas formas de Lps, K7s, CDs etc. Segundo Marcia Tosta Dias, a indústria fonográfica: “Tinha, inicialmente, como modelo ideal, a linha de produção industrial organizada nos moldes do mais racional planejamento; uma verdadeira linha de montagem, que de uma mercadoria cultural” (Dias, 2000, p. 16). Seria, assim, no mercado fonográfico, o espaço no qual a atuação do músico estaria mais próxima da do operário fabril, sujeito a pressões e lógicas semelhantes às daquelas dos funcionários das linhas de produção.

Em tal contexto, as transformações tecnológicas foram determinantes para as mudanças no meio impactando as práticas neste meio que terminam por interferir nos resultados estéticos. “No âmbito do trabalho nos estúdios, a sofisticação qualitativa e a gama de possibilidades estéticas que vão sendo transferidas ao produto final, no decorrer desse desenvolvimento, aproximam e confundem suas dimensões e técnica” (Dias, 2000, p. 67). Sendo que, segundo a autora:

O trabalho de estúdio, uma vez autonomizado, confunde-se com a esfera da produção artística. Mas, ao meu ver, essa é uma autonomia de gerenciamento do produto e não de criação artística. Se existe um imbricamento entre as esferas técnica e artística, é a primeira que conquista o privilégio de comandar o processo (Dias, 2000, p. 63).

A pesquisa apontou o processo de desenvolvimento das técnicas de gravação ao longo do período, culminando nas DAW (Digital Audio Workstation), onde a tecnologia representou o fator determinante dos processos e práticas. As possibilidades tecnológicas se transformaram contribuindo para transformações nas práticas e técnicas relativas ao trabalho de gravação, interferindo nas formas de tocar exigidas aos músicos inseridos nesse contexto.

O músico em estúdio toca de maneira análoga à descrição de Walter Benjamin do trabalho do ator de cinema: “O importante é que o intérprete atua para um aparelho” para “um grêmio de especialistas (...) que a todo momento tem o direito de intervir” (Benjamin, 1990, p. 178-180). Jorge Oscar narra do seu estranhamento ao tocar em estúdio pela primeira vez: *“Você poder entrar em estúdio, era tudo muito diferente, muita novidade você gravar, pra tocar, botar fone pra gravar, ter a possibilidade de gravar e ouvir o seu som dentro do aquário. Era tudo muita novidade pra mim...”* (Oscar).

Eduardo Vicente ilustra algumas das principais transformações nas técnicas de gravação em suas relações com os adventos tecnológicos:

[N]a época da gravação em disco, os músicos eram simplesmente reunidos em torno do microfone para o registro de sua performance. Já durante o uso dos primeiros tapes, eram frequentemente separados por biombos dentro da sala e utilizavam fones de ouvido para que pudessem acompanhar as performances uns dos outros. Com o desenvolvimento das técnicas de multicanais esta separação entre os participantes cia performance se radicalizou e os músicos passaram a tocar separadamente, gravando suas participações a partir da audição do registro das performances dos músicos que os antecederam. Com a sobreposição das performances instrumentais, elas passam a ser objeto de uma maior racionalização e planejamento para que não surjam resultados indesejáveis de sua combinação e, em função da ordem em que são realizadas, passam a adquirir diferentes características". (Vicente *apud* Dias, 2000).

A pesquisa se apoia na experiência de músicos que trabalharam ao longo de um período de dramáticas transformações nas técnicas de gravação e produção fonográfica, incluindo experiências que vão da década de 1960 até os dias atuais. Os depoimentos descrevem as transformações dadas nos recursos técnicos de gravação existentes, como em:

Eu peguei o tempo de dois canais, você pra fazer um terceiro canal, você tinha que reduzir dois pra um e fazer um terceiro. Depois veio fita de quatro canais, depois oito aí veio dezesseis. Acho que chegou até quarenta e oito, aquela fitona de duas polegadas. Pra montar um estúdio daqueles era o preço de um apartamento na praia, sei lá (Barrozo).

Jorge Helder trata do avanço das possibilidades de edição trazidas pelos programas de gravação digital (DAWs):

Antigamente, quando alguém queria fazer uma edição, eles cortavam na gilete. (...) Eu vivi isso, na fita, né? Duas polegadas, o cara cortando, depois colando e achando o ponto. Depois veio o Protools, (...) eu vi que ali a

música, as gravações iam tomar outros rumos em termos de edição. A facilidade com que esse processo acontecia, de editar, de afinar, de poder fazer várias edições, correções. Falei: nossa, o mundo vai por um caminho aí (Helder, 2020).

O surgimento dessas tecnologias impactou as práticas de gravação:

As pessoas ficam mais relaxadas e eu acho que a gravação hoje em dia demora o mesmo tempo que demorava antigamente quando você tinha que acertar, se ligar e não errar. Hoje em dia você vai para o estúdio, se tiver um negócio difícil você passa por cima e depois refaz. Agora, eu acho que em matéria de tempo de gravação, não melhorou, porque as pessoas se adaptaram à tecnologia também. Vai passando por vários erros e pega um cara: vou refazer isso, agora volta ali, vou refazer isso (Barroso).

O alto custo associado ao aparato de gravação, bem como aos processos de prensagem e distribuição dos discos contribuíram para a centralização do mercado de gravação nas mãos de grandes gravadoras, que controlavam as etapas de produção, distribuição e marketing, em geral, detendo estúdios próprios. As mencionadas reformulações na indústria nas décadas de 1980 e 1990 levaram as empresas a terceirizar diversos setores da cadeia produtiva (Dias, 2000).

A centralização da produção até a década de 1980 permitia aos poucos indivíduos inseridos no mercado de gravação obterem bons ganhos, chegando a fazer do trabalho de gravação sua atividade principal ou mesmo exclusiva. Tal centralização contribuía, também para a articulação dos músicos enquanto categoria, dando força aos sindicatos que impunham condições trabalhistas, como a chamada tabela do sindicato, aos contratantes.

Como tinha muita gravação na época (década de 1970), muita mesmo por que o que vendia era disco e as gravadoras eram muito poderosas, chegou uma hora que eu gravava o dia todo, todo o dia e os caras respeitando tabela (...) De lá pra cá quando começou a chegar perto da década de oitenta já começou a mudar o cenário. Tinha gravação ainda, já tinha CD, mas já tinha mais músico tocando bem e começou a rarear esse cenário de gravar todo dia o dia inteiro, começou a mudar (Barroso).

A descentralização da produção aliada ao imenso impacto negativo nas vendas de mídias físicas ocasionado pelas tecnologias digitais que possibilitaram novas formas de pirataria culminando com as plataformas de troca de música em arquivos leves como o MP3, que representaram a virtual extinção do mercado de músico de estúdio nos moldes existentes

nas décadas finais do século XX com músicos especializados em instrumentos específicos, que obtinham retorno financeiro regular ou mesmo exclusivo no mercado de gravação.

Segundo o saxofonista Leo Gandelman, em entrevista a Gabriel Improta:

Como músico prestador de serviço eu poderia dizer que a profissão músico acabou. Com a digitalização da música acabou a forma de controlar a produção. A partir do momento em que não existe uma forma de controlar, o papel dos sindicatos e dos agrupamentos passa a ser um exercício completamente imaginário. Cada um ganha o que quer, onde quer, e aceita a oferta, é isso aí. Os músicos se transformaram profissionalmente em biscateiros. É a mesma posição de um pintor de parede, de um eletricista, cada um cobra o que cobrar e cada um recebe o que consegue. (...) A questão é muito clara, chama-se meios de produção. Os meios de produção pertenciam a grandes empresas. Isso foi democratizado. Hoje, quem tem um computador, tem um meio de produção. Não só tem o meio como tem acesso ao mercado através da internet. Então, o que que acontece? Democratizou (França, 2018, p. 10).

O período abordado pela pesquisa anterior apresentou a transição de uma estrutura de produção bastante concentrada em grandes companhias detentoras dos meios de produção e canais de divulgação e distribuição da música gravada, para modelos de produção mais “flexíveis”. Tal transformação é análoga às transformações identificadas nas estruturas de produção industrial globais a partir da década de 1970, que migraram do modelo taylorista ou fordista para estruturas de produção descentralizadas, acompanhadas da globalização e mecanização da produção e da desregulamentação e terceirização do trabalho (Dias, 2000; Requião, 2008).

Por um lado, a materialização do registro do som deu origem ao produto de música – tanto com o valor de uso como o de posse (valor de troca) – que caracteriza em plenitude o comércio de música gravada. Por outro lado, a desmaterialização do registro do som mantém o valor de uso e diminui o valor de troca de modo a desconfigurar parcialmente sua comercialização (Paixão, 2013, p. 22).

1.9 Nova pesquisa

Quase a totalidade dos entrevistados seguiam com as suas carreiras ativas, tendo a sua experiência abrangido o período subsequente ao abordado anteriormente. Os seus depoimentos serviram de base para a análise das transformações ocorridas, sendo que muitos deles foram testemunhas, também, das transformações dadas no mercado ao longo do século

XXI. Para a pesquisa atual, cruzaremos tais relatos com outros colhidos de profissionais cujas carreiras estiveram situadas de maneira mais destacada no século XXI.

Algumas categorias que contribuem para estruturar a pesquisa anterior ganham caráter distinto no novo período analisado. A escolha de músicos ligados MPB como critério para a escolha dos músicos entrevistados perde relevância em alguma medida uma vez que desde o final do século XX o lugar da MPB se transformou significativamente, diminuindo o caráter político e nacionalista, e passando a englobar gêneros bastante distintos. A sigla MPB passa a funcionar mais como um termo guarda-chuva mercadológico para artistas nacionais que não se enquadram em prateleiras específicas, como o sertanejo, o axé ou o rock nacional, muito embora possa a MPB englobar elementos de todos esses gêneros. Todavia, estar associado a artistas de uma forma ou de outra ao agora indistinto rótulo de MPB, muitas vezes, os mesmos que a representavam nas décadas finais do século passado, ainda tendem a representar um fator de prestígio que se reverte em melhores cachês ainda na atualidade.

A categoria “músico de estúdio” se transformou de forma notável. Diversos depoimentos revelam o que seria o fim do mercado de gravação vivenciado nas décadas finais do século XX, no qual a demanda por músicos habilitados a participar das seções de estúdio de forma eficiente possibilitava que músicos tivessem a gravação como fonte primária de renda. Os depoimentos descrevem um mercado ligado diretamente às gravadoras, que centralizavam a produção e pagavam de acordo com as normas do sindicato dos músicos. O caráter do trabalho do músico junto a esta estrutura se assemelhava mais ao perfil do funcionário, com relações mais ou menos estáveis de trabalho e pagamento mais ou menos regulamentado.

A mudança do papel das gravadoras de responsáveis pela produção, divulgação e distribuição da música gravada para o papel de escritórios de administração dos artistas já é notável desde o final do século passado (Dias, 2000). Com a lógica da terceirização da produção, as relações de contratação dos músicos para as gravações tendem a flexibilização, enfraquecendo as poucas garantias trabalhistas existentes e diminuindo a constância de trabalho no meio.

Tais mudanças contribuíram para a posição assumida por diversos entrevistados de que o trabalho de gravação teria “acabado”. Todavia, frente ao fluxo de música inseridas diariamente nas plataformas como o Spotify, e a notável expansão do uso dos meios digitais demandando a música gravada como parte do “conteúdo” associado a elas, é lícito afirmar que a música gravada está sendo produzida em quantidade nunca antes vista. Artistas ainda gravam discos que ainda tocam em rádio, além disso, o campo do audiovisual e a publicidade

seguem fazendo uso de música gravada servindo de mercado para músicos trabalhando em gravação.

Como se dá o trabalho do músico nos novos contextos de mercado pulverizado, de tecnologia substituindo a mão de obra do músico, de bancos de trilhas e na eminência do estabelecimento concreto de meios de produção fonográfica através da inteligência artificial generativa? É o que será explorado a seguir.

1.10 Objetivos da pesquisa

A pesquisa buscou identificar e analisar transformações identificadas ao longo das últimas duas décadas na atividade profissional de músicos ligados ao mercado fonográfico brasileiro, a partir da experiência de contrabaixistas ligados de maneira significativa ao trabalho de gravação no campo da música popular na cidade do Rio de Janeiro.

Abordamos, assim, o indivíduo fazendo música em contexto profissional, no qual o músico atua na condição de empregado, contratado, prestador de serviço etc., se valendo dos seus conhecimentos e do seu preparo com o objetivo de obtenção de renda. Buscamos aqui analisar as transformações percebidas nas lógicas, práticas e relações envolvidas com a atividade do músico como trabalhador da indústria fonográfica em toda complexidade que envolve a noção de trabalho. Através do olhar sobre o estado da condição de músico enquanto trabalhador, realizaremos uma análise comparativa com as transformações dadas no mundo do trabalho como um todo (Menger, 2005; Antunes, 2019; 2020).

As questões iniciais que motivam esta pesquisa foram:

- a) Quais são as estruturas que permitem ao músico viver de música?
- b) Como essas estruturas mudaram nas últimas décadas?
- c) Que fatores possibilitam ao músico obter sucesso enquanto trabalhador da música?
- d) Como estes fatores mudaram ao longo das últimas décadas?

Na primeira seção deste trabalho, buscou-se estabelecer as bases teóricas e metodológicas que orientaram a pesquisa. Optamos pela coleta e análise de depoimentos de músicos ligados de maneira significativa ao mercado de gravação como fonte primária para o trabalho. Para a análise dos depoimentos consideramos necessária uma abordagem eclética, buscando conciliar diferentes universos teóricos como forma de abranger diferentes aspectos

que emergem dos relatos colhidos. Para tanto, optamos por partir da ferramenta do pragmatismo filosófico e do instrumentalismo teórico (James, 1974).

Na segunda seção trataremos de questões relativas às concepções de trabalho, as suas origens, as transformações históricas e as implicações sobre a realidade do trabalho e dos trabalhadores contemporâneos. Buscaremos discutir a prevalência da percepção de trabalho como “tempo e esforço vendidos” no senso comum contribuindo para o estranhamento da ideia de arte ou outras atividades associadas ao prazer como “trabalho”.

Na terceira sessão deste trabalho abordamos as questões relativas ao trabalho artístico em si. Buscamos estabelecer um olhar sobre a arte partindo de uma posição materialista, compreendendo serem fatores como o “fazer por fazer”, a “busca por excelência” e a prevalência de uma postura de autonomia por parte do “artista” como fatores que contribuem para a demarcação de uma atividade como “artística”. Por fim, a agência de ideais românticos contribuindo para a definição daquilo que seria ou não “artístico” é discutida e analisada junto as falas dos entrevistados.

Na quarta seção foi traçado um perfil dos entrevistados explorando de forma breve temas que cercaram esta pesquisa, mas que não representaram o objetivo central, com o objetivo de ilustrar o conjunto abordado para este trabalho.

Na quinta seção tratamos do trabalho de gravação em si, buscando discutir as transformações apontadas ao longo das entrevistas no que diz respeito a fatores econômicos, técnicos ou tecnológicos e, por fim, estéticos.

Concluimos este trabalho discutindo o quanto o olhar sobre o trabalho artístico pode contribuir para tanto desmistificar a aura romântica associada a ele quanto questionar o lugar do trabalho enquanto tempo vendido. Debateremos as relações possíveis de trabalho que possam permitir ao indivíduo uma existência mais livre, digna e humana. O trabalho justo e prazeroso que seja pleno de sentido e fonte de crescimento para o indivíduo que seria possível em uma sociedade mais justa e mais igualitária, mas que tem se mostrado distante em nosso panorama de altíssima concentração de renda, gerando condições imorais para os trabalhadores e vidas faraônicas para uma parcela ínfima da população.

2 TRABALHO

2.1 Trabalho

Existem dois tipos de trabalho: primeiro, o que modifica a posição dos corpos na superfície da terra ou perto dela, relativamente a outros corpos; segundo, o que manda que outras pessoas o façam o primeiro. O primeiro tipo é desagradável e mal pago, o segundo é agradável e muito bem pago (Russel *In* De Massi, 2001, p. 51).

Falar de trabalho pode parecer algo bastante simples. O trabalho faz parte do dia a dia do ser humano sendo algo que domina boa parte da rotina da maioria dos indivíduos e, por isso, tende a ser tomado como dado. Todavia, o termo “trabalho” se refere a conceitos por vezes bastante distintos e esconde diversas camadas de complexidade: “...o trabalho é uma realidade enigmática, e que uma definição clara do trabalho será sempre um problema.” (Schwartz, 2011, p. 20).

As controvérsias entre as disciplinas – sociologia, economia, ergonomia, psicologia, engenharia – circunscrevem-se a concepções muito diferentes a respeito do trabalho. Para alguns, trata-se antes de tudo de uma relação social (do tipo: relação salarial); para outros, trata-se, sobretudo, do emprego; e para outros ainda, trata-se de uma atividade de produção social etc. (Dejours, 2004, p. 28).

Porém, o trabalho domina a existência humana de tal maneira que, para que seja compreendido de forma ampla, torna-se necessário reconhecê-lo nas suas diversas facetas. Diferentes termos como “ocupação”, “emprego”, “trabalho” etc., que tendemos a usar intercambiavelmente, podem trazer em si várias questões. Para que possamos discutir especificamente o lugar do músico enquanto trabalhador, julgamos necessário abordar diferentes conceitos que cercam a ideia de trabalho.

Mas isso é assim apenas na aparência. A era moderna trouxe consigo a glorificação do trabalho, e resultou na transformação efetiva de toda a sociedade em uma sociedade operária. Assim, a realização do desejo, como sucede nos contos de fadas, chega num constante em que só pode ser contraproducente. A sociedade que está para ser libertada dos grilhões do trabalho é uma sociedade de trabalhadores, uma sociedade que já não conhece aquelas outras atividades superiores e mais importantes em benefício das quais valeria a pena conquistar essa liberdade. Dentro desta sociedade, que é igualitária porque é próprio do trabalho nivelar os homens, já não existem classes nem uma aristocracia de natureza (Arendt, 2013, p. 5).

Neste capítulo, abordaremos diversas perspectivas acerca do trabalho, buscando estabelecer as bases do desenvolvimento da pesquisa para no capítulo subsequente abordar o quanto tais concepções acerca do trabalho interferem no campo do trabalho artístico.

2.2 Definições de trabalho

O termo “trabalho” encerra em si diversas dimensões que se refletem em diferentes concepções, relações e abordagens que tem se transformado ao longo da história. Trabalho pode dizer respeito a ideias bastante distintas que em geral se dividem entre criação e esforço, ecoando, de certa forma, a dicotomia entre artista e trabalhador:

Na linguagem cotidiana a palavra trabalho tem muitos significados. Embora pareça compreensível, como uma das formas elementares de ação dos homens, o seu conteúdo oscila. Às vezes, carregada de emoção, lembra dor, tortura, suor do rosto, fadiga. Noutras, mais que aflição e fardo, designa a operação humana de transformação da matéria natural em objeto de cultura. É o homem em ação para sobreviver e realizar-se, criando instrumentos, e com esses, todo um novo universo cujas vinculações com a natureza, embora inegáveis, se tornam opacas (Albornoz, 1988, p. 8).

Os distintos idiomas dão pistas das nuances existentes nas concepções acerca do trabalho. Existem termos diferentes referentes para as facetas daquilo que chamamos de forma usual de “trabalho”. As palavras específicas para designar vários aspectos do trabalho, em geral, fazem referência ao caráter criativo do trabalho em contraste com o caráter de esforço.

Em quase todas as línguas da cultura europeia, trabalhar tem mais de uma significação. O grego tem uma palavra para fabricação e outra para esforço, oposto a ócio; por outro lado, também apresenta pena, que é próxima da fadiga. O latim distingue entre *traborere*, a ação de labor, e *operare*, o verbo que corresponde a *opus*, obra. Em francês, é possível reconhecer pelo menos a diferença entre *travailler* e *ouvrer* ou *oeuvrer*, sobrando ainda o conteúdo de *tâche*, tarefa. Assim também *lavorare* e *operare* em italiano; e *trabajar* e *obrar* em espanhol. No inglês, salta aos olhos a distinção entre *labour* e *work*, como no alemão, entre *Arbeit* e *Werk*. *Work*, como *Werk*, contém a ativa criação da obra, que está também em *Schaffen*, criar, enquanto em *labour* e *Arbeit* se acentuam os conteúdos de esforço e cansaço. Em português, apesar de haver labor e trabalho, é possível achar na mesma palavra trabalho ambas as significações: a de realizar uma obra que te expresse, que dê reconhecimento social e permaneça além da tua vida; e a de esforço rotineiro e repetitivo, sem liberdade, de resultado consumível e incômodo inevitável (Albornoz, 1988, p. 8).

A origem daquilo que seria o trabalho é comumente atribuída ao período neolítico, tendo por marco o desenvolvimento da agricultura ou o início da fabricação de ferramentas (Schwartz, 1996). Em termos de origens e transformações nas concepções a respeito do trabalho, bem como do seu lugar na nossa sociedade, podemos tomar como ponto de partida a antiguidade grega.

Se, na Grécia antiga, o trabalho livre na terra gozava de prestígio por ser considerado uma forma de vínculo com as divindades, a partir do período helenístico, esse trabalho passou a ser realizado por indivíduos escravizados. A ocupação digna dos homens livres deveria ser liberta da prisão do mundo material, seria a *práxis*, o fazer filosófico tratando do ideal no qual o homem se aproximaria do belo e do bom. Crava-se aqui a distinção na qual o homem livre pensa enquanto os demais se aprisionam no trabalho material (Albornoz, 1988).

Do grego herdamos as noções de *labor*, *poiesis* e *práxis* como termos ligados à noção de trabalho. O *labor* designando o esforço físico, a luta contra a resistência da natureza em busca dos meios de sobrevivência através da ação do corpo. A *poiesis* representando o fazer, a criação a fabricação de algo que não representa apenas o fundamental para a sobrevivência e que, quando pronto, ganha forma autônoma, deixando de ser parte do trabalhador. A *práxis*: “aquele domínio da vida ativa onde o instrumento usado pelo homem é o discurso, a sua própria palavra. É o âmbito da vida política, onde se discutem os interesses, as paixões, as questões muito concretas que se referem ao convívio harmonioso entre concidadãos” (Albornoz, 1988, p. 48).

Muitos creditam a possível origem da palavra trabalho ao termo do latim *tripalium*: instrumento utilizado para debulhar os grãos, mas também para a tortura (Albornoz, 1988). Tal origem reforça a dualidade, entre de um lado a criação e de outro o esforço, associada a ideia de trabalho que se reflete nas concepções e filosofias do trabalho.

A herança das tradições greco-latinas, bem como os seus impactos sobre as culturas judaico cristãs, exerce grande influência sobre a visão contemporânea, sendo, nos primeiros tempos do cristianismo, o trabalho visto como castigo pelo pecado original tendo Adão sido condenado a comer o pão com o suor do rosto. Nota-se a prevalência do idealismo grego, sendo o trabalho considerado mundano e, por isso, inferior à contemplação ou à oração, aos olhos dos cristãos. Todavia, o trabalho representava forma de afastar o indivíduo do pecado da preguiça e em diversas seitas era compreendido como fim em si mesmo, como parte da disciplina sacerdotal ou como penitência. “Quando ainda estávamos convosco, vos ordenamos isto: Se alguém não quiser trabalhar, também não coma” (A Bíblia, II Tessalonicenses).

Por outro lado, Richard Sennett apresenta outra perspectiva sobre o trabalho nas guildas medievais, chamando a atenção para o valor ou “capital de conhecimento” atribuído ao domínio de habilidades úteis nas sociedades medievais, bem como à relação entre as categorias que se formavam em torno dos saberes profissionais demarcados pelas guildas bem como pelas estruturas religiosas (Sennett, 2012). É importante frisar que Sennett trata não do trabalho de forma geral, mas do trabalho qualificado. Nas sociedades medievais, nas quais a religião regia todos os aspectos da vida e onde a divisão social primária, se dava entre nobreza e plebe, deter os conhecimentos, as habilidades e as redes sociais necessárias para exercer um trabalho especializado, representava uma significativa forma de status social:

A autoridade do artífice medieval repousava no fato de ser cristão. Desde suas origens, o cristianismo primitivo abraçou a dignidade do artífice. Era importante tanto para os teólogos quanto para o leigo que Cristo fosse filho de um carpinteiro, servindo as origens humildes de Deus para mandar um sinal sobre a universalidade dessa mensagem. (...) A religião abraçou o trabalho do artífice, além disso, porque esse labor podia fazer frente à propensão humana para a autodestruição. Como no hino a Hefesto, o trabalho artesanal parecia pacífico e produtivo. Por esse motivo é que surgiam na Idade Média outros artífices-santos (SENNETT, 2012, p. 69).

A Reforma Protestante, que marcou o século XVI, transforma o lugar do trabalho que passa a ser visto como forma de servir a Deus, como caminho para a salvação e como vocação. As novas vertentes do cristianismo pós-reforma adotaram novas concepções com relação ao trabalho, e incorporaram também um novo olhar sobre a posse e sobre o enriquecimento pessoal. Seguindo uma tendência histórica que culminaria com a Revolução Francesa, dois séculos mais tarde, a Reforma Protestante representa uma ligeira transição na balança do poder na Europa. A Igreja Católica, que exercia o domínio do controle das populações da Europa ocidental através da religião, perdia o controle de parte dos territórios e dos fiéis. A aristocracia, que representava o poder mundano, dividindo o poder sobre os homens com a igreja, gradualmente perdia espaço para a burguesia que, através do trabalho e da exploração do trabalho, apoiada espiritualmente pelos novos dogmas mais permissivos com relação à acumulação de riquezas, e mesmo com relação ao pecado da usura, passaria a concentrar parte crescente do poder econômico.

A ética de trabalho protestante servia de base para o poder econômico burguês contribuindo para moldar as divisões de classe da sociedade. Segundo Max Weber, o Espírito do Capitalismo vem da liberação religiosa da acumulação financeira aliada à noção de

predestinação divina das posições sociais justificando a desigualdade: “Para este cristianismo, a divisão do trabalho e a diferenciação dos homens em camadas e profissões, estabelecida através do desenvolvimento histórico, parece ser resultado da vontade divina” (Albornoz, 1988, p.55).

O Renascimento, contemporâneo das reformas protestantes, representa um período demarcado por grandes mudanças nos campos das artes, filosofia e ciência. Durante esse período, pensadores como Copérnico e Galileu contribuíram para desafiar os dogmas da igreja afirmando a possibilidade da busca por respostas através da lógica, da pesquisa e da experimentação. Tal libertação do pensamento do domínio da Igreja contribuiu para número imenso de desenvolvimentos técnicos e científicos. A valorização do indivíduo contribuiu para a transição do trabalhador do lugar de artífice para o lugar de artista (Sennett, 2012). Nesse contexto, surge a possibilidade do trabalho visto como expressão individual do indivíduo.

O lugar que a ciência passou a ocupar de forma crescente desde o período renascentista revolucionou as estruturas do pensamento ao longo dos séculos seguintes. No campo da física, o conceito de trabalho, cujas bases remontam a Galileu Galilei e que foi introduzido sob o nome de trabalho por Gaspard-Gustave de Coriolis, é definido na fórmula: $T = F \cdot D$ (trabalho é igual a força multiplicada pelo deslocamento). Compreendemos que tal fórmula, e mesmo a ideia de trabalho associada a ela, se refere a um conceito específico da física, que se difere, em grande medida, do conceito do trabalho humano. Todavia, tal fórmula aponta uma estrutura que, por mais simplificada e restrita possa ser diante da complexidade da noção do trabalho humano, apresenta algumas estruturas básicas que podem servir metaforicamente ilustrar as demais noções de trabalho.

A ideia de trabalho medido pelo tamanho da força necessária para deslocar determinado objeto multiplicado pelo deslocamento produzido por essa força pode ser transportada, em alguma medida, para os fazeres humanos, mesmo que esses não envolvam necessariamente deslocamento ou mesmo força física. Se compreendermos de forma metafórica a força como esforço ou energia gasta e o deslocamento como produção ou tarefa cumprida, poderemos pensar na fórmula definidora do trabalho aplicada a diferentes tipos de trabalho. Dessa maneira, mesmo compreendendo que o trabalho aqui não poderia ser medido em números absolutos, poderíamos medir a quantidade de trabalho pensando em quanto esforço teria sido necessário para produzir um resultado.

O trabalho seria igual a energia necessária para a realização de uma tarefa multiplicado pelo volume dessa tarefa. A quantidade de esforço necessário para atingir um resultado bem

como o volume da produção desse resultado seriam as variáveis que mediriam a quantidade de trabalho. Como extensão desse conceito, a física nos apresenta a ideia de potência representada pela fórmula: potência é igual ao trabalho dividido pelo intervalo de tempo. Aqui, surge o elemento do tempo que permeia a questão do trabalho. “Não é por acaso que o trabalho, como ‘tempo de vida vendido’, tenha acarretado como consequência que a questão do tempo de duração do trabalho tenha sido e seja, desde o século XIX e, sob diversos aspectos, até hoje, uma questão socialmente crucial” (Schwartz, 2011, p. 23).

Dessa maneira, podemos, com essas duas fórmulas, observar alguns elementos centrais na compreensão do trabalho: a força ou energia necessária; o volume daquilo a ser produzido; por fim, a quantidade de tempo na qual se pode ou se necessita realizar a produção.

Ainda tratando da Revolução Científica, as contribuições de Newton tiveram impacto significativo na percepção do mundo, as Leis da Física propostas por ele descreviam um universo mesurável, passível de ser decomposto e compreendido nas suas partes. A forma elegante e objetiva com que as leis da física descreviam os fenômenos observáveis serviram de modelo para o que a ciência deveria ser: “Se é possível conhecer as leis que regem a transmissão das figuras e dos movimentos dos corpos, pode tornar-se mestre e possuidor desta natureza, desde que se consiga reduzir as combinações complexas de movimentos a encadeamentos simples e evidentes” (Schwartz, 2011, p. 24).

O impacto desse olhar mecanicista sobre o mundo traçou as bases para uma concepção sobre o trabalho humano como algo mesurável a ser controlado pela lógica da mecânica: “A perfeição, relativa às manufaturas, consiste em poder viver sem o espírito, de maneira que, sem requerer a mente, o ateliê possa ser considerado como uma máquina cujas partes são os homens” (Ferguson *apud* Schwartz, 2011, p. 24).

No século XVIII, economistas clássicos como Adam Smith e David Ricardo viram no trabalho humano toda fonte de riqueza. “Mas os economistas viram o trabalho humano apenas por sua utilidade exterior e não por seu entrosamento com o homem.” (Albornoz, 1988, p. 61). Mesmo reconhecendo o dano que o trabalho especializado, repetitivo e mecânico causam ao indivíduo, Smith considera que a divisão e especialização do trabalho representam uma necessidade na busca da riqueza das nações, sendo os danos ao indivíduo vistos como um mal necessário (Hill, 2007).

Um homem que passa toda sua vida cumprindo um pequeno número de operações simples, cujos efeitos são talvez sempre os mesmos ou muito próximos dos mesmos, não tem condições para desenvolver sua inteligência nem para exercitar sua imaginação a buscar expedientes para descartar dificuldades que nunca se apresentam; ele se torna, então, tão estúpido e tão ignorante quanto seja possível a uma criatura humana assim tornar-se (Smith *apud* Schwartz, 2011, p. 25).

Um dos legados deixados por Smith foi a noção de inevitabilidade do sistema mercantil e capitalista ao partir de noções eurocêntricas que pressupunham o desenvolvimento das sociedades como que seguindo uma suposta ordem natural ou linha evolutiva cuja posição superior seria ocupada pelas sociedades capitalistas. “Neste século, o mercado passou a ser visto como um fenômeno praticamente natural - uma emanção direta do que Adam Smith chamou de ‘propensão natural do homem para negociar, trocar e permutar uma coisa por outra’” (Graeber, 2001, p. 10, tradução nossa)⁹.

Karl Marx vai de encontro à noção da inevitabilidade do modelo capitalista baseado na competição e exploração, afirmando que representa um momento histórico a ser superado. Após analisar o trabalho de maneira ampla na sua relação com o capitalismo do século XIX, Marx conceitua diversas dimensões do trabalho, como o trabalho concreto ou trabalho abstrato, trabalho produtivo ou improdutivo, que vem servindo de base teórica contribuindo para a discussão acerca do lugar do humano em relação à sociedade e a economia.

Como forma de abordar questões inerentes ao trabalho ontológico, bem como das transformações acerca do lugar do trabalho na sociedade ocidental, nos baseamos, também, nas bases traçadas por Hannah Arendt, com sua visão ternária a cerca do trabalho. Tais perspectivas teóricas serão mais profundamente abordadas posteriormente neste trabalho.

2.2.1 Karl Marx

Nesta pesquisa, tomamos como verdade, *a priori*, o conceito marxiano de trabalho no qual: “O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza” (Marx, 2013, p. 188). Se tomamos o trabalho a partir da premissa proposta por Marx, trazemos para a sombra da noção de trabalho basicamente qualquer atividade humana, recusando a ideia de separação entre trabalho e não trabalho. O autor denuncia a submissão

⁹ In this century, the market has come to be seen as practically a natural phenomenon—a direct emanation of what Adam Smith once called “man’s natural propensity to truck, barter and exchange one thing for another.

das classes trabalhadoras pelas classes privilegiadas através do controle do trabalho, privando o proletariado dos retornos possibilitados por seus trabalhos, mas também, da autonomia sobre suas atividades e, indiretamente, sobre suas próprias vidas.

Tal violência se aprofunda, uma vez que Marx identifica no trabalho fator determinante da constituição do ser humano, sendo através deste que o indivíduo se forma: “Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza.” (Marx, 2013, p. 188). Dessa maneira, tomamos como “trabalho” o trabalho ontológico, onde o indivíduo que o pratica está construindo o mundo à sua volta enquanto constrói a si mesmo. Procuraremos abordar a relação de atrito entre o fazer artístico como atividade autônoma do humano e as demandas de mercado exigindo e subsumindo o trabalho.

Talvez a maior transformação dada ao longo desta pesquisa tenha se dado através do contato com a concepção de trabalho proposta por Karl Marx. O autor se apropria da ideia de Adam Smith do trabalho como origem de toda a riqueza: “Sabemos que o valor de toda mercadoria é determinado pela quantidade de trabalho materializado em seu valor de uso, pelo tempo de trabalho socialmente necessário à sua produção” (Marx, 2016, p. 194). Porém une a essa a noção hegeliana de trabalho como fator constituidor do ser humano.

No pensamento de Hegel, a atividade prática material adquire uma dimensão que até então ninguém percebera tão claramente: é graças ao trabalho, enquanto cria, que o homem se produz a si mesmo. Ou seja, o trabalho, a atividade prática material produtiva é um processo através do qual o sujeito vai se elevando até atingir sua plena autoconsciência (Albornoz, 1988, p. 67).

Marx reafirma a dicotomia recorrente nas noções de trabalho, enquanto esforço por um lado e criação por outro. O trabalho é a dimensão criativa através do qual o humano interage com a natureza, produzindo coisas úteis, ou dotadas de valor de uso (trabalho concreto), e é também o esforço vendido enquanto mão de obra que produz coisas a serem mercantilizadas dotadas de valor de troca (trabalho abstrato).

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, ele produz valores de uso (Marx, 2013, p. 104).

Para Marx: “O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza” (Marx, 2013, p. 188). Tal definição expande significativamente o conceito de trabalho, passando a abranger parte significativa das atividades humanas (se não todas). O trabalho se originaria na ação do ser humano sobre a natureza na busca pela sobrevivência. “O trabalho é, portanto, o elemento mediador introduzido entre a esfera da necessidade e a da realização desta” (Antunes, 2009, p. 139).

Na medida em que o ser humano estabelece condições de garantir a sobrevivência com relativa segurança, o tempo que sobra passa a poder ser dedicado à busca por coisas úteis, mas não essenciais para a sobrevivência. O ser humano passa a produzir toda uma gama inimaginável de coisas que vão desde o alimento excedente a ferramentas chegando a objetos decorativos ou recreativos. O ser humano manipulando os materiais da natureza, por vezes, realiza atividades que são “trabalho” no sentido marxiano e que podem resultar em produtos como pinturas ou esculturas. Ou ainda, a manipulação do ar gerando sons.

Por outro lado, Marx afirma:

A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza (Marx, 2013, p. 188).

Tal afirmação estabelece o trabalho enquanto “via de mão dupla”. Ao trabalhar, o indivíduo transforma a natureza, por um lado, enquanto, por outro, transforma a si mesmo. Não há trabalho realizado que não implique em alguma medida de transformação do indivíduo que o realiza, seja interna seja externa. Tal transformação é afetada por outro traço fundamental que define o trabalho humano: a posição teleológica, o fato do trabalho do ser humano ter um fim determinado em sua origem que até a realização do trabalho existe somente na mente do trabalhador.

O ser humano tem a capacidade de imaginar o resultado de um trabalho antes da sua execução e, dessa forma, é capaz de orientar a execução intencionalmente adaptando-a para alcançar um fim imaginado anteriormente. Tal capacidade transforma o humano, de ser biológico, a mercê das pressões da natureza, em ser que molda a natureza à sua volta através do trabalho e, por sua vez, é moldado por um ambiente que é, por si, fruto de trabalho anterior.

Na visão de Marx, não existe separação do processo de trabalho. Este é inteiramente natural e, ao mesmo tempo, inteiramente humano. É construído dialeticamente como um momento do “metabolismo”, em que é impossível separar o natural do humano (Harvey, 2013, p.129).

Para Marx, o trabalho em si é condição humana, enquanto processo através do qual o ser humano se constitui e através do qual, direta ou indiretamente, se constituem todas as dimensões humanas ao longo do processo histórico. Georg Lukacs, se dedica de maneira intensa à análise do papel do trabalho na definição do ser humano enquanto ser social:

Somente o trabalho tem, como sua essência ontológica, um claro caráter intermediário: ele é, essencialmente, uma interrelação entre homem (sociedade) e natureza, tanto inorgânica (utensílio, matéria-prima, objeto do trabalho etc.) como orgânica, interrelação que pode até estar situada em pontos determinados da série a que nos referimos, mas antes de mais nada assinala a passagem, no homem que trabalha, do ser meramente biológico ao ser social (Lukacs, 1979, p. 4).

Marx aponta ser a origem da riqueza na sociedade construída através do trabalho, considerando ser o trabalho o fator central na construção do indivíduo como ser social, servindo, assim, de modelo para a própria constituição da sociedade. Constatando que a estrutura capitalista se baseia na exploração da mão de obra de grandes massas que precisam vender a sua força de trabalho para os detentores do capital como forma de garantir a sua subsistência, Marx aponta a violência inerente à essa estrutura. O capitalismo toma do indivíduo aquilo que faz dele o que ele é: seu trabalho.

É a quantidade de trabalho que determina o valor da mercadoria, porém esse trabalho é comprado pelo capitalista com o intuito de gerar através deste mais valor do que o valor original do trabalho comprado. Nessas circunstâncias, o trabalhador deixa de ser dono do resultado de seu trabalho: “Na verdade, o vendedor da força de trabalho, como o vendedor de qualquer outra mercadoria, realiza seu valor de troca e aliena seu valor de uso. Ele não pode obter um sem abrir mão do outro” (Lukacs, 1979, p. 199).

O trabalhador labora sob o controle do capitalista, a quem pertence seu trabalho. O capitalista cuida para que o trabalho seja realizado corretamente e que os meios de produção sejam utilizados de modo apropriado, a fim de que a matéria-prima não seja desperdiçada e o meio de trabalho seja conservado, isto é, destruído apenas na medida necessária à consecução do trabalho.

(...)

A partir do momento em que ele entra na oficina do capitalista, o valor de uso de sua força de trabalho, portanto, seu uso, o trabalho, pertence ao capitalista. Mediante a compra da força de trabalho, o capitalista incorpora o próprio trabalho, como fermento vivo, aos elementos mortos que constituem o produto e lhe pertencem igualmente (Marx, 2013).

Assim, Marx identifica a expropriação do trabalho do homem por parte do capitalista. O trabalho ganha caráter de tempo e esforço vendidos cujo resultado não mais pertencerá ao trabalhador. Chegamos assim a uma das características mais decisivas do mundo do trabalho em que vivemos: sua submissão ao capital, aos interesses dos capitalistas proprietários dos meios de produção (Albonoz, 1988, p. 40). Segundo o autor, “Em muitas situações e momentos da sociedade contemporânea o trabalho e sua ideologia se tornam instrumentos de submissão política. O mundo é domesticado pela submissão ao trabalho” (Albonoz, 1988, p. 42).

No que diz respeito ao objeto desta pesquisa, o edifício teórico marxiano contribui para elucidar a mudança do lugar do ser humano fazendo música como produto do seu trabalho vivo, concreto para o ser humano, fazendo música como mercadoria, trabalho morto inscrito na mercadoria fruto do trabalho abstrato nos estúdios de gravação. O lugar do músico como trabalhador produtivo, gerando mais valor para o empresário que o contrata para a gravação.

O Músico que trabalha usando as suas capacidades físicas, realizando trabalho vivo composto de ação no espaço e no tempo através da performance, passa a ter o seu trabalho sugado pela mercadoria “música gravada”, que cristaliza esse trabalho agora morto. A gravação composta do trabalho socialmente necessário para a sua produção carregando o trabalho morto do músico, para substituir o seu trabalho vivo.

Embora ao desenvolver “O Capital”, estivesse Marx abordando especificamente a realidade dos trabalhadores fabris da Inglaterra do século XIX, podemos encontrar em sua construção teórica ferramentas que contribuem amplamente para a compreensão do estado do trabalho na atualidade. O caso do músico como operário da indústria fonográfica (embora muitas vezes estes não se reconheçam como tal), cuja mão de obra é explorada nos estúdios de gravação na produção da mercadoria fonograma pode também ser observado através dessa ótica.

2.2.2 Hannah Arendt

Hannah Arendt apresenta uma perspectiva acerca da ontologia do trabalho estabelecendo um modelo ternário que visa compreender as diversas dimensões que o trabalho ocupa enquanto fator constituinte da condição humana. A autora parte da noção da centralidade do trabalho, trazida por Karl Marx, concentrando-se, porém, mais na dimensão do trabalho em si do que nas suas relações de exploração.

A autora assumidamente parte da perspectiva do trabalho como elemento central da relação do indivíduo com o mundo em suas mais amplas concepções. O mundo “natural” bem como o mundo “artificial”, o mundo ao redor do indivíduo, bem como o mundo interior ao indivíduo, construído através de trocas e experiências entre ele, o seu ambiente circundante e os seus pares. Através da atividade do trabalho, a humanidade cria as coisas e as ideias das coisas que vem a moldar ou “condicionar” a sua existência.

Os homens são seres condicionados, porque tudo aquilo com que eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência. O mundo no qual transcorre a vida activa consiste em coisas produzidas pelas atividades humanas; mas as coisas que devem sua existência exclusivamente aos homens constantemente condicionam, no entanto, os seus produtores humanos. Além das condições nas quais a vida é dada ao homem na Terra e, até certo ponto, a partir delas, os homens constantemente criam as suas próprias condições que, a despeito de sua variabilidade e sua origem humana, possuem a mesma força condicionante das coisas naturais. O que quer que toque a vida humana ou entre em duradoura relação com ela, assume imediatamente o caráter de condição da existência humana. É por isto que os homens, independentemente do que façam, são sempre condicionados. Tudo o que espontaneamente adentra o mundo humano, ou para ele é trazido pelo esforço humano, torna-se parte da condição humana. O impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante (Arendt, p. 10, 2013).

O trabalho humano, nas suas diferentes facetas, cria as condições sob as quais os indivíduos vivem sobre a terra ou mesmo fora dela. Para Arendt, o trabalho pode ser compreendido em três dimensões básicas, que se cruzam e se interpõem como resultado de pressões sociais e históricas. Tais dimensões seriam: o trabalho como “labor”; o trabalho como “obra” (ou “trabalho” em determinadas traduções); o trabalho como “ação”.

Com relação a essas dimensões a autora explica:

O labor é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujos crescimento espontâneo, metabolismo e resultante declínio

estão ligados as necessidades vitais produzidas e fornecidas ao processo vital pelo trabalho. A condição do labor é a própria vida.

(...)

O trabalho (obra) é a atividade que corresponde à não-naturalidade da existência humana, que não está engastada no sempre-recorrente ciclo vital da espécie e cuja mortalidade não é compensada por este último. O trabalho proporciona um mundo “artificial” de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural. Dentro de suas fronteiras é abrigada cada vida individual, embora esse mundo se destine a sobreviver e a transcender todas elas. A condição do trabalho é a mundanidade.

(...)

A ação, única atividade que ocorre diretamente entre os homens, sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Embora todos aspectos da condição humana tenham alguma relação com a política essa pluralidade é especificamente a condição de toda vida política (Arendt, 2013, p. 8).

Com essas categorias, Arendt busca abordar aspectos distintos e, por vezes, conflitantes, inerentes à ideia de trabalho como um todo. O aparato teórico proposto por Arendt contribui para elucidar as contradições inerentes às diferentes compreensões acerca do trabalho que permeiam esta pesquisa. O aspecto de esforço e sofrimento ligado ao trabalho associado à noção do trabalho enquanto criação, e enquanto troca entre os indivíduos seriam conciliados como dimensões distintas do trabalho em si como fator condicionante do ser humano:

As três atividades e suas respectivas condições têm intimas relações com as condições gerais da existência humana: o nascimento e a morte, a natalidade e a mortalidade. O labor assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e seu produto, o artefato humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano. A ação, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história (Arendt, 2013, p. 10).

Partindo da noção de trabalho enquanto esforço, a autora estabelece a noção de labor designando o trabalho pela sobrevivência, a luta contra os elementos no impulso das atividades básicas necessárias à perpetuação da vida e da espécie humana. Arendt parte da existência de palavras distintas para representar o esforço do trabalho, e o seu resultado, em diversas línguas europeias antigas e modernas, como já mencionamos anteriormente. Arendt destaca que, em tais línguas, o labor tende a representar o processo do trabalho, mas não o seu resultado, trata-se de um tipo de trabalho que se consome na medida em que se realiza. O labor representa, assim, o processo do trabalho, mas não o fruto do trabalho, trata-se do

esforço associado ao processo constante e repetitivo do trabalho e, ainda assim, à permanência.

Tal faceta do trabalho estaria amplamente associada às dimensões da vida privada. Ao esforço do trabalhador que trabalha sem liberdade, submisso às demandas pela sobrevivência. Trabalho associado, assim, as camadas mais oprimidas da sociedade, o trabalho doméstico das mulheres da antiga Grécia que reverbera através da história, o trabalho do escravo, do servo, do operário ou do empregado.

Aristóteles distinguia três modos de vida que os homens podiam escolher livremente, isto é, em inteira independência das necessidades da vida e das relações delas decorrentes. Esta condição prévia de liberdade eliminava qualquer modo de vida dedicado basicamente à sobrevivência do indivíduo – não apenas o labor, que era o modo de vida do escravo, coagido pela necessidade de permanecer vivo e pela tirania do senhor, mas também a vida de trabalho dos artesãos livres e a vida aquisitiva do mercador. Em uma palavra, excluía todos aqueles que, involuntária ou voluntariamente, permanente ou temporariamente, já não podiam dispor em liberdade dos seus movimentos e ações. Os três modos de vida restantes têm em comum o fato de se ocuparem do belo, isto é, de coisas que não eram necessárias nem meramente úteis: a vida voltada para os prazeres do corpo, na qual a excelência produz belos feitos; e a vida do filósofo, dedicada à investigação e à contemplação das coisas eternas, cuja beleza perene não pode ser causada pela interferência produtiva do homem nem alterada através do consumo humano (Arendt, 2013, p. 14).

Arendt afirma, porém, que a posição do labor se transformou ao longo da história tendo sido o sentido de esforço do trabalho “elevado” a índice moral na era moderna. Todavia, a diferenciação entre labor e trabalho segue reverberando em concepções recorrentes:

[E]ncontramos primeiro a distinção entre trabalho produtivo e improdutivo; um pouco mais tarde, a diferenciação entre trabalho qualificado e não qualificado; e, finalmente, sobrepondo-se a ambas por ser aparentemente de importância mais fundamental, a divisão de todas as atividades em trabalho manual e intelectual (Arendt, 2013, p. 105).

O labor em si tende a ser a dimensão do trabalho mais explorada no capitalismo pois este, como identifica Karl Marx, gera valor. Embora possamos argumentar que o capitalista se interessa pelos objetos, pelo produto do trabalho, é o labor dos indivíduos que transforma os materiais em produtos. Dessa forma, o trabalhador estaria vendendo a sua força expressa e concretizada na forma da “obra”.

A obra surge como a segunda dimensão do trabalho representando a criação humana. Através da obra, criam-se coisas dotadas de permanência e independência relativa dos seus

criadores. A reificação rege o traço da obra na medida em que esta tem por objetivo fazer existir o que não existia. Transformar em objeto aquilo que anteriormente foi apenas ideia, dando a este um sentido de permanência e utilidade, podendo ser revisitado, dando a esses diferentes sentidos possíveis, e reutilizado ao longo da sua durabilidade.

Deste ponto de vista, as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana; sua objetividade reside no fato de que – contrariando Heráclito, que disse que o mesmo homem jamais pode cruzar o mesmo rio – os homens, a despeito de sua contínua mutação, podem reaver sua invariedade, isto é, sua identidade no contato com objetos que não variam, como a mesma cadeira e a mesma mesa (Arendt, 2013, p. 170).

São criações que transformam a existência humana na medida em que criam novas condições de vida através de coisas úteis para a sobrevivência. Entre os objetos e coisas que o homem elabora, estão ferramentas que vêm a simplificar os processos de trabalho, aliviando o sofrimento do labor. Os instrumentos, por si obras do engenho humano, estabelecem a via de mão dupla na qual condicionam o resultado do trabalho, enquanto, como parte da condição humana, exigem daquele que os opera adaptação e o condicionamento ao seu uso.

Para a autora, são as coisas produzidas pelos indivíduos que transformam o mundo humano em ambiente de trocas. A objetividade e perenidade da obra humana possibilitam o manejo e a troca de mãos dos objetos, possibilitando, por um lado, o escambo e o comércio, mas, por outro, a acumulação. A posse de objetos contribui para a divisão da humanidade em classes que possuem e que não possuem. Por outro lado, a capacidade de produção desses objetos separa, também a humanidade de forma rudimentar em capazes e incapazes de produzir algo, coisa que historicamente tendeu a ser submetida ao poder das classes que “possuem” que através das posses submetem outros a “produzirem”, casos nos quais a obra tende a ganhar caráter de labor.

A dimensão final do trabalho é denominada por Arendt de Ação. Tal dimensão representa a troca direta entre os humanos, sendo o único tipo de trabalho que acontece somente de humano para humano. Tal dimensão está ligada ao caráter público das atividades humanas, sendo somente através dela que todas as outras formas de trabalho adquirem o seu sentido. Toda a estruturação social, as alianças e opressões, as trocas, o comércio e a violência se dão através da interação entre os indivíduos. Dessa maneira, a dimensão social, política e cultural é estabelecida através da ação.

Para o antigo grego, a ação constituía a única dimensão de trabalho realmente livre. Nas trocas e debates da *polis* era que se daria a vida real, sendo a ação reservada para os

verdadeiros humanos enquanto os demais, trabalhadores, esposas e escravos, eram relegados à semivida do labor e do trabalho.

A principal diferença entre o emprego aristotélico e o posterior emprego medieval da expressão é que o *bios politikos* denotava explicitamente somente a esfera dos assuntos humanos, com ênfase na ação, práxis, necessária para estabelecê-la e mantê-la. Nem o labor nem o trabalho eram tidos como suficientemente dignos para constituir um *bios*, um modo de vida autônomo e autenticamente humano; uma vez que serviam e produziam o que era necessário e útil, não podiam ser livres e independentes das necessidades e privações humanas (Arendt, 2013, p. 15).

Através do debate, da contemplação, da crítica e do empreendimento filosófico, o ser humano interage com a dimensão abstrata da criação humana, consolidando ideias transformando-as em estruturas de pensamento. Dessa maneira, é pela ação que se concretiza a teoria, bem como as formas de conhecimento ligados ao não material, em diversos níveis distanciadas da prisão da necessidade prática, relacionadas a aspectos que seriam fins em si mesmos, como o cultural, o filosófico e o artístico.

Para Arendt, porém, as três dimensões do trabalho se cruzam e se convertem umas nas outras historicamente. A obra notadamente tem se convertido em labor na medida em que o movimento da criação humana passa a estar submetido às formas de exploração, passando a ser regido pelo sentido da sobrevivência. A autora narra, assim, a conversão da obra em labor, que é marca da sociedade de consumo industrializada e capitalista que, por sua vez, passa a definir os papéis sociais e a reger o sentido do trabalho.

A indicação talvez mais clara de que a sociedade constitui a organização pública do processo vital encontra-se no fato de que, em tempo relativamente curto, o novo domínio social transformou todas as comunidades modernas em sociedades de trabalhadores e empregados; em outras palavras, essas comunidades concentram-se imediatamente em torno de uma única atividade necessária para manter a vida. (naturalmente, para que se tenha uma sociedade de trabalhadores não é necessário que cada um de seus membros seja realmente um trabalhador ou um operário – e nem mesmo a emancipação da classe operária e a enorme força potencial que o governo da maioria lhe atribui são decisivas nesse particular - basta que todos os seus membros considerem tudo o que fazem primordialmente como modo de sustentar suas próprias vidas e as de suas famílias). A sociedade é a forma na qual o fato da dependência mútua em prol da subsistência, e de nada mais, adquire importância pública, e na qual as atividades que dizem respeito à mera sobrevivência são admitidas em praça pública (Arendt, 2013, p. 56).

A ação estaria igualmente submetida à lógica de laborarização de todo trabalho na medida em que se converte primeiramente em obra, através do trabalho imaterial, bem como diretamente em labor, no caso de trabalhos no campo dos serviços. Tais trabalhos, ligados à dimensão da ação, tendem a constar entre os mais valorizados, estando afastados do trabalho braçal, que é a representação direta do labor. Porém, a ação em si, os trabalhos ligados às relações, aos debates, às teorias e à política seguem sendo associados às classes mais privilegiadas.

Podemos observar, através da lente teórica de Arendt, o trabalho musical oscilando entre o lugar de obra, como trabalho artístico estreitamente ligado a criatividade, e o labor e dos desafios desse fazer enquanto fonte de renda. Podemos observar, também, o caráter da ação predominando em um meio no qual a reputação e os contatos determinam as possibilidades de carreira nesse trabalho intrinsecamente social.

O modelo ternário de Arendt contribui para a análise dessa atividade complexa que é a ocupação com música, e que envolve grande camada de criação, visto que fazer música é sempre fazer acontecer o som, sendo ele originalmente fruto da criação do indivíduo que toca ou não. Ao mesmo tempo, trata-se de atividade inerentemente social, aprendida e praticada em grupo, mesmo que possa ser executada em isolamento. A perspectiva de Arendt ilustra a transição do trabalho com música para o lugar de “labor” na medida em que tal atividade se converte em emprego, forçando o músico a vender o seu tempo e a sua capacidade musical em troca dos meios da sua sobrevivência.

2.3 Tempo vendido

O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si quando fora do trabalho e fora de si quando no trabalho. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não está em casa. O seu trabalho não é, portanto, voluntário, mas forçado, trabalho obrigatório (Marx in Antunes, 2018).

Diante da recorrente dicotomia inerente ao trabalho entre esforço, por um lado, e criação, por outro, concluímos que, nas sociedades capitalistas, o caráter do trabalho enquanto esforço passou a definir de maneira predominante a percepção vulgar do que se entende por trabalho: “o que se pode chamar ‘o trabalho *stricto sensu*’: prestação remunerada em uma sociedade mercantil e de direito” (Schwarz, 2011, p. 23). O trabalhador vende o seu tempo e

esforço como forma de obter os meios de subsistência e, com isso, sufoca o aspecto de criação e autocriação associado ao trabalho.

O trabalho, que sempre foi condição essencial da sobrevivência humana, passa a ter como sentido único a produção de valor para o capital. O indivíduo necessita do emprego, no qual a sua força de trabalho estará a serviço da produção de mais valor para o seu empregador, enquanto a sua força criativa fica submetida aos designios daquele, como forma de obter, em retorno, uma fração do valor gerado pelo seu trabalho na forma de dinheiro. A ausência de alternativas a esses modos de exploração faz com que o trabalhador se sujeite a tais mecanismos sob pena de unir-se a massa de desempregados privados sequer de tais empregos (Antunes, 2018).

Em tal contexto, a ideia de trabalho “traçaria uma clara linha de demarcação entre “trabalho” e “não-trabalho”, entre a esfera do tempo “público” e a esfera do tempo “privado” ou do tempo para si mesmo” (Schwartz, 1996, p. 149), que gradualmente se cristalizou na noção de tempo e esforço vendidos.

Nos últimos dois séculos, a sociedade industrial tentou estabelecer uma separação tão precisa quanto artificial entre o tempo dedicado ao estudo e aprendizado, o tempo dedicado ao trabalho e aos negócios e o tempo dedicado ao descanso, à diversão e ao cultivo do prazer (De Massi, 2001, p. 21).

Dessa forma, consideramos ser a divisão entre tempo livre e tempo de trabalho fruto da imposição crescente da racionalidade técnica sobre todos os aspectos da vida, parte da mesma lógica de dominação do indivíduo através do trabalho. Foi estabelecido o trabalho como esforço em troca de dinheiro que permite a subsistência e a felicidade na vida fora do trabalho, traçando uma linha clara entre trabalho e vida.

Por isso Hannah Arendt julga ver no mundo contemporâneo a redução de todo trabalho ao nível de labor, de esforço rotineiro e cansativo com o único objetivo da sobrevivência. Estaria ocorrendo uma laboração do mundo, bem mais do que a elevação do trabalho produtivo ao plano da práxis pela politização da vida operária, segundo o projeto socialista (Albornoz, 1988, p. 50).

A divisão da sociedade em classes, conforme denunciado por Marx, parte da divisão entre os que “possuem” e os que “não possuem” resultando na submissão das classes daqueles que nada possuem além do seu esforço (proletários) sendo obrigados a vender o seu trabalho para aqueles que possuem. Nessa divisão, os trabalhos mais árduos ou mesmo degradantes

são impingidos ao proletariado, enquanto cargos de gerência são confiados a uma parcela de funcionários de formação associados a uma classe média e aos proprietários em si. Tal divisão representaria o conflito básico da disputa entre classes que impulsiona a história.

Yves Schwartz trata da questão da divisão do trabalho como “característica maior para a compreensão dos processos sociais” (Schwartz, 2011, p. 27). A partir da divisão do trabalho o autor aborda determinadas “ilusões” estabelecidas ao longo dos processos históricos que tornam “invisíveis” determinadas dimensões do trabalho. Ao eleger determinadas facetas do trabalho como o trabalho em si, relegamos a não trabalho uma parte considerável das atividades como o estudo, o trabalho voluntário ou o trabalho doméstico. Vale frisar o exemplo do trabalho doméstico como exemplo maior de trabalho invisível, em grande parte por sua associação (e imposição) à população feminina.

Consideramos existirem diversas facetas do trabalho do músico que podem ser entendidas como “invisíveis” e que, por isso, contribuem para o estranhamento da atividade do músico enquanto trabalho. Luciana Requião destaca aspectos do trabalho do músico popular que se enquadrariam na definição de “invisível” como os ensaios, o estudo, as passagens de som entre outros que tem em comum o fato de serem uma parcela do trabalho não remunerada.

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 remuneradas (Requião, 2008, p. 158).

O depoimento de Pablo Arruda aponta, também, a questão do tempo não pago envolvido com o trabalho do músico:

Então acaba que tem vezes que a gente trabalha 18 horas num dia, 20 horas num dia. Ou então recebe o cache de um show pra na verdade trabalhar dois dias inteiros de viagem. Aí é um show lá não sei onde, aí pega avião, van, não sei o que até chegar e espera no sol, fica fritando, tentando fazer sombra para o baixo (Arruda).

Considerando o lugar ocupado pelo trabalho na sociedade contemporânea, compreendemos que a dicotomia entre trabalho e arte se dá em grande parte, pela prevalência da associação da ideia de trabalho com emprego ou como aquilo que se faz para obtenção de renda enquanto a ocupação com arte tende a estar associada ao hobby, ao lazer e ao tempo particular (Schwartz, 1996; 2011).

A separação de trabalho e prazer parece coerente com o desenvolvimento de um tipo de lazer passivo, do tipo da entrega do telespectador que não analisa, não critica, não discute sobre as novelas da TV. Como o outro lado da moeda, nos modos de vida mais americanizados, inventou-se o hobby, aquela atividade que se faz porque se gosta, nas e horas vagas daquele trabalho sem satisfação extenuante (Albornoz, 1988, p. 40).

Ocupando a arte um lugar ligado ao “fazer pelo fazer”, em maior ou menor medida afastada de demandas práticas, ela se afasta da imagem de trabalho nos restritos moldes comumente aceitos: tempo vendido. Schwartz propõe um alargamento do sentido do trabalho que possibilite:

[M]ensurar as continuidades, as circulações, as transferências, em todos os sentidos entre o informal, o doméstico e as formas mercantis de contrato, é contribuir para redescobrir a parte invisível, enigmática de ‘toda’ a atividade industriosa, e a impossibilidade de circunscrever claramente os recursos, os atos, os espaços onde se desdobram os corpos e as almas humanas em ‘todo’ o trabalho, até mesmo o trabalho mercantil (Schwartz, 2011, p. 32).

Para Hannah Arendt, a conversão histórica de todas as faces do trabalho à dimensão do labor cria uma sociedade de consumidores na qual a razão de todas as atividades é a busca pelo sustento. A autora, todavia, especula ser o artista uma exceção nessa lógica, reforçando a ideia da posição diferenciada do artista frente as demais profissões:

Não importa o que façamos, supostamente o faremos com vistas a “prover nosso próprio sustento”; e esse o veredicto da sociedade, e vem diminuindo rapidamente o número de pessoas capazes de desafiá-lo, especialmente nas profissões que podem fazê-lo. A única exceção que a sociedade está disposta a admitir é o artista, que, propriamente falando é o único “operário” (worker) que restou em uma sociedade de trabalhadores (laboring Society). A mesma tendência de reduzir todas as atividades sérias à condição de prover o próprio sustento manifesta-se em todas as atuais teorias do trabalho, que quase unanimemente definem o trabalho como o oposto do divertir-se (Arendt, 2013, p. 157).

Compreendemos, assim, que, para analisar o trabalho artístico enquanto atividade humana, bem como enquanto atividade econômica, é necessário abordar o trabalho de forma ampla e não apenas enquanto venda de força de trabalho: “Pois abordar o trabalho unicamente a partir de seu estatuto de mercadoria, como este segmento da vida humana que é trocada por dinheiro, não é uma maneira clara e fecunda de entrar no debate atual sobre o ‘valor do trabalho’” (Schwartz, 1996, p. 147).

[N]a medida em que nos obriga a sair de nossa reflexão que toma o trabalho no stricto sensu, mercantil, como se esse fosse verdadeiramente o único trabalho digno de atenção, único lugar de envolvimento, de uso e de usura de nossas faculdades industriais. Como se uma diferença de natureza separasse essas duas formas de atividade humana, prestação mercantil ou não mercantil. Outra maneira de dizer: seria esquecer os outros ‘nascimentos do trabalho’, esquecer as dimensões antropológicas do gênio humano, para se interessar por ele só quando está enquadrado em uma relação mercantil. Ou ainda, esquecer o conteúdo tão diversificado do trabalho dito ‘informal’, em que se encontram, sobre o planeta inteiro, todas as continuidades entre as formas ditas ‘domésticas’ e o trabalho ‘por contrato’ (Schwartz, 2011, P. 31).

Por um lado, consideramos ser difícil a compreensão do trabalho artístico segundo a divisão tempo livre e trabalho, tendendo a atividade do músico a circular entre as duas dimensões, e sendo difícil, às vezes, definir o que seria trabalho o que seria tempo livre nas práticas artísticas. O depoimento de Alberto Continentino ilustra os cruzamentos da atividade artística como trabalho para si e trabalho “vendido”:

Eu acho que realmente, quando a gente tá fazendo música, tá fazendo arte, (mas) eu considero todo o processo de você chegar e criar, um processo muito trabalhoso. Esse processo, eu sempre brinco com isso, eu digo que é nesse momento que eu to trabalhando. Mas, assim, tem uma parte, quando a coisa tá, parece que você tá erguendo uma coisa, você tá “levantando” um arranjo. E além disso, tem toda uma parte técnica, você chega no estúdio e tem todo um processo. O meu instrumento é um instrumento muito simples, o baixo tem que plugar num pré ou microfonar o baixo acústico. Mas sempre, o processo de montagem, a coisa de esperar e tem uma parte musical também que eu acho que dá trabalho quando você tem que pegar uma música, tem que conhecer uma música, você tem que aprender essa música. Você usa uma parte do seu cérebro que é a parte do trabalho, que é a parte que você tem que quebrar sua cabeça. Mas tem uma hora que quando a coisa começa a alcançar um ponto da espontaneidade, quando a gente começa a tocar e a gente começa a colocar nossa espontaneidade, que são nossas ideias que vem espontaneamente que não são aquelas ideias que a gente tá quebrando a cabeça pensando, aí é realmente um momento de prazer, é um momento de extremo prazer é um momento que eu não sinto que to trabalhando. Mas pra chegar ali a gente tem que trabalhar, a gente tem que... Por exemplo, ensaio, ensaio é um troço chato, sabe? Pra gravar é

muito raro a gente ensaiar pra gravar, mas às vezes acontece. Mas quando a gente chega pra gravar uma música, a gente faz um ensaio. A gente não sai tocando: rec. A gente tem que passar; tem que aprender; tem que ver a forma, não é só a coisa de sair tocando, não. Eu acho que esse processo é trabalhoso, ele dá trabalho, a gente precisa de uma disposição mental. Tem um desgaste mental, às vezes chega no final do dia e você tá cansado. Você tá cansado igual ao cara que ficou no escritório o dia inteiro na frente ali do computador. Mas realmente tem um prazer. A música acontece com prazer. Eu não posso dizer como é nas outras profissões, mas realmente tem um momento que justifica e realmente nesse momento, pra mim, não é trabalho (Continentino).

Por outro lado, a tendência de as lógicas do capitalismo invadirem a dimensão do tempo livre de formas, às vezes, sutis, às vezes, violentas, tem prevalecido no panorama do trabalho contemporâneo. As ferramentas digitais de coletas de dados em sites e aplicativos da internet ilustram novas formas de converter em negócios atividades compreendidas como lazer. Ao utilizar as redes sociais ou a internet, o indivíduo está gerando um conjunto de dados sobre os seus interesses e hábitos de consumo, que são vendidos para empresas de direcionamento de marketing. Mesmo o consumo de música nas plataformas digitais obedece à mesma lógica. É oferecido o acesso “gratuito” a um acervo imenso de músicas, como forma de atrair a atenção do indivíduo para as propagandas veiculadas nas plataformas, enquanto o aplicativo colhe os dados do indivíduo a serem vendidos.

É necessário acentuar que esse vilipêndio em relação ao trabalho não é uma “possível remissão ao futuro” porque, no presente, a monumental expansão do trabalho digital, on-line, vem demolindo a separação entre o tempo de vida no trabalho e o tempo de vida fora dele, uma vez que vem apresentando, como resultado perverso, o advento daquilo que denominamos escravidão digital (Antunes, 2020, p.15).

Nesse sistema, a música não é a mercadoria sendo vendida, mas serve como isca para atrair a verdadeira mercadoria: o indivíduo com os seus hábitos de consumo. Ali, ao ouvir as músicas disponibilizadas, o indivíduo trabalha para as mega-companhias digitais de maneira camuflada de lazer.

No mundo que hoje damos por garantido, o trabalho parece uma mercadoria como qualquer outra. Desesperadas para ganhar a vida, as pessoas promovem suas habilidades como vendedores anunciando seus produtos. Elas aceitam um preço determinado pelo mercado (salário) por seu trabalho, o que reflete seu valor de troca, isso é, quanto ele vale comparado a outras mercadorias comercializáveis. Isso é o trabalho-mercadoria. Só que, como vimos, ao contrário de sabão em pó, batatas ou iPhone, que não passam de mercadorias, o trabalho é algo além disso (Varoufakis, 2025, p. 20).

Consideramos que a noção de trabalho exclusivamente como tempo e esforço vendidos é, por si só, nociva, por deixar de fora toda a dimensão de autoconstrução, bem como todos os impactos sobre a subjetividade individual ligados ao trabalho. No caso do trabalho artístico, essa noção se mostra, também, incompleta e inadequada para a sua análise como um todo. Com isso, não queremos invalidar o esforço necessário de olhar para o artista enquanto trabalhador “como outro qualquer”. Compreendemos que, nas relações de contratação, remuneração e no que diz respeito a direitos em geral, é necessário olhar para a ocupação do artista sob a ótica laboral comum aos trabalhos em geral. Contudo, para um olhar mais profundo, os fatores sociais ligados aos fazeres artísticos, bem como as motivações subjetivas de caráter pessoal precisam ser levadas em conta.

Estabelecido o trabalho como “tempo vendido”, e não enquanto realidade, mas como noção recorrentemente aceita, discutiremos a noção de mercado aplicada as trocas que envolvem o trabalho.

2.3.1 Mercado de trabalho

Nesta seção, dedicaremos a discussão a questões relativas ao trabalho com música enquanto atividade econômica. Abordaremos estruturas e lógicas ligadas ao mercado de trabalho musical surgidas ao longo dos depoimentos em relação com conceitos ligados a teorias econômicas buscando compreender dinâmicas que moldam a atividade do músico junto ao capitalismo tardio.

O músico, ao se profissionalizar, ingressa em um campo de disputas entre os demais aspirantes aos espaços de trabalho existentes no comumente chamado de mercado de trabalho. O termo mercado evoca a ideia de campo de trocas, o balcão de negócios onde bens e serviços são oferecidos e onde a relação da oferta e da demanda estabelece os valores ou preços a serem cobrados. O dicionário Aurelio, entre outras definições, estabelece mercado como:

Mercado. 3. Permutação ou troca de produtos e/ou valores; comércio.; 4 A relação estabelecida entre a oferta e a procura de bens e/ou serviços e/ou capitais.; 5 O conjunto de pessoas e/ou empresas que, oferecendo ou procurando bens e/ou serviços e/ou capitais, determinam o surgimento dessa relação (Holanda, 1986).

O mesmo dicionário Aurelio define: “Mercado de trabalho. 1. A relação entre a oferta de trabalho e a procura de trabalhadores em época e local determinados. 2. O conjunto de pessoas e empresas que, em épocas e locais determinados, provoquem o surgimento dessa relação” (Holanda, 1986).

Embora o termo “mercado” seja usado de forma recorrente e acrítica, para a análise do lugar do fazer musical como fonte de renda torna-se necessário um aprofundamento teórico a cerca das lógicas do funcionamento dos chamados mercados. Sidinei Oliveira e Valmiria Piccinni em artigo escrito para a Revista de Administração Pública, em 2010, destacam a importância de um olhar crítico sobre as transformações nos conceitos sobre o mesmo.

[A] compreensão predominante sobre o mercado de trabalho está inevitavelmente impregnada dos pressupostos presentes no vocabulário mais usual, em que prevalece a visão de um “lugar” (eventualmente abstrato) onde o conjunto de ofertas e de demandas de emprego se confrontam e as quantidades oferecidas e demandadas se ajustam em função do preço, isto é, dos salários no mercado de trabalho (Oliveira; Piccinini, 2011, p. 1519).

A noção de mercado de trabalho que, tendendo a dizer respeito ao espaço de compra e venda de mão de obra remonta à Adam Smith, que o estabelece em funcionamento análogo a qualquer outro mercado, “podendo ser verificados comportamentos econômicos de firmas e indivíduos que buscam maximizar seu bem-estar e onde as funções da oferta e demanda de emprego dependem do nível de salário” (Oliveira; Piccinini, 2011, p. 1519).

É importante destacar que tal visão nasce em decorrência da Revolução Industrial, que transformou o panorama social de maneira profunda. O aumento da demanda por mão de obra para atender ao crescente volume de trabalho uniformizado das fábricas provocou a migração de grandes populações para as cidades ligadas, aos centros industriais, de forma massiva ao longo do século XIX.

Durante o período anterior de capitalismo competitivo, a evolução do mercado de trabalho apontou para uma homogeneização progressiva da força de trabalho, e não para a segmentação. O sistema fabril eliminou muitas profissões artesanais especializadas, criando um grande número de empregos semiquualificados. A produção para um mercado de massa e o aumento da mecanização criaram requisitos de trabalho padronizados. Os grandes estabelecimentos atraíram um número maior de trabalhadores para ambientes de trabalho comuns (Reich *et al.*, 1973, p. 360, tradução nossa)¹⁰.

¹⁰ *During the preceding period of competitive capitalism, labor market developments pointed toward the progressive homogenization of the labor force, not toward segmentation. The factory system eliminated many skilled craft occupations, creating large pools of semiskilled jobs. Production for a mass market and increased*

Essa imagem contribui, ainda hoje, para aquilo que se entende por mercado de trabalho: grandes massas de trabalhadores em disputa com os contratantes por condições de trabalho e retornos salariais em troca do tempo de trabalho, em uma relação regida pelas leis de oferta e demanda. Na noção clássica de mercado de trabalho: “o trabalho é um produto, no qual os trabalhadores são vendedores, os empregadores atuam como compradores, os salários são considerados, o preço e o mercado de trabalho representam o espaço onde ocorrem estas transações” (Oliveira; Piccinini, 2011, p. 1520).

Karl Marx, todavia, estabelece o domínio do mercado por parte dos detentores dos meios de produção como forma de dominação e exploração da classe trabalhadora. Ao manter uma reserva de mão de obra em situação de desemprego, os empregadores criam um desequilíbrio entre oferta e demanda de mão de obra, forçando a diminuição do preço do trabalho aos níveis mínimos necessários à sobrevivência. “As manufaturas dessa esfera devem seu nascimento principalmente à necessidade do capitalista de ter à sua disposição um exército sempre preparado para entrar em ação em qualquer flutuação da demanda” (Marx, 2013, p. 361).

A noção do crescente desequilíbrio entre oferta e demanda de trabalho para o músico aparece de forma recorrente ao longo das entrevistas como ilustra o depoimento:

Não sei, eu acho que eu sinto uma diferença do tempo dos veteranos pra cá. Porque como o mercado mudou eu faço a seguinte analogia: você tem um cara morrendo de fome na rua e oferece um prato de macarrão com molho de tomate ele fala “quero, claro, to morrendo de fome”. Mas ele tinha um filé pra te dar, ele tinha picanha pra te dar. Aí você está com fome, pouco trabalho, pouco dinheiro e o cara te oferece um trabalho meia boca, aí você aceita. Mas você não sabia que tinha uma picanha. Se você falar: não quero macarrão não, quero carne! Então tá aqui sua carne. Então eu acho que quando você tem uma demanda de trabalho muito grande, quando você tem um bairro que tem milhões de casa noturnas, você vai tocar em todas elas. Se você não tocar ali vai tocar ali, se você sair dali você vai para ali. Então você fica tranquilo. Se você só tem uma casa noturna, aí como é que você vai fazer, você vai blefar. Eu não sei, eu sinto um pouco disso, né? Das pessoas virem com esse papo de: você tem que se valorizar, tem que se valorizar. Meu irmão, eu não tenho opção de posto de gasolina na estrada. Eu tenho que fazer 1000 quilômetros e no meio da estrada tem um posto, eu tenho que abastecer ali. Se tivesse 10 postos eu falava que não ia botar aqui porque aqui tá caro, vou valorizar o meu dinheiro (Maia, Zé Luiz).

A imensa contribuição de Marx para o entendimento da sociedade a partir de suas estruturas econômicas põe o trabalho como elemento central e a exploração do trabalho como ponto de choque entre as classes dos trabalhadores e dos donos dos meios de produção.

Sua maior contribuição está na ligação do mercado de trabalho com o funcionamento do capitalismo, destacando que, no processo contínuo de reprodução do capital na busca de ampliação da mais valia, o processo de trabalho seria continuamente transformado por meio das mudanças na tecnologia. Consequentemente, também haveria alterações na forma de organização do trabalho e, numa esfera mais ampla, na estrutura do mercado de trabalho (Oliveira; Piccinini, 2011, p. 1521).

A tecnologia contribui para o desequilíbrio entre oferta e demanda por mão de obra, ao substituir o trabalho vivo por trabalho morto, porém, no capitalismo industrial, o desemprego não é uma consequência, mas, sim, parte estrutural do sistema que permite o acúmulo por parte do capitalista. “[C]ria-se sistematicamente um exército industrial de reserva sempre disponível, dizimado durante parte do ano pelo mais desumano trabalho forçado e, durante a outra parte, degradado pela falta de trabalho” (Marx, 2013, p. 366).

Então, hoje em dia eu entro em um estúdio e olho os microfones e falo: porra, tá fora de fase, como é que o cara não tá vendo essa porra? Parece que ninguém mais sabe o que é fase porque depois o maluco põem um bagulho ali que calcula. Então essas especializações, porque todo mundo faz um pouquinho de tudo, pioraram (Kassim).

A vertente neoclássica vem a adicionar a questão da formação na relação inicial de oferta e demanda relacionada ao mercado de trabalho. Aqui, o investimento em “capital humano”, representado pela formação (técnica, universitária etc.) vem a contribuir para a determinação do valor do trabalho, representado na forma de salário, atrelado às variações com relação a retornos financeiros e à produtividade, ligados a áreas de produção específicas, tornando determinados empregos mais ou menos atraentes ao trabalhador.

Todavia:

Os adeptos do keynesianismo, que ganha destaque na primeira metade do século XX, contestam a existência de tal mercado de trabalho, alegando que a demanda de trabalho das firmas não se determina pelos salários. As necessidades de mão de obra das empresas são decorrentes de seu volume de produção, que está ligado ao nível de demanda que as empresas buscam atender. Assim, as quantidades de mão de obra demandadas são definidas fora do equilíbrio do modelo de mercado de trabalho defendido pelos

neoclássicos e o nível de oferta de emprego pode ser inferior à disponibilidade de mão de obra, configurando uma situação de desemprego (Oliveira; Piccinini, 2011, p. 1522).

Com os conceitos apresentados até aqui, é possível lançar um olhar sobre o mercado de trabalho do músico compreendendo que, nos seus diversos campos de atuação, o músico ligado às estruturas econômicas vende a sua força de trabalho como qualquer outro trabalhador.

Embora tais abordagens sejam essenciais para a compreensão do trabalho como origem de toda a riqueza, da exploração entre classes e de um olhar inicial sobre as flutuações no valor do trabalho, elas se mostram insuficientes para a compreensão do mercado de trabalho nas suas estruturas internas, na medida em que tendem a abordar o espaço de trabalho como um todo. A imagem de mercado de trabalho envolvendo grandes massas de trabalhadores industriais envolvidos em atividades monolíticas, não representa a realidade das ocupações cada vez mais diversas na economia global.

No caso específico do trabalho dos músicos, fica bastante clara a heterogeneidade de tipos de trabalho, formas de contratação e níveis de remuneração. A teoria da segmentação busca tratar dos mecanismos responsáveis pela divisão e diferenciação do mercado de trabalho em diversos mercados.

Para os defensores da teoria da segmentação, o mercado não é um único espaço competitivo em que todos os postos de trabalho estariam igualmente disponíveis a todos os trabalhadores, mas sim um conjunto de segmentos que não competem entre si, porém remuneram de formas diferentes o capital humano, porque existem barreiras que não permitem que todos se beneficiem igualmente do mesmo nível de educação e treinamento (Oliveira; Piccinini, 2011 p. 1522).

O depoimento a seguir aborda a crescente divisão do mercado fonográfico em diferentes nichos, cada um com desenvolvimento cada vez mais autônomo levando a características cada vez mais particulares dentro de cada segmento.

E a gente ainda divide a nossa fatia. Está começando, acho que de uns 10 anos pra cá, a você ter mercados mais independentes. Então você tem o mercado da música instrumental que flerta um pouquinho com o jazz, e você tem o mercado do choro e do samba tradicional que ascenderam muito, porque foi um movimento alternativo que foi sendo abraçado, na minha opinião, por uma galera carente desse viés MPB e tal, que foi buscar nessa música um afago, um refúgio e fez com que esse mercado hoje seja também

estudo, e você tem também o mercado da música POP e você tem o mercado da música regional que tão começando a andar separados. E isso traz uma certa autonomia que antigamente era tudo misturado. Era a mesma rádio, a mesma casa de show o mesmo viés para todo mundo (Vasconcellos).

Vasconcellos crê na possibilidade de, com a segmentação do mercado, possa vir a existir a possibilidade de opções de trabalho “especializado” dentro do panorama do mercado de trabalho do músico: *“Isso faz com que, de uma certa maneira esses mercados se autodesenvolvam e possam vir a ser uma saída pra você, daqui a um tempo, viver só de gravação de choro por exemplo: sou um cara que sou baixista e só gravo choro.”* (Vasconcellos).

Todavia, essa opinião aparenta representar uma possibilidade especulativa por parte do entrevistado e contradiz diversas falas colhidas ao longo da pesquisa, inclusive pelo próprio. De forma geral, o que se demonstra é a tendência ao chamado “generalismo”, no sentido de trabalhos que demandem a flexibilidade no cumprimento de diversas funções que chegam a extrapolar o campo da música em si.

A teoria da segmentação expõe a agência de elementos diversos na valorização da mão de obra específica de cada segmento formado. Fatores como gênero, faixa etária, classe social ou localização geográfica são considerados enquanto força que separa os mercados contribuindo para determinar o valor da mão de obra em cada um dos segmentos. Tal teoria explica a possibilidade de existência de disparidades entre abundância e carência de empregos em diversos setores do mercado de forma simultânea.

Por essa pluralidade de situações de trabalho a gente deveria ter, como no futebol, serie A, serie B, serie C, serie D. Pra a gente poder, dividido por nichos falar. Por exemplo, a tabela hoje está 1800, 1900 reais, não sei direito, com um trabalho de 300.000, de 200.000 aquele 1800 é pouco. Aí você fala 1800 pra ganhar num show de duas horas. Fala que trabalha com a Maria Bethania, por exemplo, e ela faz 4 shows nos finais de semana. Sábado, todo sábado. Aí você fez aquele trabalho, está à disposição pra ganhar 8000. A pessoa não fecha o mês com 7000 e poucos reais, pra pagar escola de filho, plano de saúde e tal. Então é muito 1800 reais? Não, não é. Pra alguns artistas da série A não é. Pra outros artistas de samba 1800 reais é o cache da banda toda incluindo ele. Ele pega 500 pra ele e dá 300 pra cada músico, às vezes 600. Dá 250 pra 6, pra 7, pra 8 músicos (Maia).

Dentre as diversas abordagens decorrentes da teoria da segmentação, a ideia de dualidade do mercado propõe a existência de um setor primário (ou central); composto por empregos estáveis e regularizados pelo Estado, e setor secundário (ou periférico); caracterizado pela instabilidade, pela alta rotatividade de empregados, por salários, em geral,

mais baixos, além de pouca ou nenhuma regulamentação do Estado. Segundo a teoria, o setor secundário tende a ser composto de trabalhadores em situação de fragilidade social como mulheres, imigrantes, pessoas de raças historicamente discriminadas e mão de obra pouco qualificada.

É possível enquadrar tipos de emprego para o músico em ambos os setores primário ou secundário. De forma geral, os trabalhos ligados à educação têm maior probabilidade de se enquadrar no perfil primário, com empregos de carteira assinada e garantias trabalhistas. Mais raras têm sido as possibilidades de emprego formal enquadrado no setor primário ligados ao trabalho com performance. Aparenta existir um declínio histórico, chegando à quase extinção desse tipo de emprego para o músico popular, conforme ilustra o depoimento do contraabaixista Luiz Alves acerca do mercado de trabalho na década de 1970:

Naquela época, a noite carioca era uma (maravilha), todos os lugares tinham casa (de show), as gravadoras tinham orquestra contratada, as rádios tinham orquestra, tinha trabalho a dar com pau. Tinham as televisões, tinham poucas na época, depois que veio a Tv Tupi, veio a Globo, né? Aí já tinham orquestra também. Então era um prato cheio, você tinha uma perspectiva boa de ser músico, independente. A única coisa que depois ficou sobrando é que pra ser músico, pra ter um emprego fixo, tinha que ser músico da sinfônica (Alves).

Na área da música de concerto, as orquestras e bandas sinfônicas, bastiões do emprego regular para o músico, tem também apresentado a tendência a diluição dos contratos permanentes (Bartz, 2020). O depoimento de Zé Luiz Maia aponta ao incômodo com relação às relações de trabalho precárias entre músicos e artistas contratantes:

ZL. Assim como, também muitos artistas (eu boto a cabeça também na forca, né?), assim como os artistas hoje estão milionários, eu acho que eles não estariam pobres e nem menos milionários se tivessem respeitado os músicos que trabalharam com eles a vida toda. Que somaram na arte com eles, né? Eu acho que todos eles estariam bem de vida e os músicos também estariam bem de vida. Eu vejo milhões de músicos na faixa de 70, 80 sem aposentadoria. É lógico que eles ganharam muito mais do que o piso, eles poderiam estar aposentados pelo máximo do INSS que é quase 6000 reais. Isso é só uma questão de posicionamento, de (o artista contratante) respeitar o trabalhador; de assinar a carteira dele como um lojista faz que se vender muito ele ganha muito se vender pouco ele ganha pouco. E tem um piso.

PA. Você já trabalhou como músico com carteira assinada?

ZL. Já, na televisão na rede manchete fazendo novela. Aí eles tinham que cumprir horário, tinham que cumprir salário.

PA. Alguma outra situação?

AL. Não, só essa.

PA. Isso é um ponto também. Tinha colegas que tocavam em boate com carteira assinada.

ZL. Sim, sim, sim. Antes da década de 70 os músicos eram empregados das gravadoras. Então eles tinham os músicos que iam pra lá todo dia gravar, cada dia era um artista.

O campo do trabalho com música aparenta ter caminhado para uma estrutura que envolve a circulação por diversas áreas de trabalho, que se enquadrariam tanto no setor primário, mas principalmente no secundário da teoria da segmentação. Tal circulação, fruto da falta de estruturas estáveis, é responsável pela dita semelhança entre o trabalho artístico e os ideais de empreendedorismo apregoados na economia contemporânea: “Como o empreendedor cultural é tido como aquele que realiza e acumula os seguimentos básicos de criação, difusão e organização, a multiplicidade de funções é a primeira característica observada nas falas dos músicos entrevistados” (Coutinho, 2020, p. 179). Sergio Barroso parece reconhecer essa tendência no mercado atual: “*Mas (o mercado) mudou muito, da água para o vinho, hoje o músico rala, tem que se promover, tem que fazer propaganda. É uma desgraça*” (Barroso).

Tal afirmação vinda de um músico veterano reverbera com o depoimento de André Vasconcellos:

Mas como eu não toco só contrabaixo e sou capaz e produzo também com recursos eletrônicos que foi um outro lado que eu fui desenvolvendo em paralelo a isso, porque dentro do espectro da música a poliprofissão interna, que é: o mercado didático, o mercado de gravação, o mercado de show, o mercado autoral. Tudo isso foram coisas que eu, tiveram épocas que eu ganhava minha renda dando aula, dando curso, fazendo workshop. Então, tudo isso já foi o carro chefe (Vasconcellos).

Aprofundando a questão acerca do funcionamento interno dos mercados de trabalho, a vertente institucionalista estabelece o olhar para os mercados de trabalho migrando a ênfase do aspecto econômico para o seu aspecto social. Estabelece que as normas internas de cada mercado são construídas através de dinâmicas particulares de cada um dos mercados:

Na teoria institucional do mercado de trabalho, as normas e as formas de capacitação, seleção e remuneração dos trabalhadores não seguem

simplesmente a lógica da competência e do mercado. Médias e grandes empresas - independente da existência e interferência de sindicatos — definem suas próprias regras e práticas de como preparar os trabalhadores para os postos, como pagá-los, atribuir-lhes funções, bem como as promoções internas no âmbito da organização. Todos os ofícios e profissões, bem como certas empresas, se orientam por regras institucionais, em vez da simples lógica mercantil da oferta e da demanda. Os profissionais se movem e competem em segmentos/ramos específicos do mercado de trabalho, de modo que não ocorre competição direta por postos oferecidos em diferentes setores (Oliveira; Piccinini, p. 1529).

O desenvolvimento dos recursos de gravação criou as condições iniciais para a formação de um mercado baseado no comércio da música gravada. Com o florescimento desse mercado, criam-se as condições para o estabelecimento do campo da produção dos fonogramas que implicaram na formação de um mercado de trabalho específico para músicos voltados para a gravação, e que seguia as pressões específicas relacionadas aos meios de produção disponíveis na área. Ao longo do século XX, esse mercado foi amplamente dominado por grandes companhias que, detendo o controle dos meios de produção e de distribuição dos fonogramas, regularam as práticas empregatícias desse campo.

Ao longo das décadas finais do século XX, esse mercado tendeu a ser ocupado por um grupo restrito de músicos havendo uma relativa separação desse mercado com relação aos demais: *“É porque os músicos da noite não eram os mesmos que gravavam, era outro segmento, eram universos separados. Com raras exceções, porque tinha gente que nem gostava, conheci muitos músicos que falavam: não, não quero acompanhar cantor, não quero fazer isso”* (Helder).

Assim como se dá em diversas profissões, a posição do músico junto ao campo representado pelos colegas profissionais e contratantes é determinada por fatores concretos, como o domínio de conhecimentos ou habilidades, bem como a posse ou acesso a instrumentos ou equipamentos específicos, fatores que podem ser compreendidos como espécies de capital cultural (Bourdieu, 2007). Por outro lado, fatores abstratos ou simbólicos, como prestígio junto ao meio, rede de contatos, fama ou reconhecimento, podem ser compreendidos como capital social (Bourdieu, 2007) e contribuem significativamente para determinar a posição do indivíduo junto ao meio. Assim, o músico busca se valorizar na competição pelos trabalhos mais desejados disponíveis no mercado de trabalho, através do acúmulo de experiência e “competências”, assim como do fortalecimento da sua rede de relações.

Fatores como o nível de preparo do músico, a relação entre oferta de trabalho e oferta de mão de obra, bem como o “aquecimento” do mercado no sentido de o quanto a sua área de

atuação movimenta em termos financeiros, atuam na determinação do preço da mão de obra do músico expresso na forma de salário ou “cachê”. Os músicos investiriam na sua formação como forma de obter vantagem na competição por melhores postos de trabalho.

Fica clara, todavia, a prevalência do capital social nos esquemas que conferem o acesso aos trabalhos em um meio tão marcado pela informalidade quanto o campo de trabalho com música popular. O “*know how*” por vezes é suplantado pelo “*know who*”. Dessa maneira, as dinâmicas sociais tornam-se decisivas para a definição das posições junto ao campo que representam acesso ou exclusão dos trabalhos existentes. A seguir trataremos do campo de trabalho em relação com as dinâmicas sociais envolvidas.

2.4 Transformações nas formas de emprego e precarização

Tendo discutido diferentes perspectivas acerca das complexidades ocultas por trás da ideia de trabalho, bem como os seus desdobramentos e efeitos, e tendo discutido o estabelecimento do trabalho “mercantilizado” como aquilo que define o “trabalho” no leixo vulgar contemporâneo, discutiremos, a seguir, as tendências que interferem com o estado atual do trabalho como emprego.

Partimos da premissa de que as transformações dadas no campo do trabalho artístico nas últimas décadas refletem tendências existentes nas configurações do trabalho como um todo no panorama do capitalismo tardio no qual: “a classe trabalhadora hoje é mais ampla, heterogênea, complexa e fragmentada do que o proletariado industrial do século XIX e do início do século XX” (Antunes, 2018, p. 103). Ricardo Antunes (1999; 2018; 2020) descreve a tragédia de incontáveis indivíduos dependentes da venda de seu trabalho forçados a laborar em condições desumanas em pleno século XXI mesmo com todos os recordes de produtividade e acúmulo de capital. Trabalhadores em fábricas de componentes eletrônicos, fábricas de roupas, em minas produzindo matéria prima para aparelhos celulares, trabalhadores de *callcenters*, entregadores, funcionários dos armazéns da Amazon. Trabalhadores sujeitos a jornadas de trabalho extensas, controladas pela tecnologia digital, com nenhum ou poucos diretos trabalhistas, a troco de remunerações mínimas.

Mais do que nunca, bilhões de homens e mulheres dependem exclusivamente de seu trabalho para sobreviver e encontram cada vez mais situações instáveis, precárias, quando não inexistentes de trabalho. Ou seja, enquanto se amplia o contingente de trabalhadores e trabalhadoras no mundo, há uma constrição monumental dos empregos, corroídos em seus direitos e erodidos em suas conquistas (Antunes, 1999, p. 11).

A restrição do número de empregos disponíveis favorece historicamente a estratégia de desemprego estrutural desvalorizando a mão de obra favorecendo os empregadores nas negociações: “Evidentemente, o aumento da massa de trabalhadores envolveu tanto uma redução do valor da força de trabalho, quanto do seu poder de barganha” (Fontes, 2017, p 49). Tal processo se agrava com a expansão da automação de diversos setores das cadeias produtivas e mesmo do setor de serviços possibilitada pelos desenvolvimentos tecnológicos principalmente no campo da tecnologia digital.

Com a informatização e a automação, o trabalho deixou de ser a principal força produtiva e os salários deixaram de ser o principal custo de produção. A composição orgânica do capital (isto é, a relação entre capital fixo e capital de giro) aumentou rapidamente. O capital se tornou o fator de produção preponderante. A remuneração, a reprodução, a inovação técnica contínua do capital fixo material requerem meios financeiros muito superiores ao custo do trabalho. Este último é com frequência inferior, atualmente, a 15% do custo total. A repartição entre capital e trabalho do “valor” produzido pelas empresas pende mais e mais fortemente em favor do primeiro. [...] Os assalariados deviam ser constrangidos a escolher entre a deterioração de suas condições de trabalho e o desemprego (Gorz *apud* Antunes, 2018).

O maquinário, enquanto ferramenta que auxilia o humano no trabalho, contribuiu para imensos saltos nas condições de vida das populações em geral. Moinhos e arados servem de exemplo por terem auxiliado o aumento na produção de alimentos necessário para o estabelecimento das civilizações (Sennett, 2013). A máquina cria as condições para o fim de diversos tipos de trabalho pesado ou degradante sendo para alguns o meio através do qual a sociedade caminharia para um estágio de libertação do trabalhador para uma vida de tempo livre (Bregman, 2016; Graeber, 2020).

Porém, tendo a tecnologia se desenvolvido a ponto de substituir o trabalho humano em diversas áreas, o que se vê é o aprofundamento da exploração humana, com massas de trabalhadores privados de seu sustento pela automação da produção. A tecnologia, apontada como o meio através do qual o ser humano seria liberto da condição de submissão ao trabalho enquanto meio de subsistência, termina por contribuir para a sofisticação e aprofundamento da exploração do trabalho humano (Antunes, 1999; 2018; 2020).

Em 1930, John Maynard Keynes previu que, até o final do século, a tecnologia teria avançado o suficiente para que países como a Grã-Bretanha ou os Estados Unidos alcançassem uma semana de trabalho de quinze horas. Há todos os motivos para acreditar que ele estava certo. Em termos tecnológicos, somos perfeitamente capazes disso. No entanto, isso não

aconteceu. Em vez disso, a tecnologia tem sido utilizada, se é que tem sido utilizada para alguma coisa, para descobrir maneiras de nos fazer trabalhar mais (Graeber, 2020, p. 7).¹¹

A agência da tecnologia na diminuição e precarização dos postos de trabalho não é algo que deva ser tomado como natural, mas, sim, parte de uma lógica de acúmulo de capital às custas do bem-estar das classes trabalhadoras. O controle sobre o desenvolvimento tecnológico historicamente esteve nas mãos das elites financeiras sendo por isso guiado pelos seus interesses (Sennett, 2013). A tecnologia, proporcionando o constante aumento da produtividade, potencialmente poderia contribuir para a diminuição da carga de trabalho dos indivíduos, todavia, estando a serviço da lógica do capital, serve para aprofundar a exploração das classes que vivem do trabalho.

Assim, a tecnologia a serviço do acúmulo de capital termina por moldar as estruturas e divisões do trabalho, enquanto as transformações nas filosofias de produção industrial impactam os modos com os quais o trabalho individual opera. Desde as estruturas primárias das produções domésticas e artesanais, da agricultura camponesa, das guildas medievais que regulam as próprias formas de produção, o indivíduo exercendo seu ofício regula seu trabalho com as necessidades de sua subsistência (Sennet, 2013).

A racionalidade científica aplicada à produção proposta por Frederic Taylor no século XIX é representada nas linhas de montagem do Fordismo do século XX, na qual o trabalho se relaciona com o maquinário, criando lógicas nas quais o trabalhador opera também como engrenagem com seu trabalho especializado sendo regulado por outros trabalhadores em função de gerenciamento. Com o desenvolvimento da eletrônica e a informática na segunda metade do século XX, os dogmas de produção tenderam ao modelo japonês de estoque zero e do toyotismo, no qual o trabalhador volta a operar diversas fases do processo e tem seu trabalho administrado pelo aparato tecnológico digital.

Os avanços mais recentes na tecnologia digital, em especial nos campos da inteligência artificial e da comunicação, estabeleceram as condições para a chamada indústria 4.0. Esse recente estágio da organização produtiva, sendo fruto da revolução digital, tem por característica a radicalização do uso de recursos eletrônicos na organização e na execução da produção na economia contemporânea em seus diferentes setores.

¹¹ In the year 1930, John Maynard Keynes predicted that, by century's end, technology would have advanced sufficiently that countries like Great Britain or the United States would have achieved a fifteen-hour work week. There's every reason to believe he was right. In technological terms, we are quite capable of this. And yet it didn't happen. Instead, technology has been marshaled, if anything, to figure out ways to make us all work more.

A indústria 4.0 é, como sabemos, um fenômeno relativamente recente, de amplitude global e que, por consequência, vem alterando significativamente tanto as formas de produção quanto as relações de trabalho existentes no interior da indústria, da agricultura e dos serviços, bem como em suas interconexões, de que são exemplos a agroindústria, a indústria de serviços e os serviços industriais (Antunes, 2020, p. 9).

A lógica da automação se aprofunda na medida em que a inteligência artificial possibilita a substituição da mão de obra humana em áreas cada vez mais vastas. O trabalho passa a ser monitorado e gerenciado por ferramentas digitais, com algoritmos medindo e comandando a produtividade do trabalhador no chamado “Panóptico digital” (Woodcock *in* Antunes, 2020).

A principal consequência da indústria 4.0 para o mundo do trabalho será a ampliação do trabalho morto, para recordar Marx, tendo o maquinário digital – a “internet das coisas”, a inteligência artificial, a impressora 3D, o *big data* etc. – como dominante e condutor de todo o processo produtivo, com a consequente redução do trabalho vivo viabilizada pela substituição de atividades tradicionais e mais manual por ferramentas automatizadas e robotizadas, sob o comando informacional-digital. (Antunes, 2020, p. 14).

A indústria 4.0 tem por característica a intensificação do uso do aparato digital como mediador das dinâmicas de trabalho como exemplifica o uso da inteligência artificial gerenciando o trabalho de funcionários dos galpões da Amazon, medindo o tempo de cada ação e traçando metas de rendimento extremamente intensas (Delfanti, 2021, p. 53).

A expansão dos serviços possibilitados através de plataformas digitais é também marcante do quadro econômico da indústria 4.0. O tipo de trabalho demandado somente é possível, também, através da expansão da conectividade possibilitada pela internet, acompanhada da disseminação do uso de aparelhos de comunicação portáteis (celulares, notebooks, tablets, etc.), que mantêm os indivíduos em constante acesso. O trabalho remoto ou por plataformas passa a representar uma parcela cada vez maior do panorama dos mercados de trabalho, demandando do trabalhador acesso à internet bem como a aparelhos como celulares e computadores.

Sem tergiversações: com a indústria 4.0 teremos uma nova fase da hegemonia informacional-digital, sob comando do capital financeiro, na qual celulares, tablets, smartphones e assemelhados cada vez mais se converterão em importantes instrumentos de controle, supervisão e comando nesta nova etapa da ciberindústria do século XXI (Antunes, 2020, p 15).

As novas formas de emprego características da indústria 4.0 somente são possíveis através de subterfúgios que visam contornar os direitos trabalhistas legalmente assegurados, como no caso de formas de trabalho plataformizadas como o Uber ou os diferentes aplicativos de entrega como Rappi ou Ifood. Ao se posicionarem como empresas de comunicação digital, tais plataformas afirmam estarem prestando serviço tanto para os clientes quanto para os “colaboradores”, o que serve para disfarçar a verdadeira posição de empregados dos trabalhadores destas plataformas: “A uberização é um processo no qual as relações de trabalho são crescentemente individualizadas e invisibilizadas, assumindo, assim, a aparência de “prestação de serviços” e obliterando as relações de assalariamento e de exploração do trabalho” (Antunes, 2020, p. 11).

A chamada “Uberização” ou “plataformização” (Grohmann, 2021) representa uma nova lógica de operação econômica baseada nas plataformas digitais na oferta de serviços. As *startups* que gerem tais plataformas exploram a mão de obra de trabalhadores com os quais mantém relação de “parceria”, propagando a ideia de que esses trabalhadores seriam empreendedores e “patrões de si mesmos”, que devem utilizar dos recursos próprios (carros, bicicletas, etc.) para a realização das tarefas. Todavia: “Ao tentar sobreviver, o empreendedor se imagina como proprietário de si mesmo, um quase burguês, mas frequentemente se converte em um proletário de si próprio, que autoexplora seu trabalho” (Antunes, 2020, p. 16).

O “perfil do trabalhador como empreendedor” tende a envolver a assimilação de aspectos do trabalho que antes seriam consideradas como externas ao que se esperaria do profissional. O empreendedor de si mesmo passa a precisar lidar com múltiplos aspectos do trabalho que anteriormente seriam responsabilidade dos contratantes ou de agentes externos. A identidade do trabalhador empreendedor (Dubar, 2009) se manifesta no trabalhador que necessita realizar diversas funções e cumprir diversos papéis: “*E a gente ter que, vamos dizer, ser várias funções. A gente é meio uma empresa individual e a gente tem que ser nosso secretário, nosso produtor, nosso cara das mídias sociais, nosso vídeo maker, em fim.*” (Arruda).

Com o gerenciamento digital do trabalho, as plataformas mantêm os trabalhadores sujeitos às cobranças por metas de rendimento e avaliações, que determinam o acesso dos trabalhadores ao trabalho. As plataformas digitais representam, assim, uma forma de sofisticação da exploração da mão de obra em função da valorização do capital em detrimento das condições de trabalho dos trabalhadores. “Essas iniciativas não acabam com o trabalho, mas aceleram a transformação da relação empregatícia (com direitos) em trabalho isolado e

diretamente subordinado ao capital, sem mediação contratual e desprovido de direitos.” (Fontes, 2017, p. 55).

Em consonância com o movimento de expansão do trabalho plataformizado, se assiste aos ataques diretos aos direitos trabalhistas no campo político. A tendência à corrosão das condições de trabalho se manifesta de maneira explícita nas transformações nas legislações referentes às proteções dos direitos trabalhistas. No Brasil, os direitos trabalhistas vêm sofrendo ataques no campo legislativo com a Lei 13.429/2017, que permitiu a terceirização das atividades-fim das empresas. A corrosão dos direitos fica flagrante na fala do então candidato à presidência da república Jair Bolsonaro, que afirma que: “O trabalhador terá que escolher entre mais direitos e menos empregos, ou menor direitos e mais empregos” (InfoMoney, 2018).

A crise experimentada pelo capital, bem como suas respostas, das quais o neoliberalismo e a reestruturação produtiva da era da acumulação flexível são expressão, têm acarretado, entre tantas consequências, profundas mutações no interior do mundo do trabalho. Dentre elas podemos inicialmente mencionar o enorme desemprego estrutural, um crescente contingente de trabalhadores em condições precarizadas, além de uma degradação que se amplia, na relação metabólica entre homem e natureza, conduzida pela lógica societal voltada prioritariamente para a produção de mercadorias e para a valorização do capital (Antunes, 1999, p 17).

As reestruturações dadas de maneira acelerada ao longo das últimas décadas no panorama do capitalismo em direção à lógica de acumulação flexível implicam em novas relações de contratação e trabalho. O movimento no sentido da corrosão de direitos trabalhistas, aliado ao uso cada vez mais extensivo da tecnologia como forma de intensificar a exploração do trabalho, resulta em novas configurações de emprego, que têm por característica a precariedade de condições.

Assim, ao lado da permanência de empregos com contratos regulares (e direitos), multiplicam-se formas paralelas, com contratos parciais (tempo determinado, jornada parcial ou alongada), terceirizações em vários níveis (subcontratações), subordinação sem contrato (bolsistas, estagiários etc.), salário por peças, trabalho a domicílio, pessoa jurídica (quando o trabalhador cria uma empresa cujo objetivo é vender sua força de trabalho, uma das modalidades do empreendedorismo, na qual o próprio trabalhador torna-se “empresa”, para a qual não estão previstos direitos trabalhistas, ou ainda “trabalho voluntário”, quando trabalhadores aceitam realizar tarefas “sociais” com a expectativa de posteriormente conseguirem empregos) (Fontes, 2017, p. 53).

A “pejotização” obedece a tal lógica ao converter o trabalhador autônomo em pessoa jurídica. No caso brasileiro, a implementação do microempreendedor individual (MEI) através da Lei Complementar 128/2008, abriu a possibilidade para que diversos trabalhadores autônomos pudessem ser contratados como “empresa”, algo que, por um lado, contribui para retirar diversos trabalhadores da informalidade, mas que, por outro lado, serve para retirar das empresas diversas responsabilidades legais associadas as contratações e direitos trabalhistas.

Em lugar de empregos estáveis, protegidos por legislações, articulados através de sindicatos e de organizações de classe, assiste-se à expansão de empregos temporários, subempregos, empregos por aplicativo e diversas outras formas de trabalho informalizado. A chamada “nova morfologia do trabalho”.

A terceirização, a informalidade e a flexibilização se tornam, então, partes inseparáveis do léxico e da pragmática da empresa corporativa global. E, com elas, a intermitência vem se tornando um dos elementos mais corrosivos da proteção do trabalho, que foi resultado de lutas históricas e seculares da classe trabalhadora em tantas partes do mundo (Antunes, 2020, p 11).

E, mais adiante, prossegue:

A instabilidade e a insegurança são traços constitutivos dessas novas modalidades de trabalho. (...) As corporações se aproveitam: expande-se a “uberização”, amplia-se a “pejotização”, florescendo uma nova modalidade de trabalho: o escravo digital. Tudo isso para disfarçar o assalariamento (Antunes, 2018, p. 29).

Chama a atenção a semelhança entre a descrição da nova morfologia do trabalho feita por Antunes, e a caracterização das formas de contratação comuns no mundo artístico feitas por Pierre Menger:

Ora, quais são as formas de emprego através das quais o artista oferece o seu trabalho? O auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – consistem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes, e tem como efeito introduzir nas situações individuais de atividade a descontinuidade, as alternâncias de período de trabalho, de desemprego, de procura de atividades de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multi-atividade na e/ou fora da esfera artística (Menger, 2005, p. 18).

São muitas as semelhanças entre as precariedades ligadas ao trabalho artístico e o novo mundo do trabalho em geral. A informalização de mercados dissolvendo empregos estáveis em trabalhos temporários gerou o que tem sido denominado nos países do norte global como: *gig economy* (termo que soa bastante familiar para o músico). O próprio termo *gig* tem origem na gíria comum no meio musical norte americano se referindo a: “Uma performance única de um músico ou grupo de músicos”¹². O termo se refere à trabalhos eventuais, em geral temporários, historicamente comuns no meio musical e artísticos e cada vez mais comuns nos mais diversos meios de trabalho.

Todavia, no sul global, historicamente a lógica da *gig economy* (o “biscate”) tendeu a permear o mundo do trabalho de forma bastante constante: “Ora, a história da economia brasileira se traduz em ser uma grande *gig economy*, com o *gig* sendo a norma permanente, algo imposto na gestão da sobrevivência da classe trabalhadora. Isso significa que a precariedade e a informalidade não são novidades” (Grohmann, 2021, p.17). A precariedade comum aos países em desenvolvimento (e a um campo de trabalho tão associado com a instabilidade como o artístico) se proliferando mesmo nas estruturas de países economicamente hegemônicos, é sintoma de um panorama econômico e social nefasto no qual o bem-estar social é sacrificado em nome do acúmulo de capital em parcelas cada vez menores da sociedade.

A nova morfologia do trabalho encontra reflexos também nas formas de contratação praticadas na indústria fonográfica. Se o mercado de gravação, em algum ponto de seu desenvolvimento, chegou a contratar formalmente músicos com direitos garantidos pelas leis do trabalho, com carteira assinada e todos os benefícios associados aos empregos “estáveis”, conforme afirma Zé Luiz Maia: “*Antes da década de 70 os músicos eram empregados das gravadoras. Então eles tinham os músicos que iam pra lá todo dia gravar, cada dia era um artista*” (Maia). O que se nota é a transformação no sentido informalização e desregulamentação cada vez maior dessa atividade.

O sistema de período, que demarcava o trabalho de gravação por tempo com o valor dos caches regularizado pelo sindicato, deu espaço para o pagamento por faixa gravada. Tal mudança representa a transição do pagamento por tempo para o pagamento por “peça” que espelha uma lógica já denunciada por Marx no século XIV (Harvey, 2013).

¹² <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/gig>

Era o sistema de período que acabou. Eu acho uma pena ter acabado por que eu acho o sistema certo de cobrança porque é a hora de trabalho da gente, né? Porque o cara te paga por uma faixa, mas ele pode te ocupar uma hora, duas horas, quatro horas. Pode ficar de papo, pode levar a manhã toda pra gravar uma faixa. E você é um profissional que poderia estar dando aula, poderia, poderia estar fazendo outras coisas, poderia estar estudando. E acabou, foi extinguido o período. Quer dizer, ainda na tabela do sindicato continua. Reajusta todo ano lá de acordo com a inflação para não desvalorizar; mas não é usado mais o sistema de período, é usado o sistema de faixa (Maia).

A produção fonográfica contemporânea é realizada em grande medida em pequenos estúdios e *homestudios*. A tendência por parte das gravadoras à terceirização da produção dada desde a década de 1970 (Dias, 2000) se radicaliza na medida em que em lugar dos grandes estúdios concentrando a produção, os fonogramas passam a ser produzidos em diversas instâncias de níveis técnicos bastante distintos, ficando a cargo das gravadoras o gerenciamento do produto que recebem pronto.

A expansão dos estúdios caseiros aliados aos canais de comunicação via internet possibilitou, também, formas de exploração do trabalho do músico em plataformas de gravação *online* como a Musiversal, que trazem diversas características do trabalho uberizado para o panorama do trabalho do músico. Abordaremos o caso da Musiversal detalhadamente adiante.

Encontramos, assim, diversas conexões entre as formas do “viver de música” e as estruturas do trabalho artístico no contexto atual e a “nova morfologia do trabalho”. A seguir, buscaremos analisar as particularidades do trabalho artístico, bem como os impactos da regência das novas formas de exploração do trabalho plataformizado e da indústria 4.0 sobre o trabalho do músico.

3 ABORDANDO A ARTE COMO TRABALHO

É comum que temas ligados às artes sejam abordados a partir dos seus aspectos estéticos e técnicos, sendo igualmente comum a abordagem da obra artística a partir do aspecto biográfico de autores e intérpretes. Por outro lado, autores como Norbert Elias (1995) e Eric Hobsbawm (1990) contribuem para uma perspectiva social do desenvolvimento artístico, privilegiando abordagens que partam das condições gerais (sociais, políticas, econômicas etc.) que possibilitam e dão forma aos fazeres. No caso específico da música popular urbana, é importante olhar para a produção artística, também, através do seu caráter industrial por conta do estreito vínculo entre a sua produção, a disseminação e o desenvolvimento com a indústria fonográfica de forma marcante desde o século XX (Napolitano, 2002; Vicente *In De Marchi*, 2023).

Neste trabalho, abordamos a música como consequência do processo de trabalho do músico, nos concentrando na relação do músico com o labor que lhe permite “ganhar a vida” com música. Olhar para o músico a partir do seu lugar de trabalhador contribui para a abordagem do fazer musical e artístico enquanto atividade humana de maneira concreta e objetiva, compreendendo aspectos ideológicos, culturais e simbólicos envolvidos nos fazeres como parte de uma intrincada teia de “valores”, que interferem em relações concretas. Tais valores operam junto às relações de “compra e venda” de mão de obra, usuais nas relações de trabalho interferindo na posição dos trabalhadores junto ao campo.

Porém, embora possamos falar de forma genérica de trabalho ou emprego compreendendo haver características comuns às atividades remuneradas, cada campo profissional tem as suas particularidades, obedecendo a lógicas e “regras” próprias. Os chamados “trabalhos artísticos” são igualmente diversificados com valores e lógicas distintas estabelecidas nos campos diversos (Bourdieu, 2007). Mesmo no campo da música pode-se distinguir diversos campos distintos de trabalho que obedecem, também, a lógicas próprias (Reich, 1973).

A complexidade do lugar do trabalho artístico, em seus sacrifícios e recompensas junto à sociedade e economia capitalistas contemporâneas, é bem ilustrada no prefácio de Ricardo Antunes para o livro de Coutinho:

Como compreender o trabalho do/a artista, na complexa teia social em que se insere no mundo contemporâneo, seja, por um lado, como expressão de uma modalidade especial de trabalho, o artístico, que em si e por si dispõe de capital cultural que o impulsiona para o topo da pirâmide social dos

assalariados, seja, por outro lado, como partícipe efetivo de uma atividade cujo modo de ser se encontra cada vez mais entranhada e conectada com o solo social dos trabalhos, onde (quase) tudo se torna mercadoria (Antunes *In* Coutinho, 2020).

Assim, como podemos especificar o trabalho do músico? Como o músico trabalha? Quais são as estruturas que possibilitam o estabelecimento de mercados que absorvam a mão de obra dos músicos e lhes provenha sustento? Quais seriam as especificidades do trabalho ligado a atividades consideradas artísticas, e quais seriam as especificidades do campo de trabalho do músico enquanto artista e enquanto trabalhador ligado a esta área da produção artística tão associada ao caráter laboral e comercial que é a indústria fonográfica?

Essas são algumas questões que este trabalho procura, direta ou indiretamente, responder.

3.1 Arte/trabalho estranhamento

No capítulo anterior, abordamos percepções e conceitos relativos ao trabalho nas suas derivações como ocupação ou emprego, buscando estabelecer as bases teóricas necessárias para a abordagem dos temas relativos ao trabalho em si. Aqui, buscaremos tratar da intercessão entre trabalho e arte, com o intuito de estabelecer as particularidades que delimitam a categoria “trabalho artístico”.

Iniciamos esta pesquisa com o objetivo de lançar olhar sobre as transformações no trabalho do músico no contexto da economia de mercado. Olhar para o “viver de música” partindo da ideia do músico enquanto trabalhador. Com o desenvolvimento da pesquisa ficou evidente que essa própria premissa já pressupõe a existência de uma separação entre a categoria músico e a categoria trabalhador. Tal divisão se fez presente em diferentes medidas ao longo dos depoimentos colhidos como fica explícito na fala: “*Sempre quis ser músico, desde a época que todo mundo falava: mas você vai trabalhar com o que?*” (Vasconcellos).

Se música não é trabalho, o que seria a música? E o que seria o trabalho? Como tratar do lado laboral da atividade do indivíduo que não “trabalha”, mas toca (palavra essa que no idioma inglês vem a ser a mesma para a brincadeira: *play*). A recorrente dificuldade em qualificar o fazer artístico enquanto trabalho ou não trabalho, entre a profissão e o lazer, esconde a dicotomia anterior entre trabalho como esforço e trabalho enquanto criação contida na própria noção de trabalho.

A questão da dificuldade comum na percepção da ocupação com música enquanto trabalho é destacada em diversos trabalhos acadêmicos que comumente apontam a ação de noções abstratas como o talento, a inspiração e o gênio sobre a percepção do fazer artístico (Green, 2000; Requião, 2008; Bartz, 2020). Tal estranhamento afeta de maneira intensa a relação dos músicos com não músicos, sendo comum aos segundos perceberem a atividade artística como algo pertencente ao campo do lazer e, logo, como um “não trabalho”. Os empregadores comumente se valem dessa percepção, apoiando-se nas recompensas sociais e emocionais ligadas a atividade para desvalorizar o retorno financeiro em negociações de contratação (Requião, 2008).

Os contratantes utilizam variada argumentação em favor das relações informais de trabalho, inclusive sugerindo haver uma “parceria” entre empresários e músicos. Associar o trabalho musical ao lazer e ao ócio é uma das estratégias, o que reforça a dissociação que se faz da atividade musical como um trabalho. A noção de dom e talento da mesma forma contribui para ocultar o processo de trabalho realizado pelos músicos, desde seu aprendizado musical até o momento em que seu trabalho é consumido pelo público (Requião, 2008, p. 210).

Por outro lado, os próprios músicos demonstram indisposição em verem a si mesmos enquanto trabalhadores, empregados, prestadores de serviço, funcionários etc., muitas vezes se autoidentificando como artistas e envolvendo uma problemática carga de diletantismo nas relações de trabalho: *“Os colegas também começaram a se interessar muito pouco pela profissão. Se interessaram muito pela música, mas muito pouco pela profissão”* (Machado). Na fala de Ivan Machado fica subentendida uma separação entre o fazer música de um lado e o “ganhar dinheiro” de outro, entre o aspecto artístico de um lado e a profissão de outro.

O camarada não é médico amador, o “cara” é músico amador. Conheço grandes músicos que são amadores. Não tocam, não trabalham em lugar nenhum e são grandes músicos. Então (a música é) o negócio que a pessoa pode fazer por gostar. Ninguém fica atendendo no consultório porque gosta (...), mas a música é assim, a gente pode combinar de fazer um som na casa de “fulano”. Como música é assim, é arte. A arte permite isso (Machado).

Os debates acerca do trabalho artístico enquanto atividade econômica tendem a esbarrar em um ponto de atrito entre o fazer artístico enquanto atividade, que tem por objetivo gerar lucro, e as concepções culturais ocidentais, carregadas de ideais românticos, que estabelecem o fazer artístico enquanto atividade supostamente pura, isso é: livre de objetivos externos a si.

De fato, a ênfase nas ideias de vocação e talento fazem parte da celebração dos valores de “inspiração”, do dom e da genialidade descrita no começo desse capítulo. Essa percepção profissional do artista fundamenta uma visão bastante idealizada, fetiche que impede o próprio artista de considerar a sua atividade (também) como trabalho (Coutinho, 2020, p. 64).

Historicamente, a figura do artista tem sido associada a ideais que se ligam à autonomia do indivíduo, à liberdade e à inventividade, fazendo do artista algo como um rebelde que se destaca da sociedade, enfrentando paradigmas estabelecidos e apontando caminhos (Menger, 2005). Tais ideais se manifestam na ideia do gênio romântico, embora tenha se tornado cada vez mais comum a aceitação da associação da arte com as atividades mercadológicas e a ideia do artista como trabalhador.

Talvez o melhor exemplo da frustração da pessoa humana, inerente a uma comunidade de produtores e, mais ainda, à sociedade comercial, seja o fenômeno do gênio, que a idade moderna, desde a renascença até o século XIX, viu como seu mais alto ideal. (O gênio criativo como quintessência da grandeza humana era inteiramente desconhecido na antiguidade e na idade média). Só no começo do século atual, os grandes artistas passaram a protestar, com surpreendente unanimidade, contra o fato de serem chamados de gênios e a valorizar o artesanato, a competência e a estrita relação entre arte e o ofício manual (Arendt, 2013, p. 262).

Tais valores simbólicos não mudam a forma com a qual o produto artístico é tratado junto ao capitalismo, além de servir como fator “fetichizante”. Na indústria cultural do capitalismo contemporâneo, a arte é comercializada como se comercializa outro produto qualquer (Adorno; Horkheimer, 2002). Dessa forma, se torna necessário o esforço no sentido de olhar para o fazer artístico enquanto trabalho, despiando-o da aura romântica que, por vezes, turva as relações econômicas que se estabelecem no viver de música em uma sociedade capitalista.

Compreendemos que diversos fatores contribuem para um estranhamento do lugar do fazer artístico enquanto trabalho, sendo este percebido ora como um “oposto do trabalho”, ora como o modelo do trabalho engajado (Menger, 2005). O aparente estranhamento que opõe a arte ao trabalho, fez com que nessa pesquisa (e acreditamos que em muitas outras também) tenhamos partido da tentativa de enquadrar o viver de música nos padrões recorrentes de diferentes profissões estabelecidas.

Procuramos olhar para o artista como um “trabalhador qualquer”, buscando compreender as condições materiais juntamente com as estruturas concretas que cercam e

permeiam a atividade do artista enquanto profissão. Por outro lado, olhamos para a atividade artística buscando compreender as posturas e estruturas puramente simbólicas que contribuem para o aparente desencaixe, que não permite que o artista se enquadre enquanto trabalhador, mas que contribuem para a posição desse junto ao campo.

Conforme tratamos no último capítulo, a ideia de trabalho passou a ser amplamente compreendida como “tempo vendido”, passando a representar aquilo que é feito para ganhar dinheiro. O trabalho mercantil passou a representar o modelo único de trabalho de maneira que uma atividade tão associada com o prazer pessoal como a música tende a ser compreendida como parte do universo do lazer (Albornoz, 1988; 2009).

Embora essas dimensões existam, as articulações analíticas integram, frequentemente, a atividade artística apenas a termos como criatividade, empreendedorismo, inovação, liberdade, talento, vocação, dom e genialidade. A ênfase em tais noções atua na criação de significados que colocam o trabalho artístico como exceção às outras práticas, ofuscando e idealizando a sua compreensão multidimensional (Coutinho, 2020, p. 56).

As obras de arte representam uma categoria de objeto que tem como função a sua própria existência, sendo simbolicamente dissociadas de função além de sua existência em si (Sennett, 2012). Os fazeres artísticos tendem a ser vulgarmente compreendidos como atividades que tem em si mesmas seu fim, associadas ao lazer e ao tempo privado sendo, por isso, por vezes entendidas como o oposto daquilo que se compreende como trabalho.

Entre as coisas que emprestam ao artifício humano a estabilidade sem a qual ele jamais poderia ser um lugar seguro para os homens, há uma quantidade de objetos estritamente sem utilidade e que, ademais, por serem únicos, não são intercambiáveis, e, portanto, não são passíveis de igualação através de um denominador comum como o dinheiro; se expostos no mercado de trocas, só podem ser apreçados arbitrariamente. Além disso, o devido relacionamento do homem com uma obra de arte não é ‘usá-la’; pelo contrário, ela deve ser cuidadosamente isolada de todo o contexto dos objetos de uso comum para que possa galgar o seu lugar devido no mundo. Da mesma forma, deve ser isolada das exigências e necessidades da vida diária, com as quais tem menos contato que qualquer outra coisa (Arendt 2013, p. 209).

Pela associação com os valores abstratos da arte, as profissões artísticas tendem a estar associadas a conceitos como “talento” e “vocação”, sendo vistos como distantes de fatores em geral associados aos empregos como estabilidade e rentabilidade. São tipos de profissão dos “sonhos”, porém na prática artistas são, também, trabalhadores sujeitos às mesmas cobranças

e constrangimentos das demais categorias profissionais no que diz respeito às lutas por condições de trabalho.

Acreditamos, também, que o olhar para o trabalho artístico contribui para a crítica da perda do caráter de “sonho” de uma parte significativa dos trabalhos regulares. Com isso, queremos debater o porquê de o trabalho ter sido relegado ao seu caráter mercantil como atividade voltada apenas para a sobrevivência. Buscamos, assim, abordar os fazeres artísticos em sua necessária relação com as estruturas econômicas, despindo-o, ao menos em parte, do seu caráter romântico, enquanto, por outro lado, observamos a violência de uma sociedade na qual a atividade principal da maior parte das populações é privada do seu sentido, enquanto parte da construção do ser.

3.1.1 Teleologia

Algo que emerge da visão marxiana do trabalho e que estreita a relação da concepção de trabalho proposta por Marx e o trabalho artístico é a questão da posição teleológica. O dicionário define teleologia como: “qualquer doutrina que identifica a presença de metas, fins ou objetivos últimos guiando a natureza e a humanidade, considerando a finalidade como o princípio explicativo fundamental na organização e nas transformações de todos os seres da realidade”¹³. A teleologia se opõe a causalidade. Dessa maneira, uma visão teleológica parte do fim como explicação para o princípio, propondo uma compreensão de mundo na qual “as coisas acontecem da forma que tem que acontecer”, algo comum em concepções idealistas, místicas ou religiosas enquanto a causalidade tende a se associar à posturas mais materialistas, concretas e empíricas com relação ao mundo.

O problema ontológico, porém, é que o modo de posição teleológica não aparece como circunscrito ao trabalho - nem em Aristóteles e Hegel - ou mesmo num sentido mais amplo, mas ainda legítimo, à práxis humana em geral; ao invés disso, ela foi elevada a categoria cosmológica universal. A consequência disto é que toda a história da filosofia é perpassada por uma relação concorrencial, por uma insolúvel antinomia entre causalidade e teleologia (Lukacs, 1979, p. 8).

Marx parte de uma visão filosófica materialista, considerando o desenvolvimento social como fruto do desenvolvimento histórico concreto baseado em causas e efeitos,

¹³ <https://www.dicio.com.br/teleologia/>

refutando noções idealistas que propõem o espírito como anterior ao material ou dos acontecimentos como parte de algum designo divino. Porém, no trabalho, Marx afirma a posição teleológica ao determinar que “No processo de trabalho, portanto, a atividade do homem, com ajuda dos meios de trabalho, opera uma transformação do objeto do trabalho segundo uma finalidade concebida desde o início” (Marx, 2013, p. 190) pondo, assim, a questão da finalidade como parte inerente ao trabalho.

Ao contrário de Aristóteles e Hegel, entretanto, em Marx o trabalho não é entendido como uma das diversas formas fenomênicas da teleologia em geral, mas como o único ponto onde a posição teleológica pode ser ontologicamente demonstrada como um momento efetivo da realidade material (Antunes, 2009, p. 137).

No trabalho, o indivíduo interage com a natureza buscando transformá-la em algo que ela pode ser mais ainda não é. Ao converter uma pedra em ferramenta e ao aprimorar essa própria ferramenta adaptando-a a novas funções, o ser humano está concretizando algo que, em princípio, só existia na própria mente. A *poiesis*, o criar algo que antes não havia se dá através do trabalho.

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente (Marx, 2013, p. 188).

A importância do trabalho enquanto expressão do fazer humano se dá a medida em que é através dele que o ser humano passou a concretizar aquilo que pode criar no campo da imaginação. O indivíduo pode enxergar além daquilo que é, dando concretude àquilo que pode vir a ser e, na medida em que adapta a natureza à sua volta, ele mesmo se adapta a essa nova natureza. Com o passar do tempo, a capacidade de olhar o que pode ser além daquilo que apenas é permite ao ser humano desenvolver o pensamento abstrato cada vez mais complexo através de representações que se desenvolvem em linguagem.

Embora seu aparecimento seja simultâneo ao trabalho, a sociabilidade, a primeira divisão do trabalho, a linguagem etc. encontram sua origem a partir do próprio ato laborativo. O trabalho constitui-se como categoria

intermediária que possibilita o salto ontológico das formas pré-humanas para o ser social (Antunes, 2006, p. 136).

O trabalho, a capacidade de transformar o que é em algo que pode vir a ser e a capacidade de imaginar diversas possibilidades de vir a ser, termina por moldar a relação do humano não somente com a natureza, mas também com os demais seres humanos, sendo o princípio da passagem do ser biológico para o ser social.

Deste modo é enunciada a categoria ontológica central do trabalho: através dele realiza-se, no âmbito do ser material uma posição teleológica que dá origem a uma nova objetividade. Assim, o trabalho se torna o modelo de toda práxis social, na qual, com efeito - mesmo que através de mediações às vezes muito complexas - se realizam sempre posições teleológicas, em última instância de ordem material (Lukacs, 1979, p. 7).

Defendemos que o trabalho artístico representa um rico manancial para o olhar sobre o trabalho de maneira geral, justamente pelo lugar atribuído a ele enquanto espaço destinado à criação, lugar no qual espera-se que o indivíduo esteja dando forma às possibilidades que seja capaz de imaginar. Como dito anteriormente, entendemos ser a posição ocupada pela arte, em geral, na sociedade ocidental, algo estabelecido historicamente, compreendendo que o trabalho de esculpir uma estátua, ao tocar um instrumento pode ter sentidos distintos em períodos e culturas distintas, podendo esse tipo de atividade ser compreendido como qualquer outra atividade humana. Porém, buscamos compreender a ideologia atribuída a esse tipo de ocupação, entendendo que, em nossa sociedade, espera-se, desse tipo de trabalho, enquadrado como atividade artística, uma relação estreita com o criar ou o dar concretude ao que existe na forma de pensamento.

Na outra ponta do processo de trabalho chegamos ao resultado já existente no início na imaginação do trabalhador. O homem é um ser que antecipa, que faz projetos, que se representa mentalmente os produtos de que precisa. Antes da própria atividade, pela imaginação, o homem já contém em si o produto acabado (Albornoz, 1988, p. 70).

A importância da criação se expressa no capitalismo na organização das empresas priorizando os departamentos de criação sobre o de execução. Um avanço em termos de design, projeto ou conceito pode representar o diferencial que determina o sucesso de uma empresa sobre a outra, algo que se demonstra nas guerras de patente constantes entre

empresas de tecnologia e *software*. O aspecto criativo presente no trabalho é cultivado nos campos artísticos é central no desenvolvimento histórico, econômico e cultural da humanidade.

3.1.2 Formatividade

Ao longo do último capítulo discutimos definições, percepções e transformações ligadas ao trabalho nas suas diferentes facetas. Para tratar do “trabalho artístico” consideramos ser necessário abordar em alguma medida o aspecto “arte” relacionado a este.

Buscar uma definição concreta daquilo que se pode chamar de arte representa um problema amplamente abordado e potencialmente sem solução. Uma conclusão definitiva sobre o que seria a arte é algo que impõe alguma medida de arbitrariedade estando longe de ser universal por ser a própria ideia de arte culturalmente situada. Este trabalho não busca estabelecer o que é ou não arte nem, tampouco, negar ou afirmar o aspecto idealista relacionado a ela, mas lida com a percepção social de certas atividades enquanto artísticas, procurando lidar com as implicações ideológicas dessa percepção sobre o trabalho, tanto enquanto fazer concreto quanto enquanto atividade econômica.

Anteriormente, tratamos da posição teleológica como fator fundamental na concepção marxiana de trabalho. Percebemos pontos de ressonância entre as análises de Lucaks com relação ao caráter teleológico do trabalho e a teoria da formatividade de Luigi Pareyson. Se vemos na escolha pela utilização dos instrumentos teóricos de Pareyson uma opção para a análise do fazer artístico que parte do concreto, vemos nessa teoria a necessidade, mesmo que não verbalizada, da mesma forma, de considerar o elemento teleológico do trabalho.

Aqui, buscaremos abordar esse elemento como força do aperfeiçoamento dos fazeres. O movimento de imaginar e buscar um resultado levando ao desenvolvimento técnico em busca desse resultado que vem a servir de base para a busca de novos resultados.

Há, portanto, um movimento dialético, em que a imaginação voa livre e diz “vou construir isto, em vez daquilo”, remodelando elementos materiais e usando as forças naturais (inclusive os músculos humanos) para produzir algo novo e diferente (por exemplo, o oleiro com seu torno) (Harvey, 2013, p. 132).

Richard Sennett aborda o comprometimento do indivíduo com o trabalho partindo da imagem do artífice para ilustrar o impulso humano pela busca do aprimoramento dos

processos e resultados. Para o autor, “Habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo” (Sennett, 2012, p. 19), sendo que a busca pelo “bem-feito” se desdobraria em criação, culminando em arte.

Todavia, tal engajamento em fazer “bem-feito” não estaria presente apenas nas áreas tradicionalmente compreendidas como artísticas, mas em qualquer área do fazer humano: “O carpinteiro, a técnica de laboratório e o maestro são artífices porque se dedicam à arte pela arte. Suas atividades têm caráter prático, mas sua lida não é apenas um meio para alcançar um outro fim.” (Sennett, 2012, p. 30). O autor trata da dicotomia entre concreto e abstrato defendendo que “todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais; depois, que o entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação.” (Sennett, 2012, p.20). Dessa maneira, operações concretas e abstratas estariam coexistindo sempre em algum nível de relação, sem haver uma real hierarquia entre elas.

O conceito de formatividade de Luigi Pareyson nos fornece uma perspectiva de análise do fazer artístico em si que colabora para a especificação desses fazeres entre as atividades humanas. No contexto da questão acerca da posição do fazer artístico diante da dicotomia entre o concreto e abstrato, entre material e ideal, Luigi Pareyson propõe a teoria da formatividade:

[Q]ue opõe à solução idealista da arte como visão um conceito de arte como forma, no qual o termo forma significa organismo, fisicidade formada, vivente de uma vida autônoma, harmonicamente calibrada e regida por leis próprias, assim como opões ao conceito de expressão aquele de produção, ação formante (Eco, 1993, p. 13).

Dessa maneira, em oposição a uma noção de arte enquanto manifestação do espírito, Pareyson propõe uma concepção de arte enquanto forma, seja essa concreta e material ou abstrata. O princípio artístico reside na busca por dar forma a ideias.

Toda vida humana é, para Pareyson, uma invenção, produção de formas; toda operosidade humana, seja no campo moral, seja naqueles do pensamento e da arte, engendra formas, criações orgânicas e completas, dotadas de compreensibilidade e autonomia próprias: são formas produzidas pelo operar humano, tanto as construções teóricas quantos as instituições civis; tanto as realizações cotidianas e aquelas empreendidas pela técnica quanto um quadro ou um poema (Eco, 1993, p. 13).

A ideia do artista enquanto ser que cria, embora cercada de uma aura romântica, pode ser abordada de maneira pragmática. O criar não representa necessariamente criar “do nada”, mas significa também o formar, descrito por Pareyson. O exercício de criação envolve a busca pelo modo de fazer, pelo chegar ao resultado previamente imaginado mesmo que ao longo da busca surjam novas possibilidades levando a novos resultados inesperados.

Seja qual for a atividade que se pense em exercer, sempre se trata de colocar problemas, constituindo-os originalmente dos dados informes da experiência, e de encontrar, descobrir, ou melhor, inventar as soluções desses problemas. Sempre se trata de concluir e levar a cabo operações, ou seja, de produzir, realizando, efetivando, executando e de concluir o movimento de invenção em uma obra que se esboça e se constrói com base numa lei interna de organização. Sempre se trata de fazer, inventando ao mesmo tempo o modo de fazer, de sorte que a execução seja a aplicação da regra individual da obra no próprio ato que é a sua descoberta, e a obra ‘saia bem feita’ enquanto, no fazê-la, se encontrou o modo como se deve fazer (Pareyson, 1993, p. 21).

Pareyson propõe uma concepção na qual o mesmo princípio definidor da arte estaria contido em todas as atividades humanas, afirmando que o belo está presente em todas as dimensões do fazer humano. O autor traz o conceito de formatividade como um tipo de operação que diz respeito à busca pelo resultado e pela maneira de fazer:

Essa atividade, que de modo genérico é inerente a toda a experiência e, se oportunamente especificada, constitui aquilo que propriamente denominamos arte, é a ‘formatividade’, um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o ‘modo’ de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolivelmente, invenção (Pareyson, 1993, p. 20).

O autor estabelece que as operações humanas são sempre especulativas (mentais), práticas (físicas) ou formativas, mas que toda operação carrega em si, e em diferentes medidas, esses três caracteres. Tal problemática se aplica à própria divisão do trabalho conforme afirma Suzana Albornoz:

Todo trabalho supõe tendência para um fim e esforço. Para alguns trabalhos, este esforço será preponderantemente físico; para outros, preponderantemente intelectual. Contudo, parece míope e interesseira esta classificação que divide trabalho intelectual e trabalho corporal. A maioria dos esforços intelectuais se faz acompanhar de esforço corporal; uso minhas mãos e os músculos do braço enquanto datilografo estas páginas, que vou pensando. E o pedreiro usa sua inteligência ao empilhar com equilíbrio os tijolos sobre o cimento ainda não solidificado (Albornoz, 1988, p. 11).

Seguindo esse princípio, se é possível a especificação de operações entre especulativas como aquelas predominantemente ligadas ao pensamento abstrato e práticas como aquelas predominantemente ligadas ao fazer concreto. O fazer centrado na formatividade enquanto princípio do fazer em si e por si próprio, se especificaria como o fazer artístico. Nas palavras do autor:

Se toda operação é sempre formativa, no sentido de não poder ser ela mesma sem o formar, e não se pode pensar ou agir a não ser formando, já a operação artística é formação, no sentido de se propor intencionalmente formar e nela o pensar e o agir intervêm exclusivamente para lhe possibilitar ser exclusivamente formação. A operação artística é um processo de invenção e produção, exercido não para realizar obras especulativas ou práticas ou sejam lá quais forem, mas só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: a arte é pura formatividade (Pareyson, 1993, p. 26).

O exercício de criação envolve a busca pelo modo de fazer, pelo chegar ao resultado previamente imaginado, mesmo que, na busca, surjam novas possibilidades levando a novos resultados. Tal princípio está presente em todas as áreas do fazer humano. A teoria proposta por Payreson encontra ressonância na explicação dada por Kassim acerca de sua concepção acerca do trabalho:

Tem um ímpeto artístico, mas é um ímpeto artístico em direção a outra pessoa. Não deixa de ser artístico, mas é um ímpeto artístico/laboral. Que é o seguinte, sei lá, eu tenho que fazer uma embalagem de kinder ovo gigante. Qual é a melhor embalagem de kinder ovo gigante que eu posso fazer? Ela é amarela? Vai ser de zebra? Então como é que eu vou embalar essa parada aqui para que lá seja a melhor embalagem de kinder ovo do planeta. Então tem um pouco a coisa de que você, eu acho que qualquer produtor que esteja fazendo isso há mais de 10 anos, o cara não está lá se o cara não pensa em algum resultado, né? Você tem que pensar em resultado, se não você não fica fazendo isso por 20 anos (Kassin).

A ideia de arte como trabalho, buscando dar forma a uma coisa previamente imaginada, sendo ela o que for, fica exposta na fala de Kassin. A posição teleológica que estabelece a existência da coisa primeiramente na mente do indivíduo que busca então dar forma, fazer existir, algo que anteriormente não existia. Tal processo é movido pela busca dos meios e maneiras de fazer essa coisa ganhar forma da melhor forma, terminando por aprimorar não apenas a coisa em si, mas também as maneiras de fazer a coisa.

Podemos associar o impulso pelo fazer bem-feito de Sennett a noção de formatividade proposta por Pareyson. Observamos, também, a consonância de ideias entre os dois autores em mais alguns aspectos. Entre eles, Sennett traz a perspectiva do comprometimento, o impulso de fazer “bem-feito” culminando na maestria de uma ocupação, sendo fator central que determina a diferença entre o artesão e o artífice. Porém, o autor estabelece a autonomia, o grau de autoridade que o artista tem com relação às tomadas de decisão em seu fazer, como o que determina a diferença entre o artífice e o artista.

Embora seja uma questão séria e permanente saber “que é a arte?”, ficar perenemente preocupado com essa definição particular já pode ser uma outra coisa: estamos tentando descobrir que significa a autonomia — autonomia como um impulso vindo de dentro que nos compele a trabalhar de uma forma expressiva, por nós mesmos (Sennett, 2012, p. 79).

Sennett estabelece que, no caminho da transformação do trabalho do artífice até a posição de artista, foi central a mudança de visão de mundo antropocêntrica trazida pelo renascimento.

A “arte” carrega uma responsabilidade bem pesada nessa versão da mudança cultural. Para começo de conversa, representa a concessão de um novo e mais amplo privilégio à subjetividade na sociedade moderna, com o artífice voltado para sua comunidade e o artista voltado para si mesmo. (Sennett, 2012, p. 79)

A associação entre arte e expressão pessoal, movida pela liberdade do indivíduo fica expressa nas falas dos entrevistados: “*Quem é você no fundo? E essa pergunta me fazia sentir liberdade que é a minha maior busca na arte. Pra mim quando se fala de arte se fala primeiro em liberdade*” (Vasconcellos).

Enquanto o artífice centra a sua capacidade na realização de um trabalho bem-feito, que segue submisso às determinações exteriores com relação a função social do seu trabalho. Por outro lado, o artista passa a impor à sua obra as regras próprias, dando a ela uma finalidade em si mesma. O exemplo dado por Sennett do saleiro de Cellini ilustra tal ideia: o valor da obra não está contido na sua função (é um saleiro que guarda sal), porém, na sua execução, enquanto objeto único que traz em si a marca do poder de criação do seu autor. O autor traz a questão da suposta originalidade das obras, sendo a possibilidade de ligar a obra a seu autor algo central.

O contraste ainda hoje informa nossa visão: a palavra arte parece designar obras únicas ou pelo menos singulares, ao passo que artesanato remete a práticas mais anônimas, coletivas e contínuas. Mas é preciso desconfiar desse contraste. A originalidade também é um rótulo social, e os originais estabelecem laços especiais com as outras pessoas (Sennet, 2012, p. 80).

Pareyson afirma que a arte estaria sujeita a regras externas ao fazer artístico em si, porém, a autonomia desta com relação às demandas exteriores ao fazer em si prevalecem como fator determinante da obra de arte. O autor determina que o artista estará criando e, ao criar, criará as regras internas à sua obra.

Mas na arte essa formatividade, que investe toda a vida espiritual e possibilita o exercício das outras operações específicas, se especifica por sua vez, acentuando-se no predomínio que subordina a si todas as outras atividades, assume uma tendência autônoma, rumo independente, direção diferente, e, ao invés de apoiar as outras atividades no exercício das respectivas operações, mantém-se por si mesma, fazendo-se intencionalmente e fim em si (Pareyson, 1993, p. 24).

A ideia da arte enquanto fazer autônomo, voltada para si e motivada pelo seu fazer em si mesmo estando sujeita a demandas externas. O conceito de formatividade contribui para um olhar da arte como possibilidade em qualquer campo dos fazeres humanos. Assim como discutimos, ao longo do capítulo anterior, o trabalho como essência de todos os fazeres humanos, a ideia de arte como ênfase no caráter formativo dos fazeres estabelece qualquer campo de atividade humano como potencial forma de arte. Basta, para isso, que a atividade seja feita com a ênfase voltada sempre ao seu aprimoramento, pelo fazer melhor.

Tal perspectiva contribui para um olhar mais amplo e mais objetivo acerca do que seria a arte e por consequência o trabalho artístico. Os campos especificamente tratados como “trabalhos artísticos” dentro do panorama das ocupações existentes são cercados de fetiches e preconceitos que tendem a distingui-los dos demais campos, todavia, as suas lógicas essenciais no que diz respeito aos aprimoramentos dos fazeres e o zelo pelo fazer estão presentes em todas as áreas da operacidade humana.

3.2 Especificação do trabalho artístico

Inspiration is for amateurs. The rest of us just show up and get to work. If you brain, you are not going to make an awful lot of work. All the best ideas come out of the process; they come out of the work itself.
Chuck Close

Anteriormente, abordamos o estranhamento da arte enquanto trabalho, aqui trataremos de particularidades do trabalho artístico apontadas por diversos autores relacionando-as com os depoimentos colhidos para esta pesquisa.

Com o objetivo de especificar o trabalho artístico, Pierre Menger parte do princípio de “distinguir, comparar, para caracterizar similitudes e diferenças” (Menger, 2002, p. 8), buscando identificar as características que diferenciam a atividade artística das demais profissões. Surge a questão de quais seriam as profissões as quais se deveria tomar como modelo para a comparação. Menger afirma:

Num passado longínquo, foi ao artesão que o artista se opôs. No século XIX, o trabalho e a atividade profissional do artista opuseram-se às profissões sobre as quais a economia de mercado constituiu seu desenvolvimento, o empresário, o comerciante, o banqueiro todos designados como as encarnações do materialismo calculista (Menger, 2002, p. 9).

Se consideramos o trabalho artístico como uma categoria específica de trabalho, o que diferenciaria este dos demais tipos de trabalho? Como já tratamos, existe uma imensa carga idealista relacionada ao trabalho artístico, sendo as associações entre o artístico e o espiritual, infável ou divino constantes. Além de tais marcas simbólicas, Menger afirma: “Originalidade, inovação, novidade são valores essenciais da arte hoje” (Menger, 2005), sendo que a força de tais princípios contribui para a distinção de algo enquanto arte. Um trabalho artístico tende a estar associado com a criação bem como à expressão individual.

Para que possamos relacionar o trabalho do músico com o que seria o trabalho em empregos tradicionais é importante considerar as transformações notáveis pelas quais estes tem passado ao longo das últimas décadas.

Já não são sem dúvida os mesmos perfis de assalariados porque, se as formas de emprego se diversificaram muito, também o trabalho se transformou. Pode-se tentar resumir de forma esquemática: a antiga sociedade salarial, industrial, manual, conflitual e negociadora deu lugar a uma nova, terceirizada, informatizada, menos conflitual mas menos regulada (Dubar, 2006, p. 92).

Em lugar do modelo de emprego estruturado, regular e protegido por legislações do século XX: “A terceirização, a informalidade e a flexibilidade se tornam, então, partes inseparáveis do léxico e da pragmática da empresa corporativa global” (Antunes, 2020, p. 11). As características da “nova morfologia do trabalho” se assemelham, em grande medida, ao que se pratica regularmente nos meios artísticos. Com relação aos tipos de emprego disponíveis para os artistas, Menger afirma:

Ora, quais são as formas de emprego através das quais o artista oferece o seu trabalho? O auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – consistem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes, e tem como efeito introduzir nas situações individuais de atividade a descontinuidade, as alternâncias de período de trabalho, de desemprego, de procura de atividades de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multi-atividade na e/ou fora da esfera artística (Menger, 2005, p. 18).

Como já tratado ao longo deste trabalho, os empregos estáveis estão em declínio em favor de modelos de contratação precarizados. Nas economias de acumulação flexível contemporâneas a imagem do artista passou a ser utilizada para romantizar a posição precária do trabalhador autônomo: “o artista muitas vezes é comparado ao trabalhador do futuro, a figura do profissional muito qualificado, inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias e (que) vive numa economia da incerteza” (Menger, 2005, p. 9). O depoimento de Pablo Arruda aparenta confirmar o aspecto da inconstância associado ao trabalho de músico:

Se sustentar financeiramente apenas com música e especialmente tocando, por melhor que a gente seja, mais compromissado, responsável é um desafio imenso. Ter uma constância financeira, né? De janeiro a janeiro é uma variação imensa de dinheiro que você consegue tocando mesmo. Tem meses que você só tem aula, não tem show, não consegue arrumar show (Arruda).

Maia traz, também, o tema da necessidade de adaptação por parte do músico como elemento constante que delimita os padrões de vida do músico:

Cara, eu acho que a gente se adapta muito ao que a gente tem por que, você trabalhar na noite, trabalhar no baile, trabalhar no boteco, trabalhar na gravadora, você acaba que faz a sua formação de dinheiro, o quanto você tem pra fazer o seu padrão de dinheiro, o quanto você tem pra fazer o seu padrão de vida, mais alto ou mais baixo. Mas, sei lá, o músico em geral é feliz com o que tem, né? Normalmente tem e ele se adapta com aquilo que

ele tem. Tem umas situações de gente que toca com artistas que fazer show de vez em quando então o padrão de vida sobe muito numa hora, depois o padrão de vida desce. Esses altos e baixos é um desafio, né? Eu vi meu pai em vacas gordas e vacas magras. Todos os músicos (Maia).

A instabilidade que cerca as novas formas de emprego é, para Menger, algo que se associa ao fazer artístico em nossa sociedade uma vez que o trabalho do artista estaria conectado de maneira inseparável à incerteza, “o trabalho artístico é feito de incerteza, e esta incerteza é uma prova a suportar ao mesmo tempo que é a condição da invenção original, da inovação e da satisfação sentida ao criar” (Menger, 2005, p. 11).

O autor sugere que o trabalho do artista, envolvendo a invenção e criação, estará sempre em diálogo com o risco do fracasso tanto em termos de reconhecimento artístico quanto de retorno financeiro. O grau de risco assumido pelo artista seria parte da medida do valor de sua obra em nossa sociedade, sendo o artista visto como uma espécie de desbravador que encontra a satisfação ao explorar novas e mais desafiadoras possibilidades: “Pois é a prova da incerteza que dá ao trabalhador a sua consistência de humanidade e as suas satisfações mais elevadas.” (Menger, 2005, p. 12).

Uma vez mais, os depoimentos parecem confirmar o que afirma Menger:

As dificuldades foram primeiro a motivação, porque era a inconstância. Porque até conseguir não ter medo do dia 5, até conseguir entender qual era meu padrão, e aqui eu to falando de padrão real de vida, não musical, porque eu to falando disso. Como que eu ia equalizar, ter muito, ter pouco, escassez, abundância e achar esse equilíbrio. Isso pra mim foi o maior desafio, porque o equilíbrio dentro da discrepância do trabalho não era um problema, porque era uma busca. Mas o desequilíbrio dentro da vida prática era um desafio (Vasconcellos).

Vasconcellos deixa clara a aceitação do aspecto da incerteza relacionado ao trabalho em se quando afirma: “o equilíbrio dentro da discrepância do trabalho não era um problema, porque era uma busca”, todavia, deixa claro que enxerga como desafio a inconstância com relação aos meios de vida.

A relação com a liberdade que traz em si a dimensão do risco na escolha pela carreira de músico é expressa em diversas falas. A questão da disponibilidade para trabalhos diversos e para as viagens é recorrente nas falas:

Queria viajar o mundo tocando. Não foi o mundo inteiro, mas foi um bom pedaço. Era uma coisa que eu queria muito. Eu pensava nessa vida de liberdade, de hotel, de estar cada dia num lugar. É uma coisa interessante que são as variações que a gente tem que viver e considerar. Às vezes você

ta num dia e vai fazer um super show, super bem remunerado, fica numa estrutura diferenciada, e de repente logo depois você vai pra uma realidade completamente oposta. E qual é a sua realidade? Quem é você no fundo? E essa pergunta me fazia sentir liberdade que é a minha maior busca na arte. Pra mim quando se fala de arte se fala primeiro em liberdade (Vasconcellos).

Os depoimentos parecem apontar para as demandas da vida se impondo sobre o estilo de vida baseado na liberdade e no risco. A formação de família e a chegada de filhos se destacam como fatores que levam o músico a mudar o foco das suas prioridades da liberdade para a estabilidade.¹⁴

Que você tem filho que tu vê. Que a música da aqueles brancos, tem horas que você não ganha dinheiro, você fica um tempão. A não ser que você vire um artista de sucesso, aí realmente você vai ganhar dinheiro. Você sabe que aí é luta. É uma luta grande porque tem momentos que você tem que vender instrumentos que você adora pra pagar a escola do filho, você tem que vender não sei o que. Aí daqui a pouco aparece um trabalho e você ganha dinheiro. Porque a gente, músico, não tem nenhuma garantia. A gente não tem. Eu não tenho nada de aposentadoria, eu tenho que estar tocando pra entrar um dinheirinho. Mas mesmo assim é o que eu quis e não teve jeito, eu não posso nem reclamar. O que a música me deu num sentido de conseguir conquistar várias coisas (Dadi).

De forma ampla, consideramos o trabalho artístico como aquele que se relaciona com tipos de expressão socialmente entendidas como artísticas (música, teatro, dança etc.). Consideramos, porém, que o trabalho artístico tende a ser aquele que está vinculado à elaboração e à execução das obras artísticas, visto existirem diversas estruturas ligadas às expressões artísticas e que envolvem trabalho de indivíduos que não têm caráter reconhecidamente artístico (uma peça de teatro envolve produtores, contadores, faxineiros etc.).

O trabalho artístico seria, assim, principalmente uma construção social que delimita as atividades associadas às expressões artísticas quando realizadas com o intuito de produzir obras de acordo com cada linguagem ou concepção. Ser considerado “artístico” envolve o reconhecimento social e está, em geral, ligado ao grau de autonomia que o artista impõe à sua

¹⁴ Em meu caso em particular, foi a paternidade que me impeliu para a carreira. Porém, tendo observado a diferença de minha experiência e a de experiência de colegas, pude notar o quanto as cobranças que acompanham a paternidade impactaram no desenvolvimento de minha carreira, limitando as possibilidades de trabalho e restringindo a dita “liberdade” uma vez que meu tempo e energia estavam sempre parcialmente tomados pelos filhos. Sempre senti que aspecto financeiro dos trabalhos sempre pesou mais para mim do que para meus pares que não se viam cobrados pelas despesas que os filhos trazem. Décadas depois, quando meus colegas de minha idade entraram para a vida paterna e materna, pude notar a diferença de postura e de critérios destes com relação a disponibilidade e relação com os trabalhos.

atividade (Senett, 2012), com a tendência de quanto mais “autoral”, mais reconhecidamente artístico o trabalho tende a ser. A obra artística tende a ter reconhecimento como “objeto” autônomo, que tem por função apenas a sua existência em si (Senett, 2012).

Todavia, todo mercado e indústria cultural comprovam a falsidade dessa afirmação uma vez que se estruturam em torno dos ganhos obtidos através dos objetos culturais convertidos em mercadoria. Ainda assim, podemos afirmar que existe a tendência ao reconhecimento maior de algo como “artístico”, de acordo com o foco na existência desse objeto apenas por si, destacado de função. O alto grau de personalismo e automotivação associado a esse tipo de trabalho contribui para a sua percepção como não trabalho, bem como para o nível de risco associado a ele.

Nesta pesquisa, podemos perceber o trânsito constante da postura dos entrevistados de artistas para trabalhadores de acordo com os diferentes contextos. O lugar do artista é socialmente fabricado, assim como o lugar do trabalhador. Essas dimensões se cruzam e se sobrepõem constantemente ao longo das carreiras do trabalhador da arte.

3.3 O músico profissional

É possível afirmar que a música (ou algo que possamos chamar de música) se faz presente em todas as culturas (Nettl, 2015). Enquanto atividade humana, o fazer musical acompanha diferentes aspectos do dia a dia dos povos como rituais, trabalhos e festejos, sendo traço distintivo entre culturas e grupos. O ser humano faz música para celebrar na felicidade, para chorar no sofrimento, para os jogos, para a guerra ou mesmo para os Deuses.

O ser humano faz música, também, como forma de obter o seu sustento financeiro. Ao longo da história, indivíduos puderam se dedicar à música como fonte de renda em diversos contextos. Desde a antiguidade, juntamente com as expressões musicais espontâneas do dia a dia dos povos, músicos foram empregados para trabalho em cortes, em contextos religiosos e mesmo militares.

Primeiramente, é necessário considerar que, no Brasil, conviveram duas grandes categorias de música, cuja diferença está em sua função e não em sua aparência. O primeiro tipo é representado pela chamada música tradicional, dos povos indígenas, africanos e europeus que viveram no país. Essa categoria musical, de produção espontânea e não profissional, já existia antes mesmo da colonização do Brasil e uma parcela significativa de sua função se preservou, com certas alterações, até hoje. (...) Por outro lado, a colonização transferiu para o Brasil uma categoria europeia de música que era produzida por músicos profissionais, principalmente para cortes, teatros e

instituições religiosas e que, a partir de inícios do século XX, começou a ser chamada de “erudita” ou “artística”. Essa categoria musical, mais sujeita às regras, mais dependente de relações econômicas e normalmente criada pelo auxílio da escrita musical, teve, no Brasil, um desenvolvimento esteticamente dependente de sua evolução na Europa, mas, funcionalmente, capaz de se adaptar às circunstâncias sociais e econômicas observadas no período colonial (Castagna *et al.*, 2010, p. 3).

Os processos de divisão do trabalho em paralelo à lógica da especialização, contribuíram para o estabelecimento do músico profissional enquanto categoria familiar da qual tratamos neste trabalho. José Ramos Tinhorão (2011) atribui à formação da classe burguesa apoiada em uma sociedade de mercado como fator que contribui para a diversificação do setor de serviços nos crescentes centros urbanos da virada do século XV para o século XVI. As “novas necessidades” das cidades modernas incluíam a demanda por produtos e serviços ligados ao entretenimento para as massas populacionais, criando o espaço para a formação de um mercado para trabalhadores “culturais” que incluiria músicos.

A atividade de músico como profissão no Brasil, foi regulamentada em 22 de dezembro de 1960 com o estabelecimento da Lei n.º 3.857, que determinou também o estabelecimento da Ordem dos Músicos do Brasil. Com relação a ordem dos músicos, conta Zé Luiz Maia:

Meu pai, quando eu fiz 15, 16 anos, ele me levou na ordem dos músicos, o presidente era o Vianna, polêmico Vianna, ele me levou lá e quando eu tirei a carteira de músico ele falou: essa carteira vale mais do que a carteira de identidade, sério porque a identidade só fala quem você é, essa fala quem você é e o que você faz. Então ela tem mais poderes do que a carteira de identidade. Eu acho que tinha um ranço da galera antiga de músico marginal, que o músico era marginal, era tratado como marginal e tal. Marginalizado. E ele gostava tanto da profissão, ele foi tão bem recebido pela profissão que ele tinha esse orgulho (Maia).

Mesmo tendo sido cobrada a afiliação à Ordem em diversas instâncias de contratação para músicos, o fato é que, ao longo dos anos, diversos músicos se apresentaram de forma remunerada mesmo não estando afiliados. Discussões acerca da administração da instituição e críticas à operação da entidade, às fiscalizações, aos critérios de avaliação para novos afiliados e à cobrança da taxa anual acompanharam a trajetória da Ordem, dando margem a diversas polêmicas. Apesar das críticas comuns com relação à tais polêmicas, Maia afirma:

Então quando as pessoas falam de ordem e de sindicato, que é ruim. Gente, é ruim melhora. Mas não vamos ficar sem isso porque no Brasil tem a ordem

dos músicos e a ordem dos advogados, só tem duas ordens que tem respaldo com lei. Pra a gente conseguir lei a gente tem que ir pra Brasília via ordem dos músicos. E o sindicato não precisa nem falar. O sindicato é a união da gente ali. Então as pessoas falam que é uma porcaria eu digo que não vamos matar a vaca pra tirar o carrapato dela. “Mas roubaram”. Roubaram pune quem roubou. A mesma lógica de tudo, melhora o funcionamento, melhora a ordem, melhora o sindicato (Maia).

De forma gradual, precedentes legais levaram ao fim da exigência da chamada carteira da ordem para a execução de trabalho remunerado para os músicos de forma definitiva com a decisão tomada nos autos do Recurso Extraordinário (RE) 795467, de relatoria do ministro Teori Zavascki em 2014.

Fica claro que o ser músico, mesmo ser músico profissional, não dependeu do aval do órgão federal que regula a profissão no Brasil. A categoria músico profissional tem fronteiras subjetivas recortadas por critérios de autodenominação. Um critério lógico para a determinação do músico enquanto profissional seria o “fazer música em troca de dinheiro”. Todavia, mesmo este critério historicamente não atende à definição como um todo:

No final do século XIX, muitos “amadores” tocavam por salário, e os “profissionais” frequentemente tinham empregos não musicais. Mas o perfil social daqueles que ganhavam a vida com a música e a viam como um meio de subsistência, em vez de um hobby, diferia consideravelmente do dos amadores. Os profissionais tinham níveis de habilidade mais elevados, geralmente alcançados por meio de aulas particulares, treinamento institucional, experiência profissional ou puro talento. A maioria também tinha ambições profissionais mais elevadas, maior comprometimento com a música como empreendimento artístico e profissional e um melhor senso da música como negócio (Kraft, 1996, p. 23, tradução nossa).¹⁵

Dessa forma, independente do tocar por dinheiro, por vezes, ser considerado um músico profissional estava relacionado ao grau de preparo e formação do músico, conforme ilustra a declaração do contrabaixista imensamente ativo no mercado desde a década de 1970:

¹⁵ *In the late nineteenth century, many “amateurs” played for wages, and “professionals” often held nonmusical jobs. But the social profile of those who made their living in music and looked upon it as a livelihood rather than a hobby differed considerably from that of amateurs. Professionals had higher skill levels, usually attained through private lessons, institutional training, work experience-or sheer talent. Most also had higher career ambitions, greater commitment to music as an artistic as well as a professional enterprise, and a better sense of music as a business.*

Eu falo umas coisas, até gravando com a Marisa (Monte), “neguinho” fica me sacaneando, mas é verdade. Eu não sou baixista profissional. Baixista profissional pra mim era o Arthurzinho Maia que era um profissional do ramo ali, o cara entende do baixo e sabe tudo. Vou muito mais no feeling então eu tive que tocar baixo (Dadi).

Ainda assim, a noção do trabalho “mercantilizado”, de “trabalho como aquilo que se faz para obtenção de renda” está também presente nos depoimentos apontando a separação da atividade de músico enquanto atividade social e pessoal e atividade econômica:

A arte tá nisso, isso é que é o ofício. Tocar lá, tocar Bach, isso não é o ofício. Isso é o que você deveria estar fazendo. Mas o ofício mesmo é você conseguir ganhar dinheiro com aquilo, isso é que é o ofício, quando você ganha o dinheiro. Se você consegue fazer aquilo (tocar Bach) isso não é o ofício, isso é só o que você consegue. Parabéns (Kassim).

Como se obtém o “ganha pão” com a música? É notável a constatação de que na imensa maioria dos casos, o músico não obtém seu sustento unicamente através do tocar ou compor, atividades compreendidas como “fazer música”, mas depende de formas diversas de sustento. As aulas são uma forma notória de fonte de renda para músicos: “A combinação mais comum na carreira de portfólio é a de artista e professor” (Smilde, 2008, p.113), porém uma infinidade de atividades distintas, muitas vezes, não relacionadas à música, servem também como complemento de renda para aqueles que se propõem a viver fazendo música.

O mercado de trabalho do músico se forma em torno de espaços sociais e econômicos por vezes se consolidando em torno de atividades mais ou menos estáveis e duradoras, por outras se fragmentando em atividades pontuais e instáveis (Menger, 2005). O músico popular, de forma geral, tende a transitar pelos espaços existentes, muitas vezes circulando por entre instâncias “profissionalizadas” e “amadoras”. O mesmo músico pode acompanhar grandes artistas em um dia, e tocar de graça numa roda de samba no outro, algo que, por mais que possa não ter caráter profissional em si, pode contribuir com a sua carreira posteriormente.

Para observar o panorama do trabalho do músico no Brasil, abordamos músicos de êxito como trabalhadores da música, profissionais de destaque dentro do mercado que ocuparam ou ocupam as posições mais disputadas dentro do campo de trabalho. Partindo do conceito de mundos artísticos de Howard Becker (1977), podemos afirmar que dentre os possíveis “mundos” artísticos existentes estamos tratando de “artistas integrados” ou artistas que “conhecem, entendem e habitualmente usam as convenções que regulam o funcionamento

de seu mundo, eles se adaptam facilmente a todas as atividades padronizadas por ele desenvolvidas” (Becker, 1977, p. 12).

No caso específico do trabalho de gravação, campo de trabalho situado de forma marcante no século XX, e que tem sofrido diversas transformações de forma acelerada no século XXI (Dias, 2000; De Marchi, 2005; 2010; 2023; Vicente, 2009; Witt, 2015), representa um campo particular ocupado historicamente por músicos profissionais: “Como bem sabemos, no seletor meio do sistema fonográfico de gravação “comercial” não há e provavelmente nunca houve espaço para amadores ou despreparados, hoje ou em qualquer época” (Souza, 2007, p. 45).

3.3.1 Sideman

De início, precisamos discutir as dinâmicas básicas da organização do trabalho do músico na área da música popular. Para isso, é importante ter claro que o trabalho do músico tende a ser composto de atividades bastante distintas que, por costume, envolvem a conciliação de atividades diversas, e que extrapolam, por muitas vezes, o tocar ou fazer música propriamente dito. As chamadas “carreiras de portfólio” (Smilde, 2008), que englobam atividades diversas tendem a ser a norma histórica do trabalho do músico, sendo a possibilidade de viver somente de tocar, a exceção. Mesmo o “tocar” em si tende a acontecer em contextos distintos, que englobam funções, estilos de música, ambientes, estruturas e caches extremamente variados, dando ao trabalho do músico uma morfologia bastante heterogênea.

Discutimos, ao longo do capítulo anterior, as diferentes abordagens acerca da categoria mercado de trabalho que contribuem para a compreensão da multiplicidade de mercados e submercados de trabalho, bem como as dinâmicas particulares de cada um desses campos. É possível afirmar que o campo do trabalho com música popular é composto de uma diversidade de “mercados de trabalho”, pelos quais o músico transita ou se especializa, e que contém dinâmicas, normas internas, valores simbólicos e envolvem valores monetários distintos. Diversas pesquisas tendem a apontar os campos ligados à MPB como áreas distintas em sua valorização simbólica e, conseqüentemente, financeira (Dias, 2000, Napolitano, 2002; Morelli, 2008).

Nesta pesquisa, abordamos o como se dá o trabalho junto às faixas de mercado nas quais produções musicais específicas alcançam grandes maças e se consolidam como o produto consagrado, amplamente reconhecido e consumido e que, por vezes, serve de “modelo” para as produções subsequentes.

Para quem escuta alguma música transmitida pelo rádio, nas televisões ou pelas plataformas de *streaming*, pode ser comum a ideia de que aquela música veiculada é produzida por um grupo de indivíduos em um conjunto fechado comumente chamado de “banda”. De fato, a ideia de “banda” (que tem sentido distinto da concepção clássica de conjunto de sopros e percussão) permeia a produção no campo da música popular. Ao se escutar o trabalho de um “artista” específico, existe a tendência de que esteja acompanhado de um grupo de músicos que, ao tocar com esse artista, formam (ao menos naquela apresentação ou gravação) a sua “banda”. A entidade “banda” pode ser arregimentada para um trabalho específico se diluindo logo ao fim daquele trabalho, e pode ser formada por músicos que nunca haviam se visto ou tocado juntos, e que podem nunca mais voltar a se encontrar ou tocar junto novamente ao final do trabalho¹⁶.

Em outros casos, a música é produzida por um grupo que se autodenomina como “banda” e, nesses casos, a ideia de banda se aparenta com a concepção geral inicialmente apontada: um grupo coeso com vínculo mais ou menos estável estabelecido. Porém, mesmo nesses casos, é comum que a dita banda seja complementada por músicos que não a compõem no seu núcleo reconhecido, mas que complementam a sua instrumentação mantendo um tipo de relação menos estreita. O músico, nesses casos, não é membro da banda, mas, sim, um músico contratado, prestando serviço para a banda. Daqui surge uma diferenciação entre o músico (aquele que faz música) na posição de artista e o músico na posição de músico, aquele que acompanha.

Músico de azul marinho a gente chamava os músicos que tocavam nas boates, que tocavam em orquestra. Que botavam o terninho, botavam o paletó e gravata pra ir tocar. E músico artista, músico que fizeram um grupo, o grupo deu certo. Aí vai, faz show e ganha bem mais do que aquele cache de músico (Alves).

¹⁶ Na minha própria experiência, ao contar a alguém que sou músico, costumo a ser indagado se toco em “banda” (quando não com um: mas trabalha com o que?). Nesses casos, precisei inúmeras vezes explicar que toco em “várias bandas” sendo que faço parte de umas e apenas “presto serviço” em outras tantas. Já fui indagado mais de uma vez diretamente por como um músico trabalha, demonstrando o estranhamento comum da compreensão do músico enquanto trabalhador.

É importante frisar que, nesses casos, a entidade “banda” tem a mesma posição do “artista” no leixo comum no meio da música popular. Aquele que carrega o nome do projeto, que representa a ideia ou “marca” do produto (Requião, 2008). A música é distribuída com o rótulo de um “artista”, que sendo a “marca” do produto música confere percepção de valor a que se reflete em demanda, preço de ingressos etc. Por outro lado, para o músico *sideman* trabalhar ao lado de artistas consagrados confere valor ao seu próprio trabalho em uma lógica de empréstimo de prestígio. Tocar ao lado de uma artista X significa ter sido escolhido e aceito por esse artista, bem como pelos profissionais que o cercam, tendo sido, assim, validado por eles. O currículo desses músicos tende a dar muito mais ênfase aos artistas com os quais estes já tenham tocado do que a títulos e histórico de formação, por exemplo.

Esse mercado de troca prestígio pode ser compreendido através do manancial teórico de Pierre Bourdieu. Considerando o lugar do campo da produção música junto ao campo social em geral, com artistas, produtores, músicos, empresários etc., além do público em geral contribuindo sempre para a validação ou não das posições tomadas pelos indivíduos, bem como com os canais da mídia, com seus críticos e jornalistas, e mesmo as gravadoras servindo de instâncias de consagração para os indivíduos (Bourdieu, 2007).

A diferenciação entre “músico” e “artista” traz uma diversidade de discussões possíveis, visto que o músico acompanhador é, na sua acepção, um artista e o cantor, ou a banda considerada como “artista”, é também ou é composto de músicos. Ser “artista” ou ser “músico” aponta para estar em uma posição específica na estrutura no mercado de trabalho que, todavia, não é necessariamente fixa. Por vezes, os músicos acompanhadores se colocam como artistas em diferentes projetos, ou buscam atingir essa posição de maneira mais consolidada.

Eu vi a vida do Arthur Maia também, desde cedo cantando, gravando músicas, gravando os discos dele também, querendo despontar a carreira dele, né? Mas os boletos chegam, eles falam mais alto e acaba que tocar com o Gil, tocar com o Djavan, tocar como papagaio de pirata mesmo, né? Porque o cara tinha muito talento, era um talento absurdo, podia ter despontado (Maia).

Estar na posição de “artista” de maneira efetiva significa, não necessariamente ter capacidades “artísticas” superiores, mas, sim, ter um nome capaz de atrair um público consumidor do produto artístico:

Então ele (Arthur Maia) cavava, ele sempre cavava isso, “abre espaço pros músicos aqui que aqui não tem um cantor e os músicos, tem um artista cantando e outros artistas no palco também, tão bons quanto”. Ele buscava então trilhar. Então, quando eu comecei eu tinha essa visão de a gente trabalhar nessa rede de entretenimento. As pessoas saem de casa pra ver a Alcione, então palmas pra ela porque as pessoas saem de casa pra ver. Mas tem que ter banda, meu pai sempre falava isso. Imagina um disco só com a voz do cantor (Maia).

Quem são então esses músicos que compõem e complementam as bandas que acompanham os artistas? Os músicos acompanhadores representam uma parcela significativa e importante do panorama do trabalho com música popular. São músicos que tendem a fluir por diferentes trabalhos tendo as suas capacidades reconhecidas e as reputações estabelecidas junto ao meio. São músicos autônomos (*freelance*) que prestam serviço a diversos artistas ou produtores, compondo diferentes “bandas” em diferentes contextos. *“Eu via meu pai como sideman durante a vida toda. Eu nasci em 71 e acho que foi o ano que ele começou a tocar com a Elis Regina e ele ficou até em 82 quando ela faleceu. O último show ele tava tocando, saiu algumas vezes, mas era a principal figura dele.”* (MAIA).

O termo “*sideman*”, é utilizado internacionalmente para designar o músico acompanhador: “*sidemen-musicians who accompanied a leader in a band, ensemble, or whatever.*” (Kraft, p. 11, 1996). O termo define aquele músico que contribui com diferentes artistas e para isso detém capacidades técnicas e artísticas que lhe conferem confiança, admiração e respeito junto ao meio.

São músicos que tendem a atuar a serviço do trabalho de outros, se colocando à disposição, e buscando contribuir com ideias próprias, mas sempre buscando satisfazer as expectativas do seu contratante: *“Mas na maioria das vezes, por esse caminho tanto como baixista quanto produtor, de servir”* (Vasconcellos).

A diferença entre ser um músico *sideman* e ser um músico “artista” se manifesta de maneira notável na postura que o músico precisa assumir. Como profissional, o indivíduo necessita ter a capacidade de compreender as normas de cada posição se colocando de acordo com o papel que se espera de cada posição assumida, atuando assim em uma lógica de identidade provisória (Ibarra, 1999).

De forma geral, enquanto o artista busca a afirmação da sua assinatura nos seus trabalhos, o *sideman* precisa atender àquilo que o contratante espera dele e respeitar os limites que o trabalho impõe, conforme fica apontado na fala de Dadi:

Porque é a sua banda, o seu trabalho, se quiser deitar no palco você deita, quiser entrar sem camisa você entra. Aí a Mariza me chamou. (...) Ela ia montar uma banda pra fazer uma turnê que na verdade era uma turnê pra fora do Brasil. Era um mês, dois meses de viagem. Era Europa e Estados Unidos. Aí um dia ela me ligou e é aquela coisa eu fico muito pisando em ovos, sabe? Porque é o show dela, aí eu não posso deitar no chão. Eu tenho meio que respeitar o que tá rolando e tal. E eu que estou acostumado com banda, que comecei a tocar com o Novos Baianos, a Cor do Som o próprio Barão Vermelho que não foi uma banda que eu formei, mas era uma banda com o Frejat, todo mundo. Mas eu adoro tocar com a Mariza, é minha amiga, hoje em dia somos super amigos. Eu toco com ela tem quase 30 anos, é uma loucura que aí sempre que ela vai fazer uma turnê ela me chama. Será que ela vai me chamar? Acaba me chamando e não sei o que. Hoje em dia ela mora aqui na minha rua, a gente é vizinho, a gente se encontra o tempo todo pra ficar tocando violão. E é aquela voz maravilhosa é uma delícia tocar um violão com ela e ela cantando. Já fizemos algumas músicas e tal. E eu adoro, mas é isso: é um trabalho que é dela, que eu estou ali como job. Eu tenho que estar ali e respeitar o que que vai rolar. Usar a roupa que pedirem. Então é isso (Dadi).

A demarcação entre “artista” e *sideman* se reflete no grau de autonomia com a qual cada um deles exerce seu trabalho, conforme aponta Sennett (2012). Tende a ficar a cargo do “artista” a liberdade e autoridade as tomadas de decisão com relação ao desenvolvimento da obra, enquanto o músico acompanhador tende a ficar limitado aos espaços criativos que lhe são conferidos. Todavia, a liberdade criativa, por vezes, é estimulada, e mesmo cobrada dos *sideman* por parte dos contratantes.

Cara, conceitualmente eu sinto uma diferença (entre se posicionar como artista ou como trabalhador), mas na prática não. Por uma questão pessoal de gostar de participar disso (dos processos de trabalho). Se chegassem pra mim e dissessem: André, vou patrocinar sua carreira, você vai tocar só suas músicas, você vai compor, vai ter uma abundância financeira, vai tocar em todos os lugares do mundo mas você só pode tocar suas músicas. Eu diria obrigado, mas não quero. Não vou tocar no choro ali da rua, não posso tocar na esquina no pé sujo e nem no pagodinho, nada? Então não quero. E eu sei que muita gente iria querer isso, talvez até a maioria. “Poder viver da minha música, poder fazer isso?” Minha música muito entre aspas, por causa disso. Porque eu sinto que também to fazendo a minha música quando to tocando com artista, quando to numa gravação. Então espiritualmente eu não sinto diferença. Eu me realizo da mesma forma sendo num trabalho onde eu tenha uma voz mais ativa artisticamente ou não. Eu me realizo então nesse aspecto não tem diferença. Agora conceitualmente tem. No seguinte sentido do: o que que tá sendo exigido? Quando eu sou mais artista? E como eu te falei, a arte pra mim tem a ver com liberdade num primeiro plano e no segundo com a criatividade. Então muitas vezes eu estou numa situação como sideman que eu tenho muita liberdade e posso exercer minha criatividade. Por exemplo, durante os muitos anos que eu toquei no quinteto do Hamilton (de Hollanda), eu tinha muita liberdade e total criatividade, então eu era artístico ali. Muito mais do que talvez do que no meu próprio disco em algum momento. Porque quem traz, na minha

visão, essa mensuração do quão livre e quão criativo é a música. E aí é a coisa do “x man”, é entender o que cada música pede e o que que cada situação pede (Vasconcellos).

O grau de autonomia permitido ao *sideman* pode, assim, variar radicalmente de trabalho para trabalho nas diferentes situações nas quais esses músicos tendem a estar presentes. São músicos que podem atuar estritamente como acompanhadores, seguindo as instruções dos artistas e diretores musicais em determinada situação, enquanto, em outro momento, podem dividir a autoridade sobre um trabalho em grupos (bandas) compostas por outros músicos *sideman* e, ao mesmo tempo, manter carreiras paralelas nas quais atua como o “artista” onde assinam a autoria do trabalho.

Esses músicos tendem a circular por diferentes trabalhos, tendendo, assim, a ocupar “faixas” do mercado, mas tendendo a ser associados a nichos específicos.

Mas eu acabo tendo um flerte maior a MPB, talvez por ter frequentado muito isso, tenho um flerte com a música instrumental brasileira. Tem uma coisa do elétrico e do acústico. Seu eu for no acústico, minha especialidade é o samba jazz, uma coisa mais por aí. E no elétrico eu sou cara que vou muito bem do fusion ao R&B, é um lugar que eu acho que faço uma diferença mais legal (Vasconcellos).

Ter acesso ao maior número de nichos possível pode representar um aumento potencial nos seus ganhos. Para esse tipo de músico, a versatilidade, que permite atuar em diferentes contextos, tocando diferentes estilos, representa um diferencial significativo, uma vez que se espera que sejam capazes de cumprir (dar conta) com uma variedade de trabalhos:

Eu acho que se a proposta é ser sideman, faz completamente toda diferença (ser versátil) porque você abre seu hand de trabalho, você fica disponível pra muitas oportunidades, desde shows a gravações e produções e de estilos. Como você se coloca, também, diferenciado no mercado em termos de confiança (Vasconcellos).

Por ser a dinâmica de conciliação entre diversos trabalhos a norma geral do trabalho desses músicos, a capacidade de adaptação às demandas, bem como das lógicas e códigos particulares dos trabalhos, representa algo central para o sucesso profissional nesse meio. Isso significa compreender o que se espera musicalmente em cada nicho do mercado é de suma importância, assim como compreender como se relacionar com os demais indivíduos que compõem tais nichos.

O *sideman* representa, assim, um modelo do que Howard Becker define como “profissionais integrados” no sentido de serem músicos adaptados às dinâmicas dos meios aos quais frequentam, conhecendo as normas e práticas que os regem (Becker, 1977). São músicos que, dominando as demandas dos campos de trabalho, transitam por diferentes áreas fornecendo a mão de obra que movimenta grande parte da atividade artística ligada à música.

A questão da convivência se convertendo em capital social (Bourdieu, 1986) se revela de grande importância: *“A gente começa a conhecer outras pessoas e a gente começa a pular de uma panelinha pra outra e tal. Mas eu acho que é assim que a gente é chamado, te a ver com intimidade, tem a ver com o conforto que a pessoa tem de ter você junto”* (Continentino).

Ser um *sideman* significa, em termos amplos, ser um profissional dedicado a cumprir dimensões diversas do trabalho de músico, sendo capaz de lidar com as demandas de diversas frentes de trabalho. Não são músicos que buscam necessariamente “fazer sucesso” como artistas ou como membros de alguma banda, mas profissionais que se adaptam aos espaços existentes no mercado com o objetivo de obter o sustento nas suas vidas como músicos. Existem músicos acompanhadores circulando em diversas camadas do mercado que estão, em geral, buscando ter acesso aos trabalhos de melhor remuneração e maior visibilidade. O acesso aos trabalhos tende a se dar através das redes de contatos que se estabelecem nas trocas dadas em situações de trabalho, mas também em situações sociais, extremamente reforçadas por fatores que conferem notoriedade aos sujeitos como ter trabalhados prestigiados em uma mecânica que se converte na lógica de “trabalho gera trabalho”.

De maneira geral, esta pesquisa aborda músicos que alcançaram altas posições junto ao campo, uma vez que os trabalhos de gravação tendem a ser ofertados para músicos de prestígio reconhecido. Essa classe de músicos que se ocupa de uma parcela significativa dos trabalhos disponíveis, centralizando o acesso aos trabalhos através de lógicas que levam ao efeito “*winner takes all*” (Frank; Cook, 1991), tende a estabelecer um subcampo dentro do campo maior do trabalho com música. As posições estabelecidas junto a esse campo são consolidadas através da validação dos pares (capital social) se convertendo em acesso aos trabalhos gerando capital econômico.

Quando você começa a ter uma relevância, ia falar destaque, mas é relevância, as pessoas querem se aproximar dessa relevância, seja em que escala isso for. E você começa a ser requisitado para colocar sua digital. Porque a gravação nasce junto com a confiança que você começa a passar pras pessoas, pro mercado (Vasconcellos).

Os indivíduos abordados ao longo desta pesquisa tenderam a fazer referência de uns aos outros entre si ao longo das falas, demonstrando reconhecimento dos membros desse conjunto de profissionais por suas posições junto ao meio. Interpretamos esse fato como uma prova da concentração desse mercado nas mãos de relativamente poucos indivíduos. Abordaremos a questão dos músicos “referência” adiante.

A categoria “músico de estúdio”, que já foi mais relevante no sentido de ter existido contextos nos quais grupos de músicos puderam se dedicar ao trabalho de gravação de maneira quase exclusivamente (Aune, 2020), tende hoje a se situar mais imersa na categoria maior dos *sideman*. O trabalho de gravação, que dificilmente representa fonte de renda exclusiva ou quase exclusiva para o músico, passa a configurar como mais uma atividade entre as quais o músico transita.

Então, tem 50 baixistas que vão disputar ou são opções para uma gravação e aí, tudo isso foi mudando e aí a remuneração hoje do estúdio tá completamente invertida com o ao vivo, completamente invertida. Quais eram as fontes de renda que você tinha, como você está fazendo esse trabalho? Você sabe que os caras deixavam de ir pra estrada para ir pro estúdio (Vasconcellos).

A intensa diversificação das instâncias de produção fonográfica retirou do restrito grupo que se dedicava ao trabalho de gravação nas décadas finais do século XX o quase monopólio sobre o trabalho. A facilitação do acesso aos meios de produção fonográfica pode ter diluído o valor de tal trabalho, em alguma medida, ao abrir espaço para um número imensamente maior de produtores potenciais. Porém, nos eixos de criação ainda associados a artistas de grande prestígio, notoriamente entre aqueles ligados ao rótulo da MPB, ainda se percebe o espaço de gravação como um campo destacado, reservado aos músicos de maior notoriedade junto ao meio como foi ao longo do século XX (Napolitano, 2008).

Dessa maneira, trabalhar junto ao mercado de gravação nas faixas mais privilegiadas do mercado significa fator de distinção para o músico que atua como *sideman*. Se a fronteira de ser um “músico de estúdio” jamais foi totalmente clara, hoje se torna ainda mais difusa, porém, ter em seu currículo trabalhos de gravação junto a artistas de prestígio ainda representa um enorme fator de destaque para o profissional.

3.4 Valores no trabalho artístico

Tendo ficado estabelecida a dificuldade em tratar do valor do trabalho artístico apenas a partir de uma perspectiva puramente econômica. Embora estejamos abordando a situação do músico inserido em uma cadeia produtiva inerentemente ligada ao mercado e às estruturas econômicas, no trabalho artístico, as trocas simbólicas exercem influência significativa, ao ponto de suplantar o retorno financeiro por si. Ademais, parte das estruturas simbólicas que contribuem para a valoração interna ao campo artístico se baseia justamente na negação do caráter financeiro culminando no ideal de “arte pela arte”.

Surge, assim, a necessidade de questionar a própria noção de valor. David Graeber faz um apanhado de concepções a respeito das noções sociológicas de valor. Em termos gerais, o autor parte da divisão entre o sentido sociológico: concepções daquilo que é bom, adequado ou desejável na vida humana e o sentido econômico: o grau no qual os objetos são desejados, particularmente, na medida em que os indivíduos estariam dispostos a sacrificar por eles (Graeber, 2001).

O imbricamento das motivações financeiras e simbólicas torna clara a necessidade de unir noções econômicas e antropológicas de valor para tratar do campo do trabalho artístico em geral. Lucy Green utiliza o termo valor para considerar práticas, comportamento e características consideradas desejáveis junto ao meio dos músicos populares de Londres, percebendo que esses atribuem maior valor a fatores abstratos como o “feeling”, do que à competência técnica por exemplo (Green, 2000), tal compreensão de valor pode ser enquadrada na noção: “o valor de um objeto, ou de uma pessoa, é o sentido que esses assumem ao serem postos em um sistema maior de categorias” (Graeber, 2001, p. 41). Por outro lado, Pierre Bourdieu lança um olhar sobre a sociedade como campo de disputas, no qual os valores funcionam como formas de capital em uma “economia das trocas simbólicas” (Bourdieu, 2007; 1986) aproximando-se de uma perspectiva econômica.

A oposição notada entre artista e trabalhador, muito mais do que um paralelo com a alegoria da formiga e da cigarra, reflete toda uma percepção de mundo que separa o material do ideal, estabelecendo o material em posição inferior ao ideal. Para auxiliar na busca pela compreensão dos fatores que geram tal dificuldade, partindo da noção do ideal do artista romântico fortemente entranhada em nossa cultura, nos valemos do conceito de cultura afirmativa de Hebert Marcuse (1997). O autor descreve a predominância da noção de superioridade do abstrato sobre o concreto na história do pensamento humano desde a antiguidade clássica: “Ele (Aristóteles) os organiza (os conhecimentos) como tais em numa

hierarquia, cuja posição inferior é ocupada pelo saber orientado aos fins relativos as coisas necessárias a existência cotidiana e em cuja posição suprema está o conhecimento filosófico” (Marcuse, 1997, p. 89).

O autor afirma que desde que se deu a autonomização dos fazeres associados com a arte com relação aos poderes da igreja e da nobreza, a cultura afirmativa passou a representar os “valores elevados” representados pela arte e pelo pensamento. Os fazeres humanos ecoariam a hierarquia de Aristóteles, na qual o prático e terreno se encontraria abaixo do cultural e artístico, de certa forma o trabalhador ligado ao primeiro grupo enquanto o artista estaria relacionado ao segundo.

Partindo da noção de valor enquanto parte de uma economia simbólica, concluímos que tais ideais abstratos terminam por gerar índices que, no campo do fazer artístico, vem a servir de capitais simbólicos (capital cultural e capital social) como valores complementares ao capital financeiro que atuam nas dinâmicas das relações internas aos campos, contribuindo para determinar a posição do indivíduo junto a sociedade (Bourdieu, 1986, 2007).

O capital pode se apresentar de três maneiras fundamentais: como capital econômico, que é diretamente convertível em dinheiro e pode ser institucionalizado na forma de direitos de propriedade; como capital cultural, que é convertível, em algumas condições, em capital econômico e pode ser institucionalizado na forma de qualificações acadêmicas; e como capital social, constituído de obrigações sociais (“conexões”), e que é convertível, em algumas condições, em capital econômico podendo ser institucionalizado na forma de títulos de nobreza (Bourdieu, 1986, p. 243, tradução nossa)¹⁷

A profissão assumida por um indivíduo em nossa sociedade representa uma parte grande da sua identidade, bem como do lugar que ocupa no campo social. Muito do prestígio, bem como do sucesso financeiro, estão relacionados com a posição profissional assumida. Para muitas profissões, diversas instâncias servem para validar tais posições através diplomas e títulos que representam capital cultural (Bourdieu, 1986; 1996; 2007). No caso do trabalho do músico popular, embora já existam diplomas e títulos relacionados, de forma geral a validação se dá através do próprio campo através do reconhecimento dos pares.

¹⁷ *Capital can present itself in three fundamental guises: as economic capital, which is immediately and directly convertible into money and may be institutionalized in the form of property rights; as cultural capital, which is convertible, on certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of educational qualifications; and as social capital, made up of social obligations (“connections”), which is convertible, in certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of a title of nobility.*

Compreendemos que tais dinâmicas relativas aos tipos de capitais estão presentes em todas as relações sociais, e que tais trocas simbólicas fazem parte das dinâmicas e do funcionamento interno de qualquer campo e, por consequência, de qualquer categoria especificada por uma atividade ou profissão determinada. Defendemos, porém, que tais valores simbólicos interferem de forma mais significativa no campo das artes em geral, em grande parte pela ação dos ditos ideais românticos que afirmam de maneira recorrente uma valorização do ideal sobre o material nesse meio. Afirmando um distanciamento ideal do fazer artístico com relação às motivações práticas externas ao fazer artístico em si, tais ideais culminam em uma noção de arte desinteressada, ou arte pela arte. Compreendendo que as fronteiras entre uma dita arte “pura” e uma arte com fins comerciais são bastante nebulosas, partimos do princípio de que os valores que regem as regras internas aos campos das artes tendem a ser determinados pelos produtores ligados à dita arte pela arte, definidos por Bourdieu como eruditos (Bourdieu, 2007).

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura da oposição (...) que se estabelece entre, de um lado o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (...) objetivamente destinados (...) a um público de produtores de bens culturais e, do outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não produtores de bens culturais (Bourdieu, 2007, p. 104).

É notável o quanto na afirmação da arte pela arte se faz presente a recusa do fator econômico como motivação, mesmo que só em aparência. Dessa maneira, a postura anticomercial é regra que determina a posição do artista. Como exemplo de tal postura Rita Morelli destaca:

Andre Midani chama a atenção para uma espécie de mudança de mentalidade que teria ocorrido entre os próprios artistas da MPB a partir dos anos 60. Segundo ele, os artistas bossa-novistas sofriam ainda de uma grande “inibição profissional” e faziam música por “diletantismo”. Por isso, “aquele que pensasse seriamente em gravar e vender amplamente sua música era malvisto pela turma (Morelli, 1991 p. 68).

Partimos do princípio de que a posição do trabalho artístico e as suas associações com índices de valor abstratos ligados aos ditos ideais românticos são fruto de um processo histórico e de que contribuem para a posição e valorização do trabalho e do trabalhador artístico junto ao meio e a sociedade. Todavia, compreendemos que, sendo tais valores abstratos fruto do desenvolvimento histórico concreto, existem apenas enquanto criação

humana. Entendemos que representa um desafio para esta pesquisa lidar com valores e ideais abstratos de maneira concreta, compreendendo a particular proximidade de tais valores com o fazer artístico, sem incidir em romanizações com relação ao lugar do artista ou da arte.

Segundo as teorias clássicas, o processo de diferenciação das esferas da atividade humana correlato ao desenvolvimento do capitalismo e, em particular, a constituição de sistemas de fatos dotados de uma independência relativa e regidos por leis próprias, produzem as condições favoráveis à construção de sistemas ideológicos, vale dizer, as chamadas teorias ‘puras’ (...) que reproduzem as divisões prévias da estrutura social com base na abstração inicial através da qual elas se constituem. De acordo com a mesma lógica, tudo leva a crer que a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição, devido aos processos da divisão de trabalho, de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte – da arte enquanto tal -, instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação (Bourdieu, 2007, p. 103).

Em suma, compreendendo estar o trabalho do músico junto a indústria fonográfica atrelado a uma cadeia produtiva que, como braço da indústria cultural, envolveu grandes conglomerados financeiros, muitas vezes transnacionais e, por isso, tendia a ser dirigida pelo fator concreto, pela objetividade e pelo retorno financeiro. O trabalho de gravação, regido pela razão instrumental, representou um ponto de atrito ou negociação entre, de um lado, o caráter artístico do trabalho e, do outro, as pressões práticas e financeiras de um empreendimento comercial de grande porte. Buscamos também tratar dos valores abstratos que turvam a noção do fazer artístico enquanto trabalho com base em sua dimensão histórica, compreendendo que tais valores, embora também existentes em áreas tidas como não artísticas, exercem uma agência significativamente grande no meio artístico.

3.5 Identidade

Diversos depoimentos colhidos ao longo da pesquisa ilustram o grau de dedicação, entrega e sacrifício associados à opção pela carreira artística que, por outro lado, parecem ser contrabalançados pelas recompensas sociais e subjetivas ligadas a essa ocupação. O que fica bastante claro é o grau de agência que a opção pela carreira artística tem sobre a construção da identidade dos indivíduos, sendo fator de grande influência sobre a sua subjetividade. O modo como se identificam e são identificados por outros:

Identidade refere-se aos vários significados atribuídos a uma pessoa por ela mesma e pelos outros. Esses significados, ou autoconceitos, baseiam-se nos papéis sociais e na pertença a grupos (identidades sociais) das pessoas, bem como nas características pessoais e de caráter que elas exibem e que os outros lhes atribuem com base em sua conduta (identidades pessoais) (Ibarra, 1999, tradução nossa).¹⁸

A centralidade do trabalho como fator de construção das identidades nas sociedades modernas é clara. Ao conhecer uma pessoa após saber o nome dessa comumente sucedem perguntas como: “você trabalha com o que?” ou “o que você faz?”. É comum perguntar às crianças: “o que você quer ser quando crescer?”. Em geral, a resposta que se espera para “o que você quer ser?” é alguma profissão (médico, bombeiro, astronauta), demonstrando o quanto existe o entendimento de que o que você faz é aquilo que você “é”.

Entre os entrevistados, é forte a noção da autodenominação enquanto músico, a noção de que maí os do que ser o que eles fazem, é isso que eles “são”. O tipo de relação que os entrevistados afirmam ter com a profissão transcende em muito a relação de trabalho apenas como fonte de renda sendo em muitos casos a relação com a música exposta como uma necessidade pessoal.

Não (trabalharia com outra coisa). Eu não sei fazer nada direito. Alguma coisa teria que ter a ver com música, se eu parasse de tocar de repente eu ia virar curador de alguma coisa, mas teria que ter algo relacionado com música. DJ, sei lá, qualquer coisa, mas teria relação com música (Continentino).

Talvez (tenha pensado em trabalhar com outra coisa) sim, num momento que tava aquela dureza brava, entendeu? Filho, escola, cara o que que eu posso fazer, cheguei até a pensar em pilotar avião. Aquelas coisas que você pensa, não tem jeito, tem uma hora que você fala, música, não rolou. Minha banda, a gente fez um sucesso numa época, mas depois a gente não soube, sei lá, alguma coisa que a gente pisou na bola e a gente não soube levar em frente direito. Aí você vê uma época que dá um branco total aí realmente passa pela cabeça. Mas o problema é que eu não conseguiria, a vida inteira eu fiz isso, eu não saberia fazer outra coisa, se bem que a gente sabe se adaptar. A vida faz você se adaptar de algum jeito (Dadi).

Embora seja consenso entre os entrevistados a ideia de que o “ser músico” representa parte central das suas identidades, por vezes, as falas revelam mágoa com a realidade do labor da música, que conflita com as motivações e com o amor pela música em si:

¹⁸ Identity refers to the various meanings attached to a person by self and others. These meanings, or self-conceptions, are based on people's social roles and group memberships (social identities) as well as the personal and character traits they display and others attribute to them based on their conduct (personal identities).

É, cara, eu tenho pensado muito nisso desde a pandemia, desde essa época eu pense: será que eu conseguiria não fazer música todos os dias? E cada vez mais me soa algo interessante pra manter a paixão pela música de alguma maneira. Porque às vezes a gente se decepciona com situações ou se cansa um pouco com um determinado jeito de trabalhar e não tem pra onde ir. É isso que a gente sabe fazer da vida com excelência absoluta é isso aqui, mas eu penso realmente que se a gente tem uma estabilidade financeira, um trabalho fixo, nada a ver com música, talvez eu me inspirasse. Talvez o tempo que eu uso pra fazer música, talvez fosse um tempo mais de composição, de uma coisa mais artística pessoal. Que é tão importante quanto tocar o trabalho de todo mundo fazer parte das coisas das outras pessoas. Eu tenho sentido falta, to me esforçando ao máximo pra concluir meu segundo disco até o fim do ano, mas sem dúvida é muito difícil fazer esse processo junto com a vida da música. Ai a gente diz, às vezes tem que tocar. Tocar, trabalhar, sair pra trabalhar 16 horas num dia e aí você chega em casa você nem quer tocar e nem saber, nem ouvir música, não quero. (...) Claro que outra coisa dentro da música seria produzir, virar produtor, gravar coisas dos outro, trabalhar no computador muito. Que realmente não é mais o músico prático que eu sou. Baixista de carregar o baixo e sair pra tocar como você é. Me interessa ficar mais em casa, me interessa trabalhar no computador e especialmente se eu tiver filho, é muito interessante eu poder trabalhar de casa, fazendo coisas musicais no computador, né? Mas aí eu já considero, que mesmo sendo música, eu já considero que é um outro nível de conexão com música, não é estar com o instrumento na mão. Então, no momento fazendo gravação online é uma delícia porque eu to com meu baixo do meu lado e eu pego e em meia hora de seção eu to tocando a música de alguém e isso, tem seus lados negativos, mas é muito prazeroso. Estar com o instrumento no colo e tocar. Mas trabalhar com outra coisa que não tem absolutamente nada a ver com música, sem dúvida eu ia pensar em música o dia inteiro por que eu sou músico de coração e não aguento, a música ta dentro de mim e talvez me traga uma aproximação com uma coisa talvez mais artística minha, eu ia me preocupar mais com não ser “gigieiro” e criar mais discos ou criar mais material (Arruda).

A ideia de trabalhar com outra coisa para poder se dedicar à música apenas em suas facetas mais artísticas revela o choque entre o caráter “arte” e o caráter “trabalho” do trabalho artístico. Todavia, a fala reafirma o quanto os entrevistados colocam a música como algo central nas suas existências.

O grau de agência do envolvimento com música nas suas identidades fica expresso, também, na fala de Vasconcellos:

Eu acho que eu me considero um sacerdote, com o perdão da palavra, da música em si. Isso às vezes se expande para um lado artístico, criativo, de uma proposta, das coisas que eu penso e eu posso trazer de uma forma artística com meu conceito e liberdade. Mas na maioria das vezes, por esse caminho tanto como baixista quanto produtor, de servir. De ter a noção e talvez o talento, eu acho que talvez esse seja meu X-man com relação a música seja a versatilidade. Então isso me faz servir com prazer, sem que isso de uma certa maneira me fira ou me deixe desconfortável em situações que talvez a gente fosse exigido de uma forma mais profissional, pra mim é

sempre divertido porque eu gosto, eu tenho tanto prazer quando eu to produzindo um disco, ou dirigindo ou fazendo a direção musical quanto como baixista. Mas se você for cortando as partes, eu vou ficar com o contrabaixo. No final das contas, parando pra pensar, é esse baixista que levou a todos esses outros personagens. E eu acho que é uma característica que eu vejo em nós baixistas é curtir tocar várias coisas, por mais que um tenha um hand mais aberto o outro uma coisa mais específica, mas é gostoso. Contrabaixo, acho que é a galera que curte mais rodar os estilos (Vasconcellos).

O alto grau de envolvimento pessoal com a ocupação artística parece contribuir para a paixão demonstrada ao longo dos depoimentos acerca das diferentes facetas do viver de música. O ser músico, ser artista, aparentam representar parte significativa da autoimagem e autoidentificação dos entrevistados. O princípio da centralidade do trabalho construindo o indivíduo (Lukacs, 1981; Engles, 2006; Marx, 2013) fica exposta nas falas dos entrevistados que afirmam terem se construído através do seu trabalho junto à música:

O que eu acho legal é que cada coisa, cada trabalho que eu fiz meio que abriu porta pra um caminho diferente. Eu não tinha uma banda tipo assim: eu to aqui prestando serviço e vou fazer esse trabalho, mas não vou me envolver com isso e tchau. A partir do momento que eu tava ali eu meio que me influenciava, me envolvia e a partir daí uma coisa vai puxando a outra em termos de cultura musical. Então o meu caminho foi muito moldado também por essa demanda profissional. (...) Mas aí eu tenho esse lado que eu acho bacana que é a demanda profissional moldar a minha evolução musical. então cada coisa que eu ia sendo chamado, para mim eram novas descobertas e isso é uma coisa legal da música por que a música é muito ligada a coisa antropológica assim, né? É uma coisa que realmente a gente desenvolve (Continentino).

A possibilidade de trabalhar em diversas áreas da música termina por potencialmente converter o músico em “músico dessas áreas”. É a prática, o trabalho, moldando o indivíduo. Contudo, um detalhe importante nessa fala reside no trecho: “*Eu não tinha uma banda tipo assim: eu to aqui prestando serviço e vou fazer esse trabalho, mas não vou me envolver com isso e tchau*” (Continentino). Aqui fica expressa a necessidade de envolvimento com o trabalho para que ocorra o crescimento pessoal. Fica clara a postura engajada e não “alienada” com relação ao trabalho contribuindo para o desenvolvimento do indivíduo em diferentes sentidos.

A agência da atividade profissional sobre a constituição e imagem do indivíduo se expressa na chamada identidade profissional. “A identidade profissional é definida como o conjunto relativamente estável e duradouro de atributos, crenças, valores, motivações e experiências através dos quais as pessoas se definem em um papel profissional” (Ibarra, 1999, tradução

nossa)¹⁹. Para esta pesquisa, o conceito de identidade profissional serve como base, na medida em que contribui para especificar a categoria músico de estúdio.

De maneira geral, os entrevistados demonstraram compreender que as categorias profissionais como “músico de estúdio” não são estanques, existindo trânsitos e sobreposições entre os diversos espaços de trabalho. De fato, os entrevistados tenderam a afirmar não se considerarem sequer como “contrabaixistas”, mas, sim, como categorias mais amplas, como músicos ou artistas. Em geral, eles demonstram compreender o trânsito entre os diferentes papéis sabendo existir por vezes uma maior ênfase em um ou outro aspecto do trabalho:

(Me sinto mais como produtor). Muito mais, eu não tenha nenhuma dúvida. Não que eu ache, eu não acho que eu sou um baixista tipo “eu sou uma merda de músico” ou tentando “coitadinho”, mas assim, o instinto do que eu faço ele não passa por tocar baixo. Se eu ficar três meses sem tocar baixo eu não fico agoniado. Se eu tiver gravando um disco, se eu tiver mixando, isso não me deixa triste de ter um instinto mecânico. Eu tô quase sempre mais com a música na minha cabeça na minha cabeça do que uma coisa tátil. Então isso foi assim desde sempre. Eu tenho lembrança disso, de ver o Edson estudando, o Rodrigo. O Rodrigo ficava lá estudando de arco e eu falava: caraca, que saco! E aí botava uns discos, ficava ouvindo uns discos, vendo que é que tava tocando, pensando como é que tinha gravado (Kassin).

A identidade profissional, assim como outras categorias de “identidade”, apresenta algum grau de fluidez, na medida em que um mesmo indivíduo pode se enquadrar naquilo que se espera dele em situações distintas assumindo o que Ibarra define como “*provisional self*” (Ibarra, 1999). Dessa forma, o mesmo indivíduo pode se apresentar e se enquadrar em comportamentos que o definam como membro de determinado grupo de amigos, como pai ou parte de uma família, membro de congregação religiosa ou profissional de alguma área específica.

Um mesmo indivíduo pode, também, assumir distintas “identidades” em distintos contextos profissionais. André Vasconcellos trata da diferença de postura assumida ao trabalhar como contrabaixista ou como produtor:

É muito diferente e muitas vezes tem que tomar cuidado pra um não misturar no outro. A única coisa que eu acho que une é a sabedoria em chegar no som pra aquilo ali, mas é importante que esses caras se separem. (...) Então isso vai se transformando, dentro desse personagem que você falou do produtor com o baixista, minha visão é que eu não posso me deixar influenciar numa gravação. Que às vezes é difícil, por exemplo: eu to numa

¹⁹ Professional identity is defined as the relatively stable and enduring constellation of attributes, beliefs, values, motives, and experiences in terms of which people define themselves in a professional role.

gravação e to escutando que a bateria está fora de fase e o engenheiro não prestou atenção, ou o som do baixo isso ou aquilo, ou a monitoração, aquilo ali não pode me fazer não tocar como se eu não tivesse a ciência. Que às vezes você fica muito exigente, né? Claro que eu quero gravar nas condições ideais, mas nem sempre são ideais. Isso não pode deixar que esse lado que está desenvolvido atrapalhe na minha performance como baixista. Porque não atrapalharia caso eu não tivesse essa consciência. E virse versa, também não posso, muitas vezes, olhar a música sobre a ótica contrabaixística quando eu estou do outro lado (Vasconcellos).

Kassin reforça a noção da diferença entre “ser contrabaixista” e “ser produtor”:

Eu acho que quando me chamam pra tocar baixo em um negócio em que eu não estou envolvido na produção, cara é um outro estado da mente. (...) Mas se eu tiver trabalhando em um negócio de produção, eu não penso no baixo como um elemento e às vezes, dependendo do tempo que eu to num projeto, por exemplo, eu tô num projeto, eu não toquei baixo naquele projeto. Eu basicamente to olhando a coisa toda e mixando, tendo que terminar o negócio, mas a parte musical daquilo não passou pra mim. Na minha cabeça, eu não penso em nenhum acorde, eu não estou pensando em nada que seja teórico ou harmônico. E às vezes eu estou tocando na orquestra imperial e meu ouvido fica ótimo pra harmonia, qualquer acorde eu sei qual é imediatamente. Então tem momentos do meu cérebro em que ele fica mais relacionado à música e tem momentos que meu cérebro fica mais relacionado a uma coisa sônica, tipo: falta alguma coisa nessa frequência, essa música não tá subindo nessa hora porque não tá. Eu acho que são músculos diferentes (Kassin).

Fica claro que o músico assume diversos papéis que envolvem vestir diferentes “identidades” ou “*provisional selfs*” no decorrer de seu dia a dia de trabalho. O Norte que parece guiar essas identidades, no entanto, é a ligação com a música que surge como elemento central na identificação tanto para o pessoal quanto para o público ao longo dos depoimentos.

O trabalho artístico, embora preso aos mesmos constrangimentos impostos a basicamente todos os tipos de trabalho pela lógica capitalista, tem, como peculiaridade, o alto grau de agência sobre a percepção de quem o pratica tende a ter de si. Um trabalho no qual o indivíduo é aquilo que faz porque escolheu ser, e encontra no que faz prazer e realização, algo que, por si, tende a ser visto como exceção no escopo dos tipos de emprego disponíveis na sociedade.

3.6 Trabalho e sentido

Conforme já abordado nos capítulos anteriores, Karl Marx estabelece a centralidade do trabalho, não somente na organização da sociedade e da economia, mas também na relação do humano com o mundo que o cerca como um todo. Abordagens do trabalho a partir de uma perspectiva psicológica parecem apontar para conclusões semelhantes:

A psicodinâmica do trabalho defende a hipótese segundo a qual o trabalho não é redutível a uma atividade de produção no mundo objetivo. O trabalho sempre coloca à prova a subjetividade, da qual esta última sai acrescentada, enaltecida, ou ao contrário, diminuída, mortificada. Trabalhar constitui, para a subjetividade, uma provação que a transforma. Trabalhar não é somente produzir; é, também, transformar a si mesmo e, no melhor dos casos, é uma ocasião oferecida à subjetividade para se testar, até mesmo para se realizar (Dejours, 2004, p 30).

O trabalho enquanto força que contribui para formar os indivíduos nas suas capacidades físicas e psicológicas é também origem de frustrações, dores e adoecimentos. A relação dos indivíduos com o trabalho e com os empregos tende a desvelar diversas relações do indivíduo com a própria vida, existindo em muitos casos situações nas quais o trabalho é tido como violência.

Para muitos, a “verdadeira vida” situa-se fora do trabalho remunerado, nas relações amorosas, na família, no consumo, no esporte, na religião ou na alegria. Não veem o trabalho que desenvolvem ou o emprego que ocupam como uma boa definição de si mesmos (Dubar, 2012, p. 353).

Existem, por outro lado, tipos de trabalho ou profissões nas quais essa carga negativa associada ao trabalho encontra-se, se não ausente, bastante diminuída. São situações nas quais o indivíduo se reconhece no seu trabalho, e nele encontra sentido além da mera relação de troca entre tempo e esforço por dinheiro.

Elas dão um sentido à existência individual e organizam a vida de coletivos. Quer sejam chamadas de “ofícios”, “vocações” ou “profissões”, essas atividades não se reduzem à troca econômica de um gasto de energia por um salário, mas possuem uma dimensão simbólica em termos de realização de si e de reconhecimento social (Dubar, 2012, p. 354).

Ao menos nas motivações iniciais que levam o indivíduo a optar por tais carreiras, o trabalho artístico aparenta tender a se enquadrar em tal categoria. Por um lado, a perspectiva de dedicar grande parte do tempo a uma atividade com a qual o indivíduo se reconhece, ainda mais sendo um tipo de atividade associado a *glamour* e ao prazer, é sedutora. Por outro lado, o que se revela é uma corrente de incertezas associadas às possibilidades de êxito profissional, ao retorno financeiro e ao reconhecimento artístico. Somado a isso, o campo da música envolve uma imensa carga de dedicação ao preparo, ao estudo dos instrumentos, aos ensaios, horas de trabalho, muitas vezes, solitárias e invisíveis, que ilustram o alto grau de motivação pessoal ligado à opção pela carreira artística.

Os diferentes tipos de motivações ligados ao trabalho podem ser genericamente divididos entre motivações intrínsecas e extrínsecas, no sentido de terem origem em elementos ligados ao trabalho em si ou em retornos externos a este.

Com base na teoria da motivação expectativa-valência de Vroom (1964), Porter e Lawler (1968) propuseram um modelo de motivação intrínseca e extrínseca no trabalho. A motivação intrínseca envolve pessoas que realizam uma atividade porque a consideram interessante e obtêm satisfação espontânea da própria atividade. A motivação extrínseca, por outro lado, requer uma instrumentalidade entre a atividade e algumas consequências separáveis, como recompensas tangíveis ou verbais, de modo que a satisfação não vem da atividade em si, mas sim das consequências extrínsecas a que a atividade leva (Gagné; Deci, 2005, p. 331, tradução nossa).²⁰

As ocupações ligadas ao trabalho artístico tendem a ser motivadas por fatores reconhecíveis como intrínsecos, segundo a teoria da motivação. Embora fatores como retornos financeiros e sociais não sejam desprezados de maneira alguma, esses fatores tendem a ser postos (ao menos nas falas) em plano secundário com relação a motivações de caráter pessoal e artístico.

Se afastar do trabalho com música foi considerado por alguns entrevistados como algo “angustiante” (Coutinho, 2020, p. 72), tais depoimentos coincidem com o relato do contraabaixista Sergio Barroso: “*Eu fiquei um tempo meio afastado, eu passei assim de oitenta*

²⁰ *Building on Vroom's (1964) expectancy–valence theory of motivation, Porter and Lawler (1968) proposed a model of intrinsic and extrinsic work motivation. Intrinsic motivation involves people doing an activity because they find it interesting and derive spontaneous satisfaction from the activity itself. Extrinsic motivation, in contrast, requires an instrumentality between the activity and some separable consequences such as tangible or verbal rewards, so satisfaction comes not from the activity itself but rather from the extrinsic consequences to which the activity leads.*

até noventa e pouco, eu quase não tocava. Mais aí é o negócio, você muda de área o estresse aumenta. Falta de tocar, tocar é uma terapia muito boa” (Barroso).

Se aceitamos o princípio do trabalho como elemento central na formação do indivíduo em ampla gama de aspectos, que vão do físico ao psicológico, e que contribuem para determinar a posição do indivíduo junto à sociedade, fica flagrante que a violência que a exploração do trabalho existente na estrutura capitalista vai além da simples desproporção do retorno financeiro oferecido ao trabalhador. Se o trabalho constrói o indivíduo, um sistema que obriga esse indivíduo a atuar em um campo no qual não se identifica, não encontra satisfação e não vê sentido, o obriga a se transformar em algo em que não se identifica, não se satisfaz e não encontra sentido.

Tal violência fica flagrante em trabalhos degradantes ou extenuantes nos quais os parcos retornos financeiros contribuem para torná-los indesejáveis, sendo ocupados apenas por aqueles que não encontram alternativa (Antunes, 2009; 2019). Todavia, mesmo em empregos bem remunerados e socialmente bem-vistos, a percepção da falta de sentido por parte dos trabalhadores representa um fator que tende a causar danos psicológicos no longo prazo. É o fenômeno dos chamados “*bullshit jobs*” (Graeber, 2018).

O trabalho artístico é um trabalho como outro qualquer. Porém, esse campo específico carrega toda uma carga de valores simbólicos que o colocam em uma posição peculiar em nosso quadro social. Esse tipo de trabalho tem servido de modelo para o tipo de envolvimento ideal por autores ligados às teorias marxistas (Harvey, 2013) bem como de exemplo do “novo trabalhador” nos modelos de exploração do trabalho contemporâneo (Menger, 2005). Aquele que opta por viver em trabalhos ligados a tais campos lidam com, por um lado, toda a carga simbólica e idealista associada a esse campo e, por outro, com as pressões constantes dos desafios do “ganhar o pão” junto a esse campo.

O dito “modelo” representado pelo trabalho artístico pode, todavia, servir como base para o olhar sobre o problema representado pela normalização do trabalho mercantilizado no mundo contemporâneo. Embora seja utópico assumir que todo o universo do trabalho pudesse ser guiado pelas motivações pessoais dos trabalhadores, o lugar do trabalho enquanto tempo e esforço vendidos precisam e têm sido questionados já há séculos. No panorama atual de automação extrema das etapas de produção, que tem sido acompanhada do acúmulo radical das riquezas, é imperativo que os olhos do trabalhador estejam voltados para uma relação de trabalho mais humana que tenha o seu sentido direcionado à satisfação do indivíduo e não apenas a garantia mínima de sua existência.

Compreendendo o lugar do trabalho no desenvolvimento histórico das sociedades, mas também, no desenvolvimento pessoal de cada indivíduo, se faz necessário cuidar para que o trabalho não seja apenas tempo vendido. É preciso que haja condições mínimas para o indivíduo existir com segurança de maneira que pessoalmente cada um possa, ao menos, buscar trabalhar e dedicar o precioso tempo de vida com aquilo que represente algo além do labor da sobrevivência de Arendt e se pareça mais com o trabalho como “obra” que propõe a autora (Arendt, 2013).

4 OS ENTREVISTADOS

Aqui, partiremos dos depoimentos colhidos buscando estabelecer um perfil dos indivíduos abordados ao longo deste texto. Como já foi posto, a opção de partir das entrevistas como ponto principal no desenvolvimento deste trabalho confere vantagens enquanto gera desafios a serem superados. Um entendimento maior a respeito de quem são esses indivíduos que fornecem depoimentos acerca das suas experiências no mercado de trabalho de gravação, objeto central desta pesquisa, contribui para esclarecer os pontos de vista e lugares de fala de onde emergem os depoimentos.

No capítulo anterior, discutimos o perfil do músico trabalhador da música popular, apontando diferentes categorias e as mudanças percebidas nas suas estruturas, concentrando na figura do “músico de estúdio” e as suas relações com a categoria de músico acompanhador “sideman” como um todo. Discutiremos, ao longo deste capítulo, particularidades da posição de contrabaixista no panorama da música popular, bem como alguns efeitos possíveis dessa posição sobre o lugar do contrabaixista junto ao campo como um todo. Traremos dados biográficos dos entrevistados oriundos das entrevistas, das redes cibernéticas como base para discussões acerca das forças sociais, econômica, raciais, entre outras, que contribuem para o estabelecimento das posições profissionais e sociológicas desses indivíduos.

4.1 Relises

Embora procuremos ao longo desta seção estabelecer os perfis dos entrevistados de forma ampla, consideramos importante partir de uma noção de autorreferência, do como os entrevistados se apresentam, para compor o quadro que busca em alguma medida iluminar as diversas facetas do quem são e o que são estes indivíduos. Nesse espírito, aqui apresentaremos os *relises* ou pequenos currículos fornecidos pelos próprios entrevistados. Estes são os relises que seriam entregues a produtores ou contratantes por ocasião de trabalhos. Julgamos que, além de fornecer um quadro resumido da história dos indivíduos em termos de trabalho e carreira, os currículos são, em alguma medida, exemplos da sua autorrepresentação, sendo o documento que apresentam para afirmar quem “são” junto aos pares, fornecendo, assim, elementos que ilustram o que julgam “importante” em termos de história de trabalho.

4.1.1 Pablo Arruda

Pablo Arruda, contrabaixista carioca e suíço, começou a tocar baixo elétrico aos 13 anos, influenciado pelos grandes nomes da história do rock, do folclore e jazz brasileiro, americano e europeu. Aos 15 anos, estudou 6 meses em Providence, RI com o mestre Dave Zinno.

No Brasil, apaixonado pelo contrabaixo, estudou com Paulo

Russo, e entrou em 1º lugar para a UNIRIO, onde se formou em Bacharelado em Contrabaixo Acústico com o prof. Antonio Arzolla (2014).

Pablo Arruda vem partilhando o palco e estúdio com Geraldo Azevedo, Vanessa da Mata, Rubel, AnaVitória, Chano Dominguez, Emmet Cohen, Camille Bertault, Hamilton de Hollanda, Leo Gandelman e Monica Salmaso agitando a cena musical carioca.

Hoje, após lecionar e tocar em 14 países, o contrabaixista integra diversas frentes de trabalho, como a gravadora internacional Musiversal, onde já gravou e produziu mais de 3000 músicas para artistas do mundo todo.

4.1.2 Zé Luiz Maia

Release Zé Luiz Maia

Atua desde 1986 no cenário musical brasileiro, como contrabaixista (acústico e elétrico), tendo acompanhado artistas como Kleiton e Kledir, João Nogueira, Martinho da Vila, Elza Soares, Luiz Melodia, Angela Ro Ro, Fátima Guedes, entre outros, em gravações e shows por todo o país.

Participou de inúmeras gravações com instrumentistas como Gilson Peranzetta, Wagner Tiso, Paulo Moura, Maurício Einhorn.

Acompanhou a atriz e cantora Bibi Ferreira por mais de 10 anos em gravações e turnês nacionais e internacionais, incluindo uma apresentação em Nova York que contou com a participação especial da Liza Minelli.

Em 2008, gravou seu CD “Tal Pai”:

(Delira Música-<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/tal-pai>), onde registrou músicas inéditas de autoria do seu pai, Luizão Maia.

Foi um dos produtores do CD "Pra Gente Fazer Mais um Samba", de Wilson das Neves, vencedor do Prêmio da Música Brasileira 2011 como melhor álbum de samba. Também produziu o CD "Verde Amarelo Negro Anil", de Nilze Carvalho, indicado ao Grammy Latino 2015 na categoria 'Melhor álbum de Samba/ Pagode'.

Participou, em 2017, do grupo EntreAtto, apresentando-se nas celebrações de casamento no Rock In Rio.

Atualmente participa do projeto Noites de Orfeu com o cantor Toni Garrido, integra o tradicional grupo de choro Galo Preto, e acompanha artistas como Nilze Carvalho, Patricia Mellodi e Moacyr Luz.

4.1.3 Alberto Continentino

Bio

Alberto Continentino

Multi-instrumentista, compositor, produtor e arranjador. Alberto Continentino colaborou como baixista em projetos de grandes artistas da música brasileira de várias gerações, como Caetano Veloso, Milton Nascimento, Marcos Valle, Ed Motta, Kassin, Domenico, Moreno Veloso, Ana Frango Elétrico e Bala Desejo. Tocou com grandes músicos do jazz mundial, como Paulo Moura, João Donato, Leo Gandelman, Stefano Bollani e Sadao Watanabe. Participou como produtor de discos de Maria Luiza Jobim, Silvia Machete e Qinhones. Já teve canções gravadas por Gal Costa, Roberta Sá e Adriana Calcanhotto. Trabalhou como músico, produtor e compositor em trilhas de documentários para TV e cinema. Possui três discos solos autorais: *Ao Som dos Planetas*, *Ultraleve* e *Cabeça a Mil e o Corpo Lento*.

4.1.4 Kassin

Kassin é um dos principais produtores musicais brasileiros. Integrou a banda *Acabou La Tequila*, notória no cenário independente carioca dos anos 90. Nos anos 2000, junto com Moreno Veloso e Domenico Lancelotti, formou o grupo +2. Juntos fizeram três discos e a trilha sonora para o espetáculo *Imã* (2009) do Grupo Corpo.

É membro da Orquestra Imperial. Além disso, ainda fomenta experimentalismos em projetos como o Artificial, no qual lançou o disco *Free Usa* e "toca" as músicas com um Game Boy.

Em 2011, lançou seu primeiro disco solo, *Sonhando Devagar*, pela Coqueiro Verde.[2]

É compositor da trilha sonora do animê *Michiko to Hatchin* (ミチコとハッチン, lit. Michiko & Hatchin).

Seu álbum *Relax* foi eleito o 27º melhor disco brasileiro de 2018 pela revista *Rolling Stone Brasil*[3] e um dos 25 melhores álbuns brasileiros do primeiro semestre de 2018 pela Associação Paulista de Críticos de Arte.²¹

4.1.5 Paulo Cesar Barros (PC)

RELEASE

PAULO CÉSAR BARROS.

Trajetória artística:

²¹ Kassin optou por encaminhar seu verbete na página Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Kassin

Começou sua carreira nos anos 60 quando os movimentos musicais fervilhavam entre Rock'n roll, bossa nova e jazz. Ainda garoto, já era arregimentado pelos principais e renomados músicos para jam session com o seu contrabaixo acústico em locais de encontros. Seu grande colega, amigo e incentivador ao jazz, Cláudio Caribe, baterista e um dos maiores músicos que o Brasil já teve, fazia questão de ter Paulo César Barros para compor a base de suas formações de bandas. Ao longo de sua trajetória musical, transitou por vários estilos, sempre com a maior autenticidade.

CANTOR

Como cantor sua voz ficou tão marcada nas gerações dos anos 60 e 70, que foi impossível negar os pedidos dos fãs, sua volta ao mercado fonográfico, sendo assim, surgiu o projeto “ESTRADA, Paulo César Barros e amigos”, onde fez uma releitura dos grandes sucessos que tiveram sua voz como Líder Vocal e como se não bastasse ainda tem as participações de seus colegas e amigos ERASMO CARLOS, FAGNER, ZÉ RAMALHO e FREJAT, esse grande cantor e músico que não cansa em dizer aos quatro cantos que P. C. Barros é o seu grande mestre.

PARTICIPAÇÕES EM GRAVAÇÃO.

Participou de quase todos os sucessos de seus colegas e amigos cantores. Roberto Carlos de 1963 à 1981 e ainda participou de todos os discos de Raul Seixas. Como líder vocal e contrabaixista, participou dos maiores sucessos da banda Renato e seus Blue Caps como por ex: Menina linda, feche os olhos, Ana, Não me diga adeus e etc...

TRAJETÓRIA INTERNACIONAL.

Trabalhou nos maiores estúdios de “Los Angeles e Nova York” com grandes músicos que se tornaram grandes amigos e parceiros como por ex: Vincent Bell, Paul Griffin, Ronald Zito (irmão do grande maestro de Tony Bennet, Tori Zito) e outros. Participou do mega evento Latino de 1975 no “MADISON SQUARE GARDEN”, NY.

Tocou em Paris com o lendário “MICHEL LEGRANT” no projeto da tv globo “Brasil 500 anos”.

Participa de todos os eventos musicais da rede Globo de televisão, como por ex: FAMA, ESTAÇÃO GLOBO., BIG BROTHER. Participação especial nos projetos do canal Multishow como: TRIBUTO A CAZUZA, TRIBUTO A ELIS REGINA, PREMIO MULTISHOW 2015, SÃO PAULO 450 ANOS, BRASIL 500 ANOS e outros.

E-mail : [HYPERLINK paulocezbarros@gmail.com](mailto:hyperlinkpaulocezbarros@gmail.com)

4.1.6 André Vasconcellos

ANDRÉ VASCONCELLOS

O brasileiro André Vasconcellos, é reconhecidamente um dos melhores baixistas do Brasil. Com 29 anos de carreira profissional, atua como sideman, sendo um dos mais respeitados do país.

Além de baixista, é compositor, produtor musical e professor.

André mantém uma carreira solo ativa, fazendo shows regulares pelo Brasil e participando de festivais no Brasil e no exterior.

Lançou cinco discos em sua carreira autoral: **Observatório** (2002), **Dois** (2010), **Ao Vivo** (2012), **+Brasileiro** (2013), **3+** (2017) e agora **+Carioca** em 2023.

Como produtor musical de destaque, trabalhando alguns anos na TV Globo nos programas The Voice Brasil e sendo ganhador da última edição do PopStar, atua também na área didática e está sempre presente em cursos e workshops pelo Brasil e pelo mundo. Em 2019 André lançou seu curso on-line ! Curso de sucesso entre o meio didático e dos contrabaixistas, chamado **PULO DO BAIXO**.

André nasceu em Brasília, em 1979, e se tornou uma referência do baixo no Brasil ainda cedo.

Desde que chegou ao Rio de Janeiro, com apenas 17 anos, a convite do cantor Djavan, trabalhou e gravou com grandes e renomados artistas nacionais e internacionais, tocando em turnês e em diversos festivais ao redor do mundo, dando-lhe uma experiência inigualável na sua idade.

Seu álbum autoral, intitulado **+ Brasileiro** venceu o IMA (Independent Music Awards) na categoria “Jazz Instrumental Song” para a canção “Samba da Esquina”, tanto pelo voto do público como do júri especializado.

Em 2023, lança dois novos álbuns: o primeiro evidenciando o lado intérprete-arranjador e o segundo, uma suíte instrumental que une o universo da música moderna ao samba brasileiro.

Sideman / Música Popular: Djavan - Maria Bethânia - João Bosco - Ivan Lins - Milton Nascimento - Gilberto Gil - Caetano Veloso - Elba Ramalho - Fagner - Flavio Venturini - Seu Jorge - Frejat - Luiz Melodia - Lenine - Maria Rita - Adriana Calcanhote - Melim - Ludmilla - Lucy Alves - Gabirel Elias - Marina Lima - Leila Pinheiro - Leny Andrade - Simone - Zélia Duncan - Joyce - Silvia Perez Cruz - Jane Duboc - Sandy & Junior - Vitor e Léo - Luan Santana - Jorge e Mateus - Breno Miranda - Fernanda Abreu - Ed Motta - Banda Black Rio - Jorge Vercilo - Fábio Jr. - Roberto Menescal - Daniel Jobim - Alexandre Pires - Zeca Pagodinho - Beth Carvalho - Arlindo Cruz - Diogo Nogueira - Belo - Thiaguinho - Luiza Possi - Sergio Reis - Roberta Miranda - Pe. Marcelo Rossi - Pe. Fabio de Melo - Dilsinho - Ferrugem - Kell Smith - Tiago Iorc - Perlla - Gabriel O Pensador - Sandra de Sá - Anita - Demônios da Garoa - Orlando Moraes - Zeca Baleiro - Teresa Cristina - Pepeu Gomes - Roberto Menescal - Dudu Falcão - Rosa Passos - Isabela Tavian - Tony Garrido - Carol Saboya - Marjorie Estiano - Liah - Jay Vaquer - Cláudio Lins - Claudio Zoli - Daniel Boaventura - Mauricio Manieri - Milton Guedes - Max Viana - Elen Oléria - Fênix - SNZ - Zé Ricardo - Vanessa Jackson - Mauricio Mattar - Cris Delano - Paula Morelembaum - Hebe Camargo - Marcela Biasi - Nuria - Brendan Adams - Adriana Maciel - Daniel Gonzaga - Liz Rosa - Barbara Mendes - Mylena - Cyz - Monique Kessous - Marquinho O Sócio - Adelmo Casé - Ive - Verônica Sabino - Catia Werneck - Lia Sophia - Thais Gulin - Daíra Saboia - Luis Kiari - Márcio Vitor - Sam Alves - Aggeu Marques - Bruno Aguiar - Stereoluna - Rogério Midlej - Fiuk - Debora Vasconcellos - Kleber Jorge - Felicidade Suzy - The Voice Brasil - PopStar -

Sideman / Música Instrumental: Hamilton de Holanda - Hermeto Pascoal - Randy Brecker - Leo Gandelman - Celso Fonseca - Torcuato Mariano - Marcio Montarroyos - Paulo Moura - OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira) - Toninho Horta - Mauro Senise - Nivaldo Ornelas - Mú Carvalho - Marcos Suzano - Cristovão Bastos - Grupo Dois de Ouro - Carlos Malta - Ricardo

Silveira - Nelson Faria - Vitor Santos - Tulio Mourão - Marco Pereira - Lula Galvao - Ricardo Leão - Claudio Infante - Raul Mascarenhas - Arthur Maia - Arismar Espírito Santo - Rogério Caetano - Gabriel Grossi - Daniel Santiago - Leo Amuedo - Thiago Espírito Santo - Ebinho Cardoso - David Feldman - Fernando Vidal Trio - Avi Bortnick - Phill De Greg - Chie Umezawa - Mika Mori - Richard Galliano - Didier Lookwood - Mike del Ferro - Mike Moreno - Marcio Bahia - Eduardo Neves - Renato Vasconcellos - Juninho Di Souza - Danilo Sinna - Josué Lopez - Pedro Martins - Tuto Ferraz - Brasilidade Geral - Ademir Junioh - Guilherme Dias Gomes - Antônio Adolfo - Adaury Mothé - Eduardo Farias

Produtor Musical: Daniel Boaventura - Daniel Jobim - João Napoli - Melim - Paula Fernandes - Ivete Sangalo - Jakson Follman - Helga Nemetik - Totia Meireles - Robson Nunes - Yara Charry - George Sauma - Leila Pinheiro - Latino - Nuria - Isa - Vini Vercilo - Roberta Spindel - Samanta Ayara - SNZ - JAMZ - Tibi - Gui Paes Leme - Fernando Perillo - Georgia W Alo - Adelmo Casé - Barbara Mendes - Rogério Midlej - Paulo Loureiro - Mylenna - Camila Matoso - Dani Lima - Flavia Santana - Tito Marcelo - Stereoluna - Auravil - Bruno Aguiar -Thais Uessugui - FRAN

PROFESSOR: Curso Internacional de verão EMB (2020 / 2014 /2010) - Mostra de Musica do SESC Cuiabá (2013) - Festival Internacional de Contrabaixo da Amazônia (2013) - Mostra de Música do SESC Cuiabá (2012) - Workshop Academia BSB Musical (2012) - Workshop Londres (2012) - Curso Internacional de Curitiba (2010) - Mostra de Musica SESC Cuiabá (2010) - Festival Internacional de Domingos Martins (2009) - Curso Internacional de Verao da EMB (Brasilia 2008) - Workshop Cincinnatti University (March 2005) - Workshop Jamey Abersold – UoFL (March 2005) - Workshop EM&T/Cover Baixo Festival (June 2005) - Workshop Jamey Abersold Institute (Jazz Week - K.Y 2002) - Workshop Cincinatti Music University (2002) - Workshop EM&T / Cover baixo - Bass festival (São Paulo set/2003) - Curso Internacional de Verao da EMB (Brasilia 2001) - Workshop Expomusic 1997 /1998 /2000 (Estande Fodera) - Workshop Music Mall (Rio 2003) - Workshop Escola de Musica de Brasilia (BSB 1998) - Workshop Academia BSB Musical (BSB 1999) - Curso Academia Cordas & CIA (BSB 1999)

<http://andreasconcellos.com.br/>
 facebook
 twitter
 instagram
contato@andreasconcellos.com.br
 +55 21 98111-9460

4.1.7 Nilo Romero

Carioca, 65 anos, Instrumentista (baixista), compositor, produtor e diretor musical.

Iniciou sua trajetória profissional em 1982. Ao longo de sua carreira, atuou em shows e gravações, com diversos artistas, como Ritchie, Cazuza, Kid Abelha, Leo Jaime, Marina Lima, Paulinho Moska, Paulo Ricardo, Cidade Negra e Ana Carolina. Como produtor musical, foi responsável por discos de Cazuza, Kid Abelha, Leo Jaime, Marina Lima, Paulinho Moska, Paulo Ricardo, Asa de Águia, Engenheiros do Havaí, GNR (Portugal), Cris Braun, Fábio Jr., Ana Carolina, Rui Veloso (Portugal), Isabela Tavianni, Chimarruts, Cidade

Negra, Cabruêra e George Israel. Da relação dos intérpretes de suas canções, constam artistas como Cazuza, Gal Costa, Kid Abelha, Leo Jaime, Paulinho Moska, Ana Carolina e Luiza Possi.

Em 2006 através de sua produtora **Entreter, e seu Estúdio Fábrica de Chocolate**, começa a atuar também na área audiovisual. Associando-se a outras produtoras, idealizou e co produziu programas para o Canal Brasil, Canal Curta e Canal Arte1, especializando-se também em trilhas sonoras, sound design e finalização de som para cinema e TV.

Discografia de produtor musical:

Ideologia - Cazuza (1988) -Platina

Kid – Kid Abelha (88/89) – Ouro

O Tempo não para – Cazuza (1989) – Dupla platina Sexo drops e Rock’nroll – Léo Jaime (1990)

Tudo é permitido – Kid Abelha (1991) – Ouro

Iê Iê Iê – Kid Abelha (1992) – Ouro

Vontade – Paulinho Moska (1993)

O Chamado – Marina (1993) – Ouro

Pensar é fazer música – Paulinho Moska (1994) Contrassenso – Paulinho Moska (1995)

Rock popular brasileiro – Paulo Ricardo (1996) - Ouro Gessinger trio – Humberto Gessinger (1996)

Através do espelho – Paulinho Moska (1997)

O amor me escolheu – Paulo Ricardo (1997) - Platina



Minuano – Engenheiros do Hawaii (1998)

Cuidado com pessoas como eu – Cris Braun (1998)

Ana Carolina – Ana Carolina (1999) – Platina

Cabeça de Nego – Cabeça de Nego (1999)

E o mundo não acabou – Asa de Águia (2000)

La cruz y la espada – Paulo Ricardo (Espanha 2000)

Popless – GNR (Portugal 2000) – Ouro

Ana, Rita, Joana... – Ana Carolina (2001) – Platina

GNR Slows – GNR (Portugal 2001) – Ouro

Acústico – Fábio Jr. (2002) – Ouro

Do lado dos Cisnes – GNR (Portugal 2002)

Presente – Renato Russo (2003) – Dupla platina

Tudo novo de novo – Paulinho Moska (2003)

O samba da minha terra – Cabruêra (2004)

O rosto cortado – Maldita (2004)

Karyme Hass – Karyme Hass (2005)

Rui Veloso – Rui Veloso (Portugal 2005) – Platina

4 letras – George Israel (2005)

Sons da Paraíba – Cabruêra (2005)

Coleção de amores - Rodrigo Bittencourt (2006)

Dois Quartos – Ana Carolina (2006) – Dupla platina
 Lagrimas de Diamantes –CD/DVD Moska (2007)
 Chimarruts ao vivo – CD/DVD (2007)
 Diversão – Cidade Negra – CD/DVD(2007)
 Distorções do Meu Jardim- George Israel(2007)
 Isabela Tavianni – (2007)
 Zoombido temporada 1 – Moska e compositores –CD/DVD (2008) Amor Solene- Karyme Hass (2008)
 Mordida – Rodrigo Bittencourt (2008)
 Que assim seja- Cidade Negra (2010)
 Muito Pouco – Moska (2010)
 Kid Abelha 30 anos - Kid Abelha CD/DVD (2012)
 Tripla platina Muito pouco Ao Vivo - Moska CD/DVD (2012)
 Motel Maravilha – Rodrigo Santos (2013)
 Andarilho - Tom Drummond (2014)
 Meu Tom – Lydia Murad (2022)
 Singles : Retratos e canções, Enrosca, Terra (Moska)
 Chico Buarque sim (George Israel)
 Sangrando - Com Ana Carlina
 Boomerang Blues, Mais uma vez (Renato Russo)

Composições gravadas

Com Cazuzza e George Israel – Brasil, Solidão que nada, Completamente blues, Mina,O lobo mau da Ucrania, Blues do ano 2000, De quem é o poder; Androide sem par, Eu agradeço.
Com Paula Toller e George Israel – Mais louco, Promessas de ganhar; *Com Paulinho Moska* – A seta e o alvo, Paixão e medo;
Com Ana Carolina – As pequenas coisas; La Critique
Com Cris Braun – Cuidado com pessoas como eu;
 Com Fernando Moura – Batam;
 Com Rodrigo Bittencourt – Não é pecado; Com Rodrigo Santos – Azul.

TRILHA SONORA Cinema

Ratoeira – Curta metragem de Pedro Carvana (2004)
 Vida bandida - Curta metragem (2006).
 Meu Bebê – Documentário de Glaucia Camargos (2007) Gravidez - Documentário de Glaucia Camargos (2007) Ippom-A superação Olímpica de Rogerio Sampaio (2013)
 Rota de fuga - Longametragem de Pablo Uranga (2016)
 Pelas Ruas do Rio – Documentário Longa de Jorge Durán(2019) Na Fronteira da Imagem – Documentário de Jorge Durán (2020)

TV

PRODUÇÃO MUSICAL PARA TELEVISÃO

-Programa Zoombido, apresentado por Paulinho Moska para o canal Brasil (2006,2007,2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013 e 2014, 2015, 2016).
 -O Som e o Silêncio - Série para Canal Arte1 (2018)

CO-PRODUÇÃO TV

- Programa O Som e o Silêncio (Arte1) -Programa A invenção do olhar (Canal Brasil).
 A invenção do Olhar - Série para Canal Brasil -(2018) Rio Heroes - Série para a Fox (2018)
 O Som e o Silêncio - Série para Canal Arte1 (2018)

DIREÇÃO MUSICAL DE SHOWS

-O Tempo Não Para – Cazuzza
 -Tudo é Permitido – Kid Abelha
 -Sexo, drops e rock'nroll - Leo Jaime

- Viva Cazuza - Show na apoteose com a participação de Renato Russo, Marina, Caetano, Lulu Santos entre outros.
- Show de lançamento do filme “O tempo não para”, com participação de vários artistas.
- Show Pela vida – Com participação de de Milton Nascimento, Ivan Lins, Nnena Freelon e Rio Jazz Orchestra.
- GVT Music Live – Cazuza holograma.
- Toni Platão – O Amor Segundo Herbert Vianna

CINEMA 2025

Argumento, Roteiro e Direção do longa **CAZUZA BOAS NOVAS**

PODCAST:

Criação, Produção, gravação e finalização do Podcast **Rebouças News**. Produção, gravação, finalização do Podcast **Cepia Cidadania 10 EPs**

4.1 Contrabaixistas

Para falar dos sujeitos abordados para esta pesquisa, no tocante às questões relacionadas à sua relação com o seu trabalho, é necessário falar do elemento que delimita a categoria básica que os une enquanto grupo: a prática profissional do contrabaixo. Abordamos um grupo de indivíduos que, em geral, se compreendem enquanto artistas em primeiro plano, enquanto músicos em segundo, mas que têm a prática do contrabaixo como fator central em suas carreiras. Para os entrevistados, o ser contrabaixista representa fazer parte de uma categoria particular inserida ao “ser músico” em geral, que traz consigo particularidades próprias que abordaremos brevemente nesta seção.

Como já deixamos claro no primeiro capítulo, a escolha por concentrar esta pesquisa em músicos ligados ao trabalho com o contrabaixo se deu pelo fato de ser eu mesmo um contrabaixista, o que significa ter proximidade com as questões ligadas à prática desse instrumento, e conferia alguma facilidade de acesso aos entrevistados. Porém, essa escolha conferia algumas vantagens e nuances do ponto de vista da pesquisa.

O contrabaixo é um instrumento de certa forma relegado ao “pano de fundo” historicamente, exercendo papel discreto primariamente de acompanhamento. O pouco destaque dado a esse instrumento fez com que, em geral, o contrabaixo fosse um instrumento pouco procurado, sendo a sua execução, por vezes, relegada a músicos menos qualificados (Souza, 2007). É um instrumento que tende a ficar para quem “sobra”, um segundo instrumento para muitos músicos (Roberts, 2001). Essa tendência é notada nas falas dos músicos mais velhos abordados tanto na presente pesquisa quanto na pesquisa anterior (Aune, 2020).

E aí comecei quando tinha 12 anos, meus amigos do colégio a gente fez uma banda bem em cima do que tava rolando, do rock and roll da época então a gente tinha. O nosso repertório era Beatles, Stones, The Who, Kings, era o que a gente tocava. E aí foi isso. O Rick, o Rick é músico também até hoje, o Pedrinho, Paulo Afonso que era o baterista e depois o Neco, irmão do Rick. Isso tamos falando de 60 e poucos. A gente tocava muito em festa de amigos, chamava the Goofies e só faltava baixista então eu tive que tocar baixo, era a única coisa que faltava (Dadi).

Comecei no violão da família. Aí quando chegou nesse tal concurso de rock que eu te falei, tinha que ter um baixo, bicho. Quem é que vai? Sobrou pra mim, pro caçula, e era ridículo porque imagina um moleque com 12, 11 anos de idade? Sem baixo, eu não tinha baixo ainda e o baixo dava dois de mim, muito gozado. Eu me lembro que no programa der rádio, no concurso, tinha o regional do canhoto e tinha um baixista que tocava, eu não lembro o nome desse baixista com baixo acústico, e eu cheguei:

- Pô moço, da pra me emprestar o seu baixo pra eu tocar?

- E você toca isso?

-Eu toco! (tocava nada).

Mas eu tocava baixo no violão e eu sabia que aquelas cordas podiam ter a ver, só que eu desafinei, eu não sabia qual era a afinação normal, mi, lá, ré, sol, eu não sabia. E a gente fez o concurso eu cantando e tocando baixo acústico e “nego” ria porque o baixo dava dois de mim. Aí ganhamos o concurso e quando eu fui devolver o baixo pra esse cara e falou: vai lá garoto. Mas quando fui saindo ele: pô moleque, você desafinou meu baixo! E eu saí voado. Aí, bom, isso em 59 (Barros).

Essa tendência faz com que exista um número relativamente pequeno de músicos se dedicando a esse instrumento, o que resulta em poucos músicos concentrando parcelas significativas do mercado de trabalho. A isso, se soma o fato de, na quase totalidade das instrumentações praticadas na música popular, ser a norma a utilização de apenas um instrumento realizando a função dos baixos, isso é, das linhas graves do acompanhamento. Com isso, enquanto um conjunto pode contar com mais de um percussionista, tecladista ou guitarrista, a norma é que haja apenas um baixista, fazendo dele uma figura singular nos conjuntos.

O contrabaixo é um instrumento que exerce uma função particular nos conjuntos de música popular. Sendo um instrumento essencialmente ligado à base, à seção rítmica, à cozinha, ou qualquer outra designação referente aos instrumentos de acompanhamento, o contrabaixo se situa em articulação com os instrumentos rítmicos e percussivos por um lado, e os instrumentos harmônicos e melódicos por outro.

Essa posição faz com que o contrabaixista deva ter conhecimento das “levadas” fundamentais dos estilos, para que possa se encaixar nas mecânicas rítmicas de cada gênero, demandando forte proximidade com o universo dos instrumentos de percussão. Assim, de

forma geral, se espera que o contrabaixista tenha um conhecimento consideravelmente aprofundado das construções das malhas rítmicas associadas e de suas nuances.

Assim, a posição do contrabaixo nesta sociologia dos instrumentos de sambajazz é ambígua. Pois, apesar de ser tributário da tradição artística, junto às demais cordas, o contrabaixo pertence também à seção rítmica. Ele está sempre ao lado da bateria, apoiando suas levadas, “colado no bumbo” deste instrumento, como se diz no meio musical. Sua função é então a de prover a base rítmica dos conjuntos (França, 2015, p. 69).

Por outro lado, a responsabilidade harmônica exercida pelo instrumento exige do contrabaixista conhecimento e segurança das harmonias das músicas, bem como dos clichês harmônicos relacionado aos diferentes estilos. Tal responsabilidade aproxima o contrabaixista do universo dos instrumentos harmônicos.

Os contrabaixistas se ligam também fortemente ao piano, este instrumento também central da tradição artística, e que se caracteriza pelo domínio do campo harmônico. O contrabaixo ocupa uma posição importante neste aspecto das músicas. Justamente por executar as notas mais graves, que fundamentam a harmonia, sua atividade é reputada também como intelectual, que se opõe à atividade rítmica, tida como corporal. Um baixista que execute insatisfatoriamente seu instrumento neste sentido, escolhendo baixos ruins que não “conduzem” bem a harmonia, pode provocar o descontentamento dos demais músicos, mesmo que o ritmo esteja bem tocado (França, 2015, p. 70).

O contrabaixo é, assim, um instrumento particular na construção da música popular, exercendo função harmônica fundamental, enquanto provém suporte rítmico, embora sendo ele mesmo um instrumento essencialmente melódico. Essa posição, no limiar entre os elementos da base, com proximidade tanto com a construção harmônica quanto rítmica, confere ao contrabaixista um olhar “panorâmico” sobre a estrutura da música popular, o que, segundo a opinião de diversos entrevistados, contribui para uma “vocação” do baixista para o papel de produtor.

Você já parou pra ver a quantidade de baixista que é produtor e diretor musical? Cara, tem muito. Porque eu acho que passa pela nossa posição de estruturação da música. A gente tá olhando de outro lugar e a gente tá mexendo mais efetivamente nos três pontos: ritmo, harmonia e melodia. Realmente o baixista tem o poder. Querem botar a gente na zaga, a gente não é zagueiro, é meio campo (Vasconcellos).

Esse lugar de “meio campo” na metáfora futebolística, o armador, o que articula a defesa com o ataque, o “atrás” do time com a “frente”, seria o que confere ao contrabaixista uma posição privilegiada para a compreensão da música como um todo, lhe conferindo vantagens na posição de produtor.

Essa função dinâmica do contrabaixista tende a se refletir, em alguma medida, no espectro de instrumentos os quais podem ser cobrados por parte do baixista. A função de baixista tendeu a envolver historicamente o domínio de mais de um tipo de instrumento como no caso dos baixistas/tubistas dos primórdios do jazz (Hobsbawm, 1997) e, mais recentemente, os músicos que tocam tanto o contrabaixo acústico quanto o elétrico. É fácil constatar que o contrabaixo elétrico se converteu em instrumento padrão para essa função desde sua invenção na década de 1950, amplamente impulsionado pelo rock and roll e, posteriormente pela música POP (Roberts, 2001). Todavia, a própria música POP, com o uso intenso de instrumentos eletrônicos, já introduziu o uso de sintetizadores na função de contrabaixo que hoje representa uma alternativa relativamente comum, exigindo, por vezes, que o contrabaixista domine também os instrumentos de teclado²².

Uma questão também oriunda da “eletronização” da música é a expansão do uso do baixo “programado”, representando instâncias nas quais a linha do baixo não é tocada por músicos, mas, sim, sequenciada, isso é: escrita em, e tocada por programas de produção musical. Tal prática, comum em tipos de música “eletrônica”, dispensa da mão de obra do contrabaixista, deixando a elaboração das linhas de baixo a cargo dos produtores e a execução dada pelos programas ou, no jargão dos músicos, a “máquina”.

Mesmo em contextos de música “ao vivo”, os chamados VS (*virtual studio*), possibilitam o uso de faixas pré-gravadas ou programadas junto aos músicos tocando “ao vivo”, substituindo músicos no palco. O uso dos VSs em shows tem sido cada vez mais comum por permitir o uso de elementos musicais que demandariam a contratação de mais músicos sem os custos ou as dificuldades inerentes ao aumento das bandas. Dessa forma, pode-se usar o som gravado de um naipe de cordas ou de metais, percussões, *backing* vocals ou qualquer outro elemento sonoro junto a banda no palco.

²² No meu caso pessoal, comecei os estudos com o baixo elétrico passando para o baixo acústico (caminho bastante comum entre os baixistas nos tempos atuais) e paralelamente estudei tuba. Tive o baixo acústico como instrumento principal praticamente durante toda minha carreira, me considerando um baixista elétrico apenas eficiente e um tubista ruim. Ainda assim, tenho muito claro o quanto a possibilidade de tocar os diferentes instrumentos contribuiu para meu sustento com música ao longo dos anos. Por vezes, foi tocando tuba (instrumento que relativamente poucas pessoas tocam) que pude obter o dinheiro que precisava, principalmente durante períodos de carnaval no Rio de Janeiro nos quais os trabalhos regulares com música tendem a diminuir muito. De fato, acredito que se tocasse apenas o baixo elétrico, não teria conseguido ocupar as posições que ocupei em minha carreira e, possivelmente, não resistiria à competição junto ao mercado.

Esse recurso potencialmente barateia a produção dos shows, mas termina por dispensar os músicos que seriam necessários para a execução das partes, impactando o espaço de trabalho para os músicos. Podemos afirmar que o VS representa “trabalho morto” na medida em que, uma vez elaborado, ele dispensa a sequência do trabalho de músicos. Em determinadas situações, os baixistas perdem, também, espaço de trabalho para o VS.

Na etapa na qual a produção musical se encontra, a inteligência artificial já possibilita a geração das partes musicais prescindindo de músicos em geral. Nesse ponto de radicalização da mecanização da produção fonográfica, o lugar do músico como trabalhador é ainda mais impactado e de maneira mais profunda, convertendo o uso de mão de obra humana na elaboração da música gravada ou na execução de música ao vivo em algo facultativo. Se já seria possível criar música feita “na máquina”, essa música ainda dependia de um humano operando a máquina. No contexto atual a música é feita “pela máquina” necessitando do trabalho e do conhecimento técnico mínimo dos humanos.

4.2 Perfis

Aqui buscaremos analisar brevemente a morfologia do grupo abordado para essa pesquisa. Como critério básico para a pesquisa, escolhemos músicos ativos no mercado fonográfico nas duas décadas iniciais do século XXI. Restringimos a pesquisa a contrabaixistas priorizando músicos ligados ao que se chama de “MPB” como forma de demarcar o objeto da pesquisa de forma mais concreta. Já tratamos anteriormente da posição da MPB no panorama do mercado nacional tanto nesse trabalho quanto em nossa pesquisa precedente (Aune, 2020), devemos citar também autores como Paulo Roberto Zan (1996; 2001), Rita Morelli (1991), Marcos Napolitano (2002), Marcia Tosta Dias (2000) e Eduardo Vicente (2014) como referências nas análises das transformações dadas nessa faixa do mercado e da cena musical brasileira.

Fica estabelecido, assim, que o grupo abordado representava uma amostra dos trabalhadores da música que se ocuparam do mercado de gravação em um campo prestigiado e influente tocando o contrabaixo como instrumento de trabalho. Como base de comparação em termos das transformações nesse mercado, recorreremos também aos depoimentos colhidos para a pesquisa anterior (Aune, 2020) que focava no mesmo perfil profissional ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990.

Enquanto, na pesquisa anterior, a idade dos entrevistados tendia a se situar ao norte dos 70 anos, os entrevistados para a pesquisa atual tiveram idades que variaram entre o início

dos 30 anos até meados dos 70 anos de idade, representando um grupo diverso em termos etários. A questão etária, por vezes, contribui para a organização e análise dos depoimentos. Conforme já discutimos, os entrevistados viveram as suas experiências no mercado fonográfico em momentos que se sobrepõem uns aos outros, que vêm da década de 1950 até os dias atuais. Tal variedade contribui para ilustrar as transformações que se deram ao longo de um período tão amplo. Essa diferença contribui, também, para elucidar possíveis contradições percebidas entre os depoimentos visto que os entrevistados viveram momentos distintos do mercado fonográfico ou, por vezes, viveram o mesmo momento, em situações diferentes das suas carreiras. De toda forma, categorizar os depoimentos a partir dos diferentes momentos históricos aos quais se referem é de suma importância na tentativa de estabelecer uma trajetória de transformações dadas no campo de trabalho da música.

Assim como na pesquisa anterior, todos os entrevistados eram do sexo masculino, apontando a persistência da predominância masculina no meio fonográfico, tendência apontada também em trabalhos que abordam o caso do mercado estadunidense (Kraft, 1996; Wright, 2019) e que também é constatada por Luciana Requião (2020). Enquanto na pesquisa precedente tivemos músicos de cor preta e parda, a totalidade dos entrevistados ao longo da presente pesquisa foi de brancos, algo que pode estar associado ao fato de ser a área escolhida para pesquisa (MPB) ligada a camadas privilegiadas da sociedade brasileira, prevalentemente branca, e que também pode apontar para uma “elitização” dessa faixa de mercado com relação ao recorte temporal anterior, uma vez que a questão racial se encontra imbricada com as disparidades sociais no Brasil.

Em comparação com o grupo entrevistado na pesquisa anterior, percebemos menor mobilidade social como fruto do trabalho com a música, tendo sido percebida maior prevalência de origens em famílias de classe média ou média alta entre os entrevistados, que mantiveram padrões de vida semelhantes. Tal fato poderia apontar menor possibilidade de mobilidade social através da carreira de músico, porém aparenta ser efeito das origens dos músicos ligados a estas parcelas “privilegiadas” do mercado em famílias também socialmente privilegiadas e, conforme discutiremos, já ligadas ao meio musical e ao trabalho de gravação.

Os entrevistados para a presente pesquisa, de maneira marcante os mais jovens, tenderam a relatar precisarem atuar em uma variedade maior de diferentes trabalhos em funções diferentes ou tocando instrumentos diferentes em comparação com a pesquisa anterior. O perfil “generalista” aparenta predominar no mercado atual de forma geral. Todavia, a quase totalidade dos entrevistados afirma não ter tido e não cogitar passar a ter qualquer tipo de trabalho não ligado a música.

Em termos de formação, que discutiremos de maneira mais aprofundada posteriormente, notamos a prevalência de formação “informal” (Green, 2000), com a imensa maioria dos entrevistados não detendo diploma de nível superior em música. Os entrevistados tenderam a relatar não terem sentido a falta do diploma acadêmico em suas trajetórias profissionais.

Algo que nos salta, também, do contato com os entrevistados é a gentileza e simpatia demonstrada de forma geral por todos. Considerando a importância dada para o aspecto social do trabalho artístico, apresentada ao longo das falas e que discutiremos mais profundamente a seguir, julgamos não ser acidente que indivíduos de trato tão fácil serem tão queridos e, por consequência, tão ativos nesse campo tão orientado pelas interrelações.

A gente começa a conhecer outras pessoas e a gente começa a pular de uma panelinha pra outra e tal. Mas eu acho que é assim que a gente é chamado, te a ver com intimidade, tem a ver com o conforto que a pessoa tem de ter você junto. Então o ideal não é ser o melhor de todos, o ideal é você ser o preferido de muitos (Continentino).

A dimensão do trabalho enquanto ação (Arendt, 2013) exerce considerável agência sobre as dinâmicas do trabalho do músico de forma geral fazendo com que, dessa forma, as habilidades sociais que favorecem o caráter interpessoal venham a ser traços que possam influenciar positivamente, ou mesmo ser definitivos, no desenvolvimento de uma carreira no meio da música popular. O saber conviver é frequentemente mencionado como fator ainda mais valorizado no meio no panorama da “facilitação” dos processos de produção fonográficos.

4.3 Família

Aqui, discutiremos a agência das situações familiares específicas dos entrevistados sobre o desenvolvimento das suas relações com a música, contribuindo para a sua formação e inserção no meio profissional. Buscaremos olhar as falas sob a ótica teórica dos capitais simbólicos de Pierre Bourdieu (1986) como instrumento de análise as diferentes formas nas quais as situações familiares contribuem para a posição dos músicos junto ao meio. Além do capital monetário que possibilita o acesso a aulas, instrumentos etc., proporcionando também as condições sociais que possibilitam tempo livre para dedicar a música, o capital em suas formas cultural e social, agem sobre o desenvolvimento do indivíduo no meio.

É simples compreender o quanto o acúmulo de capital monetário por parte de uma família estabelece as condições que contribuem para o estabelecimento da posição social de um membro dessa família, sendo fator distintivo entre as classes de forma clara. Igualmente simples, seria pensar na questão da transmissão desse capital entre gerações na forma de herança, o capital acumulado é passado para a geração seguinte. Não é muito mais complexo compreender, também, o quanto as condições financeiras de uma família contribuem para o desenvolvimento dos novos membros dessa família nas suas capacidades no sentido de individualmente acumular riqueza tanto por poder transmitir os conhecimentos associados a ocupações bem remuneradas, quanto (e talvez principalmente), por poder inserir os indivíduos nas redes de contatos associadas as suas camadas sociais.

A transmissão dos demais tipos de capital, embora dada de forma, por vezes, mais indireta e subjetiva, é também percebida gerando uma espécie de herança simbólica. Aquilo que chamamos conhecimentos ou habilidades, que podem ser indiretamente transmitidos de geração para geração, assim como as redes de contatos associados ao meio e classe social. São formas de transmissão de capital cultural e social de geração para geração entre membros de uma mesma família. No caso de famílias ligadas à música, como se dá essa transferência?

Chama a atenção ao longo das entrevistas, reverberando a pesquisa anterior (Aune, 2020), a proporção de origem em famílias ligadas ao trabalho com música entre os entrevistados. Quatro dos sete entrevistados na pesquisa anterior tinham parentes diretos trabalhando no campo da música. Se considerarmos parentes indiretos esse número sobe para seis e se considerarmos as famílias com músicos semiprofissionais ou amadores podemos considerar que todos os entrevistados vêm de famílias ligadas à música. Na presente pesquisa, o padrão parece se repetir, sendo que dos sete entrevistados cinco tinham parentes próximos ligados ao trabalho com música sendo que desses, três vinham de famílias marcadamente ligadas à música, com diversos parentes sendo músicos profissionais.

Cara, eu comecei em casa, minha família é toda da música. Meu pai, minha mãe é a Salomé Gandelman, inclusive ela foi reitora, professora da UNIRIO durante anos, e aí eu comecei a aprender a tocar com minha família. Com meus irmãos diretamente muito cedo. E a gente tocando em casa e a partir daí eu comecei a conhecer outros músicos também, comecei a tocar em grupo e comecei a tocar ao vivo e fazer show e comecei a gravar. (Continentino)

Eu sou filho do Luizão Maia, um dos maiores baixistas do Brasil e muito importante pra música. Ele definiu um caminho pra música no Brasil, foi um divisor de águas, o contrabaixo brasileiro. E eu vivi muito intensamente isso porque eu era moleque com 5, 6, 7 anos de idade ele me carregava pros

estúdios, então eu praticamente nasci dentro dos estúdios vendo ele gravando. Várias músicas que eu escuto ainda, música do chico, música do Tom, da Elis eu falo: eu fui nessa gravação, eu tava lá. Eu lembro das brincadeiras que eles fizeram, dos comentários e tal. Ele sempre me convidava quando eu era criança e eu sempre queria ir, era um lugar que eu gostava de estar que era o estúdio de gravação (Maia).

Mesmo os entrevistados que não tinham músicos profissionais nas gerações anteriores, relataram a atividade musical nas suas casas como fator que os teria conduzido à carreira na música. No caso de Paulo Cesar, além dele mesmo, seu irmão também veio a seguir carreira como músico:

A família da minha mãe morava com a gente, meu avô, minha avó, meus tios e tal. Eles eram musicais pra caramba, tudo amador, mas musicais pra cassete. Então, eu com cinco anos de idade, ficava vendo eles fazendo seresta todo dia lá em casa, violão, coisa e tal, teve um dia que eu entrei nesse quarto em que eles faziam a seresta e dei de cara com um sarcófago em pé na parede. Era um case de baixo acústico na minha casa. Olhei aquele troço com cinco anos de idade e falei; que é isso, é um caixão? Então, nessa época minhas influências musicais, a rádio, os programas de radio, as músicas populares de rádio. (...) Então eu ficava ouvindo aquilo com cinco anos de idade e quando os caras iam embora da seresta eu pegava o violão dos caras e começava a imitar as mãos deles e começou a dar certo. Eu e meus irmãos, não era só eu não. A gente começou a brincar e a musicalidade da gente tava muito forte (PC).

O meu pai tocava piano, ele era médico, mas ele tocava piano, a minha mãe nunca falou nada. (...) Meu pai eu comuniquei, porque ele era separado da minha mãe e tal e eu comuniquei. Eu me lembro do dia em que eu falei pra ele: pai, eu vou começar a tocar profissionalmente e vou largar a faculdade. E ele ficou calado por um tempo e só falou uma coisa: qualquer coisa que você escolher fazer, que você tenha uma boa base. Só isso que ele me falou, mas depois ele deu força, foi me ver tocar, maior orgulho o pai te ver tocar. Então se eu não tive força, eu também não tive nada contra (Romero).

O contato com a música pode estabelecer situações nas quais os indivíduos têm acesso as formas de fazer música. Ambientes onde a música é praticada e estimulada, onde existe o acesso a instrumentos e contato com pessoas que dominam técnicas e detêm conhecimentos de linguagens, estilos e repertórios, podem se definir como instâncias nas quais os indivíduos podem desenvolver capacidades. Vendo parentes ou amigos tocando, podem incorporar (de maneira consciente ou não) maneiras de fazer e desenvolver habilidades, que podem contribuir para seu desenvolvimento enquanto músicos.

De alguma maneira, o acesso aos ambientes que possibilitam acesso à conhecimentos e práticas no sentido de “formas de fazer” permite a absorção e acúmulo de conhecimentos e

habilidades além de permitir a criação de laços com pares que podem vir a contribuir para o estabelecimento de redes de contatos que podem vir a favorecer uma possível carreira. O conceito de capitais simbólicos de Pierre Bourdieu (1986) contribui para a compreensão das mecânicas envolvidas na economia dos capitais simbólicos (Bourdieu, 2007). Tal teoria permite elucidar os acúmulos, as trocas e conversões entre esses capitais.

O capital pode se apresentar de três maneiras fundamentais: como capital econômico, que é diretamente convertível em dinheiro e pode ser institucionalizado na forma de direitos de propriedade; como capital cultural, que é convertível, em algumas condições, em capital econômico e pode ser institucionalizado na forma de qualificações acadêmicas; e como capital social, constituído de obrigações sociais (“conexões”), e que é convertível, em algumas condições, em capital econômico podendo ser institucionalizado na forma de títulos de nobreza (Bourdieu, 1986, p. 243, tradução nossa).²³

Os conhecimentos e habilidades adquiridos podem atuar como “capital cultural incorporado” (Bourdieu, 1986, p. 243) na dinâmica do jogo das posições sociais. Bom destacar que tal tipo de capital tende a envolver uma carga de esforço pessoal para que seja acumulado: “O trabalho de aquisição é um trabalho sobre si mesmo (autoaperfeiçoamento), um esforço que pressupõe um custo pessoal (...), um investimento, sobretudo de tempo, mas também daquela forma socialmente constituída de libido, a libido sciendi, com todas as privações, renúncias e sacrifícios que isso pode implicar” (Bourdieu, 1986, p. 244, tradução nossa).²⁴

Dessa forma, o capital social incorporado não poderia ser transmitido diretamente de pessoa para pessoa. Todavia, ter acesso em família a pessoas que possam transmitir os meios para adquirir habilidades e conhecimentos, é compreendido, mesmo pelos entrevistados, como uma forma de herança, conforme fica explícito na fala de André Vasconcellos

Então, meu pai tocava na orquestra sinfônica e era músico popular, baixista, e eu ia pros concertos ainda na barriga e minha mãe dizia que toda vez que rolava o som eu curtia ali dentro, que ela tinha a sensação de que eu tava amarradão. E aí foi inevitável eu ir por esse caminho porque a família realmente é toda de músicos, meus seis tios têm ligação com a música,

²³ Capital can present itself in three fundamental guises: as economic capital, which is immediately and directly convertible into money and may be institutionalized in the form of property rights; as cultural capital, which is convertible, on certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of educational qualifications; and as social capital, made up of social obligations (“connections”), which is convertible, in certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of a title of nobility.

²⁴ The work of acquisition is work on one self (self-improvement), an effort that presupposes a personal cost (...), an investment, above all of time, but also of that socially constituted form of libido, libido sciendi, with all the privation, renunciation, and sacrifice that it may entail.

quatro ou cinco são profissionais. (...) O meu tio foi um cara que me instruiu muito, que me deu muita informação de harmonia, de tudo isso e eu sinto isso como se fosse uma herança que não era exatamente uma herança financeira, mas que acabou se transformando porque essa informação acabou se transformando porque essa informação foi se transformando porque essa informação foi me fazendo músico hoje eu vivo disso, há muitos anos. Foi mais ou menos assim (Vasconcellos).

A fala de André chama a atenção, também, para a conversibilidade mesmo que indireta do capital cultural em capital econômico, conforme prevê Bourdieu (1986). Deter habilidades e conhecimentos ligados a música não significa ter retorno financeiro garantido, mas representa a possibilidade de transformar tais habilidades e conhecimentos em uma carreira ligada à música. Dessa maneira, os entrevistados afirmam acreditarem terem tido facilidades em suas formações e carreiras por terem vindo de famílias ligadas à música:

Sim, facilitou muito, porque quando você começa a aprender qualquer ofício, no início tem sempre uma insegurança, tem sempre muita dúvida, né? Você vai se deparando com dúvidas e você tendo em casa uma ajuda, um suporte pra isso em casa é muito esclarecedor então o que era pra muita gente um caminho de muita descoberta, pra mim eu tive o caminho iluminado, uma passagem já desbravada pelos meus irmãos e pelos meus pais. Minha vó é professora erudita e mais desse meio acadêmico, de ser professora e tal. Meu pai tocava muito na noite, toca jazz, só toca jazz e tinha essa coisa até hoje. Tocava na noite, em bar jazz club, aquela coisa e os meus irmãos começaram a tocar e acompanhar artistas da MPB e tal. Então, uma coisa que era interessante é que quando eu estava começando a tocar, eu já tinha várias perspectivas de saber que como músico você tem opções, tem oportunidades. Você pode gravar, pode ser músico de estúdio, você pode ser músico de turnê, de show (Continentino).

Aqui, Alberto chama a atenção para outro tipo de capital “herdado” da família. O capital social advindo dos contatos e o “caminho” já estabelecido por seus parentes anteriormente. Capital social se refere as redes de contatos e relações estabelecidas que permitem ao indivíduo se posicionar junto a um meio: “O capital social é o conjunto dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede duradoura de relações mais ou menos institucionalizadas de conhecimento e reconhecimento mútuos — ou, em outras palavras, à pertença a um grupo” (Bourdieu, 1986, p. 248, tradução nossa).²⁵

O mesmo se nota na fala de Zé Luiz Maia: “No meu início de carreira já entrei assim tipo fluiu tudo muito bem, eu comecei a tocar e pronto, nunca mais parei de trabalhar.

²⁵ Social capital is the aggregate of the actual or potential resources which are linked of possession of a durable network of more or less institutionalized relationships of mutual acquaintance and recognition -or in other words, to membership in a group.

Sempre teve trabalho, sempre teve gig. Eu tive a sorte também de herdar os amigos do meu pai, todos me pegaram no colo, me viram nascer então fluiu” (Maia).

Assim como os demais tipos de capital, o capital social tende a exigir investimento no sentido de seu acúmulo. As redes demandam esforço para serem construídas através das trocas interpessoais e, através delas, se estabelecem as posições junto ao campo social. A possibilidade de ter pessoas próximas que facilitem os contatos, ter “os caminhos iluminados” é um grande facilitador para estabelecer a posição junto ao meio: “*Sem falar no network, porque quando comecei a trabalhar eu já conhecia todas as pessoas do mercado, todo pessoal dos estúdios, então sem dúvida isso foi responsável por uma precocidade que eu acabei tendo*” (Vasconcellos).

Se partirmos da posição teórica de Hannah Arendt, podemos afirmar que o investimento nas relações interpessoais tem relação com a dimensão do trabalho como “ação” e é através dessa que o indivíduo se coloca no mundo, estabelece sua reputação junto aos meios e cimenta sua posição junto a sociedade como um todo (Arendt, 2013). Como Dessa forma, herdar as conexões, que abrem as portas para a posição no mundo, representa algo de valor inestimável, sendo também algo conversível em capital econômico.

Meu irmão que era produtor da Polygram, produzindo o Chico, meu irmão já trabalhava, eu tenho um primo que era produtor também, o outro trabalhava na radio. E lá em casa meu pai adorava tomar um whisky, eu me lembro de ver o Fagner, até Vinicius de Moraes um dia apareceu lá. Então tinha uma galera que ficava lá a noite, tocando, e música rolando. O Jorge Bem ia lá porque o Paulinho Tapajós que foi produtor do Jorge em vários discos, era casado com a minha irmã então o Jorge ia lá. Jorge Benjor, pra mim é Jorge Bem. E o Roberto Menescal veio morar no nosso prédio, lá em baixo, a Nara Leão também. Então essa coisa acontecia lá em casa, esses encontros maravilhosos (Dadi).

Kassin também afirma ter tido contato com músicos importantes, não exatamente através da família, mas nas reuniões promovidas por seu vizinho de prédio e professor, Edson Lobo:

Era embaixo da minha casa, né? E ele convidava, ficava o Donato tocando lá, Paulo Jobim, Wanda Sá ia lá com o Edu às vezes, eles eram casados, né? Tinha uma coisa da turma da bossa nova ficar tocando. Jessé Sadoc pai, né? Eu lembro o Jessé novinho chegando, o Jessé deve ter minha idade, talvez até menos. Ou perto né, mas eu lembro dele já tocando pra caramba assim com 12, 13 anos (Kassin).

A escolha pessoal por se dedicar a uma carreira artística profissionalmente tende a vir carregada de riscos e pressões financeiras, sociais e familiares. O fator risco, associado ao trabalho com arte (Menger, 2005) tende a fazer da opção por essa carreira algo visto com ressalvas por familiares. De fato, a percepção comum da atividade artística como uma “não profissão” reverbera nas recompensas financeiras comumente escassas praticadas nesse meio, gerando preocupação por parte de familiares.

Não, meu pai sempre me apoiou, mas assustado, por causa do novos baianos que parecia que eles eram assim. Que imagina, eu tinha 18, 19 anos, estudava aqui no colégio Rio de Janeiro e de repente aparecem aqueles malucos, ainda mais quando eles chegaram aqui no Rio, eles tinham umas caras de malucos, eles eram largados, meio hippies. Foi nos anos 70, no mundo inteiro meio hippie, não sei o que, eles assustavam um pouco. Eles eram assustadores pros pais. Meu pai realmente ficou assustado, mas numa boa, ele sempre respeitou pra caramba, minha mãe também. Aí depois eles estavam lá no show assistindo, felizes, tudo certo, mas até. Tem a história que a gente tocava, tocava, fazia show e não sei o que e meu pai: mas o Dadi, você não ganha dinheiro, não tá dando dinheiro (Dadi).

No caso do grupo abordado para esta pesquisa, no qual se percebe a reincidência de indivíduos com proximidade como o meio artístico, as cobranças sociais e familiares e sociais aparentaram terem sido atenuadas em alguma medida: “Sim, (minha família apoiou minha decisão de ser músico) sim. Não tinha como não, por que você não vai me apoiar numa coisa que você mesmo faz, né?” (Continentino).

Meu pai sempre apoiou de chegar junto com instrumento, de dar um suporte, mas não sei se dentro dele ele queria que eu não fosse músico. Mas nunca demonstrou e a família toda, desde que eu banquei que quero ser músico todo mundo falou: então vamos nessa. Minha mãe também, que não tem muito esse viés, sempre falou: se é isso que você quer fazer vamos nessa. Até porque, como eles vão falar pra não fazer um lance que eles eram, né? (Vasconcellos)

Fica aparente que, mesmo não sendo um fator determinante (visto que seria uma injustiça enorme atribuir o sucesso de músicos tão extraordinários apenas à suas origens familiares), vir de uma família de músicos pode contribuir significativamente para o desenvolvimento da carreira do músico. As condições estabelecidas no ambiente doméstico demonstram potencialmente representar fatores que fornecem estímulos ao acúmulo de conhecimentos e habilidades que permitem ao indivíduo seu desenvolvimento enquanto músico. Ao mesmo tempo, as redes estabelecidas por parentes músicos tendem a ser

transferidas para os novos membros da família em formação, contribuindo na inserção desses no mercado de trabalho.

4.4 Formação

A questão do como se cria um músico, um profissional ou um membro de uma comunidade envolve dimensões diversas e complexas. Entender a formação como a construção da forma, o desenvolvimento dos conhecimentos, habilidades e capacidades necessárias para a colocação do indivíduo junto aos meios que frequentará, envolve mais do que a simples lógica de capacitação profissional comum nos discursos acerca dos mercados de trabalho.

Para tanto, é necessário ter em vista que, para que o indivíduo atue no mercado de trabalho de música, ele precisa antes ter se formado músico para que venha a se formar “profissional” e ao longo do processo esse precisou se formar como membro da comunidade de músicos ao seu redor. Se seguimos a lógica teórica de Bourdieu (1986), podemos compreender o se formar como músico como acumular capital cultural incorporado na forma de habilidades, conhecimentos e capacidades perceptivas que se complementa com capital cultural objetificado na forma de instrumentos e equipamentos (Bourdieu, 1986). Para que o indivíduo possa converter tais habilidades em capital econômico, precisará deter as habilidades sociais e conhecer os códigos ligados ao campo (*habitus*) para que possa construir sua rede de contatos que permitam seu posicionamento junto ao campo. Nesse sentido, a formação será, também, o acúmulo de capital social.

De maneira geral, as entrevistas colhidas para esta pesquisa revelam a prevalência de elementos “informais” (Green, 2000) no aprendizado da música: “A partir do momento que eu fui pro baixo, eu comecei a estudar bastante, não estudei muito formalmente o baixo. Estudei muita teoria musical, arranjo, harmonia, mas o baixo eu meio que aprendi sozinho.” (Continentino). Porém, em comparação com o recorte da pesquisa anterior (Aune, 2020) nota-se uma ampliação do acesso a formas de aprendizado formais. Se categorizamos os entrevistados a partir das idades, fica bastante claro que o avanço no sentido da facilidade de acesso a aulas, partituras e métodos. A fala de Paulo Cesar Barros, cuja carreira se inicia ao final da década de 1950 demonstra o caminho do músico popular autodidata:

Aí comprei o famoso Maria Luiza Priolli que era bem “BEABA” e eu falava com minha mulher: bate aqui na mesa que eu vou solfejar essas divisões. Ai

eu saquei que ler as divisões e ler nota ao mesmo tempo, para quem não sabe nada era complicadíssimo. Aí eu falei, vou fazer o seguinte, eu vou aprender divisão, não quero nem saber de nota, vou aprender a dividir. Aí fui devagar, ela batendo e eu dividindo e tal, foi uma coisa meio recorde, eu acho que em três meses eu estava lendo todos os compassos compostos, em três meses eu aprendi, sem professor. E gravando, mas sem dizer que estava estudando pra ninguém. Eu era garoto e continuava junto da garotada, mas estudando sozinho em casa. Aí quando eu vi que tava dividindo tudo, arrebatando em divisão eu falei: agora vou saber que nota é. Porque a divisão, você sabe disso, tem uma hora que você vê o desenho e você nem lê. Você vê o desenho e sabe qual divisão é, chega a ficar meio automático, né? Aí você já lê alguns compassos na frente. Quando eu vi que estava nesse ponto eu fui me preocupar com nota, aí que começou mais a garimpar, porque você erra a nota. A divisão tá certa, mas erra a nota. Em síntese, eu acho que em uns 6, 7 meses eu estava lendo tudo (PC).

Em um panorama no qual existia um número limitado de instâncias de ensino, principalmente ligados à música popular como no Rio de Janeiro da década de 1960, é comum encontrar exemplos de acesso a professores ou a material didático através de contatos pessoais:

Não, é uma vergonha isso. Eu queria muito ter estudado. Cheguei a estudar um pouco quando eu saí do Novos Baianos, a Estela, sabe a Estela Caldi? Ela era casada com o Homero Magalhães que era um primo da minha mãe. Minha mãe também era pianista, ela tocava piano clássico. Então a Estela começou a me dar aula de piano quando eu saí do Novos Baianos. A gente morava ali em Ipanema eles moravam em frente e eu comecei a estudar com ela umas aulas de piano até um dia que ela falou: Dadi, eu só vou continuar te dando aula se você estudar solfejo e isso foi na época em que eu comecei a tocar com o Jorge Bem, entendeu? Aí começou muito show, viajando, viajando e eu não tinha mais tempo. Uma vergonha, um preguiçoso. Mas ainda tá em tempo, um dia eu começo (Dadi)

Porém, as oportunidades de acesso a aulas, por vezes, são apontadas como fator de “sorte” mesmo nos depoimentos de entrevistados mais jovens. como no caso de Kassin, revelando ser um privilégio ter o acesso à sabedoria ligada à prática do contrabaixo popular ainda na década de 1980:

Mas assim, criança, eu devia ter 8 anos, 9 anos e aí eu tinha esse vizinho do andar de baixo que eu não conhecia que era o Edson Lobo, que foi uma das maiores sortes que eu tive na vida, dentre muitas sortes, mas essa foi muito importante pra mim. E o Edson ouvia que eu tava tocando com os discos e às vezes ele tava estudando e eu ficava tentando tocar o que ele tava tocando e aí ele tocou a campainha lá de casa e falou com a minha mãe: Eu estou abrindo uma turma aí pra ensinar meus filhos, pra ensinar a galera do prédio e queria ver se eu posso dar aula pro seu filho (Kassin).

Com o decorrer dos anos, o acesso a tipos de formação com maior nível de formalização aparentam ser cada vez mais comuns, ainda que em articulação com práticas amplamente associadas com a chamada formação “informal” (Green, 2000). A Escola de música de Brasília é mencionada por mais de um entrevistado como exemplo de pioneirismo na educação institucionalizada de música popular. Jorge Helder fala de sua experiência na escola na década de 1980:

Eu saí de Fortaleza num ambiente em que tinha música mas uma música muito intuitiva. Não existia uma escola, uma boa escola pra você ter uma referência, uma coisa mais teórica e em Brasília eu tomei um choque cultural com relação a música, eu entrei na escola de música e lá dentro tinha um monte de gente tocando bem, o Hamiltom de Holanda com nove anos às vezes ia lá e tocava, e meu deus! E o Lula e os professores, o Paulo Andre o Tony Botelho, conheci o Marco Pereira, todo mundo tocando tudo e eu não entendia nada, falei: como esses caras conseguem fazer isso, tocar assim? Sabe, eu não tinha noção de que era possível fazer aquilo. Eu não tinha ideia, até que um dia começaram a me explicar: olha, os caminhos são esses em relação à música popular, a improvisação e aí também com o Tony, mais voltado pra música erudita. E era maravilhoso, essa época era incrível (Helder).

André Vasconcellos, natural de Brasília, teve também parte de sua formação dada nessa escola:

Eu estudei formalmente na escola de música de Brasília, eu aprendi a ler. Minha leitura hoje é uma leitura mediana, não é uma leitura absurda. Mas a gente não encontra, as pessoas falam de leitura, mas não vou pegar uma frase de violino pra ler, a gente pega uma leitura contrabaixística, ritmo e tal. Tem uns caras que escrevem umas coisas que não são tão usuais, que às vezes exigem, mas de uma certa maneira não é nada fora do padrão. Então minha leitura é meio nesse lugar. Mas meu desenvolvimento foi mais nesse ambiente de análise e de imitação. Eu ficava tocando com as gravações até tentar chegar naquele som, naquele tipo de frase, acho que foi mais por aí, mais desenvolvendo o ouvido (Vasconcellos).

Todavia, fica exposto nos depoimentos a carência ainda existente em termos de instituições dedicadas ao ensino de música popular, principalmente no que diz respeito à educação superior, forçando os músicos a procurarem cursos de instrumento ligados à música erudita.

A gente conheceu nos EUA o Dave Zinno, grande professor e grande amigo baixista. Me deu minhas primeiras aulas de baixo, eu no elétrico e ele no

acústico. Em seguida, voltado pra o Brasil eu conheci o Paulo Russo e fiquei embasbacado com o jeito que ele tocava, com a intensidade e a expressividade dele. E comprei meu primeiro baixo acústico com o dinheiro que a minha vó tinha guardado pra faculdade, aquele esquema. E comecei a estudar com o Paulo em seguida estudei com o Gael Lhomeau, que é um contrabaixista erudito de orquestra francês que mora aqui, grande professor também. E Unirio. E nesse meio tempo evoluindo as paixões pelo jazz e pela música brasileira e também pelo próprio instrumento dentro da música erudita, essa pesquisa toda no instrumento, né? Mas eu nunca fui um cara de tocar em orquestra (Arruda).

A fala de Arruda, o mais jovem entre os entrevistados, revela maior facilidade de acesso aos meios de uma educação formal. Esse entrevistado foi o único a ter diploma de nível superior em música entre os demais, mesmo sendo no campo da música de concerto, e relata ter tido acesso a aulas com grandes contrabaixistas, bem como a material didático com relativa facilidade ao longo da vida.

As condições materiais se mostram determinantes para a construção das bases que permitem ao músico atuar e competir no panorama do mercado contemporâneo. Ter acesso a professores, equipamentos, poder estudar fora do país, são sinais do privilégio, possibilitado por condições financeiras, representando, assim, capital econômico convertido em capital cultural. Essa facilidade fica relativamente exposta no contraste entre as falas dos entrevistados de origens sociais distintas, principalmente entre os entrevistados que tiveram suas formações em períodos mais afastados do atual. Os músicos oriundos de classes sociais mais privilegiadas tenderam a afirmar terem tido maior facilidade no acesso à material didático, aulas e instrumentos. Isso demonstra a conversão do capital econômico em capital cultural (Bourdieu, 1986).

De maneira geral, se revela um consenso entre os entrevistados com relação à facilidade maior de acesso à informação nos dias atuais potencializada pela *internet*. Métodos e partituras podem ser encontrados e “baixados” com notável facilidade em arquivos no formato PDF enquanto florescem os vídeos de grandes músicos tocando e mesmo dando aulas nas plataformas digitais.

Hoje em dia se sabe (como se obter um tipo específico de som no instrumento), porque você olha no youtube você vê lá. Ou o cara já escreveu. Ou tem entrevista. Mas num determinado momento era na percepção auditiva. E aí isso vai fazendo: pô, como é que eu vou chegar nesse lugar? Tem que estar com a mão mais assim, tem que estar com a mão mais assado? (Vasconcellos)

Os entrevistados, em geral, revelaram forte conexão com fatores ligados à dita educação informal, de maneira notável com o “tocar de ouvido”, algo que reflete o tipo de formação apontado na pesquisa antecedente (Aune, 2020). Porém, é notável o avanço da facilidade de acesso a estruturas de educação formal no campo da música. Junto a isso, os meios digitais criaram um novo modo de acesso à formação, que reúne elementos formais e informais, e que permite acesso a volume incomensurável de informação que se reflete em técnicas, recursos e novas formas de abordar o instrumento como um todo.

O contrabaixo, que tendeu historicamente a ser um segundo instrumento (Aune, 2020) e que tendeu a estar no “pano de fundo” da produção musical, ganha na internet um espaço notável, criando toda uma subcultura de práticas que se propagam globalmente. Enquanto em tempos passados existia uma dificuldade de acesso a informações sobre as gravações que incluem os créditos dos músicos envolvidos (Wright, 2019), hoje os músicos utilizam as plataformas para sua autopromoção e, em diversos casos, para a “venda” de vídeo aulas. Torna-se possível o acesso aos próprios músicos tratando de suas concepções e técnicas ou contando anedotas a respeito da elaboração das faixas. Enquanto em outros tempos, o caminho do “tirar de ouvido” envolvia os discos que serviam de “escola” para o músico popular, hoje os músicos estudantes em muitos casos têm acesso aos músicos das gravações como tutores através das novas mídias.

Existem diversos canais inseridos nas plataformas digitais onde os músicos compartilham informações, histórias ligadas à música e dicas em geral. Alguns canais são criados e administrados por músicos relativamente anônimos que desenvolvem uma base de seguidores produzindo conteúdo ligado à educação musical ou à música de forma geral. Outros são administrados por músicos de carreiras reconhecidas que buscam utilizar o espaço fornecido pelas redes de maneira complementar ao trabalho como músico regular como é o caso de André Vasconcellos, músico abordado nesta pesquisa, e que publica conteúdo didático com certa regularidade em suas mídias sociais. Os músicos que operam nos bastidores da produção das músicas de artistas famosos passam a usar sua própria imagem e estabelecer um outro tipo de relação com o público na condição de músicos “influenciadores digitais” ou “teachers-celebrities” (Marone, 2019).

O período da pandemia de Covid-19 foi marcado, também, pela multiplicação de cursos *online* estruturados e vendidos ministrados por músicos de reputação estabelecida no mercado. Através das ferramentas de vídeo chamadas, os músicos podem ministrar aulas a distância tendo acesso a toda uma nova gama de alunos em localizações diversas sem precisar do esforço de locomoção. Existem, também os cursos pré-montados através dos quais

músicos disponibilizam aulas gravadas em plataformas específicas que cobram diferentes valores

A imensa maioria do grupo abordado por esta pesquisa consistiu em músicos que tiveram sua formação musical dada em um período anterior ao estabelecimento da *internet* enquanto possibilidade de acesso à uma educação de maneira concreta. Em verdade, muitos deles são hoje os “músicos celebridade” que povoam vídeos que servem de referência para novos músicos em formação. Porém, é notável a recorrência de menções ao uso das plataformas digitais como forma de acesso à informação por parte dos entrevistados no interminável processo de desenvolvimento e estudo ligado à vida do músico. A *internet* vem a ser, assim, um canal de conhecimento complementar ainda utilizado por esses músicos.

4.5 Motivação

Como temos tratado ao longo desta pesquisa, o trabalho artístico tende a ser uma opção difícil no que diz respeito aos estímulos que se costumam associar com as profissões (retorno financeiro, estabilidade, garantias trabalhistas etc.). Tais profissões tendem a representar o modelo de trabalho cercado de risco, no qual o indivíduo luta contra as demandas da sobrevivência na sociedade de mercado dependendo de sua capacidade de adaptação e invenção (Menger, 2005). Quais seriam então os estímulos que conduzem o indivíduo a optar por essas carreiras então?

Pode-se presumir que a opção seria em função de uma “aposta” no sentido de uma possibilidade, mesmo que muito remota, de sucesso e fama que suplantariam a precariedade estrutural associada a esses campos. Todavia, o recorte em torno de contrabaixistas adotado pela pesquisa tende a abranger um grupo que compreende a sua posição não como solista, como destaque ou como o “artista” dos projetos dado o papel essencialmente de acompanhador atribuído e associado a esse instrumento na imensa maioria dos casos. Os relatos deixam claro que, embora os entrevistados tenham trabalhos próprios nos quais atuam como “artistas”, esses representam uma pequena parcela da sua ocupação, sendo a função de acompanhador a norma em geral, afastando a ideia da busca pelo “sucesso”.

As falas chegam a evocar a escolha pela carreira artística como fruto de desejo íntimo, como resultado da vontade de estar fazendo música antes de tudo. A motivação pelo “ser músico” antecede a compreensão da necessidade do “ganhar a vida” como músico e dos constrangimentos decorrentes dessa necessidade.

Eu ficava com uma vassoura, ficava tocando com uma vassoura ouvindo Chove Chuva, Mais que Nada, Por Causa de Você. E na sequência veio tudo isso, o teatro Santa Rosa, veio a bateria, trioquinho de bossa nova, meio bossa nova meio jazz, música instrumental. E lá em casa a música fervilhando, meus primos tocando ali do lado, minha mãe tocando clássico e aquilo foi tomando conta da minha cabeça total. Daqui a pouco veio Rolling Stones, veio Beatles, veio Jimmi Hendrix, veio Eric Clapton, The Who. Então aquilo veio tomando conta e foi aumentando. Aí veio tropicália e veio não sei o que, e até que não teve jeito. Mas eu sabia, eu acho que com 13 anos eu falei “eu quero é isso” e não teve jeito. Eu sabia mesmo que era isso e vamos lá. Apesar que depois que eu vi as dificuldades todas que rolam (Dadi).

O meu pai tocava piano, ele era médico, mas ele tocava piano, a minha mãe nunca falou nada. O que aconteceu foi que quando minha mãe faleceu eu comprei duas coisas, uma moto e um baixo. Porque o primeiro baixo esse Giannini, quando eu fiz vestibular eu pensei que isso era brincadeira e que não dava pra viver de música. Aí eu comprei esse (baixo) Rickenbacker, antes eu morei um ano nos estados unidos não fui em nenhuma loja de música, pra você ver como eu negava a música. Aí, quando minha mãe morreu caiu a ficha também de que eu não tinha que agradar a ninguém, eu tinha que agradar a mim mesmo e foi aí que eu comecei (Romero).

A forte imagem de ser músico como um sonho pessoal se faz presente nas falas, o prazer de estar tocando o orgulho de ser músico, de estar no palco, de estar fazendo o que gosta demonstrando as motivações intrínsecas associadas ao trabalho de músico (Gagné; Deci, 2005). É notável o quanto o foco nos retornos extrínsecos associados ao trabalho (prestígio, garantias, ganhos financeiros etc.) aparenta estar em segundo plano, frente ao desejo de se dedicar a uma coisa pela coisa em si, buscando o aprofundamento nessa coisa de forma constante ao longo das falas:

Eu gostava muito da coisa da performance do instrumento, de ser um bom instrumentista. (...) Mas estudava muito, me trancava no quarto e ficava tocando e na minha cabeça, minhas referências, meus ídolos eram os grandes instrumentistas então, logo no início, a primeira coisa que me atraiu era a ideia de ser um músico de performance, sabe? De excelência de performance, sabe? De tocar bem, de ser virtuoso (Continentino).

Fatores ligados a natureza do trabalho em si (intrínsecos) foram constantemente mencionados em proporção notável frente aos estímulos extrínsecos como estímulos ou motivações para o aperfeiçoamento do músico em suas práticas que se convertem em arte e em ofício. O prazer de estar fazendo música, estar exercendo a criatividade tendo autonomia sobre o seu trabalho fica evidente nas falas chegando a gerar falas jocosas no sentido de trabalhar com música ser um “não trabalho”:

Eu falo: gente! A gente é músico, vamos ficar felizes aí! A gente podia estar trabalhando! Nada, a gente tá tocando, tá fazendo o que a gente gosta, né? Ta subindo no palco, ta gravando. Tem a parte chata de estudar. Van, aeroporto, não dormir, aquelas coisas todas. Mas, pô, tem uma parte boa que é muito boa (Maia).

A questão da liberdade associada a vida de artista é frequentemente mencionada ao longo das entrevistas, fica demarcada a rejeição a rotinas pouco flexíveis comuns em empregos regulares mesmo quando associados com a música como no caso da fala a seguir:

Porque na verdade eu sempre gostei dessa coisa da liberdade que a vida da música te dar. De poder viajar, passar três meses em algum lugar, depois voltar e não ter que estar lá de segunda sexta ensaiando. Eu não sei exatamente que dias eles (músicos de orquestra) ensaiam. Eu não queria essa coisa fixa de não poder dizer não pra uma turnê, pra uma banda, né? (Arruda)

Ainda sobre a questão das viagens e da liberdade em oposição às restrições associadas a empregos estáveis: *“Querida viajar o mundo tocando. Não foi o mundo inteiro, mas foi um bom pedaço. Era uma coisa que eu queria muito. Eu pensava nessa vida de liberdade, de hotel, de estar cada dia num lugar”* (Vasconcellos). Mais uma vez, chama a atenção o foco apresentado nas falas em aspectos em geral não associados aos empregos como a liberdade e a priorização de fatores intrínsecos ao trabalho sobre os extrínsecos.

A valorização da liberdade e da autonomia sobre tipos de trabalho que envolvem estabilidade, mas também, a repetição e a rotina, espelham uma priorização da realização pessoal na busca por sentido nas ocupações do trabalho e da vida (Graeber, 2018). A aversão a tipos de trabalho nos quais existe a falta de envolvimento e de sentido configura pode denotar a aceitação do risco que Menger estipula como condição do fazer artístico (Menger, 2005).

Chama a atenção, também, que os entrevistados oriundos de famílias estreitamente ligadas à música aparentem olhar para a vida de músico já com uma perspectiva do trabalho enquanto fonte de renda, tendo, assim, a consciência da necessidade de se por, enquanto trabalhador, em um mercado. A clareza com relação ao que é necessário para suceder no mercado de trabalho surge como objetivo para os entrevistados enquanto se reconhece uma fascinação por estar trabalhando ao lado de artistas reconhecidos como exemplo de “sucesso” atuando nesse meio:

De tocar bem, de ser virtuoso e de ser versátil também, tinha muito essa conversa na minha casa também. Porque os meus irmãos, como eles começaram a tocar com muita gente, né? Porque os meus irmãos, como eles começaram a tocar com muita gente, né? O Kiko tocou com o Djavan, ele tocou com o Milton 20 anos, mas depois, mas eu lembro de quando eu tinha 15 anos ele foi tocar com o Djavan e fez uma turnê na Europa, e eu achava aquilo o máximo, ainda acho (Continentino).

As falas demonstram uma preferência pela liberdade associada a vida de artista que possibilita toda uma série de privilégios, mas que traz consigo uma série de desafios que inclui a instabilidade. A instabilidade, tanto financeira quanto na falta de rotina, tende a ser algo que gera desgastes nos relacionamentos e na vida familiar, principalmente quando se constitui relações estáveis. As falas demonstram, também, uma valorização da possibilidade de estar “em casa” para o músico.

Então, aqui no Rio eu comecei acompanhando cantores, e tinha muitas ofertas de trabalho, a gente podia acompanhar cantores da MPB e também o Rock ou o que aparecesse. E tinha também a noite, todos os bairros do Rio tinham casas noturnas, várias e eu toquei em muitas delas. E esse era o melhor momento, a gente gostava de gravar também, fazer show, mas tocar na noite era uma experiência muito bacana, muito legal, primeiro que a gente trabalhava no Rio, não precisava viajar, voltava pra dormir em casa, isso era muito bom (Helder).

Fica clara, nas falas, uma tendência maior à busca por estabilidade, na medida em que a idade avança trazendo consigo os desafios familiares. A vida em família, com casamento e principalmente filhos, representa desafios no que diz respeito à compatibilidade com a rotina de viagens e à vida de aventuras e surpresas que inicialmente atrai os músicos.

Claro que outra coisa dentro da música seria produzir, virar produtor, gravar coisas dos outros, trabalhar no computador muito. Que realmente não é mais o músico prático que eu sou, baixista de carregar o baixo e sair pra tocar como você é. Me interessa ficar mais em casa, me interessa trabalhar no computador e especialmente se eu tiver filho, é muito interessante eu poder trabalhar de casa, fazendo coisas musicais no computador, né? (Arruda)

Fica claro, nas falas, o quanto fatores em geral associados aos trabalhos “bons” como boa remuneração ou estabilidade tendem a não ser sequer mencionadas como fatores motivadores para a escolha pela carreira de músico. A liberdade, as ambições artísticas ou o prazer pessoal tendem a surgir como os motivadores iniciais para a escolha pela vida de músico. A carreira artística representa um ponto de choque entre as atividades motivadas por

fatores pessoais, altamente individuais e os constrangimentos e motivações associados aos empregos cristalizados na lógica do tempo vendido.

O caminho do músico tende a envolver situações nas quais o indivíduo precisa se confrontar com as dificuldades associadas à profissão, tão insegura em um mundo que constantemente funciona através de uma lógica na qual os indivíduos predominantemente se convertem em trabalhadores e consumidores, e não em indivíduos regidos pelos seus desejos e anseios. A seguir trataremos das dificuldades e frustrações apontadas ao longo dos depoimentos.

4.6 Dificuldades

Na seção anterior, tratamos das motivações apresentadas pelos entrevistados como fatores que os levaram à escolha pela carreira de músico. Ali, tratamos das expectativas e aspirações que moveram os entrevistados em direção ao trabalho como artistas e músicos. Aqui, trataremos brevemente dos desafios com relação à vida e trabalho como músico apontados pelos entrevistados, como fatores que dificultaram as suas trajetórias e, por vezes, os deixaram em dúvida com relação à escolha pela carreira de músico.

A opção por uma carreira tão centrada em motivações e anseios pessoais traz consigo o risco constante com relação tanto ao êxito em obter o sustento através desse trabalho, quanto em não atingir objetivos pessoais e artísticos (Menger, 2005). Todavia, as frustrações com relação à vida de músico, que, por vezes, estão ligadas à falta de reconhecimento ou questões de caráter artístico, em geral, tendem a estar associadas às dificuldades associadas no “ganhar a vida” em si.

As dificuldades foram primeiro a motivação porque era a inconstância. Porque até conseguir não ter medo do dia 5, até conseguir entender qual era meu padrão e aqui eu to falando de padrão real de vida, não musical, porque eu to falando disso. Como que eu ia equalizar, ter muito, ter pouco, escassez, abundância e achar esse equilíbrio. Isso pra mim foi o maior desafio, porque o equilíbrio (Vasconcellos).

Como fica claro na seção anterior, a liberdade vem como fator marcante entre as motivações para a escolha da carreira. Porém, as pressões associadas à vida familiar contrapõem a liberdade atribuída a vida de artista, criando demandas que estimulam o desejo pela estabilidade antes associada à vida do trabalhador “burocrático” e estável. Os momentos

de dificuldade e falta de trabalho acendem o sentimento de dúvida com relação a opção pelo trabalho artístico.

Talvez (tenha pensado em trabalhar com outra coisa) sim, num momento que tava aquela dureza brava, entendeu? Filho, escola, cara o que que eu posso fazer, cheguei até a pensar em pilotar avião. Aquelas coisas que você pensa, não tem jeito, tem uma hora que você fala, música, não rolou. Minha banda, a gente fez um sucesso numa época, mas depois a gente não soube, sei lá, alguma coisa que a gente pisou na bola e a gente não soube levar em frente direito. Aí você vê uma época que dá um branco total aí realmente passa pela cabeça. Mas o problema é que eu não conseguiria, a vida inteira eu fiz isso, eu não saberia fazer outra coisa, se bem que a gente sabe se adaptar. A vida faz você se adaptar de algum jeito (Dadi).

Em uma atividade tão inconstante quanto o trabalho de músico, ter uma estrutura familiar que possibilite assumir o risco envolvido representa um diferencial que potencialmente define a possibilidade de poder ou não ingressar em tal mercado. Saber que existe uma rede de segurança para os momentos de dificuldade significa poder assumir o risco dos momentos de pouco trabalho. No caso da cena do Rio de Janeiro, é comum a queixa com relação aos primeiros meses do ano, espremidos entre as festas de final de ano e o carnaval, nos quais pouca coisa se realiza que não tenha relação com aquela festa. *“Por exemplo, uma época como essa, dezembro, janeiro, fevereiro, é um horror; hoje em dia é um horror. Até passar o carnaval, que é no final de fevereiro, aí os caras começam a acordar, a se espreguiçar pra ver o que vão fazer. Sempre foi assim, mas chegou a um buraco tremendo”* (Barroso).

Claro que nos primeiros anos eu tive um apoio familiar que me ajudava muito, mas eu realmente sinto que eu conseguia trabalhos que me sustentável de uma forma mais confortável e ao longo do tempo. Se sustentar financeiramente apenas com música e especialmente tocando, por melhor que a gente seja, mais compromissado, responsável é um desafio imenso. Ter uma constância financeira, né? De janeiro a janeiro é uma variação imensa de dinheiro que você consegue tocando mesmo. Tem meses que você só tem aula, não tem show, não consegue arrumar show. E é engraçado que são os meses onde tem mais turista, claro, janeiro, fevereiro, março pra mim são uns meses muito devagar assim, muito lentos (Arruda).

A instabilidade é sempre apontada como o maior desafio por parte dos entrevistados, tal inconstância tende a ser a marca dos trabalhos artísticos (Menger, 2005). A inconstância do trabalho assombra mesmo os músicos mais bem colocados no mercado, como descreve Zé Luiz Maia, falando de seu pai e baixista imensamente respeitado, Luizão Maia: *“Tem umas*

situações de gente que toca com artistas que fazer show de vez em quando então o padrão de vida sobe muito numa hora, depois o padrão de vida desce. Esse “altos e baixos” é um desafio, né? Eu vi meu pai em vacas gordas e vacas magras. Todos os músicos” (Maia).

Como já tratamos ao longo deste trabalho, o prestígio e o reconhecimento junto ao campo tendem a ser o fator que determina o acesso aos melhores trabalhos. Porém, mesmo a conquista de posição privilegiada junto ao meio não representa garantia de regularidade no fluxo dos trabalhos.

Eu já cheguei em um momento que estava bom pra caramba de trabalho de reconhecimento e tal, e já chaguei em momento de começar a ficar ruim, de surgirem outras pessoas novas e você sentir um respeito, mas esse respeito não ser convertido em convite pra trabalhar, sabe? Que é o que acontece com muito músico e então isso já aconteceu comigo eu já senti curvas assim, sabe? De chegar em um momento um pouquinho pior e daqui a pouco começar a melhorar de novo (Continentino).

Por vezes, a caótica dinâmica das redes de contatos que envolve o fluxo de posições entre os trabalhos significa que estar em um trabalho bom pode, ao menos momentaneamente, atrapalhar o acesso aos trabalhos. Isso se dá uma vez que, estar em um trabalho significa potencialmente negar outros tantos, abrindo o espaço para que estes sejam ocupados por diferentes músicos.

Em longo prazo, existe uma tendência, também, de renovação do mercado com novos músicos ganhando posição nele. Novos músicos surgem, por vezes, mais alinhados às formas de tocar em voga no momento ganhando relativa vantagem sobre os músicos de gerações anteriores.

Como tinha muita gravação na época (décadas de 1960 e 1970), muita mesmo porque o que vendia era disco e as gravadoras eram muito poderosas, chegou uma hora que eu gravava o dia todo, todo o dia e os caras respeitando tabela. Quer dizer, quando casei meu primeiro casamento eu já casei com um apartamento de três quartos comprado e paguei assim parcelado em um ano. Quer dizer, isso aí eu estou retratando essa época, se você for andando pra frente e ver como a situação do músico degradou, primeiro começaram a aparecer mais músicos. Tinha esse negócio também, eu não tinha muita concorrência. Tinham os mais antigos que tocavam daquele jeito, por exemplo, música brasileira eles tocavam daquele jeito mais antigo, fazendo samba com uma nota só coisa e tal. Poucos se atualizaram, não digo que alguns não se atualizaram, mas poucos se atualizaram e eu fiquei praticamente. Da nova geração tinha eu, tocando baixo acústico, tinha eu, o Ricardo Canto não sei se nessa época já tocava. (...) Eu até, de sessenta e pouco por que eu comecei a tocar em sessenta e três, sessenta e quatro com esse pessoal. De lá pra cá quando começou a chegar perto da década de oitenta já começou a mudar o cenário. Tinha

gravação ainda, já tinha CD, mas já tinha mais músico tocando bem e começou a rarear esse cenário de gravar todo dia o dia inteiro, começou a mudar (Barrozo).

Barrozo, que entrou no mercado com a noção de estar tocando de maneira “atualizada”, veio a se sentir preterido por uma geração posterior a sua como conta jocosamente Zé Luiz Maia: “O Sergio Barrozo um dia me disse que parou de gravar por causa do meu pai (Luizão Maia).” (Maia).

Eu acho isso, a gente conversou até que o Luizão falava que tava no lugar certo na hora certa. Ele começou a tocar, pegou o baixo elétrico, virou baixo elétrico e ele foi um dos primeiros a tocar baixo elétrico e a coisa, o holofote virou pra ele. Ele foi novidade de 70 a 80 depois chegou o Arthur Maia e o Nico Assumpção que gravaram muito de 80 a 90 e ele deixou um pouco de gravar. Os veteranos, Jamil Joanes, Paulo Cesar Barros, Ivan Machado que gravavam mais e não sei o que, depois pintaram outros baixistas e a cada década a coisa foi mudando, né? A galera teve um auge pessoal naquele contexto ali, naquela situação (Maia).

A mudança de geração se aprofunda ainda mais na medida em que os produtores, arregimentadores e contatos que “arranjam os trabalhos” de forma geral deixam de atuar ativamente sendo também substituídos por músicos ligados às novas gerações. Fazer parte de uma rede de contatos tende a ser o fator determinante para o acesso aos trabalhos. Independentemente do grau de qualificação do profissional, a medida em que esse envelhece e passa a dividir o espaço com músicos mais jovens, existe a tendência a que as redes formadas pelos mais jovens gradativamente ocupem as estruturas do mercado, reduzindo o espaço para as gerações anteriores.

Alguns músicos buscam se “atualizar” ou manter relações com as novas redes que se estabelecem formadas por gerações mais jovens e assim conseguem se manter ativos apesar das mudanças nos cenários da música.

Eu acho que em nenhum momento eu entrei naquela coisa que tem em músico e que é muito perigosa que é aquele músico que fala assim: hoje é tudo uma merda e na minha época é que era legal e vou ficar acomodado também porque eu sou chamado pras coisas então eu não preciso me ligar no que tá acontecendo. Isso é uma coisa perigosa porque você vai ficando. Então eu mantenho sempre essa coisa de ter tocado muito com uma galera mais nova (Continentino).

Por mais que o conjunto abordado por esta pesquisa seja composto de músicos que, apesar de eventuais dificuldades, conseguiram obter êxito em ganhar a vida através da música,

ocupando posições consideradas boas nesse campo, é comum a noção da piora do mercado como um todo. A seguir trataremos do pessimismo comum nos depoimentos colhidos.

4.7 Pessimismo

*Um agiota espera na porta da tua casa
E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?
Todas as gravadoras estão de portas fechadas
E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?*
Rogério Skylab

Algo que podemos destacar como constante em basicamente todos os depoimentos colhidos foi a percepção de piora do mercado de trabalho com gravação. De forma geral, os entrevistados demonstraram descontentamento com o panorama atual do mercado de trabalho do músico, e a certeza da sua piora em comparação com o panorama de décadas passadas: *“Financeiramente é incomparável, mudou pra pior, por vários aspectos”* (Vasconcellos).

Opiniões com relação ao declínio do campo de trabalho do músico em verdade são percebidas ao longo da história conforme aponta Kraft (1996) ou como relata Ivan Machado: *“Conta a lenda que o Copinha, grande flautista, Copinha, dizia que o músico, a música ia deixar de ser profissão, um dia. Podia acontecer, acho que ele sentia esse cheiro”* (Machado). Podemos, inicialmente, atribuir tal percepção à uma tendência de um saudosismo que projeta em tempos passados visões ideais de momentos melhores e mais felizes.

O filme “Meia Noite em Paris” de Woody Allen (Midnight in Paris, 2011) retrata o delírio de um escritor que viaja no tempo e encontra uma cena parisiense da década de 1920 habitada por seus heróis (Hemingway, Salvador Dali, Scot Fitzgerald entre outros). Porém, ao conviver com seus ídolos na cidade e no tempo que idealizava descobre que eles consideram ser seu próprio tempo decadente e que, por sua vez, idealizavam outra Paris ainda mais antiga de Monet, Cézanne e Toulouse Lautrec.

Do mesmo modo, os entrevistados de diferentes gerações tenderam a falar com admiração dos tempos anteriores aos deles próprios.

Naquela época (final da década 1950), a noite carioca era uma (coisa boa), todos os lugares tinham casas (de show), as gravadoras tinham orquestra contratada, as rádios tinham orquestra, tinha trabalho a dar com pau. Tinham as televisões, tinham poucas na época, depois que veio a Tv Tupi, veio a Globo, né? Aí já tinham orquestra também. Então era um prato cheio,

você tinha uma perspectiva boa de ser músico, independente. A única coisa que depois ficou sobrando é que pra ser músico, pra ter um emprego fixo, tinha que ser músico da sinfônica. Estudar e estudar (Alves).

Pô, você conversa com o Theo (Lima), ou com todos esses caras, o cara gravava 20 discos numa semana e esses discos tocavam na rádio e essa rádio gerava pra ele direito conexo que em algum momento eu consegui ter 5 músicas tocando nacionalmente que eu tinha gravado e é expressivo, é uma renda expressiva que hoje não existe (Vasconcellos).

Mas eu tô falando assim por exemplo, eu falo disso com o Liminha e o Liminha fala que se eu tivesse chegado 10 anos antes com o que eu fiz eu tinha ganhado muito mais dinheiro do que eu ganhei. Então eu vejo amigos meus que eu falo que o cara tem um número enorme de visualizações de streaming no Spotify, mas isso pra um produtor não é nada (Kassin).

Porém, por mais que possa existir uma grande dose de saudosismo nas falas, estas parecem coincidir com uma tendência real existente no sentido da diminuição dos espaços de trabalho existentes para o músico (Kraft, 1996). Essas mudanças, em geral, estão relacionadas às transformações técnicas que, motivadas pela lógica de acumulação de capital, contribuem para a redução dos espaços de trabalho, a ampliação do trabalho morto e a sofisticação das formas de exploração do trabalho de forma geral (Requião, 2008).

Tem vários aspectos que levaram a esse encadeamento de agora. Por exemplo, as casas de show eram de 2000, 3000 lugares. Então, para o artista colocar 15. Mas eu tô falando assim por exemplo, eu falo disso com o Liminha e o Liminha fala que se eu tivesse chegado 10 anos antes com o que eu fiz eu tinha ganhado muito mais dinheiro do que eu ganhei. Então eu vejo amigos meus que eu falo que o cara tem um número enorme de visualizações de streaming no Spotify mas isso pra um produtor não é nada. 20.000 pessoas de público dele, ele fazia 5 shows em uma semana e você trabalhava cinco vezes. Com a casa de 10.000 lugares, ele fazia dois e você trabalhava duas vezes, mas a renda gerada é a mesma. Então, obviamente se eu fosse o artista, eu faria a mesma coisa. Vou trabalhar duas vezes e vou ganhar a mesma coisa e vou ter 70% do gasto. Só que aí você começa a ter o seguinte: então um músico fazia 20 shows por mês, passou a fazer 5, mas esses 5 não atendem a aquele músico então ele vai ter que fazer 20. Então o cara que ta nessa camada principal, vamos dizer assim, no primeiro front, ele é o tubarão. O tubarão vai ter que descer pra pescar mais em baixo, então ele começa a invadir a outra faixa e começa a invadir a outra faixa. E esse músico (da outra faixa) começa a ficar mais comprimido e a escala vai descendo e vai achatando a galera que está em baixo. Esse foi um primeiro momento em que a remuneração começou a não ser a mesma e a afetar diretamente. Por exemplo, tem o cara da van, o cara da van trabalha menos, o Road, todo mundo. E obviamente as pessoas mais especializadas, vão assumindo os lugares de protagonismo (Vasconcellos).

A tarefa de determinar de maneira objetiva se houve, de fato, piora nas condições de trabalho dos músicos como um todo, e qual foi essa mudança em termos quantitativos, demandaria um estudo complexo que levasse em conta diferentes fatores como recortes sociais, geográficos, de nicho, tipos de trabalho etc. Não encontramos pesquisa que acesse essas questões de forma definitiva, porém, existe uma diversidade de pesquisas recentes que abordam a questão da precarização do trabalho do músico como as que citamos e que corroboram as opiniões expressas ao longo das entrevistas no sentido da piora do mercado de trabalho do músico (Requião, 2008; Coutinho, 2020).

Se nos limitamos ao campo do trabalho de gravação, a tarefa de determinar se houve mesmo ou não piora nesse campo enquanto espaço de trabalho é consideravelmente mais simples. Embora se possa questionar a respeito da pulverização da produção com a proliferação dos pequenos estúdios, e dos *homestudios*, possibilitando diversificação e até mesmo ampliação do espectro de agentes atuando nesse mercado, é difícil comparar com o que representava o mercado de gravação para os (importante frisar) poucos músicos que o ocupavam em seu auge.

O fato de o mercado fonográfico ter retomado patamares de lucro semelhantes aos do final do século XX (De Marchi, 2023), enquanto os retornos para os trabalhadores que participam da produção dos fonogramas tiveram considerável diminuição, aponta para um processo de sofisticação das formas de exploração do trabalho junto ao mercado de gravação. Enquanto os músicos e produtores envolvidos geram a mercadoria música na condição de trabalhadores autônomos, as companhias detentoras do capital exploram os retornos financeiros proporcionados pela música através de acordos de licenciamento junto aos antigos meios de comunicação (rádios, televisão etc.), bem como aos novos (plataformas de streaming, lojas virtuais etc.). Não se trata do encolhimento de uma indústria espremendo um mercado de trabalho, mas da transformação dessa indústria nas suas estruturas no sentido de excluir ao máximo a parcela dos retornos voltadas aos trabalhadores produtores gerando uma situação de acúmulo e concentração do capital nas mãos dos detentores não mais dos meios de produção, mas nos meios de controle sobre a produção.

Os depoimentos revelam um conjunto de indivíduos bastante envolvidos com o ofício de músico e que enxergam a atividade como algo mais do que um simples trabalho. São pessoas que puderam viver de forma confortável do trabalho de músico apesar das flutuações percebidas no campo. São músicos respeitados no campo, que reconhecem as suas posições, bem como a posição de outros colegas abordados na pesquisa, junto ao campo. De forma geral, existe a percepção de piora do mercado e consenso com relação às dificuldades do

campo estarem associadas às incertezas com relação à sobrevivência nas questões vitais como habitação, alimentação, saúde etc., mais do que com relação ao trabalho em si. O caminho do músico, que tende a se iniciar impelido pelo desejo de uma vida de liberdade e satisfação em seu trabalho, tende a esbarrar nas dificuldades da sobrevivência.

5 TRANSFORMAÇÕES NO TRABALHO EM ESTÚDIO

Aqui, faremos uma comparação entre o panorama do trabalho com gravação das décadas finais do século XX e as iniciais do século XXI. É certo que essas transformações não ocorreram de maneira abrupta, ao ponto de ser possível estabelecer um ponto específico de mudança, tendo se dado com alguma gradualidade. Embora uma nova tecnologia possa revolucionar as práticas dentro dos estúdios, a sua adoção toma tempo e as possibilidades, em geral, se revelam progressivamente. Dessa forma, as implicações das novas tecnologias tendem a se apresentar de forma espaçada temporalmente falando. Por isso, consideraremos fronteiras difusas entre os momentos da gravação postas de forma geral a partir de cada avanço técnico.

As tecnologias de gravação, bem como as condições econômicas, se modificam contribuindo para transformações nas práticas e técnicas relativas ao trabalho de gravação, interferindo nas formas de tocar exigidas aos músicos inseridos nesse contexto, transformando assim o resultado estético da música produzida.

5.1 A indústria fonográfica e suas transformações

Se, para os ouvidos deste terceiro milênio, a mediatização, técnica do som não nos provoca o menor estranhamento, como se tivesse sempre existido, o mesmo não podemos afirmar acerca da geração das primeiras décadas do século (XX), quando o rádio e o disco começavam a penetrar na vida cotidiana, de forma bastante precária (Valente, 2003, p. 65).

Nesta seção, traremos um breve apanhado dos desenvolvimentos da indústria, com ênfase no caso brasileiro, buscando historicizar os marcos tecnológicos e econômicos que contribuíram para determinar a sua trajetória. A partir das mudanças dadas na indústria, especialmente a partir das duas últimas décadas, buscaremos estabelecer as bases das mudanças no trabalho do músico junto a este campo.

Por indústria fonográfica entende-se o agregado de produção, distribuição e comércio de música gravada. Para esta pesquisa, representa o espaço físico e simbólico ligados à economia que possibilita o estabelecimento de um campo de trabalho específico para o músico ligado à produção dos fonogramas. Braço forte da indústria cultural, parte central do panorama do *Showbusiness*, a indústria fonográfica tende a produzir música que carrega fortemente o caráter de mercadoria em sua constituição, conforme criticam autores da escola de Frankfurt como Adorno, Horkheimer ou Benjamin. Marcia Tosta Dias, abordando o

panorama da produção fonográfica das décadas finais do século XX afirma o caráter industrial da música produzida no contexto da indústria fonográfica. Segundo a autora a indústria fonográfica: “Tinha, inicialmente, como modelo ideal, a linha de produção industrial organizada nos moldes do mais racional planejamento; uma verdadeira linha de montagem, que de uma mercadoria cultural” (Dias, 2000, p. 16).

Até o desenvolvimento das possibilidades de registro e reprodução do som, a experiência de ouvir música estava estritamente restrita a condições de espaço e tempo. Foi o desenvolvimento do fonógrafo de Thomas Edison, em 1877, que abriu o caminho para novas formas de acesso à música, permitindo o registro e a reprodução das performances musicais. Dez anos mais tarde, o Gramofone e o disco da Berliner Co, marcam o início da reprodução técnica em escala industrial da música midiaticizada, impactando os padrões de consumo e produção de música ao longo do século XX (Vicente; De Marchi, 2014).

Tal como os filmes e as gravações de vídeo, mas ao contrário da fotografia, uma gravação de som capta, de forma mecânica ou eletrônica, um evento sonoro ao longo do tempo. O processo em que isso ocorre envolve vários fatores agrupados em torno do produtor dos próprios sons, por um lado, e dos meios pelos quais eles são gravados, preservados, copiados e distribuídos, por outro (Gray, 1979, p. 578, tradução nossa).²⁶

Tais adventos revolucionaram as possibilidades de acesso à música, uma vez que, a partir deles, a performance musical passou a ser algo registrável, reproduzível, transportável e passível de ser comercializada de forma análoga às demais mercadorias industrializadas (Valente, 2003). Os novos recursos tecnológicos estabelecem, assim, novas formas de produção e consumo musical implicando em diferentes e novas maneiras de se relacionar com a música que impactam os fazeres musicais, bem como os rituais e práticas de escuta musical: “Sendo assim, a revolução musical do século XX, nascida da possibilidade de fixar o som para reescutá-lo, é marcada, antes de tudo, pelo aparecimento dos instrumentos de escuta.” (Delalande), 2007, p. 57).

No campo da música os aparelhos de gravação e reprodução de som introduziram um meio possível de comercialização da música na forma de um produto concreto: a música gravada. Os formatos de registro de som são passíveis de serem replicados sucessivamente – assim como os demais bens

²⁶ Like motion pictures and video recordings but unlike photography, a sound recording captures in mechanical or electronic form a sound event taking in time. The process in which this occurs involves several factors grouped around the producer of the sounds themselves on the one hand and the means by which they are recorded, preserved, copied, and distributed on the other.

industriais – e possibilitam a criação de um produto de música compatível com o modelo industrial (Paixão, 2013, p. 14)

Gradualmente, a música gravada em suporte físico, aliada aos meios de comunicação de massa, passou a representar a forma primária de acesso música para uma parcela cada vez maior da população global. Os discos, fitas, CDs e afins passam a servir de documento das transformações do fazer musical, bem como dos hábitos de consumo de música através do tempo. “A música popular do século XX significa o disco popular do século XX”. (Frith *apud* Zan, 2001, p. 23).

Embora comercializando uma mercadoria cultural na qual, por vezes, se reconhece o caráter artístico, a grande motivação dos empresários das companhias fonográficas para os investimentos em novas tecnologias, em tipos específicos de música ou em contratações, foi e será o retorno financeiro. É certo afirmar, também, que o desenvolvimento das técnicas de gravação não teria se dado na mesma velocidade não fosse a lucratividade do mercado fonográfico e que esse espaço, enquanto mercado de trabalho para o músico, esteve condicionado aos recursos técnicos bem como às condições econômicas que o cercavam.

Como já foi posto anteriormente, o ambiente de gravação do século XX tendeu a envolver grandes investimentos em termos de equipamento, materiais, mão de obra especializada etc. “A gravação normalmente era feita em espaços conservadores construídos para esse fim, com equipamentos caros (embora agora acessíveis) e altamente especializados” (Lachlan; Goold, 2022, p. 239, tradução nossa)²⁷. Esse fator, por si, já determinava o perfil do músico de gravação. Sendo as seções de gravação empreendimentos comparativamente caros, nos quais o resultado fica registrado e aparente, existiu demanda por músicos que se destacassem por sua eficiência.

O campo da produção fonográfica surge como novo espaço de trabalho para o músico, convivendo com os trabalhos de performance, aulas, edição de partituras ou as diversas formas de obtenção de renda com música existentes ao longo da história. Sendo uma atividade que resulta em um produto perene, diferente da performance tradicional onde o produto da ação se estingue ao final da execução, o trabalho de gravação favoreceu uma parcela pequena de músicos a cargo das gravações (Kraft, 1996).

Eduardo Vicente e Leonardo De Marchi resumizam a história da indústria fonográfica brasileira chamando a atenção para o fato de ser impossível tratar da indústria fonográfica

²⁷ Recording typically took place in purpose-built conservative spaces with expensive (although now attainable) and highly specialized equipment

sem abordar a questão das tecnologias “afinal, trata-se de um negócio de tecnologias da informação e comunicação” (Vicente; De Marchi, 2014, p. 8). Embora o advento das técnicas de gravação tenha se dado poucas décadas antes, os autores destacam o mercado fonográfico como um fenômeno que pode ser situado a partir do século XX. Do início do século até meados dos anos de 1950, se deu o estabelecimento da indústria fonográfica enquanto negócio de comunicação e cultura, tendo, desde a década de 1930, existido um vínculo entre o negócio de produção fonográfica e o espaço das rádios.

A década de 1930 assistiu ao uso político dos novos meios de comunicação como parte de um projeto de formação de uma identidade nacional:

O novo regime político (estado novo) seria decisivo para o desenvolvimento dos mercados de bens culturais do país. Por defender um tipo de nacionalismo centralizador, baseado na ideia de patriotismo, o governo de Vargas buscou criar uma comunidade imaginada, ou seja, uma “nação brasileira” onde antes havia uma fragmentação identitária que sustentava o poder das antigas elites políticas (Vicente; De Marchi, 2014, p. 13).

A ideologia de nação brasileira defendida por Vargas terminou por favorecer o samba tocado no Rio de Janeiro, a então capital federal, como “música nacional”. Esse estilo foi bastante gravado e tocado nas rádios do período, contribuindo para eternizar na discografia bem como no panorama cultural do país compositores de classes desfavorecidas como Cartola, Wilson Batista, Nelson Cavaquinho, entre tantos, e alguns outros de classe média como Noel Rosa ou Braguinha (Castro, 2015).

A agência dos meios de comunicação contribuiu imensamente para moldar o que se compreende como música popular brasileira, na medida em que levava uma produção musical, desenvolvida de forma centralizada em poucas instâncias de produção como as gravadoras, às massas cada vez maiores de ouvintes. De fato, os profissionais envolvidos no funcionamento das indústrias fonográficas, bem como nas de comunicação de massa, passam a ter uma agência potencialmente mais significativa sobre as formas de fazer música. Músicos, maestros e mesmo diretores musicais contribuem para dar forma às músicas que, sendo amplamente ouvidas, podem potencialmente moldar os entendimentos e gostos referentes à música.

Em seu trabalho diário, esses profissionais desempenharam um papel relevante no desenvolvimento da música popular urbana brasileira. A começar pelos chamados “maestros”. Na medida em que escreviam arranjos para as músicas transmitidas ao vivo pelas emissoras de rádio, eles começaram a dar certa padronização à sonoridade da música popular. Como

o êxito em uma determinada emissora de rádio facilitava a esses profissionais a entrada na indústria fonográfica, logo passaram a fazer arranjos para os discos tal como faziam nos estúdios das rádios. Sendo ao mesmo tempo compositores, arranjadores e produtores musicais de discos, maestros como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Leo Peracchi, Lyrio Panicali, entre outros, ajudaram a dar certa identidade à música popular transmitida via rádio e discos ao escolherem os mesmos repertórios, instrumentos e os intérpretes para as canções (Vicente; De Marchi, 2014, p. 14).

A centralização da produção nas grandes cidades brasileiras, marcadamente São Paulo e Rio de Janeiro ao longo do século XX, significava o favorecimento de músicos residentes nessas cidades junto ao mercado de trabalho de gravação. A produção dos fonogramas afunilava pelas instâncias de produção dessas cidades e se valia da mão de obra dos músicos inseridos na cena local. As gravações produzidas no Rio de Janeiro e São Paulo viriam a ser propagadas pelos demais espaços do país, levando consigo o trabalho dos músicos inseridos nestes mercados.

O cenário era completamente diferente. O cenário daquela época era favorável pra isso. O Rio de Janeiro era a capital do Brasil, o dinheiro tava aqui e tinha meia dúzia de gravadoras multinacionais que a sede era no Rio. Então o Brasil todo tinha que vir pro Rio, o Nordeste, o Sul o Centro Oeste tinha que gravar no Rio de Janeiro com músicos do Rio. Então o forró que era o forró que vinha do Nordeste não tocava com baixista do nordeste, tocava com meu pai. Por sorte ele era filho de pernambucano e tinha o forro na veia. Mas o batera era mineiro, era o Paulo Braga e o pianista podia ser gaúcho (Maia).

O fator econômico que restringia o acesso dos músicos ao trabalho em estúdio contribuía, também, para valorizar a mão de obra dos músicos envolvidos no mercado de gravação do século XX. O número reduzido de músicos compreendidos como habilitados para trabalhar nas gravações favorecia a negociação dos cachês por parte desses músicos.

Eu via meu pai (Luizão Maia) falar assim, meu primo (Arthur Maia) também falava assim: “é tanto” (de cache para gravar). “Tanto não? Então a gente não vai poder fechar, tá bom?”. E desliga. Então minha mãe ou a Claudia, esposa do Arthur Maia, perguntavam se eles fizeram isso mesmo, mas eles diziam que eles iriam ligar de novo, “o que eu pedi não foi nada.” E aí tocava o telefone. Sabe, esse blefe eu acho que pra aquela situação fazia sentido. Hoje não, você tá com pouco trabalho, tá com pouco dinheiro, toca o telefone e tem isso aqui, você fala: “vambora” (Maia).

Dessa forma, o músico de gravação do século XX, ao ocupar uma posição de trabalho em um nicho tão restrito tanto pelos aspectos econômicos quanto pelos aspectos técnicos, passa potencialmente a fazer parte de uma “elite” dentro do mercado.

As barreiras econômicas à entrada neste período são significativas. O estúdio de gravação deste período está repleto de mitos perpetuados pelas estruturas hegemônicas da indústria musical, criando uma divisão de classes entre aqueles que conseguiram superar a barreira à entrada e aqueles que não conseguiram (Lachlan; Goold, 2022, p. 239, tradução nossa).²⁸

A implementação das cadeias de comunicação de massa em nível nacional nas décadas de 1960-1970 criou as condições para o estabelecimento de uma indústria cultural através da articulação das gravadoras, editoras, rádio e televisão (Dias, 2000). Tal momento é marcado pela penetração no mercado brasileiro de grandes companhias internacionais como a Phillips e a WEA que, gradualmente, assumiriam hegemonia no mercado nacional, bem como pelo crescimento da centralidade da televisão no cenário midiático nacional. Através dos programas de televisão, se consagrariam na grande mídia nomes muitas vezes já estabelecidos através dos festivais: “Não por acaso, surgem e se consagram via televisão e, depois, através de discos, nomes como Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Roberto e Erasmo Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros” (Vicente; De Marchi, 2014. p. 18).

A entrada do capital estrangeiro, de forma mais ostensiva nesse período, contribuiu para uma grande proporção de música estrangeira nas programações radiofônicas. O comércio de discos estrangeiros no mercado nacional representava uma opção economicamente interessante para as companhias, que poderiam lançar os discos no mercado nacional com os custos de gravação já cobertos pelas vendas nos países de origem (Morelli, 1991, p. 48).

Já em relação ao custo dos discos, as vantagens econômicas oferecidas pelos lançamentos internacionais eram de fato significativas já que, embora eles fossem impressos no país, não exigiam gastos para a gravação das músicas, produção da arte da capa e, nos casos de artistas mundialmente consagrados, nem mesmo grandes investimentos promocionais (Vicente, 2014, p. 56).

Para os músicos de gravação, isso representava potencialmente uma perda de mercado, visto que o produto “música” seria “importado” pronto, prescindido da mão de obra nacional

²⁸ The economic barriers to entry in this period are significant. The recording studio of this period is riddled with mythology perpetuated by the hegemonic structures of the music industry, creating a class divide between those who could overcome the barrier to entry and those who could not.

para a sua produção. Os espaços dos meios de comunicação tendiam a ser parcialmente ocupados pelo repertório estrangeiro, o que também desfavorecia os músicos brasileiros no que diz respeito à arrecadação de direitos conexos.

Com as reestruturações da indústria fonográfica que, visando combater os impactos das crises econômicas das décadas de 1970 e 1980, apostaram na diminuição de gastos e na terceirização de diversas etapas da produção, transformaram-se o papel das gravadoras em “escritórios de gerenciamento” (Dias, 2000) ao longo da década de 1990. A descentralização da produção fonográfica afetou o mercado de trabalho do músico de gravação de forma significativa, uma vez que as companhias cada vez mais deixaram de investir nas novas gravações, deixando ao cargo dos artistas produzirem seus discos que seriam divulgados e distribuídos pelas gravadoras (Dias, 2000). Se houve um período no qual os músicos tinham relações de trabalho formalizadas com as gravadoras conforme afirma Zé Luiz Maia: “*Antes da década de 70 os músicos eram empregados das gravadoras. Então eles tinham os músicos que iam pra lá todo dia gravar, cada dia era um artista*” (Maia), o que se assistiu foi a gradual corrosão dos direitos do músico enquanto trabalhador no contexto do mercado fonográfico.

As décadas de 1980 e 1990 representaram um período no qual o impacto das crises econômicas levariam a reestruturação do mercado fonográfico:

Os anos 1980 foram marcados, no Brasil, pelo fim do ciclo de crescimento acelerado da economia, o chamado “milagre brasileiro”, e a conseguinte estagnação da economia acompanhada de alta da inflação, contexto que lhes valeu o título de “década perdida”. Também para a indústria fonográfica, esse período foi de adaptação a esse cenário negativo (Vicente; De Marchi, 2014, p. 21).

Como forma de se adaptar à crise, as companhias diminuíram o investimento na produção, reduzindo a verba para gravações, reduziram seus *casts* estáveis e restringiram o espaço para novos artistas. Ao longo de tal período, existiu a tendência à centralização da produção por conta da compra de companhias nacionais, afetadas pela crise, pelas empresas multinacionais. “Ao mesmo tempo, também o movimento independente arrefeceu, deixando de ser uma opção viável para novos artistas” (Vicente; De Marchi, 2014, p. 22).

A centralização do mercado nas mãos de poucas empresas, porém, foi acompanhada de uma reestruturação na cadeia produtiva, privilegiando um modelo de acumulação flexível, marcado pela terceirização de diversos setores da produção. As gravadoras se desfazem dos

estúdios de gravação próprios, passando a alugar estúdios de terceiros de acordo com a necessidade (Dias, 2000).

As empresas passaram a investir em nichos de mercado, como música infantil e estilos regionais, de forma mais acentuada, como forma de atingir a novos públicos, ao mesmo tempo em que aumentavam as apostas nos chamados artistas de marketing, tipo de artista “que é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que os envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido” (Dias, 2000, p. 78).

Ao longo da década de 1990, a estabilidade econômica trazida pelo plano Real trouxe estímulos ao consumo, após o tumultuoso panorama da década anterior. A tecnologia digital barateou, simplificou e padronizou o processo de gravação, contribuindo para a terceirização dessa etapa da produção (Vicente; De Marchi, 2014, p. 25). No campo da produção, antes centralizada nas mãos de companhias detentoras de capital suficiente para investir na cara estrutura da produção fonográfica, o que se deu foi:

A radicalização da produção fonográfica descentralizada: se ao longo dos anos 1990, as tecnologias digitais permitiram o surgimento de uma rede de prestadores de serviços e de pequenas e médias gravadoras nacionais, o desenvolvimento da indústria de microinformática facilitou o acesso de indivíduos a equipamento eletrônicos de gravação e reprodução sonoras (homestudios, samplers digitais, sintetizadores digitais etc.), permitindo que os próprios músicos comessem a gravar suas obras, prescindindo de qualquer auxílio de gravadoras (Vicente; De Marchi, 2014, p. 29)

Por outro lado, o estabelecimento do CDs no mercado, tecnologia já existente desde a década anterior, porém, até então, restrita a um mercado consumidor de maior poder aquisitivo, como alternativa que viria a substituir os LPs, contribuíram para o retorno do crescimento dos lucros do mercado fonográfico de forma imensamente significativa (Marshall, 2012).

O lançamento da nova mídia levou o mercado não apenas a girar em torno de novos lançamentos, mas também resultou em vendas de álbuns já gravados, agora transcritos no formato de CD, levando os consumidores a uma “renovação da discografia” que se refletiria em lucros para as gravadoras. A entrada de recursos gerados ao longo desse período que compreendeu o ápice da indústria fonográfica em termos de arrecadação, permitiu o investimento em novas produções, o que se refletiu em mais gravações e mais trabalho para os músicos envolvidos com este mercado. “*Velocidade, porque na década de 90, começo da*

década de 90, eram tantas gravações que quanto mais rápido você gravasse melhor” (Helder).

Ao final da década de 1990, a mesma tecnologia digital envolvida na produção dos CD terminou por possibilitar os meios para a “pirataria” de música gravada. Os computadores pessoais (PCs) passaram a contar com leitores de CDs que permitiam a cópia dos arquivos de áudio em formato WAV para os discos rígidos (HDs). Mais tarde, os computadores passaram a também gravar informação dos HDs nos CDs. Esse tipo de equipamento abriu a possibilidade de cópia dos arquivos de áudio dos PCs para CDs (De Marchi, 2023, p. 31).

Posteriormente, com o advento de aparelhagem para a cópia de CDs em maior escala, se instaura um mercado paralelo de cópias baratas de discos que passa a competir com o mercado regular (Witt, 2015). O final da década de 1990 e início dos anos 2000 foram marcados pelas campanhas publicitárias contra a pirataria, bem como pela ação litigiosa das gravadoras contra os chamados “piratas”.

Portanto, o que se observa nesse final de século é a definitiva fragmentação do processo produtivo na grande indústria fonográfica, no qual serão terceirizadas, principalmente, as etapas de gravação, fabricação e distribuição física do produto, ficando nas mãos das transnacionais o trabalho com artistas e repertório, marketing e difusão. As grandes empresas transformam-se em escritórios de gerenciamento de produto e elaboração de estratégias de mercado (DIAS, 2000, p. 17).

A questão da pirataria viria a se complexificar ainda mais com o desenvolvimento dos arquivos leves de música, notoriamente o MP3. Mais tarde, as plataformas de troca de música em arquivos leves MP3, que viriam a transformar totalmente as formas de consumo de música gravada, impactando de forma ainda mais marcante o funcionamento da indústria fonográfica.

Na década de 1990, surgiram arquivos digitais para facilitar a troca de informações pelas tecnologias em rede. Surge o Motion Picture Expert Group-Layer 3, ou MP3, como um arquivo compacto (1/12 do formato WAV do CD) para transferência de dados. Este formato era direcionado principalmente à mobilidade da informação; não ao consumo fechado num suporte material (De Marchi, 2005).

As transformações trazidas pelos arquivos leves e pela possibilidade de acesso aos mesmos através da internet através das chamadas plataformas *peers to peers*, ou P2P como o Napster, Pirates Bay etc., privaram a indústria fonográfica da sua fonte primária de receita: a venda das mídias físicas nas quais a música estaria contida. Esse período foi marcado pela crise no setor fonográfico. O Lançamento de aparelhos portáteis que armazenam e tocam os

MP3, contribuíram para a expansão do uso do MP3 como formato. Tais aparelhos que tinham como referência principal o Ipod da Apple, eram capazes de armazenar uma quantidade imensa de músicas, fazendo com que discografias inteiras coubessem “no bolso” do usuário de forma possivelmente gratuita.

A primeira década do século XXI foi, assim, marcada por perdas mais que significativas no faturamento das gravadoras, que segundo a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), representou uma redução de 70,8% nas vendas de discos físicos e uma queda de 61,2% nos lucros das gravadoras ao longo do período entre 1999 e 2010 (De Marchi, 2023), forçando a uma reestruturação nas bases da indústria fonográfica. Sendo assim, forçadas a direcionar o seu funcionamento para acomodar a música em formato leve, e a competir com as plataformas P2P, surgem as lojas virtuais como a Apple Music, que basearam a sua lógica de negócios na venda dos arquivos digitais contendo a música, algo que seguia o modelo da venda das mídias físicas.

Gradualmente, as mídias físicas perderam espaço para plataformas de *streaming*, que permitem o acesso aos conteúdos de forma gratuita ou através de assinaturas mensais. Em lugar de “baixar” as músicas, o usuário passa a poder acessá-las diretamente do ambiente virtual através da conexão com a *internet*. Os *smartphones*, cumprindo função de telefone, câmera fotográfica, computador e tocador de música, passam a ocupar o espaço dos tocadores de MP3 nas práticas de consumo musical.

Ao longo dos anos 2000 e 2010, as tecnologias digitais se desenvolveram ao ponto de tornarem possível produzir, sequenciar ou mesmo gravar música com relativa qualidade, de forma possibilitada por uma imensa variedade de recursos de efeitos e edição, mesmo em aparelhos celulares ou tablets, através das chamadas DAWs (Digital Audio Workstations). Isso facilitou o acesso aos meios de produção fonográfica para um contingente cada vez maior de pessoas produzindo música gravada, ampliando a oferta do produto, ainda que continuasse restrito por questões de distribuição e divulgação.

Com a simplificação dos processos de gravação pelas facilidades providas pelas DAWs barateando o processo de gravação e simplificando edições e manipulações do conteúdo das gravações, houve a consequente diminuição da cobrança por eficiência por parte dos músicos de estúdio. Esse processo possibilitou a entrada de contingente maior de músicos no mercado de gravação, o que teve por consequência a desvalorização da mão de obra e a perda de poder de negociação por parte dos músicos. André Vasconcellos ilustra a consequência da diminuição pela cobrança no mercado afetando a valorização de seu trabalho: “*Aí, vamos botar uma escala maluca e vamos dizer que você entregue 80 e o outro*

cara entregue 20. Só que o mercado exige 10. Qual é a diferença dos seus outros 70? Nenhuma. (...) E a gente ainda divide a nossa fatia” (Vasconcellos).

As estruturas técnicas, bem como os fatores econômicos, contribuíram para movimentos de concentração e dispersão do mercado de trabalho de gravação ao longo da história da indústria fonográfica. Enquanto, ao longo do século XX, as gravações demandavam grandes investimentos para sua realização, o barateamento dos processos de gravação, no século XXI, fruto das facilidades trazidas pelas DAWs, abriram o mercado de gravação para músicos que, em geral, não atenderiam à cobrança por eficiência das gravadoras do século passado, conforme fica exposto na fala de Zé Luiz Maia:

Uma fita de duas polegadas custava uns 200, 300 dólares e cabia duas três músicas. Então nesses seis estúdios tinham que estar músicos muito bons lá pra não se perder tempo, pra não se perder dinheiro. Ao contrário de hoje que você grava em casa. O mercado mudou demais, né? Hoje a gente tem milhões de músicas subindo nas plataformas digitais por dia (Zé Luiz Maia).

Na transformação subsequente que se deu no campo da distribuição, a tecnologia digital teve, também, papel central possibilitando as já tratadas lojas virtuais e plataformas P2Ps (De Marchi, 2023, p 30). O passo seguinte se deu com o estabelecimento de diferentes plataformas digitais na forma de redes sociais, que representaram vias de divulgação e distribuição de conteúdo disponíveis com pouca ou nenhuma restrição, convertendo, basicamente, qualquer um em potencial “gerador de conteúdo”: Youtubers, bloggers, tiktokers entre outros termos que especificam pessoas que geram conteúdo para plataformas digitais e que, em casos específicos, chegam a atingir imensa fama e celebridade, rivalizando com aquelas vindas de meios tradicionais como televisão, rádio ou mercado fonográfico. Nesse panorama do mercado fonográfico, marcado por uma economia do “acesso” (De Marchi, 2023), o engajamento virtual e os “seguidores” significam mais do que as vendas concretas.

Ao longo dos últimos anos, temos assistido aos avanços vertiginosos no campo da inteligência artificial que tem impactado diversas áreas da economia e do trabalho. No campo da música a IA já é uma realidade (De Marchi, 2023). Aplicativos são capazes de gerar com poucos comandos faixas de áudio com composições inteiras. Para o músico do mercado de gravação, essa possibilidade deve trazer implicações brutais, uma vez que esses programas dispensam basicamente toda mão de obra de músicos para a elaboração das faixas, representando uma alternativa imensamente mais econômica para produtores. Podemos estar à

beira de uma nova revolução sonora, que pode impactar de forma avassaladora a realidade do trabalho do músico.

A realidade que se estabelece no mercado fonográfico na segunda década do século XXI reflete uma conjuntura extremamente complexificada, bastante distante da indústria das décadas finais do último século. O caráter cada vez mais imaterial da música enquanto mercadoria aproxima o modelo do mercado muito mais voltado para o campo da tecnologia da informação do que da tradicional indústria, produzindo mercadoria concreta na forma de discos. A história da indústria fonográfica é a história da transformação de uma mercadoria de concreta para imaterial, se convertendo em serviço. Essa tendência é percebida em outros campos do capitalismo de acumulação flexível. Podemos citar o campo dos *softwares*, no qual se percebe a transição do modelo de negócios de um de “compra” do produto para a sua “assinatura”.

Embora seja possível afirmar que “Ao longo das últimas duas décadas (2000-2020), a indústria fonográfica tem experimentado uma verdadeira destruição de sua economia” (De Marchi, 2020, p, 223), atualmente a indústria fonográfica tem retomado números de movimentação financeira semelhantes aos do final da década de 1990. Porém, a produção, base da economia dessa indústria, não mais se concentra em grandes companhias, mas está pulverizada em uma infinidade de agentes, longe de possibilitar as reservas de mercado de gravação para os músicos nos modelos do século XX.

De forma geral, o que se observa com relação ao lugar do trabalho de gravação enquanto mercado é a diminuição da relevância desse campo enquanto atividade econômica principal para o músico. Embora existam opções de trabalho predominantemente ligadas ao mercado de gravação, tendem a representar uma parcela pequena dos espaços disponíveis para o trabalhador da música. Também vale destacar a tendência de que esses mercados ofereçam uma remuneração potencial, tanto através de cachês quanto de direitos conexos, consideravelmente menores do que as oferecidas no panorama da segunda metade do século XX. A atividade de gravação passa a ter, predominantemente, caráter complementar no portfólio de multiemprego das atividades exercidas pelo músico no panorama atual: “*Hoje é um pinga pinga que vai somando então, de novo, voltou a estrada a te remunerar mais expressivamente que a gravação*” (Vasconcellos).

A percepção da diminuição da significância em termos financeiros das atividades do músico, ligada aos trabalhos de gravação, frente às atividades ligadas às performances “ao vivo” é reforçada pelos dados apresentados por Stephen Witt (2015), que apontam para uma

migração dos gastos médios com entretenimento por parte do consumidor, da compra de discos para a compra de ingressos de shows.

Para o autor, o consumidor médio tende a reservar uma parcela do seu orçamento para gastos ligados ao entretenimento. Com as novas lógicas de música por *streaming* e a radical diminuição dos hábitos de consumo associados a compra de discos, os recursos antes destinados a esses produtos passam a ser utilizados em outras formas de entretenimento, entre eles, os shows. Tal mudança tem como efeito, entre outras coisas, o encarecimento dos valores de ingressos. Todavia, essa mudança não implica necessariamente em melhoras nos cachês dos músicos, conforme a fala de Vasconcellos já posta neste capítulo:

20.000 pessoas de público dele (de um artista), ele fazia 5 shows em uma semana e você trabalhava cinco vezes. Com a casa de 10.000 lugares, ele fazia dois e você trabalhava duas vezes, mas a renda gerada é a mesma. Então, obviamente se eu fosse o artista, eu faria a mesma coisa. Vou trabalhar duas vezes e vou ganhar a mesma coisa e vou ter 70% do gasto (Vasconcellos).

A figura do músico operário dos estúdios talvez não seja mais significativa na nova indústria. A ideia de um mercado absorvendo mão de obra de músicos especializados no trabalho de gravação, especializados em um instrumento ou mesmo especializados em um tipo de música, pode não encontrar aderência na nova realidade do mercado. Porém, com o montante de música gravada tão imensamente ampliada nas últimas décadas, com a diversidade de novos espaços para música gravada e com os números indicando uma retomada da economia da indústria fonográfica, deve haver um novo perfil do músico de estúdio adaptado à essa nova indústria. É esse perfil que buscamos ilustrar com esta pesquisa.

Uma vez estabelecida uma breve trajetória dos desenvolvimentos dados nas estruturas da indústria fonográfica, nos dedicaremos a abordar o quanto as transformações dadas nesse meio afetaram e afetam esse espaço enquanto campo de trabalho para o músico.

5.2 Tecnologia

Como temos discutido ao longo deste trabalho, a tecnologia representa um fator central nas transformações sociais como um todo, sendo as transformações tecnológicas responsáveis por inúmeras revoluções nas formas de produzir, trabalhar e viver de forma geral ao longo da história. No campo da música, estabelecemos ter sido o advento dos recursos de gravação de áudio o fator determinante que possibilitou a mudança do lugar da música na

sociedade de fenômeno restrito ao espaço e tempo para “objeto” que ganha nova natureza ao ganhar perenidade.

Os novos paradigmas estabelecidos com o advento da gravação transformaram as formas de ouvir, acessar, produzir e trabalhar com música. Ao longo do desenvolvimento das técnicas de gravação subsequentes, as formas de produzir música gravada se transformaram, assim como se transformaram as formas de trabalhar junto ao processo de produção de música gravada.

Em termos teóricos, se partimos do instrumentalismo teórico do pragmatismo, poderíamos analisar os impactos das transformações tecnológicas sobre o trabalho do músico de gravação sob diferentes óticas. De início, poderíamos partir de McLuhan pensando os instrumentos como extensão dos corpos humanos no objetivo de produzir sons e música enquanto os aparelhos de som seriam extensões de nossos ouvidos, expandido sua capacidade e alcance (McLuhan, 1964). Os avanços nas possibilidades de registro sonoro transformaram as formas de fazer música que transformaram também a música em si, bem como nas formas de acessar, consumir e usufruir da música.

Já, se partimos das ferramentas teóricas de Hannah Arendt, podemos considerar o trabalho do músico, antes do estabelecimento da gravação, efêmero na medida em que desaparece no momento em que a música se encerra, como expressão do “trabalho” (labor). O trabalho do músico representava uma atividade que existia somente enquanto realizada, se consumindo na medida em que se realizava e existindo apenas na memória daqueles que estiveram ao seu alcance a partir do momento em que se encerra.

A possibilidade de registro do som confere ao trabalho do músico a dimensão de “obra” na medida em que possibilita que seu trabalho dê “forma” ao som gravado que passa a ter sua existência autônoma. O som passa a ter permanência independente de seu criador se convertendo em “coisa” em si.

Vistos como parte do mundo, os produtos da obra – e não os produtos do trabalho – garantem a permanência e a durabilidade sem as quais um mundo absolutamente não seria possível. É dentro desse mundo de coisas duráveis que encontramos os bens de consumo com os quais a vida assegura os meios de sua sobrevivência (Arendt, 2013, p. 116).

Pode-se discutir o trabalho do músico enquanto labor na medida em que esse tem por característica representar os tipos de trabalho ligados à sobrevivência do indivíduo e sociedade. Seria uma discussão que não caberia neste trabalho, a questão de ser ou não a música uma “necessidade” real para a sobrevivência humana. Porém, podemos partir da

compreensão de que faz parte da existência humana, estando presente em alguma forma em todas as culturas, o que torna a prática musical um traço humano (Netil, 2013). Nesse sentido, o trabalho do músico seria labor como parte da existência básica humana, que se converte em obra, enquanto coisa autônoma, na medida em que a música se converte em objeto.

Todavia, conforme defende Arendt, a sociedade tem convertido a obra em labor enquanto sujeita os fazeres humanos à sua dimensão de sobrevivência (Arendt, 2013). A gravação, embora represente um processo que “cria coisas”, acontecendo no contexto da indústria fonográfica tende a representar um lugar no qual o músico vai para trabalhar no sentido mercantil da palavra. É onde ele vende a sua mão de obra em troca de dinheiro, que ele usa para sua sobrevivência. Assim, o fazer música se converte de labor para obra para ser novamente reduzido ao labor.

Utilizando o leixo marxiano, a possibilidade de gravação converte o trabalho do músico – vivo e concreto – em trabalho morto e abstrato uma vez que o trabalho é inscrito na mercadoria fonograma. O trabalho do músico é comprado pelo dono dos meios de produção que o explora e transforma, por vezes editando e deformando. O resultado do trabalho somente pertence ao músico através dos direitos conexos enquanto estes forem respeitados.

Foi a invenção do fonógrafo de Edson que estabeleceu as condições para o desenvolvimento de uma indústria baseada no registro dos sons. Um avanço técnico que possibilitou a gênese da criação de fonogramas que se estabelece como uma arte autônoma ligada à música (Benjamin, 1990), bem como a um mercado de trabalho para diversos músicos envolvidos na criação desses fonogramas.

Nos seus estágios iniciais, o mercado fonográfico se valia dos recursos técnicos da chamada fase mecânica de gravação. Ela consistia, simplificada e falando, em um cone que captava a vibração sonora no ar transferindo-a para a agulha que marcava diretamente a folha de metal ou cera que serviria de molde para a produção da matriz que serviria para prensar as cópias da gravação. Tal processo de gravação não permitia quantidade significativa de edições ou manipulações na produção dos fonogramas, limitando-se ao controle da posição dos músicos com relação ao cone com o objetivo de equilibrar o volume dos instrumentos na gravação. O sistema desfavorecia determinados instrumentos como é o caso do contrabaixo:

A verdade é que o sistema mecânico de gravação também tinha suas limitações. E uma delas que atingia diretamente o contrabaixo era a dificuldade de registrar sons de amplitude baixas, que é justamente uma das características do contrabaixo. Desse modo, pode se entender por que o contrabaixo permaneceu fora do mercado fonográfico do início século por cerca de três décadas (Souza, 2007, p. 45).

A introdução do microfone, a partir da década de 1920, marcou o início da chamada fase elétrica de gravação. Esse sistema era capaz de registrar uma gama maior de dinâmicas e de tecituras, o que favoreceu o uso do contrabaixo (Souza, 2007, p. 45). Ao longo da década de 1960, todo um conjunto de inovações técnicas revolucionou as formas de gravação e de trabalho em estúdio.

A introdução da fita magnética, tecnologia que se desenvolvia desde finais do século XIX mas que se estabeleceu de forma mais significativa a partir do final da segunda grande guerra (De Marchi, 2005), já havia servido de ponto de partida para a prática de edições que, naquele momento, tendiam a ser realizadas diretamente na fita. Isso significa que era possível cortar e colar a fita manualmente, alterar sua velocidade ou manipular a própria fita em busca de novos efeitos. Nasce, assim, a possibilidade de compor diretamente sobre o suporte midiático (Delalande, 2007).

O advento da tecnologia estéreo, na década de 1960, marca o início da separação da gravação sonora nos chamados “canais”. A fita magnética era dividida em sua extensão, permitindo que conteúdos diferentes fossem registrados em cada metade da fita. Em termos de escuta, isso permitia criar uma “especialização” das gravações, fazendo com que sons diferentes fossem distribuídos em distintas caixas de som, criando a impressão de estarem sendo emitidos a partir de pontos diferentes do espaço.

Com o advento da gravação em multicanais, as possibilidades de edição se ampliaram de forma ainda mais significativa, criando a possibilidade de gravar os instrumentos separadamente ampliando, assim, as possibilidades de manipulação da gravação. Tal inovação abre as portas para toda uma nova filosofia de gravação, já que ao possibilitar a gravação dos instrumentos separadamente para serem posteriormente combinados, abria diversas possibilidades de edição e mixagem.

A adoção dos novos recursos técnicos demandava a adaptação por parte dos operadores dos estúdios que, a todo momento, buscavam dominar e explorar as possibilidades de cada nova ferramenta disponibilizada. Ao tratar do processo de gravação do disco Sargeant Peppers Lonely Hearts Club Band, disco emblemático pelo uso pioneiro de diversas técnicas e efeitos de gravação no panorama da música POP comercial, George Martin, produtor musical da banda The Beatles, descreve o processo quase artesanal de manipulação das gravações.

O disco de 1967 fora gravado em quatro canais, fazendo amplo uso de recursos para a alteração de andamentos, afinações, edições de trechos de fitas coladas manualmente e toda uma gama de técnicas que estavam sendo criadas ao longo daquele período. George Martin

ilustra a sua impressão com relação às transformações nas técnicas de gravação experimentadas por ele em seu livro escrito na década de 1990: “Toda vez que me lembro do estado primitivo da tecnologia de gravação de meados dos anos 60, sinto-me como o Barão Von Richthofen (Barão Vermelho) descrevendo o Fokker triplano para um grupo de pilotos de Concorde” (Martin, 2017).

Ao longo da segunda década do século XX, novos avanços na forma de gravadores, microfones, efeitos e principalmente nas técnicas de uso destes transformaram a produção fonográfica. Dentre os desenvolvimentos, talvez o mais marcante tenha sido o desenvolvimento de fitas e mesas multicanais operando com cada vez mais canais, permitindo a chamada “separação” cada vez maior dos instrumentos.

Ao final do século XX, a tecnologia digital revoluciona as técnicas de gravação de maneira significativa. A adoção das fitas ADAT, mais tarde o desenvolvimento das Digital Audio Workstations (DAWs) como o Protools, simplificaram e baratearam o processo de gravação impactando de forma decisiva a produção fonográfica. A gravação digital prescinde das fitas, registrando o áudio diretamente nos HDs na forma de dados. O áudio passa a poder ser manipulado de forma muito mais livre do que seria através das fitas sendo possível realizar edições e revertê-las ao toque de um botão no computador. Cria-se a possibilidade de um número virtualmente infinito de canais para a gravação bem como o uso de plugins e uma infinidade de efeitos digitais.

O século XXI trouxe uma radicalização do uso da tecnologia digital na produção fonográfica, com a introdução cada vez maior de programas de edição e produção de música de utilização cada vez mais acessível. O exemplo do *garageband*, programa nativo dos aparelhos da marca Apple, que vem instalado nos Iphone, e é disponibilizado gratuitamente para os computadores e tablets produzidos pela companhia, serve para ilustrar a facilidade de gravação, edição e programação de música. Tal programa, de utilização simples, permite a produção de fonogramas através de recursos de fácil operação que prescindem de conhecimento musical teórico, simplesmente manipulando ícones na tela e selecionando timbres, notas e ritmos, aproximando o processo de produção da lógica do vídeo game.

Recentemente, o desenvolvimento da inteligência artificial tem prenunciado revoluções ainda mais profundas nas formas de produção musical. Tais programas, capazes de emular estilos de compositores, músicos e mesmo os timbres de voz de cantores, representam a possibilidade da própria arte ser gerada por computador, sem a intervenção humana. A criação, entendida por muitos como o último bastião protegido contra da lógica da automação,

passa a ser também ocupada pela máquina, restringindo ainda mais a demanda por músicos no campo de produção fonográfica (De Marchi, 2023).

Traçada uma breve trajetória das transformações tecnológicas ligadas ao processo de gravação, fica a questão de como o músico se relaciona com tais mudanças e o como essas interferem no seu trabalho de forma geral.

5.2.1 Transformações no trabalho em estúdio

Aqui, abordamos os impactos das transformações tecnológicas sobre as formas de trabalhar e de fazer música em estúdio. Os depoimentos colhidos revelaram a experiência de profissionais que viveram as transformações técnicas e experimentaram seus impactos no seu dia a dia de trabalho.

São testemunhos das transformações tecnológicas que impactaram as gravações, bem como nas formas de elaborar essas gravações: *“Pois é bicho, pela sua idade, você já começou aí (na gravação digital). A gente não, a gente pegou a fita de duas polegadas. Na verdade, dá até vergonha de falar isso, eu peguei no acetato se for falar a verdade (...) essa gravação se não foi em 57 foi em 56”* (Barros). Embora as gravações, no Brasil, já utilizassem a fita magnética ao final da década de 1950, é possível que Paulo Cesar Barros tenha se deparado com a aparelhagem antiga ainda em uso no período fazendo dele um músico que foi “da cera ao digital”.

Os depoimentos apontam para mudanças na forma de tocar em estúdio em função das tecnologias disponíveis em cada período. O aumento da separação de canais favorecendo a cultura de isolamento dos instrumentos gerou um movimento no sentido do distanciamento do tocar “para a gravação” em relação ao tocar “ao vivo”. Tal desenvolvimento se deu de forma marcante ao longo do século XX, tendo se radicalizado ainda mais com o desenvolvimento da gravação digital e das DAWs no século XXI.

Eduardo Vicente sumariza as mudanças no que diz respeito às formas de tocar para a gravação em relação com as transformações tecnológicas:

[N]a época da gravação em disco, os músicos eram simplesmente reunidos em torno do microfone para o registro de sua performance. Já durante o uso dos primeiros tapes, eram frequentemente separados por biombos dentro da sala e utilizavam fones de ouvido para que pudessem acompanhar as performances uns dos outros. Com o desenvolvimento das técnicas de multicanais esta separação entre os participantes da performance se

radicalizou e os músicos passaram a tocar separadamente, gravando suas participações a partir da audição do registro das performances dos músicos que os antecederam. Com a sobreposição das performances instrumentais, elas passam a ser objeto de uma maior racionalização e planejamento para que não surjam resultados indesejáveis de sua combinação e, em função da ordem em que são realizadas, passam a adquirir diferentes características". (Vicente *apud* Dias, 2000).

Em termos do impacto nas formas de tocar em estúdio no panorama da gravação, no qual o músico toca dividindo o espaço ou o canal com outros músicos, existe um risco de o erro de um músico afetar o que foi gravado por outro músico, criando uma ênfase no aspecto da eficiência ao tocar. Evitar o erro, como descreve George Martin, tratando da gravação do LP Sargeant Peppers:

Os produtores de hoje ficariam estarelecidos com aquelas restrições – eles estão acostumados a gravar cada som em seu próprio canal. Por conta dessas exigências de zelo, Paul sabia que, se errasse no baixo, estaria arruinando um ótimo take de Ringo; e Ringo iria pensar a mesma coisa sobre sua própria performance. Era mais um estímulo para tocarem bem (Martin, 2017, p. 74).

Isso, somado ao já mencionado custo financeiro associado ao tempo de estúdio, de fita etc., contribuía para o favorecimento de músicos que “errassem” pouco no estúdio. Por outro lado, a cobrança por eficiência fazia com que as práticas no estúdio tendessem a ser mais controladas, dando menos margem às experimentações durante as gravações.

Mudou muito, né? E na minha opinião mudou muito pra melhor por causa da a postura, quando você ia gravar. Eu comecei a trabalhar como produtor na globo em 93, 94, por aí, eu estava começando a fazer gravações. Você chegava no estúdio e era tudo em fita. Então você não chegava no estúdio sem saber o que vai acontecer. Ou tipo: vamos pensar aqui, ter uma ideia. Comprar fita era caro pra caralho. Então, assim, quando eu chegava, eu já estava com a ideia toda pronta, já falava pro cara: você vai fazer isso aqui. Podia não estar escrito, mas na minha cabeça estava tudo planejado, sabe? E o digital melhorou muito isso (Kassin).

Por outro lado, as restrições técnicas faziam também que os músicos tendessem a tocar priorizando o acerto, evitando riscos ou experimentos que pudessem representar prejuízo de tempo e dinheiro no processo de gravação. Isso poderia implicar em uma postura mais “burocrática” e rígida do músico impactando no resultado musical.

Até a naturalidade das performances para que você possa fazer um take solto sem você estar tão preocupado se aquilo tá tight (tocado com boa

precisão) ou não. Isso tem aspectos positivos e aspectos negativos. Esteticamente eu acho quase todos positivos. Porque você pode experimentar mais, é mais acessível a todo mundo. Então se você não tá fazendo um negócio solto, basicamente, é porque você não quer. Porque se aquele bumbo ali ficou um pouco fora, “Foda-se”, depois você acerta aquela “porra”! Mas o seu take tá solto. Então as possibilidades são imensas e eu vejo às vezes a galera naquele negócio: “pô, na fita era muito melhor”. Não era não! Era legal, o som tava legal, mas era dureza, podia fazer menos coisa, sabe? Eu não acho que o que eu fazia naquela época é melhor do que o que eu faço agora. Também tenho mais experiência, tem mais possibilidades, mas porra, era dureza. Pra chegar num resultado que hoje em dia você chega numa tarde, às vezes levava três dias (Kassin).

George Martin afirma que “Os músicos de hoje, por ficarem adicionando coisas, nunca deixam a base variar no tempo” (Martin, 2017, p. 36), implicando o uso do metrônomo nos processos de gravação para garantir a constância do andamento. Em contrapartida, Kassin afirma que, diferentemente de situações nas quais era necessário gravar de uma forma ou de outra por conta da tecnologia, hoje, ainda existe a opção de gravar de forma análoga ao “ao vivo”, embora a imensa maioria não opte por isso:

Eu acho que o ponto principal da relação com a gravação hoje é a relação que você se propõe a ter com ela. Porque eu vejo assim, agora tá tudo assim. Mas o cara não chama uma banda pra tocar junto. Porque a possibilidade ainda está lá, ela não acabou. Só que você pode fazer coisas de outro jeito. Então isso aí eu acho que ainda tá rolando, que está melhor do que estava. Quiser botar uma banda todo mundo tocando, você põe, quer gravar sem click grava sem click. Isso é muito do modo mental de cada um, né? (Kassin)

Dessa forma, a tecnologia contribuiria para a criatividade em estúdio, na medida que permitiria o músico se arriscar e estar mais à vontade tocando. O aumento das possibilidades de gravação caseira representaria, também, um fator que libertaria o músico do peso psicológico do ambiente de estúdio. Ter a opção de gravar em casa, sem a pressão do relógio ou dos ouvidos atentos dos colegas, faz com que o músico possa potencialmente tocar mais relaxado, se abrindo a experimentações conforme narra o baixista Dadi:

Eu gosto de fazer as minhas gravações aqui em casa. Eu adoro, porque eu sou meio inseguro, então eu prefiro fazer sozinho, ninguém tá me olhando. Aí eu gravo 50 baixos, as pessoas me mandam alguma coisa, eu boto aqui e eu vou achando e eu não gosto e aí vou. Porque eu sou assim, se eu for no estúdio e tem que gravar de primeira, e se eu não gostar, quero fazer de novo, vou ficar enchendo o saco da galera. Então eu gosto de fazer em casa que eu faço com a maior calma (Dadi).

As novas formas de gravar e de gravar mesmo fora do estúdio passam a ocupar parte cada vez mais significativa do mercado de gravação, na medida em que a tecnologia permite que as gravações caseiras tenham qualidade sonora semelhante às gravações em estúdio.

Então a tecnologia, ela foi, pra mim inclusive, um ponto de independência muito grande (já) que quando, nessa época dos 2000 mais ou menos, foi quando eu comprei o meu primeiro computador com sistema de gravação. Eu já tinha um VS da ROLLAND, já tinha uns sistemas digitais de gravação que já estavam dando uma certa independência, mas ainda era uma coisa que não se comparava muito com a qualidade do estúdio de verdade. E depois disso a coisa começou a ficar, por exemplo: qual é a diferença de eu ter uma MOTU, placa 2408 com um pré NEVE dentro da minha casa pra gravar um baixo ou ter uma MOTU 2408 dentro de um estúdio? Nenhuma, nenhuma, tecnicamente nenhuma. Eu poderia ser menos hábil pra lidar com isso do que um engenheiro, mas em termos de recurso tecnológico estava no mesmo lugar e a coisa foi se desenvolvendo cada vez mais (Vasconcellos).

O desenvolvimento e difusão dos *homestudios* possibilitou, também o fenômeno das gravações *online* que, potencialmente, desterritorializaram o mercado de gravação contribuindo para a lógica da globalização. Tal fenômeno somente foi possível, também, com os avanços no campo das comunicações com o desenvolvimento de tecnologias de *internet* cada vez mais rápidas.

A (revista) Cover Baixo nesses anos 99, 2000 eu escrevia umas linhas lá pra eles e trocava por um anúncio, eu já tinha o computador, já tinha tudo e eu trocava por um anúncio de gravações online. Pô, eu to falando de 24 anos atrás. Só que é o seguinte, quantas gravações online você acha que eu fiz? Nenhuma. Porque não era real, eu precisava de alguém que conseguisse gravar uma bateria ou de um produtor muito safo que mandasse uns MIDIs, então era muito pouco e hoje isso é realidade, pô. A gente grava pra fora do Brasil. Tem esses sites de contratar os serviços que inclusive o músico brasileiro acaba, de uma certa maneira, tendo uma certa vantagem porque se você converter o cachê faz sentido (Vasconcellos).

Os sites de gravação *online* mencionados por André Vasconcellos contratam a mão de obra de músicos em países diversos, buscando condições em que o câmbio e a economia favoreçam o empregador. Trataremos adiante o caso específico da empresa portuguesa Musiversal, que contrata músicos brasileiros para gravações com clientes em todo o mundo pagando, em dólar, um valor consideravelmente baixo para os padrões europeus, mas interessante para o músico no Brasil.

Os pequenos estúdios ou *homestudios* equipados com aparelhagem de qualidade compatível com gravações comerciais e com as DAWs, permitem, ao músico, alto grau de

autonomia com relação ao resultado da gravação. Permitem, inclusive, que o músico grave instrumentos que não tenha total domínio ou programe partes específicas com instrumentos virtuais cuja qualidade têm aumentado consideravelmente nos últimos anos. Assim, o tocar na gravação deixa de envolver apenas o tocar seu instrumento, para envolver também o operar os recursos do estúdio.

A outra coisa que eu fiz junto disso foi aliar a ferramenta do estúdio. O estúdio hoje, pra mim, é como se fosse um baixo. Porque não é real dentro do mercado de gravação você hoje pagar todas as etapas da gravação dos anos 80/90. É impossível você botar um cara pra mixar um disco de 130 horas pra gravar com mais 130 horas, pra pagar todos os músicos. É impossível. Tem que ser um orçamento muito diferenciado e são raríssimas oportunidades em que isso acontece, inclusive pros caras grandes. Se você pegar todos os produtores hoje, de cada segmento que tem destaque, todos tem o seu estúdio, todos (Vasconcellos).

Mais uma vez, apontamos a discussão aos avanços da inteligência artificial. Sendo, hoje, possível produzir música através de programas que basicamente compõem sozinhos, o lugar do fazer musical transforma-se de maneira profunda. A ferramenta representada pelas DAWs minimiza cada vez mais a cobrança por conhecimentos técnicos acumulados para se fazer música. Richard Sennett chama a atenção para ferramentas digitais suprimindo a necessidade de desenvolvimento de potencialidades humanas, dando o exemplo do programa CAD (*Computer Assisted Design*) afirmando:

A questão – quero aqui frisar – é muito mais complicada que a mera oposição mão versus máquina. Os modernos programas de computador podem efetivamente aprender com sua própria experiência de uma forma expansiva, pois os algoritmos são reelaborados através da retroalimentação de dados. O problema, como afirma Victor Weisskopf, é que as pessoas podem acabar permitindo que as máquinas façam esse aprendizado, servindo a pessoa apenas como testemunha passiva e consumidora da competência em expansão, sem participar dela (Sennett, 2008, p. 55).

O panorama tecnológico atual permite a entrada no mercado de gravação de músicos cujo perfil dificilmente se adequaria aos mercados de décadas atrás. Dessa forma, o indivíduo que produz música nos estúdios pode não vir de uma formação musical tradicional, seja ela formal ou informal (Green, 2000). Nas palavras de André Vasconcellos: “*A música é feita pelos DJs e isso tá tudo certo, é só como é feito. O carro de Fórmula 1 não é mais como era, não exige tanto do piloto, não adianta falar. Não exige*” (Vasconcellos).

Vemos, aqui, uma vez mais, a questão da tecnologia, por um lado, auxiliando o trabalho humano enquanto, por outro, substitui esse trabalho enquanto “rouba” o espaço para o desenvolvimento das habilidades associadas aos ofícios.

Seria ela (a tecnologia) uma ferramenta amistosa ou um inimigo substituindo o trabalho da mão humana? Na história econômica do trabalho manual qualificado, a maquinaria que começou amistosamente muitas vezes acabou como inimiga. Tecelões, padeiros e metalúrgicos adotaram ferramentas que acabaram por se voltar contra eles (Sennett. 2008, p. 97).

5.2.2 Trabalho em estúdio como campo distinto de trabalho

De início, é necessário ter claro que o estúdio tendeu a representar um espaço consideravelmente distinto daqueles onde o músico tendeu a performar sua música de forma usual para a maioria. O músico em estúdio toca de maneira análoga à descrição de Walter Benjamin do trabalho do ator de cinema: “O importante é que o intérprete atua para um aparelho” (Benjamin, 1990, p. 180), para “um grêmio de especialistas (...) que a todo momento tem o direito de intervir” (Benjamin, 1990, p. 178).

O estranhamento e desconforto associados ao trabalho de gravação reverbera ao longo dos depoimentos. A experiência de tocar em ambiente de estúdio, com toda a relação com a aparelhagem, o ambiente fechado e acusticamente isolado se distingue significativamente de práticas mais usuais e acessíveis para músicos. Jorge Oscar narra seu estranhamento ao tocar em estúdio pela primeira vez: “Você poder entrar em estúdio, era tudo mui”o diferente, muita novidade você gravar, pra tocar, botar fone pra gravar, ter a possibilidade de gravar e ouvir o seu som dentro do aquário. Era tudo muita novidade pra mim” (Oscar, 2020).

Alberto Continentino comenta o fator psicológico do trabalho em estúdio:

O processo de gravação tem uma coisa psicológica que é legal de ter em mente, uma maturidade. Porque o estúdio é um lugar perigoso onde podem surgir insegurança e coisas, às vezes conflitos de gênios de incompatibilidade de gênios, coisas que vão além da música que está sendo feita. Então tem essas arapucas. Que eu vejo às vezes pessoas que tem uma ansiedade a mais no estúdio do que no palco. O que é engraçado porque o estúdio parece que é um lugar confortável. Porque quando você tá no palco você imagina que tem uma plateia te assistindo e isso já pode ser uma coisa que tende a fobia assim, né? O medo de errar, você pensa que no estúdio se você erra você vai lá e faz de novo, então isso te dá um conforto. (...) Mas o estúdio tem essa coisa psicológica muito forte, eu já vi muita coisa acontecer, eu já vi coisas do tipo vários músicos muito bons, geniais,

conhecidos, compositores, gravação assim com o pessoal da MPB, primeiro time, e quando começou a tocar: vamos fazer outro take, vamos fazer dois takes, vamos fazer três e daqui a pouco chega no take 54 e ninguém aguenta mais e tem sempre alguma discussão (Continentino).

Conforme afirma Continentino, embora a ideia de se apresentar para uma plateia numerosa possa invocar inseguranças, ou nas suas palavras: “*fobia*”, o ambiente de estúdio, onde é possível escutar novamente um trecho tocado de forma isolada, e onde o músico se vê cercado de colegas e técnicos, por vezes, se converte em um espaço de grande exposição, podendo gerar algum tipo de desconforto próprio. André Vasconcellos confirma o fator de fragilidade particular do estúdio: “*Porque a gente sabe que esse ambiente é um ambiente frágil, é um ambiente da lupa, é completamente diferente do ambiente ao vivo*” (Vasconcellos).

A exposição do ambiente do estúdio, além de ampliada pela possibilidade de escuta do instrumento isolado dos demais, é agravada pelo fato de naquele ambiente a performance crua e nua tende a estar sendo ouvida pelos pares: músicos, produtores, artistas, técnicos etc. Tal exposição junto a indivíduos pertencentes ao meio musical, cujas opiniões podem influenciar no desenvolvimento das carreiras, pode representar um fator causador de ansiedade maior do que a performance frente a plateias.

Então nessas formações pequenas, de 12 músicos, muitas vezes eu ficava isolado, contrabaixo isolado, e aí tem o que a gente chama de momento cruel, que é o momento, depois que a gente grava. Você vai pra técnica e vai o maestro, vai o artista, vão alguns músicos e aí eles solam: sola o baixo aí. E ouvia só o contrabaixo... (Helder)

Continentino, no entanto, chama a atenção para o aspecto de autoaprimoramento ligado ao trabalho de estúdio e a ideia de “lupa” associada a este:

Até porque é uma sensação super estranha a primeira vez que a gente está gravando, e a gente começa a se ouvir e isso gera um aprimoramento, no estúdio o processo de você gravar, de você polir certas imperfeições, detalhes que a gente não percebia. O estúdio faz uma coisa como se fosse uma lupa assim no detalhe da execução, da performance, e aí geralmente a primeira sensação é até meio estranha, mas por outro lado é bom também, é legal. Mas tem essa sensação meio estranha de se ouvir com alta definição, com um sonzão e falar: caramba, isso tá cheio de coisa pra melhorar aí e tal. Eu acho que o estúdio aprimora o músico. O processo de você ser gravado, de você registrar o que está sendo tocado, sabe? (Continentino)

Mais uma vez, afirmando a ideia do ambiente da “lupa”, o baixista e produtor Kassin reforça a ideia de ser o perfil do músico de gravação bastante específico e distinto daquele do músico de apresentações:

Eu acho que estúdio e ao vivo são animais completamente diferentes. E muitas vezes o cara que toca bem em estúdio não toca bem ao vivo e vice-versa. Porque é um outro tipo de approach, às vezes de deixar muito mais espaço. A coisa do cara ter notas constantes, falando especificamente do contrabaixo, o cara saber valorizar a duração das notas e a constância que elas chegam, o tamanho que tem que ter, onde a nota bate e onde é o ghost note, isso faz muito mais diferença do que a quantidade de notas que o cara toca em estúdio, né? Às vezes eu vejo baixistas que ao vivo eu falo: esse cara é inacreditável, toca pra “caralho”. Vai botar aqui e é uma bagunça. O cara tá fazendo um monte de coisa que na gravação fica um bolo. Porque o estudo tem essa lupa, então às vezes o estúdio é mais sobre tocar menos do que sobre tocar mais. Claro que o cara tem que saber tocar mais, ser musical, mas ele tem que saber que a gravação é um outro negócio (Kassin).

Esses depoimentos reforçam a especificidade do trabalho em estúdio em relação ao campo do trabalho com música ao vivo. Logicamente, o músico de estúdio precisaria ser um trabalhador adaptado às demandas específicas deste ambiente onde se toca “para a aparelhagem”.

Ele tem que ter técnica, sem dúvida. Técnica de gravação. As notas sempre soarem no mesmo nível, ser preciso. Tem que ser inventivo e perceber rápido o que a música pede (...) ter um bom som. Ser rápido. Você ter o poder de síntese porque uma música pode ter várias levadas e você fala: eu vou por aqui. Então você ter o poder de síntese é muito bom. Por isso tem umas pessoas que gravam muito bem e outras que não gravam tão bem. Que tocam bem mas são um pouco mais prolixas pra gravar (Romero).

A questão da constância das notas foi bastante mencionada pelos entrevistados como fator desejável para o músico de gravação. Martha Ulhoa (2020) aponta a constância e regularidade como traços que já se mostravam favoráveis na performance para os aparelhos de gravação da fase mecânica. Ao comparar duas gravações de uma mesma música, Que Noite Serena, realizadas por dois cantores distintos, Mário Pinheiro e Bahiano, com o auxílio de um espectrograma, a autora encontra diferenças em termos de regularidade entre as duas gravações que, segundo ela, teriam contribuído para o sucesso maior de uma gravação sobre a outra, independente do sucesso dos dois cantores no campo da performance ao vivo.

O estilo vocal que se tornou padrão para as gravações mecânicas foi a do Mário Pinheiro, que com seu vibrato estável e ressonância impostada

imprimia fonogramas de boa qualidade técnica, apresentando um produto bem acabado e adequado para a comercialização ampla. Como fica evidente no espectrograma da gravação do Bahiano, cantor bem sucedido no circo, no teatro de revistas, feiras e bares de rua, sua interpretação tinha muito mais sutileza do que a versão de Mário Pinheiro, mas pouca estabilidade e densidade de sinal para imprimir na cera do disco (Ulhoa, 2020).

A questão da constância em termos de dinâmica na execução do músico de estúdio é apontada como fator importante para o sucesso deste junto ao mercado. O recurso de “compressão” tem sido imensamente utilizado nas produções contemporâneas como forma de obter essa regularidade, demonstrando, uma vez mais, o uso dos recursos tecnológicos “substituindo” habilidades no processo de trabalho. *“Então eu sinto que pra um certo tipo de produção o tipo de maquinário de um tempo pra cá começou a mudar. Porque as baterias são muito fortes, porque o tipo de compressão das gravações é muito violento”* (Kassin).

As transformações nas tecnologias de gravação terminam por impactar a própria forma de trabalhar, ou mesmo de tocar, em estúdio. *“Apesar de que ele (ambiente de estúdio) foi ficando diferente por conta do formato tecnológico e da exigência. Antigamente a gravação era feita muito mais parecido com o ao vivo do que hoje que nem ao vivo não é mais em sua maioria”* (Vasconcellos).

5.3 Ferramentas

Nesta seção, abordaremos diversos tipos de ferramentas e técnicas relacionados com o trabalho de contraabaixista, buscando apontar transformações nos seus usos e demandas. Na tarefa de observar as transformações no trabalho do músico de estúdio, procuramos compreender quais são as ferramentas que o músico precisa para operar junto ao mercado de trabalho e o quanto essas ferramentas, bem como as cobranças por elas, mudaram ao longo do período abordado pela pesquisa. Aqui utilizamos a imagem da “ferramenta” como aquilo que auxilia no processo de trabalho, podendo se tratar de coisas materiais como instrumentos e equipamentos, mas expandimos a ideia de ferramenta, também, para coisas de natureza imaterial como habilidades e conhecimentos.

Ao longo da pesquisa precedente a esta (Aune, 2020), observamos a tendência à diminuição do perfil do músico trabalhador especialista em instrumentos, estilos ou papéis específicos junto ao processo produtivo das gravações, dando lugar ao músico “generalista” capaz de performar diversas funções e dominar diversas ferramentas demandadas no mercado.

Foi notável a ênfase maior no domínio de diversas habilidades, bem como o domínio de diversos estilos, como forma de se colocar no mercado (Aune, 2020).

Essa tendência se reafirma ao longo dos depoimentos colhidos para esta pesquisa. Podemos dizer que o domínio do baixo elétrico representa algo central para que um indivíduo seja considerado um baixista no campo da música popular, embora ainda exista quem se dedique primariamente ao contrabaixo acústico. Dominar os dois instrumentos, bem como ser capaz de trabalhar com outros tipos de contrabaixo, utilizando diversos tipos de técnicas, contribui para que o músico possa exercer uma variedade maior de trabalhos. A versatilidade, capacidade de se ajustar a diversas demandas, é apontada como fator central para o trabalho do músico “*sideman*” por diversos entrevistados. Isso significa ser capaz de dominar diversos tipos de ferramentas relacionadas como diversos tipos de música.

Considerando como ferramentas habilidades ligadas à prática do contrabaixo, podemos citar o caso do *slap*, que é uma técnica na qual em lugar do *pizzicato* regular no qual se “belisca” as cordas, toca-se o instrumento batendo nas cordas com o polegar e puxando vigorosamente com o indicador numa abordagem mais percussiva do instrumento. Essa técnica não era significativamente explorada por baixistas mais velhos: “*Não, isso começou a aparecer mais na década de 80. Na época que eu gravei muito não tinha isso, slap*” (Barroso). Entre os baixistas mais jovens o uso desta técnica aparenta ser mais comum: “*Slap é tranquilo. Se tiver que ser slap, beleza. Às vezes eu falo que não tem nada a ver, vamos fazer outra coisa, mas se tiver que fazer, beleza* (Continentino).

Demais e ta voltando (o slap), né? Ta voltando forte, se você for ouvir esse eletropop de hoje em dia, se ouvir Dualipa por exemplo, o slap é mortal de novo. (...) Engraçado, só lembrando teve outro dia, há uns anos atras, veio um produtor gravar e ele tinha chamado o Alberto e ele não podia e me indicou. E aí, basicamente, a gravação era só slap. E o cara não queria que eu tocasse a música toda, queria que eu tocasse fragmentos das partes várias vezes com várias opções e depois ele ia DJziar aquela parada. E quando o Alberto ouviu depois ele falou, pô então acabou que foi pro cara certo, porque eu tenho mais essa parada desenvolvida com o slap (Vasconcellos).

Outras ferramentas, como o caso do baixo *freatless*, são mencionadas como algo bastante esporádico, que tendem a ser pedidos específicos de artistas ou produtores:

Baixo freatless tem muito tempo que eu não toco. Mas, por exemplo, baixo freatles, quando eu gostava de usar o baixo freatless, não era muito uma demanda não. Era uma coisa que eu tinha ali. Eu oferecia algumas opções: isso vai ficar legal com baixo freatless, isso vai ficar legal com aquele

instrumento assim. O ideal, às vezes quando eu vou gravar, às vezes quando eu vou gravar um disco inteiro, vou lá pra araras naquele estúdio do PP, o Rocinante, aí eu vou ficar a semana toda lá gravando um disco inteiro. Aí eu levo pelo menos três baixos diferentes. Mas às vezes acontece, a pessoa pergunta. Tem gente que tem esse cuidado de falar: pô, você gosta de precision, leva o seu precision. Ou então eu tenho esse baixo Ibanez lespaul, é um modelo específico e tem gente que adora esse baixo: pô leva aquele baixo, eu adoro aquele seu baixo. Mas geralmente eu ofereço opções, assim (Continentino).

Porém, é comum que os entrevistados tenham reconhecido não dominarem habilidades específicas. Alberto Continentino cita o exemplo do arco como ferramenta que considera não dominar:

O arco eu rezo. Eu já passei cada situação com o arco, porque eu toco mal de arco e quando eu falo que eu toco mal a pessoa fala assim: a, que é isso?! E Eu falo: não cara, eu toco mal mesmo. E eu começo a tocar e o cara vê o som ruim. (...) Então meu arco ficou ruim demais, só que teve situações em que eu tive que tocar de arco e aí foi angustiante. E é engraçado isso, porque tem gente que consegue, que não domina alguma coisa e a pessoa começa a tentar e começa a meio que rir de si mesmo e consegue até fazer alguma coisa, mas eu travo, fico suando frio, passando vergonha, constrangimento uma coisa horrorosa. Mas isso é uma coisa de cada um. Eu quero fazer o que eu faço bem, aquele papo da zona de conforto, eu não quero sair da minha zona de conforto, quando sai eu sou péssimo. Moas o arco é o melhor exemplo disso (Continentino).

Ao longo da pesquisa anterior (Aune, 2020), ficou claro que o domínio do arco tendia a representar uma habilidade reservada a especialistas, que gradualmente passou a ser dominada, também, por contrabaixistas “generalistas”. O acesso à formação musical contribui para a expansão desse tipo de conhecimento. Todavia, o uso dessa ferramenta, tão ligada à música erudita e negligenciada na música popular, tende ainda a ser relativamente rara entre músicos populares: “*Tem gente que não se sente confortável com o arco, so por estar com o arco já é: não, não vou fazer show com arco*” (Arruda).

A seguir, trataremos das ferramentas que julgamos terem sido apontadas como mais relevantes para o trabalho do músico.

5.3.1 Instrumento

Conforme tratamos anteriormente, a prática do contrabaixo é o fator que une os entrevistados para esta pesquisa. Embora os termos contrabaixo ou baixo já tenham sido utilizados para denominar uma diversidade de instrumentos (Aune, 2020), atualmente, esses

nomes tendem a se referir a dois instrumentos bastante distintos que exercem a mesma função na música: o baixo elétrico e o baixo acústico.

Algo que podemos apontar em termos de mudança com relação aos entrevistados mais velhos, em comparação com os mais novos, é a tendência maior à adoção do baixo elétrico como primeiro instrumento. Isso se dá principalmente pelo fato de, entre os entrevistados mais velhos, ter sido comum a introdução à música nas décadas de 1950 ou 1960, período no qual o baixo elétrico ainda se introduzia no país.

O uso do baixo acústico se popularizou na música popular com a popularização do jazz na primeira metade do século XX. Esse instrumento estava presente nas instrumentações das seções rítmicas de diversos estilos pelo mundo como a bossa nova, o tango argentino, o bolero mexicano ou mesmo as primeiras encarnações do rock and roll. Todavia, o baixo elétrico, com todas as facilidades trazidas em termos de transporte, captação e (talvez principalmente) tocabilidade (Roberts, 2001), veio a gradualmente se estabelecer como o instrumento padrão da imensa maioria dos gêneros de música popular a partir de sua invenção na década de 1950.

É natural, assim, que músicos que tenham iniciado as suas carreiras no período anterior à introdução e popularização do baixo elétrico, tenham as iniciado tocando o baixo acústico. Posteriormente, muitos desses músicos se viram precisando passar a tocar, também, o baixo elétrico como forma de se adaptar ao mercado:

É, quando eu comecei a gravar tinham poucas (que tocavam baixo elétrico), esse pessoal da jovem guarda, que tocava rock coisa e tal, usava baixo elétrico, porque o primeiro baixo que apareceu aqui pelo Brasil importado foi o Fender. Mas o meu primeiro baixo elétrico era nacional, era uma porcaria por que eu vi que o negocio tava mudando aí eu fui lá e comprei. (...) Claro, se eu não tivesse feito isso eu tava roubado por que começou a aparecer muita gente tocando baixo e eles achavam uma maravilha, achavam fácil gravar, né? Não tinha aqueles problemas do baixo acústico, o cara botava microfone enrolado em toalha, enfiava ali no estandarte. Era um negocio complicado (Barroso).

Embora o uso do contrabaixo acústico não tenha desaparecido completamente da música brasileira, os entrevistados apontam para uma volta da demanda por ele ao redor da década de 1990 com artistas como Caetano Veloso, Gal Costa e Chico Buarque incluindo esses instrumentos nas formações das suas bandas de forma ostensiva. Com isso, a demanda pelo uso do baixo acústico aumentou, criando estímulos para que os baixistas de contrabaixo elétrico tocassem também esse instrumento.

Com certeza! Quando eu cheguei no Rio, até engraçado, eu tocando com a Sandra, tocando Funk, quando ela soube que eu tocava baixo acústico ela me propôs fazer um Blues eu tocando baixo acústico e tal. (...) Ai teve essa visibilidade de eu tocando com a Sandra de Sá e ela fazendo muito show nessa época porque era aquela época do Joga Fora no Lixo. (...) Então os artistas iam e tal, e aí começaram a me chamar, os artistas: pô Jorge, quer gravar no meu disco? Aquela coisa da visibilidade (Helder)

O domínio dos dois tipos de baixo amplia a gama de trabalhos que o músico potencialmente pode realizar, sendo algo bastante valorizado entre os entrevistados:

Sim, muitas vezes mesmo que não tenha sido requisitado na gravação específica, mas as pessoas saberem que você pode servir no acústico, no elétrico, hoje tem também uma gama de instrumentos grande que pode chamar a atenção positivamente. Por causa disso, eu vou estar mais próximo de entregar um som. Tem gravação que o cara me chama e fala: traz aquele seu Precision. Então você estar com um arsenal é uma das coisas que faz uma diferença, tocar vários instrumentos com certeza faz diferença (Vasconcellos).

A fala de Vasconcellos chama a atenção, também, para a importância de ter diversos tipos de baixo (arsenal) que se adequem a tipos diferentes de música. O entrevistado cita o exemplo do Fender Precision, considerado o primeiro modelo de baixo elétrico a ser produzido em grande escala e que hoje é imensamente valorizado em diversos gêneros de música popular. Porém, modelos de baixos diferentes se adaptam a estilos diferentes de música sendo importante para o baixista ter um leque de opções de instrumentos disponíveis para os possíveis trabalhos.

Mas por exemplo, isso aí (baixo Yamaha) saiu do armário, sacou? Eu tocava isso aí menos. Mas pô, ele tem aquele médio que eu ouço em qualquer telefone. Tá ótimo, gravo mais com ele hoje em dia do que com o fender precision. Porque o fender precision eu preciso entortar pra caralho pra ele pintar desse jeito (Kassin).

O livro *How the Fender Bass Changed the World* (Roberts, 2001) expõe o quanto as transformações técnicas nos modelos dos baixos contribuíram para a transformação do “som” da música popular desde a introdução do baixo elétrico na música. Essas transformações técnicas não cessam de acontecer levando a novas opções de instrumentos fazendo o papel do baixo. Já há anos, existe, também, a opção por baixos sintetizados, os “baixos synth”.

Baixo synth é uma coisa que hoje está muito em voga. Eu já fui gravar algumas vezes e nem encostei no baixo elétrico, só toquei o baixo synth. Então faz diferença na graduação, faz diferença na confiança e te posiciona num lugar de destaque, acaba tendo. Porque não é todo mundo que faz e unindo tantos instrumentos, e tantos estilos é o cara que todo mundo quer perto (Vasconcellos).

Foi bastante comum, entre os entrevistados, a prática de outros instrumentos além dos baixos, sendo comum que trabalhassem, também, com outros instrumentos: *“Eu costumo tocar guitarra, as minhas músicas eu toco tudo. Eu gosto de tocar tudo. Eu toco mal teclado, mas eu gosto de tocar os meus teclados, guitarra eu toco direitinho”* (Romero).

Tocar os dois baixos sempre me ajudou, cara. Inclusive, porque não tocar outros instrumentos. É muito bom você focar uma longa fase do seu estudo musical em um ou dois instrumentos, mas eu vejo pessoas como o Pedro Franco que tocam muitos instrumentos, o Gabriel Lodo toca um monte de instrumentos, faz um monte de shows diferentes tocando um monte de coisas diferentes (Arruda).

Todavia, é comum a compreensão de que para o trabalho de gravação somente tocar medianamente pode não ser o suficiente: *“Eu, por exemplo, adoro tocar violão, adoro tocar guitarra, adoro tocar piano, mas quando eu chego pra gravar aí você vê a diferença de um cara que toca mesmo, que tenha a questão de som, de pegada, de manipulação até do eletrônico das coisas que você tá fazendo”* (Continentino).

O domínio de instrumentos, ferramentas de trabalho primária do músico, representam a chave de acesso a diferentes tipos de trabalho possíveis. De maneira geral, o músico tende a ser associado a um instrumento (contrabaixo, saxofone, guitarra etc.) ou a um grupo de instrumentos (baixos, paletas, cordas dedilhadas tec.). Notamos ao longo da pesquisa a tendência maior ao perfil de músico capaz de tocar mais de um instrumento com diversos depoimentos apontando essa capacidade como uma vantagem no mercado. O domínio de diversos instrumentos, mesmo que em um nível não tão alto quanto seria cobrado do músico no mercado de gravação de outros tempos, representa a possibilidade de o mesmo músico gravar diversas partes de uma música o que simplifica e barateia a elaboração das faixas através das facilidades das DAW.

O músico multi-instrumentista se assemelha ao perfil generalista do trabalhador, tão apregoadado nas filosofias contemporâneas do trabalho. Para a música, isso pode representar menos estímulo a músicos em níveis cada vez mais altos de virtuosismo que dão lugar a

músicos competentes em diversas áreas, porém sem tanta desenvoltura em qualquer delas. Isto potencialmente impacta no resultado artístico e estético da música sendo produzida.

Eu acho que vai fazer diferença quando o ciclo, ou se o ciclo, voltar pra um nível de exigência que a gente se preparou pra entregar. Essa vai ser a saída porque é muito discrepante a necessidade do mercado com a capacitação que a gente tem. (...) Mas o reduto dos músicos ficou, dos músicos como a gente idealizou a profissão, ficou na igreja e ficou no ambiente do samba e pagode. Que é onde tem a mesma exigência de qualquer outro mercado musical competente. Então, enquanto essa coisa não fizer a curva de volta, eu acho que ainda vai ser uma coisa de pouca expressão. Quando tiver de volta um amadurecimento desses movimentos, que são normais pra que eles consigam de novo dar um salto artístico, a gente vai ter ainda pouca oportunidade de praticar esse lugar. E o que acontece é o seguinte: vamos ser bem justos. Qual é o trabalho no Brasil que exige tudo que você tem pra dar? Nenhum (Vasconcellos).

5.3.2 Leitura

A leitura musical é uma habilidade que se destaca por sua associação com o trabalho de gravação. Diversos entrevistados citaram o domínio da leitura como algo importante para o trabalho em estúdio por agilizar o processo de aprendizado das músicas por parte dos músicos contratados, potencializando o aproveitamento do tempo das gravações.

O uso da leitura é imensamente menor no ambiente da música popular em comparação com o da música de concerto, tendendo a não ser cobrada em uma grande parte dos trabalhos. A formação do músico popular, predominantemente informal (Green, 2000), tende a dar menor ênfase à leitura do que a educação formal associada à música de concerto. Isso faz do domínio da leitura um diferencial para o músico popular.

Esse diferencial se torna o fator que possibilita a entrada no mercado de trabalho em determinadas situações. Situações nas quais o uso da partitura faz parte da estrutura do trabalho, como trabalhos em orquestras, ou nos quais o diretor musical opta por essa forma de estruturação do trabalho. Em geral, uma camada dos trabalhos de música mais bem remunerados tende a se valer do uso das partituras em algum nível.

Cara, a leitura, pra mim especialmente no Brasil, ela vai te fazer frequentar alguns ambientes que outras pessoas que não leem não vão frequentar. Ou seja, você vai pra uma gravação com orquestra, você vai pra uma gravação onde o arranjador gosta de sentar a caneta. Geralmente você vai pra um repertório mais refinado e mais rebuscado que vai ter um grau de exigência maior. Onde as pessoas se comunicam através da linguagem universal que deveria ser a partitura, ou era de alguma maneira. Que até pra unir, como é

que você vai se comunicar com um cara que fala grego se os dois não falam inglês ou alguma língua em comum? Então a partitura tem essa vantagem. E ela economiza de uma certa maneira o tempo que você leva pra expressar aquilo ali se fosse de uma forma oral. Então isso também faz com que você seja requisitado por que você vai resolver num menor tempo, vai ter um menor tempo no estúdio, vai gravar mais faixas. Então a leitura também te coloca num lugar diferenciado também, mas eu acho que mais pra você participar de um determinado ambiente artístico, porque de uma forma geral a gente encontra cada vez menos com a leitura (Vasconcellos).

O grau de exigência comum ao trabalho de gravação aliado às pressões de tempo provocadas pelo custo do uso dos estúdios, faziam da leitura uma ferramenta importante nesse ambiente. O ambiente de gravação analógico, com suas limitações com relação às edições e correções aprofundava ainda mais a cobrança pela leitura.

Sim, com certeza (a leitura é) fundamental. Velocidade. Porque na década de 90, começo da década de 90, eram tantas gravações que quanto mais rápido você gravasse melhor. E claro que gravasse bem, com precisão. Então a gente tinha um metrônomo, um clique, até hoje se grava com clique. Então eu via ali aquelas notas, aquelas subdivisões com toda a precisão junto ao clique, dependendo dos outros músicos também era uma escola, sim escola fantástica em termos técnicos (Helder).

As práticas no estúdio, embora ainda passem pela leitura, tendem a se valer, também, do uso de acordes cifrados:

Ajuda (saber ler) cara, ajuda bastante porque nem toda gravação (demanda leitura). Tem a leitura de cifra e tem a leitura mesmo e tal. Eu leio bem então eu não passo sufoco com a leitura e tem gravação que é. Eu já gravei trilha de novela que você chega e está escrito tudo, nota por nota, e não dá tempo de pegar: pera aí que vou pegar a partitura pra estudar e aí volta pra gravar. Tem que ler ali, ali naquele período de estúdio de gravação. Então, ter uma leitura razoável garante. E a leitura de cifra também, porque o negócio é saber ler, mas ser espontâneo lendo. Então a mas cifra é fácil. Mas tem assim, tipo, você começa a ver as harmonias, os acordes, né, você já sabe onde vai parar o negócio: e agora vai modular. E na hora que vai modular já vem uma frase de modulação. Às vezes na leitura de primeira eu já consigo ter um entendimento da música através daquela cifrinha ali e eu consigo interpretar aquilo espontaneamente, sabe? Então ajuda bastante sim (Continentino).

De maneira geral, os entrevistados pareceram concordar que o uso da leitura musical tem sido menos central no trabalho de gravação no período atual se comparado ao final do século passado. As facilidades trazidas pelas DAW tiveram papel fundamental nessa

transformação ao permitir edições e manipulações que facilitam e barateiam o processo de gravação.

Cara, eu acho que essa parte, o que mudou é que, assim, quando eu comecei, comecei mesmo, lá em noventa e tantos, ainda tinha uma situação de que se o cara não lesse, ele não tava no jogo. No jogo mesmo. Ele podia, sei lá ele podia gravar, eu podia gravar. Mas se aparecesse o Chiquinho de Moraes eu não poderia gravar ou se aparecesse o Lincon. O cara não estaria naquele time A se ele não tivesse uma leitura espetacular. E isso, industrialmente, tá quase extinto, né? Eu lia bem quando eu tinha 17 anos e hoje em dia eu voltei a estudar leitura e não leio bem como eu lia. Eu consigo ler; mas, assim, eu dou aquela olhada, paro pra pensar, faço umas contas e aí vai. Mas quando eu tinha 17 anos eu lia porque eu chegava pra tocar e se não lesse a maior parte das coisas, você não pegava certos trabalhos. Mas mesmo assim eu não lia tão bem quanto esses caras. O cara tinha que chegar lendo pra caralho, tinha que chegar. Tinha até o ponto de vista criativo, mas a leitura era uma coisa. Começou a mudar com o rock brasileiro (Kassin).

As pressões de tempo existentes no ambiente de gravação forçavam os produtores a planejar e organizar ao máximo o material a ser gravado como forma de maximizar o aproveitamento do tempo em estúdio. Muitas vezes as partituras representavam a forma de ter as ideias claras para serem executadas de maneira eficiente. As DAW vieram a transformar essa lógica de produção em diferentes níveis.

Você chegava no estúdio e era tudo em fita. Então você não chegava no estúdio sem saber o que vai acontecer. Ou tipo: vamos pensar aqui, ter uma ideia. Comprar fita era caro pra caralho. Então, assim, quando eu chegava eu já estava com a ideia toda pronta, já falava pro cara: você vai fazer isso aqui. Podia não estar escrito mas na minha cabeça estava tudo planejado, sabe? E o digital melhorou muito isso (Kassin).

Os novos recursos técnicos possibilitaram novas formas de fazer, retirando da leitura parte da sua importância como competência ou “ferramenta” junto ao mercado de gravação. Com isso, o perfil do músico de gravação deixa de ser voltado para o indivíduo eficiente, capaz de executar as partes previamente compostas pelos diretores e arranjadores, passando a girar mais em torno de músicos capazes de cocriar as partes, contribuindo com os arranjos.

A ideia e a execução valem muito mais do que a cadeia que tá no meio, sacou? Se você gravar um Bob Marley como Iphone ele é o Bob Marley ainda. Igualzinho. E é o mesmo Bob Marley, sacou? Aí você pode botar ele no estúdio mais foda e pode ficar uma merda, porque na verdade não tem certo e errado na gravação. Tem mais a ideia do que o certo e errado. Eu

acho, né? Tem a leitura, tem essas coisas e tem a observação mas eu acho que tem um dia que se o cara chegar e falar que pensou numa parada aqui, tocando um baixo quatro oitavas abaixo com um Fuzz e fica foda nessa música. Ótimo. O que interessa no final é se o cara vai tocar aquele negócio e eu vou achar que tá bom. Se ele toca muita nota, pouca nota, eu preciso ser convencido de que aquilo tá rolando. Aí, profissionalmente você pode chegar numa coisa técnica que você esteja apto. Obvio, eu to falando isso mas eu tô aqui de bobeira eu toco um baixo enquanto tá outra coisa fazendo pra ficar com a mão em dia, claro. Eu não sou idiota, na hora de tocar eu tenho que estar tocando no click, as durações tem que estar lá, tem que ter alguma destreza. É um exercício, é musculo, né? Você tem que ativar ele. Mas assim, o músculo importa bem menos do que a ideia. E hoje em dia mais ainda. Hoje em dia a música migrando pra uma falta de leitura, até por uma falta de conhecimento musical, quanto mais ideia o cara tem mais ele sobressai. No baixo acústico, no arame, no serrote (Kassin).

Nessa fala, Kassin expõe a forma de tratar as questões associadas aos conhecimentos, habilidades, competências e as ferramentas no ambiente do trabalho de gravação contemporâneo. Em um ambiente tão flexível como o que tem se estabelecido no estúdio, o importante para o músico tende a ser menos as ferramentas que ele dispõe e mais o quanto ele se adapta à música sendo produzida. Diferente daquilo que se percebe no perfil profissional do músico de gravação do século XX, com músicos especializados em instrumentos e estilos, passa a existir um espaço maior para músicos que transitem pelas demandas das situações que possam surgir ao longo das produções.

Claro que tem uns trabalhos e tem um nicho, aquilo que a gente tava falando até da leitura e tudo, onde você vai ser exigido. Tem paralelo, por exemplo, projetos e iniciativas culturais de uma música que ainda precisa dos músicos, o samba, o choro. To falando do samba mais tradicional, não exatamente o pagode, que se você for olhar, é um reduto dos músicos. É onde “neguinho” lê. Cara eles leem pra caramba no pagode, leem muito. Leem em clave de sol que eu apanho direto, às vezes vou pegar aquela coisa e falo: paciência que eu não leio bem na clave de sol, na clave de fá é em paz (Vasconcellos).

5.3.3 DAW

Os programas de gravação e produção de áudio digitais ou DAW (Digital Audio Workstation) possivelmente representam o advento tecnológico de maior agência sobre o trabalho do músico em estúdio nas últimas décadas. Essa categoria de programas que têm por objetivo auxiliar a produção de áudio através de *hardwares* e *softwares* que, inicialmente, se integravam às estruturas de estúdio existentes, complementando com computadores,

interfaces e programas os espaços dos estúdios ocupados por mesas de som, gravadores de rolo e etc.

Inicialmente, as DAWs funcionavam principalmente como complementos aos estúdios de gravação baseados em fitas, mas o Pro Tools e seus concorrentes acabaram por assumir as funções e, consequentemente, também as metáforas e a infraestrutura do estúdio. Com botões e faders como controles simbólicos, o mixer, a faixa de canal, o rack de efeitos e o painel de reprodução (com as funções analógicas do gravador de fita, como reproduzir, parar, avançar, retroceder e gravar) foram todos visualizados na interface (Reuter, 2021, p. 4, tradução nossa).²⁹

As DAW surgem no final da década de 1980 como fruto dos avanços das tecnologias digitais. A possibilidade de registrar o áudio na forma de informação digital traz com si diversas vantagens em termos de armazenamento e reprodução que já vinham sendo exploradas nos suportes midiáticos como o CD ou o Disk Laser. As DAWs representam a aplicação desse tipo de tecnologia no campo da produção que vieram a facilitar, baratear e padronizar em grande medida as lógicas da produção fonográfica (De Marchi, 2023).

As primeiras versões das DAWs foram lançadas no final da década de 1980 e início da década de 1990. Em 1989, a Digidesign (agora Avid Audio) e a Steinberg lançaram as primeiras versões do Pro Tools e do Cubase, respectivamente, e uma versão inicial do Logic Pro foi lançada em 1993. Ao longo da década de 1990, o Pro Tools tornou-se líder do setor com uma configuração que combinava hardware e software em pacotes completos (Reuter, 2021, p. 3, tradução nossa).³⁰

Esses programas representaram uma revolução nas possibilidades do estúdio que vieram a transformar as formas de fazer música. Como tratamos anteriormente, as possibilidades de edição e manipulação do áudio gravado em formato digital superaram em muito àquelas apresentadas pelos suportes analógicos. Isso representa facilitação, agilização e barateamento do processo de gravação mesmo que, inicialmente, o valor do programa Pro Tools representasse um investimento significativo (Reuter, 2021). Diversos entrevistados

²⁹ DAWs initially worked mainly as supplements to the tape-based recording studio, but Pro Tools and its competitors eventually overtook the functions and thereby also the metaphors and infrastructure of the studio. With knobs and faders as symbolic handles, the mixer, the channel strip, the effects rack, and the playback panel (with the analog tape recorder functions of play, stop, fast-forward, rewind, and record) were all visualized in the interface.

³⁰ The first iterations of DAWs were released in the late 1980s and early 1990s. In 1989, Digidesign (now Avid Audio) and Steinberg released the first versions of Pro Tools and Cubase, respectively, and an early version of Logic Pro was released in 1993. Throughout the 1990s, Pro Tools became the industry leader with a setup that combined hardware and software in complete packages.

viveram a transformação da gravação analógica para a digital e são testemunhas das mudanças no trabalho de gravação que estas representaram:

Antigamente, quando alguém queria fazer uma edição, eles cortavam na gilete (...) Eu vivi isso, na fita, né? Duas polegadas, o cara cortando, depois colando e achando o ponto. Depois veio o Protools, o primeiro trabalho que eu fiz com o Protools foi no disco da Leila Pinheiro com o Guinga, o Cata-vento e Girassol, isso foi em 96, né? Que era com o Guilherme, saudoso Guilherme Reis, grande técnico, esse sabia muito também. Ali no Discovery, num estúdio que tinha no Jardim Botânico, ao lado de onde mora a Leila Pinheiro. Eu vi que ali a música, as gravações iam tomar outros rumos em termos de edição. A facilidade com que esse processo acontecia, de editar, de afinar, de poder fazer várias edições, correções. Falei: nossa, o mundo vai por um caminho aí (Helder).

Conforme tratado anteriormente, o trabalho de tocar para a gravação tende a se diferenciar do trabalho de tocar para uma plateia regular visto que, no caso da gravação, o músico toca principalmente para a aparelhagem, e deve maximizar sua performance no sentido de se adequar às demandas trazidas. Isso significa compreender o posicionamento e resposta dos microfones, adequar a sua performance de acordo com elas, mas também, otimizar a lógica do seu trabalho em estúdio para se adequar às possibilidades trazidas por esse ambiente.

Eu descobri depois de um tempo. Aí eu tocava com mais pressão, com mais peso e aí falavam: tá mais suave, tá mais bonito. Eu quero um negocio bem gordo bem, grave aí é mais leve. Porque assim é o pizzicato. Pizzicato se você tocar muito forte no estúdio, pra gravar, o som fica mais comprimido. Se você tocar mais leve, a abertura é maior. Tanto das altas quanto das baixas, no microfone, em um bom microfone. Eu uso um microfone para gravar. Pra captar exatamente o som do instrumento, o som do instrumento está em você. Está no músico. Então são esses detalhes da força que você vai tocar, o que está se pedindo. Eu quero um som mais encorpado, então tem que tocar mais leve. Você vai ver no gráfico da mesa e os técnicos já me falaram; ó, o som está muito mais gordo. É Por que eu to tocando mais leve, se tocar querendo tirar som o som fica comprimido (Helder).

O impacto inicial para o músico de estúdio representado pelas DAW tem relação com as facilidades de edição trazidas por estes. Ao possibilitar edições de forma simples, as DAW possibilitam o maior aproveitamento do tempo ao permitir correções no material gravado de forma simples. Isso significa que o alto grau de eficiência, antes cobrado do músico em situação de gravação, passa a perder importância relativa. Dessa maneira, os espaços de gravação se abrem para músicos que antes não conseguiriam o nível de eficiência cobrado

nesse mercado, diluindo o esse campo antes concentrado nas mãos daqueles profissionais reconhecidos por saberem lidar com a cobrança do trabalho em estúdio.

Os recursos digitais contidos nas DAW, cada vez mais abrangentes, passaram gradualmente a ocupar o lugar do equipamento analógico, provocando uma transformação notável no ambiente dos espaços de gravação e produção musical. “Essas plataformas permitiram a produção musical em grande escala inteiramente dentro de um computador, eliminando a necessidade de estúdios de gravação tradicionais em muitos casos. Os plug-ins Virtual Studio Technology (VST) permitiram que os produtores acessassem uma ampla variedade de instrumentos e efeitos com apenas alguns cliques” (Hasan, 2024 p. 19, tradução nossa)³¹. Em lugar de espaços amplos e preparados acusticamente e tomados por equipamentos caros, a produção fonográfica pode ser realizada em computadores pessoais através dos recursos das DAW. O estúdio de gravação tende a ter seu caráter de “fábrica”, característico do período de domínio do mercado fonográfico por parte das grandes gravadoras, para um caráter bastante mais doméstico (Lachlan; Goold, 2022).

Os instrumentos virtuais (MIDI), contidos nas DAW, contribuem para transformar estes programas não mais apenas em ferramentas de “gravação” de áudio auxiliando o trabalho em estúdio. As DAW não somente se prestam à produção de áudio para o que seria música “gravada”, mas passam a fazer parte das performances “ao vivo” onde músicos e DJs programam e “disparam” bases e efeitos em tempo real utilizando estes programas como “instrumento” das suas performances.

O Live, assim como o FL Studio, pode fazer praticamente o mesmo que outras DAWs, mas sua Session View baseada em loops oferece uma função fundamentalmente diferente. Seu outro componente, o Arrangement View, é mais ou menos igual à das DAWs tradicionais, mas o Session View difere por essencialmente evitar a operacionalidade de iniciar/parar do estúdio de gravação. Em vez disso, ela se baseia na execução direta com loops em execução, acionando, trocando, manipulando ou interconectando material sonoro representado em uma grade de quadrados coloridos e modulares. Qualquer coisa, desde cliques percussivos curtos até álbuns inteiros, pode ser arrastada e solta no fluxo em tempo real da composição (Reuter, 2021, p. 6)³²

³¹ These platforms allowed full-scale music production entirely within a computer, eliminating the need for traditional recording studios in many cases. Virtual Studio Technology (VST) plugins enabled producers to access a wide range of instruments and effects with just a few clicks

³² Live, like FL Studio, can do about same as other DAWs, but its loop-based Session View offers a fundamentally different function. Its other component, Arrangement View, is more or less the same as traditional DAWs, but Session View differs in that it essentially eschews the start/stop-operationality of the recording studio. It is instead based on performing directly with running loops by triggering, swapping, manipulating, or inter-connecting sound material represented in a grid of colored, modular squares. Anything from short percussive clicks to whole albums can be drag-and-dropped into the real-time flow of the composition

As DAW se convertem em ferramentas de performance e composição no sentido de que em muitos casos ao utilizar esses programas, não se está gravando uma performance, mas sim produzindo o áudio diretamente no programa. A possibilidade de elaboração, manipulação ou composição diretamente sobre a mídia que já era explorada praticamente desde o nascimento da música gravada em suporte físico (Delalande, 2007), passa a ser a forma padrão de produção de áudio, convivendo com a gravação de instrumentos regulares, mas, em muitos casos, substituindo-os completamente. A música nesses casos perde seu caráter de música “gravada” para assumir o caráter de música “produzida”.

As faixas pop são, em outras palavras, quase exclusivamente produzidas ou definidas por dados que nunca saem do código imaterial até sua reprodução. Trata-se menos de uma transferência analógica para digital e mais da combinação de informações digitais - desde a criação até a distribuição para o dispositivo de reprodução - para finalmente concretizar a música como vibrações físicas. Na verdade, embora as faixas se tornem ondas sonoras físicas quando reproduzidas, a noção de “música gravada” parece cada vez mais enganosa (REUTER, 2021, p. 11, tradução nossa).³³

A maneira de fazer música através das DAW se difere imensamente daquelas tradicionalmente praticadas que envolvem conhecimento técnico, teórico ou prático acumulados no domínio de instrumentos e teoria musical. As interfaces promovem formas de construir os arranjos através de lógicas que se aproximam de jogos eletrônicos. Movendo ícones e manipulando parâmetros como timbres, volumes, ritmos, afinação, andamento etc., representados por símbolos e cores, indivíduos sem treinamento musical pode elaborar composições através de tentativa e erro. Samplers são também disponibilizados online e trocados em rede pelos usuários para ser utilizados nos “quebra cabeça” das interfaces de composição das DAW. “Como argumentarei, uma nova lógica de produção é agora habitual para um tipo diferente de compositor. Novas práticas estão surgindo e sugerem consequências estéticas substanciais e potencialidades para a música pop do século XXI” (Reuter, 2021, p. 5, tradução nossa).³⁴

³³ Pop tracks are, in other words, almost solely produced or defined by data that never leaves immaterial code until its playback. It is less about analog to digital transfer, and more about the combination of digital information – from inception to distribution to the playback device – to finally realize the song as physical vibrations. In fact, even though the tracks do become physical sound waves when played back, the notion of “recorded music” seems increasingly misleading.

³⁴ As I will argue, a new production logic is now habitual for a different kind of composer. New practices are emerging, and they suggest substantial esthetic consequences and potentialities for twenty-first century pop music

E outra coisa que mudou muito foi o espectro das frequências porque hoje em dia a gente ouve muito mais grava, se você for no álbum, no lp tinha um limite de grave se nano pulava, com o digital você pode explorar mais os graves então começou essa coisa dos subwoofer, começou com o digital. Então isso mudou também, e mudou a forma de tocar e mudou o resultado das música e a forma de ouvir (Romero).

Porque você vê hoje, não desprestigiando ninguém porque o resultado pra mim é o que interessa, mas não precisa nem ser músico nem nada. Porque o cara junta peças, de baixo, bateria, tem programas até que faz arranjo, você bota o tom e ele faz o arranjo. Então a tecnologia ela foi, pra mim inclusive, um ponto de independência muito grande que quando, nessa época dos 2000 mais ou menos, foi quando eu comprei o meu primeiro computador com sistema de gravação (Vasconcellos).

As formas de compor contribuem para o estabelecimento de novas linguagens musicais praticadas por novos compositores ou produtores que adotam novas práticas em uma representação da lógica de “o meio é a mensagem” (McLuhan, 1964). As DAW são associadas com generos específicos: “O FL Studio tem sido fundamental no surgimento de dois gêneros musicais eletrônicos aparentemente diferentes na música popular recente: o pop EDM e o trap” (REUTER, 2021, p. 6, tradução nossa)³⁵. Esses gêneros associados à instrumentos virtuais, impactam, também, na oferta de trabalho para o músico na medida em que prescindem destes em imensa medida. O músico, em diversos casos, não é mais necessário para a gravação da música e é também dispensado das apresentações ao vivo, na medida em que diversos artistas ligados à gêneros eletrônicos realizam regularmente apresentações acompanhados apenas das bases programadas, disparadas por algum técnico ou DJ.

Mas o estilo mudou, a música mudou. Era uma música mais de empoderamento, se você pensar nos anos 80, 90, como é que os caras cantavam a música, no peito, tipo Lulu Santos. A coisa era nesse Chakra aqui. Agora a coisa está num Chakra básico, é uma coisa de Beat, de Groove, de sensação mais bruta, de dança, de outra coisa e isso fez com que toda música rodasse. A música é feita pelos DJs e isso tá tudo certo é só como é feito. O carro de Fórmula 1 não é mais como era, não exige tanto do piloto, não adianta falar, não exige (Vasconcellos)

A fala de Vasconcellos reforça a discussão de Sennett (2012) acerca do avanço da complexidade das ferramentas suplantando as necessidades do desenvolvimento de habilidades por parte do usuário destas. Ao longo das falas dos entrevistados foi comum a menção do estúdio, e por consequência as DAW, como instrumento: “A outra coisa que eu fiz

³⁵ FL Studio has been pivotal in the birth of two seemingly different electronic music genres in recent popular music: EDM pop and trap

junto disso foi aliar a ferramenta do estúdio, o estúdio hoje pra mim é como se fosse um baixo” (Vasconcellos).

“Com o advento do digital a música ficou uma coisa mais subjetiva, tem música que não é uma canção, que parte do próprio computador, de botar coisa junto, tem gente que toca bem o computador e isso não é uma crítica” (Romero).

As DAW possibilitam uma experiência de fazer música que se assemelha à jogos eletrônicos e confere resultados que ao mesmo tempo se adequam à uma nova estética enquanto definem essa estética. As DAW tornam possível a produção de faixas de música consideravelmente complexas por indivíduos que prescindem de treinamento musical sejam estes formais ou mesmo informais nos moldes descritos por Lucy Green (2000). São indivíduos que, por vezes, desenvolvem sua musicalidade através das DAW como “instrumento” numa quebra de paradigma do que é um instrumento musical bem como no que é ser “músico”³⁶.

A adoção e normalização da estética eletrônica significa o afastamento do lugar da música como algo feito por humanos, tendência que vem sendo radicalizada com os avanços da tecnologia da IA. Já há anos existe a tendência de eventos de música “sem banda” desde as boates “highfi” (Castro, 2015) passando pelo Disco Music da década de 1970 e pela música eletrônica que se desenvolveu em diversas formas nas décadas subsequentes, existem diversos tipos de eventos centrados na música, mas que não apresentam músicos tocando. A expansão desse tipo de evento representa diminuição para a demanda de mão de obra para o músic.

As DAW representam ferramentas que, por um lado, abriram as portas para toda uma nova categoria de músicos ingressasse no mercado de gravação, mas que, aliadas aos VS (*virtual studio*) potencializam o encolhimento do mercado para o músico mesmo no campo da música ao vivo. As DAW são, hoje, ferramentas básicas para o músico que pretende produzir, mas também para aqueles que buscam acessar as opções de trabalho com gravação doméstica ou gravação *online*. Esses programas contribuíram para a descentralização da produção fonográfica, mas, com isso, contribuíram para diluir as estruturas desse espaço enquanto mercado de trabalho.

³⁶ Pude testemunhar o que significa ser músico para uma geração que cresceu ouvindo música eletrônica e que teve acesso aos recursos de produção desta em casa. Meu filho, que não teve formação musical, tendo baixado versões do FL, passou a juntar os amigos em seu quarto para produzir faixas de Trep. Me surpreendi com a semelhança entre esses encontros e os encontros que eu mesmo tive em minha adolescência com meus amigos para tocar em nossas “bandas de garagem”. Adolescentes se reunindo para fazer música e se divertir. As grandes diferenças são os instrumentos, o tipo de música que se faz e o fim dessa música no sentido em que a música que fazíamos representava uma performance, mas não deixava produto, a que eles fazem praticamente apenas tem por fim o produto gravado. A frase dita por meu filho que, em minha opinião, ilustra essa geração é: eu quero ser músico, mas não quero tocar instrumento.

5.4 O novo lugar do “disco”

Ao pensar nas transformações do universo do trabalho de gravação do qual os ditos “músicos de estúdio” se ocupava ao longo do século XX em seus distintos nichos, (discos, publicidade, áudio visual, etc.) podemos observar relativo declínio do espaço ocupado pelos discos enquanto fonte de renda estável frente a outros campos. Praticamente desde o início do estabelecimento do mercado de música gravada, os discos ocuparam papel central sendo o suporte principal através do qual a música gravada era comercializada chegando a ter sua imagem convertida em símbolo da música.

O disco percorreu longo percurso desde os discos 78 rotações de laca, passando pelos LPs de vinil até a forma derradeira do CD que antecedeu a “desmaterialização” do disco. Porém, mesmo muitas vezes não assumindo a forma concreta de “disco”, os trabalhos dos artistas que englobam um conjunto de músicas lançadas de maneira associada ainda são comumente chamados de “disco”. O disco, ideia, por vezes, é lançado sem a sua contraparte física, e no leixo dos meios musicais é comum se referir aos discos prensados dando o destaque ao caráter corpóreo e tátil através do termo: disco físico.

Eles (os discos) são pessoas-artístico-musicais, são processos criativos, são cartões de visita, são vitrine, são um conjunto de canções que individualiza a obra de um compositor, são a pessoa desse compositor se distribuindo e se multiplicando através do ciberespaço, e são, ainda, em alguma fase de sua trajetória social, mercadorias (Picchia, 2014, p.177).

Ao longo do século XX, os músicos de estúdio se dedicaram ao trabalho de gravação tendo como mercado mais importante a produção dos discos de artistas de grande renome ou de grande vendagem. Esse mercado era vantajoso, tanto pelos cachês oferecidos pela gravação quanto pelos direitos conexos pagos pela veiculação das faixas gravadas nas diferentes mídias. Gravar ao lado de artistas de grande prestígio emprestaria prestígio para o músico que podemos compreender como “capital social” se nos valermos do manancial teórico de Pierre Bourdieu (1986). Por outro lado, gravar ao lado de artistas de grande vendagem potencialmente significaria retorno financeiro, ou capital monetário (Bourdieu, 1986).

(A gente gravava) disco, disco mesmo (não publicidade ou audio visual). Estava eu, Lincoln, Robson Jorge, Picolé ou o Paulinho Braga, aquela turma toda, aquele time que ficou famoso, a gente gravava de manhã a Gal e as 15 a gente tinha que sair voado, que não daria certo nunca por que a

outra gravação era de 15 as 21, como você vai chegar as 15 se tá saindo as 15? Então era mentira legal. A gente saía dali, a gente comia um sanduba, cada um pegava o seu carro e a gente vinha, por exemplo, pra barra. Saía da som livre e ia pra barra, pra Poligram pra gravar Fabio Junior ou sei lá o que. Disco, LP do cara inteiro. Era o dia inteiro esses anos todos. Imagina? (Barros)

Os discos representaram um espaço de trabalho reservado a profissionais bastante bem-posicionados no mercado enquanto outras áreas de trabalho com gravação, embora via de regra fossem também vantajosas financeiramente, gozavam de menor prestígio.

Atualmente, embora participar de discos que tenham músicas bastante tocadas em rádios ou televisão ainda represente uma fonte de renda bastante boa para o músico, essa opção de trabalho aparenta estar significativamente menos acessível para os músicos de forma geral.

Pô, você conversa com o Theo (Lima), ou com todos esses caras (músicos de estúdio do século XX), o cara gravava 20 discos numa semana e esses discos tocavam na rádio e essa rádio gerava pra ele direito conexo que em algum momento eu consegui ter 5 músicas tocando nacionalmente que eu tinha gravado e é expressivo, é uma renda expressiva que hoje não existe. Hoje é um pinga-pinga que vai somando (Vasconcellos).

Abordamos anteriormente o impacto das plataformas digitais sobre as práticas de consumo de música afetando o mercado fonográfico como espaço de trabalho para o músico. A venda de discos físicos teve sua relevância significativamente reduzida frente aos meios de streaming retirando do disco físico enquanto mercadoria seu peso no comércio de fonogramas.

Todavia, os artistas ainda gravam seus discos e embora possam se valer das facilidades trazidas pelas DAW para gravar ou programar sozinho boa parte do áudio, esses artistas tendem a chamar músicos para colaborar na elaboração desses discos. Esses discos podem vir a atingir grandes públicos, mas com o aumento da produção em termos de volume trazida pelas facilidades associadas às DAW a tendência é que os discos tenham seu alcance restringido, ou diluído pelo volume de música sendo produzida e divulgada através dos meios digitais. Mesmo cientes do fato de que os discos dificilmente oferecem retorno financeiro no contexto atual, os artistas seguem gravando seus álbuns ainda que sem prensagem ou com apenas uma tiragem bastante pequena seja de fato prensada em formato físico.

Apesar do encolhimento do mercado de discos em mídia física e da mudança nos hábitos de consumo de música que diminuem a procura por discos completos em favor das

músicas separadas “avulso” que favorecem o ressurgimento da lógica do “single”, os artistas ainda concebem costumeiramente seus trabalhos através da lógica do disco. Desde o estabelecimento do LP como formato, o mercado musical passou a conceber os lançamentos cada vez mais em discos que continham não apenas as músicas, mas também algum conceito que reunisse essas músicas. Podendo ser uma coletânea que represente alguma miscelânea ou um chamado “álbum conceito” que representaria um disco no qual as músicas dialogam em torno de uma concepção única como foi o caso de *Sargeant Peppers* dos Beatles (Martin, 2017).

Mesmo que a proposta de um artista específico não seja a de lançar um “álbum conceito” propriamente dito, existe a tendência pela busca de algum senso de unidade no álbum sendo produzido. A herança do período em que os LPs eram o produto a ser vendido estabeleceu o formato do disco (um conjunto de músicas reunidas e lançadas em mais ou menos conjunto sob o nome de um disco ou álbum) como modelo para o lançamento das músicas pelos artistas. Esses discos tendem a representar um “momento” da carreira do artista que delineará as decisões tomadas naquele ponto do percurso do artista. Os shows sendo vendidos, a forma de abordar a imprensa buscando matérias que divulguem o trabalho, o repertório sendo tocado, a instrumentação sendo adotada e mais inúmeras decisões de caráter estético ou não tendem a se relacionar com o disco recente que o artista apresenta e busca divulgar. Os discos são, assim, elementos que delimitam e orientam as carreiras dos artistas independentemente de terem sido lançados em forma física ou não.

Os artistas causam e são causados pelos discos; eles fazem os discos e os discos na medida em que circulam e são reconhecidos coletivamente. Esse reconhecimento coletivo é essencial para um indivíduo passa para a categoria de artista, não adianta o comunicante da obra dizer “eu sou artista”, ele tem que ser reconhecido enquanto tal (Picchia, 2014, p. 175).

Nas dinâmicas sociais dos agentes que compõem o campo da música popular (artistas, músicos, público, produtores, jornalistas, críticos etc...), o disco ainda representa peça-chave para as tomadas de posição por parte dos artistas. Ter um disco lançado significa, em muitos casos, estar habilitado a receber críticas positivas ou negativas em matérias jornalísticas ou em sites contribuindo para o acúmulo de capital social (Bourdieu, 1986).

O fazer musical desses compositores está intimamente relacionado à produção de discos; um compositor sem um disco é uma espécie de compositor ‘fantasma, invisível e inaudível. Hoje em dia, quem faz música popular de cunho autoral, ao menos em São Paulo, costuma gravar discos.

Num contexto onde as novas tecnologias de gravação de áudio baratearam muito a produção musical, gravar seu próprio trabalho se tornou um tipo de pré-requisito para alguém desenvolver uma carreira artística musical. (Picchia, 2014, p. 88).

Se pensamos no lugar do disco no trabalho do artista a partir do modelo de trabalho ternário de Hannah Arendt, podemos perceber as três dimensões do trabalho propostas pela autora se manifestando. O artista produz o disco em geral (embora cada vez menos) com expectativa de que esse vá representar ou contribuir como fonte de renda sendo assim “labor”, no sentido que demanda o esforço para o fim da sobrevivência.

Por outro lado, o disco é fundamentalmente trabalho no sentido de “obra” na medida em que a elaboração do disco representa um momento no qual o artista está criando e concretizando o trabalho em forma. Estabelecendo sua música de maneira perene podendo ser concretizado na forma de mídia física ou mesmo apenas enquanto informação digital, a música gravada é o trabalho do artista transcendendo o artista em sua existência efêmera, é a obra que fica e passa a existir separadamente de seu criador.

Embora o disco seja um objeto que tenha caráter prático e funcional, carrega potencialmente em si o caráter de obra de arte como materialização do fenômeno sonoro das performances musicais. A gravação reifica algo que, sem ela, seria apenas performance que desaparece ao fim da vibração sonora do ar. A concretização possibilitada pela gravação cria a possibilidade de uma obra musical permanente em seu caráter sonoro, algo que os entrevistados constantemente afirmaram admirar: *“É uma delícia gravar, muito prazer em gravar, em fazer acontecer um disco ou o projeto de alguém especial que você foi convidado. É sempre uma honra eternizar um momento cultural do seu país, da sua cidade ou de um grupo de pessoas que você admira, né? É uma coisa maravilhosa”* (Arruda).

Cara, eu gostava mais de estúdio do que dos shows desde sempre. Eu tocava às vezes em piano bar, fazia show. Não é que eu não goste de show. Eu gosto de show. Mas a coisa do estúdio sempre foi a coisa que me dava, até pela coisa dos discos. Eu não gostava, achava estranho estar ali só tocando no instrumento e aquele negócio passava. O sentimento do negócio efêmero sempre, não sei, sempre me “xoxou” um pouco. Então muito cedo eu comecei a querer ir pro estúdio (Kassin).

O disco é, também, trabalho enquanto ação na medida em que contribui para comunicar o que o artista é para os demais. Embora não seja a ação no sentido estrito proposto por Arendt “única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a

mediação das coisas ou da matéria” (Arendt, 2013, p. 8), o disco contribui para a colocação do artista no mundo enquanto parte das mecânicas sociais associadas ao trabalho artístico.

Os artistas gravam os discos porque os discos gravam os artistas. Por que os discos gravam os artistas? Porque eles são agentes causais fundamentais que ao trocarem propriedades com outros agentes (jornalistas, internet, familiares, ouvintes, músicos etc.) tornam possível que compositores (...) perpetuem sua arte, amplifiquem seu público e divulguem seus nomes (Picchia, 2014, p. 177).

O lugar ainda importante do disco nas carreiras dos artistas faz com que seja muitas vezes desejável a utilização de mão de obra de músicos reconhecidos pela competência e bem situados junto ao campo. Por um lado, a presença desses músicos confere qualidade às faixas valorizando-as enquanto concretização da obra do artista. Por outro, por vezes a presença desses músicos empresta potencialmente prestígio para as faixas.

Dessa forma, apesar de já não representar um investimento de retorno financeiro direto em potencial como já foi, o disco representa um investimento essencial em termos de carreira para os artistas. Um investimento importante que vale o esforço para se valer de bons músicos com o objetivo de ter as melhores gravações possíveis. Para o músico, isso significa ainda existir um mercado de gravação de discos mesmo que esses circulem muitas vezes apenas pelo ambiente virtual.

É compreensível que produções independentes não disponham de orçamentos próximos daqueles observados em trabalhos maiores e é comum que os músicos gravem com artistas parceiros ou em projetos outros músicos por valores simbólicos ou apenas por acordos de apoio mútuo muitas vezes implícitos (você grava no meu e eu gravo no seu disco) conforme descreve Amanda Coutinho (Coutinho, 2020). Recentemente, Alberto Continentino lançou seu disco autoral “Cabeça a Mill e o Corpo Lento” no qual contou com participação de diversos artistas que, em seu disco, atuavam como participação especial, mas também como músicos acompanhadores.

Por vezes, o que garante a elaboração dos discos, bem como o pagamento de cachês por eles, é a existência de editais e de programas de fomento da cultura que possibilitam a elaboração e execução de projetos mais bem estruturados. Trataremos a diante da importância das políticas culturais bem como da atuação do estado na criação, manutenção e execução de leis que protejam a produção cultural e artística nacional.

O reconhecimento dos jornalistas em matérias de grandes jornais e revistas ainda é fundamental. Se a televisão também reconhecer o valor de um disco, melhor ainda. Grandes

veículos de comunicação são muito importantes, mesmo que o discurso nativo não enfatize isso (Picchia, 2014, p. 176).

5.5 Plataformas

Como temos discutido ao longo deste trabalho, a desmaterialização da música em sua dimensão de mercadoria representou o fator de maior disruptividade nas bases da indústria fonográfica como um todo (De Marchi, 2023). Foi a digitalização da música, em um primeiro momento, seguida do desenvolvimento de arquivos de áudio leves, como o MP3, que provocaram os abalos mais profundos nas estruturas da indústria como um todo ao tornar obsoletas as estruturas de distribuição e comércio de discos (Wiit, 2015).

Conforme tratamos ao longo deste trabalho, o momento atual da indústria fonográfica é marcado pela atuação das plataformas de streaming ocupando a posição de principal forma de acesso à música. A centralidade das plataformas de streaming significa a transformação nos hábitos de consumo de música que hoje não é mais “comprada” na forma de mercadoria física ou baixada em arquivo leve para ser armazenada em computadores e IPODs mas é apenas acessada através de computadores, tablets ou aparelhos celulares. É a chamada economia do acesso (De Marchi, 2023) que tende a estruturas de forma crescente os meios de entretenimento de massa sejam eles o acesso à música ou as redes sociais.

Tal mudança nas formas de arrecadação da indústria fonográfica afeta diretamente os retornos das instâncias de produção de música e, por consequência, o trabalho dos músicos envolvidos na produção de música gravada. De início, é necessário falar das questões legais que envolvem as plataformas. As plataformas surgem ocupando o espaço das formas de comunicação de massa tradicionais, como rádio ou televisão, mascarando-se de empresas de tecnologia criando lacunas nas legislações vigentes, especificamente na Lei n. 9.610/98.

O art. 95, por sua vez, trata dos Direitos das Empresas de Radiodifusão, mas não aborda diretamente as plataformas digitais de música, que são uma forma de comunicação ao público. A lei não considera as inovações tecnológicas que permitiram a difusão de música através de plataformas digitais, deixando um vazio considerável na proteção dos direitos autorais nesse cenário. (Oliveira Junior *et al.*, 2023, p. 1375).

A legislação, pensada a partir das condições técnicas existentes no século XX, falha em considerar os paradigmas estabelecidos a partir da expansão da tecnologia digital e da

internet. É compreensível que as leis tendam a mudar mais lentamente do que as estruturas sociais em função das possibilidades tecnológicas e isso fica visível no texto da lei.

Percebe-se, de forma fática, a inexistência de qualquer menção aos serviços prestados pelas plataformas digitais de música. Inclusive, há a determinação explícita da necessidade de ser informada a quantidade de exemplares. Realidade não aplicada ao *streaming*. Pode-se observar que a lei não lida com as nuances da disponibilização de músicas em plataformas digitais, como a determinação de preços, condições de uso e limites temporais, que são aspectos críticos na distribuição digital (Oliveira Junior *et al.*, 2023, p. 1373).

A lei falha, também, ao não abarcarem as dinâmicas e possibilidades práticas de espaços privados tão pouco regulamentados como é o caso das plataformas digitais.

No parágrafo segundo do art. 48 há os seguintes vácuos legislativos explícitos: como pode ocorrer a fiscalização do aproveitamento econômico da exploração se as plataformas digitais de música disponibilizam as músicas em um ambiente global e digital? Como aferir as execuções e os *downloads*? Estas informações são fornecidas pelas próprias plataformas digitais, em forma de relatórios, sem que haja a possibilidade de uma auditoria externa para se constatar a veracidade destas informações. Com isso, fica evidente que a lei não lida com as nuances da disponibilização de músicas em plataformas digitais e seus aspectos críticos na distribuição digital (Oliveira Junior *et al.*, 2023, p. 1374)

Para o músico que procura obter sustento através do trabalho de gravação, as lacunas legais existentes no que diz respeito ao pagamento de direitos, aliados à tendência existente ao uso cada vez mais frequente das plataformas de *streaming* como meio de acesso à música, significam uma diminuição potencial nos retornos associados à direitos autorais e conexos. *“Aliás eu estava conversando com um cara anteontem, é um mistério esse negócio de Spotify e Deezer porque ninguém te avisa de quando você vai ver você tem uma porção de disco lá. Alguém tá ganhando dinheiro com isso, né? Mas nem advogado explica isso”* (Barroso).

É, o buraco é mais em baixo porque muita coisa ilegal é feita. Muita coisa assim, você gravou aquilo pra um CD, aquilo você não autorizou ir pras plataformas digitais. Se você pedir, você tá tocando aí, cadê a liberação que eu liberei? Eles não vão ter. Então isso vai dar um embrolho judicial muito grande. Acho até eu tem esse motivo pra eles não colocarem o nome da gente lá. Pra não complicar até a vida deles. Porque se eles tiverem que fazer esse acerto de contas. Isso aconteceu do CD pro vinil também, quando você gravava você falava que autoriza o som pra esse disco de vinil e pra essa fita K7, não pra CD. CD pintou depois, não pra DVD que pintou depois também. Então tem um embrolho jurídico, acho que é mundial isso. Até porque a gente não tem como botar isso como lei porque o Spotify e a

maioria das plataformas são internacionais, não são brasileiras, então é um embrolho grande (Maia).

Mas em que medida é pior a arrecadação de uma música no ambiente digital com relação aos meios de comunicação de massa como Rádio e Televisão? No caso da música veiculada através dos meios tradicionais de comunicação, os direitos são divididos entre 41,7% para o intérprete, 41,7% para o produtor fonográfico e 16,6% para os músicos executantes. Já no caso das plataformas de *streaming*, 58% são destinados às gravadoras e agregadoras digitais responsáveis pela distribuição fonográfica, 30% com a própria plataforma e 12% aos autores.³⁷ Esses números apontam para o favorecimento esmagador das instâncias que controlam os meios em detrimento dos produtores da música enquanto “conteúdo”.

Apesar da suposta democratização dos meios de produção e dos canais de veiculação na música no século XXI, os números relativos aos novos meios apontam para uma divisão desproporcional dos retornos, demonstrando ser esse mercado do tipo *winner take all* (Frank; Cook, 1991). No caso da plataforma Spotify 1% dos artistas são responsáveis por algo da ordem de 90% das audições (G1, 2020) enquanto os 99% demais artistas inscritos alimentam o acervo da plataforma de maneira basicamente gratuita (De Marchi, 2023). Nesse panorama, as gravadoras no seu novo papel de “escritórios de gerenciamento de produto” (Dias, 2000) exercem papel central, através do domínio dos canais de marketing em articulação com novos e antigos meios de comunicação de massa, controlando os meios que possibilitam o acesso real ao grande mercado por parte dos artistas.

A forma de cobrança por parte do ECAD tende a favorecer essa concentração dos retornos:

A partir de 2011, quando entrou em vigor o acordo, o ECAD optou por compor uma amostra com os fonogramas contidos nos vídeos mais visualizados por meio da plataforma, estipulando o valor mínimo de um real para pagamento por fonograma utilizado. Assim, de posse de uma lista com os 100 vídeos mais visualizados no YouTube, o ECAD distribuiria entre os titulares desses fonogramas executados o valor mínimo de 150 mil dólares semestralmente, divididos de maneira proporcional ao número de visualizações de cada vídeo (De Marchi, 2023, p. 68).

Existe a compreensão da necessidade de atualização com relação às legislações referentes aos direitos autorais no contexto da plataformização do acesso à música.

³⁷ Dados fornecidos pela SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música).

Atualmente, corre no congresso o Projeto de Lei nº 2370/2019, de autoria da Deputada Jandira Feghali (PCdoB/RJ), que propõe alterações significativas na Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998). O objetivo central é atualizar e consolidar a legislação sobre direitos autorais no Brasil, especialmente no contexto digital.

Outro ponto que a lei de 1998 deixa de fora é com relação aos metadados: “Em plataformas de *streaming*, metadados são essenciais para identificar e categorizar músicas. A lei não aborda especificamente o uso de metadados ou como eles devem ser tratados em relação aos direitos autorais e à remuneração de artistas” (Oliveira Junior *et al.*, 2023, p. 1375). Os metadados fornecem as informações essenciais que estruturam o tratamento das faixas no metabolismo interno das plataformas. Os metadados exercem tamanha importância que tendem a demandar trabalho especializado para sua elaboração que, em geral, é realizado pelos chamados “agregadores de conteúdo” que são empresas prestadoras de serviço especializadas em formatar os trabalhos dos artistas para a inserção nas plataformas digitais e administrar o andamento desses no ambiente digital cobrando um percentual dos royalties gerados pelas faixas (De Marchi, 2023).

Devido a complexidade de seus sistemas de recomendação e de pagamentos de direitos autorais, os serviços de streaming exigem uma inserção de metadados padronizada para que não haja erro de seus sistemas. Isso demanda um detido trabalho de digitalização e inserção de metadados que dificilmente pode ser realizado por uma pessoa ou um pequeno grupo de pessoas com baixo custo (ou seja, pelos próprios artistas autônomos ou mesmo por gravadoras independentes) (De Marchi, 2023, p. 88).

A ideia da *internet* com seus canais e plataformas como território democrático aberto a todos os produtores de música esbarra nas dificuldades concretas trazidas por estruturas complexas e territórios demarcados nas redes. Como centralizadores do acesso às plataformas: “Gradativamente, os agregadores de conteúdo se tornaram o primeiro gatewatcher da nova estrutura social do mercado digital de música” (De Marchi, 2023, p. 89), representando instâncias que controlam a adesão às listas das plataformas digitais.

A ilusão de acesso democrático aos meios de veiculação da produção musical esbarra, também, na lógica algorítmica que controla as ferramentas de recomendação das plataformas determinando a visibilidade que alguma faixa específica pode ter ou não. Isso significa que, no lugar de um território livre para a música, as plataformas têm controle do alcance que uma faixa específica potencialmente tem.

Aqui, interessa-me observar que os produtores de música (ou os agentes por eles contratados para gerirem suas carreiras) devem aprender a interagir com o SR (sistemas automáticos de recomendação de música) para fazer com que suas obras circulem da melhor maneira possível dentro dos serviços de streaming. Afinal, estar na base de dados das plataformas digitais não é garantia de que os ouvintes acessem tal obra; é preciso fazê-la circular o máximo possível para gerar monetização (De Marchi, 2023, p. 89).

Dessa maneira, podemos apontar os algoritmos das plataformas como fatores centrais em uma nova indústria fonográfica que, sob o verniz de democrática e acessível, se vale da externalização da produção musical em si enquanto domina o aspecto mais relevante da economia da música na era digital: o acesso. Se, no século XX, as gravadoras e produtoras se valiam de influência política junto ao campo e de práticas, que envolviam pagar para os meios de comunicação para que músicas fossem tocadas (o chamado *jabá*), o século XXI assiste ao impulsionamento de artistas e gravações de maneira automática e digital.

Os estudos acerca dos padrões de consumo sempre foram centrais na indústria como forma de atingir a um público maior em seus diferentes nichos: “A questão da pesquisa de mercado e da orientação para parcelas específicas de público junto da percepção dos produtores que buscam fenômenos de comportamento e consumo para incorporar a indústria.” (Dias, 2000, p. 82). Entretanto, enquanto pesquisas de mercado relacionadas às vendas de disco ao longo do século XX tendiam a ser realizadas de maneira “manual”, muitas vezes baseadas nas encomendas feitas pelas lojas do varejo (Witt, 2025), atualmente as plataformas detêm o controle automático de tudo que é ouvido em seus bancos de dados. Mais do que o controle sobre o que está sendo consumido, as plataformas podem colher informações sobre quem está consumindo o que criando bancos de dados sobre os gostos e padrões de consumo de seus usuários.

O Spotify possui um histórico de suas preferências musicais mais completo do que o que está armazenado na sua memória consciente. E por trás deles estão inúmeros outros, ocultamente reunindo, monitorando, peneirando e comercializando em sua atividade de busca sobre você. A cada dia que passa, alguma corporação baseada nas nuvens, cujos proprietários você nunca se dá o trabalho de saber quem são, detém mais um aspecto da sua identidade (Varoufakis. 2025 p.74).

As plataformas e ferramentas digitais tem como princípio disponibilizar seus serviços de forma gratuita (ou ao menos ter uma opção de serviço gratuita) com o objetivo de buscar ocupar uma posição de domínio no mercado de oferta desse serviço através da lógica dos *freewares* (De Marchi, 2023). A estratégia é a de oferecer ferramentas que passam a fazer

parte dos hábitos dos indivíduos até que esses passem a ter essas ferramentas como parte normal de suas rotinas. Uma vez habituados a assistir vídeos pelo Youtube, ouvir música pelo Spotify, a fazer buscas pelo google ou fazer compras pela Amazon, mesmo crendo estar utilizando recursos os indivíduos estão de fato sendo utilizados por essas plataformas em sua busca por dados de consumo: “Infelizmente, a Alexa não é uma serva. Ela é, na verdade, uma parte do capital de comando baseado nas nuvens que está transformando você em servo, com a sua ajuda e por meio de seu próprio trabalho não remunerado, com o propósito de deixar seus proprietários ainda mais ricos” (Varoufakis, 2025, p. 78).

Isso significa dizer que a IA não apenas torna visíveis os conteúdos de um sistema (música, vídeos, fotos, notícias, seja o que for); sobretudo, ela implica os usuários para os categorizar como consumidores. Ao organizarem de determinada maneira os conteúdos do sistema e interagirem com os usuários, ele os transformam em dados, ou seja, em commodity para venda em mercados secundários (publicidade, sobremaneira) de acordo com a lógica social de derivativo. Assim, quando consultamos uma base de dados, nós mesmos somos convertidos em base de dados auxiliar (De Marchi, 2023, p. 97).

A digitalização e a plataformização têm penetrado em dimensões cada vez mais profundas da vida do ser humano do século XXI, que vão do trabalho em ferramentas como o Uber, as compras com aplicativos como o Ifood, o entretenimento com o Youtube ou o Spotify a socialização com o Facebook ou o Instagram ou mesmo os relacionamentos íntimos com o Tinder ou o Bumble. Isso significa que a monetização por parte das companhias tem alcançado camadas cada vez mais profundas de nossa existência, na medida em que a cada *click* ou a cada *scroll* nas telas, em momentos de trabalho, lazer ou mesmo em momentos íntimos, estamos de fato “trabalhando”, e tendo nosso trabalho explorado com o objetivo de acumular capital nas mãos de companhias que se convertem em verdadeiros feudos digitais.

Para usar esses serviços personalizados que seus algoritmos oferecem, devemos nos submeter a um modelo de negócios baseado na coleta de nossos dados, no rastreamento de nossas atividades, na curadoria oculta de nosso conteúdo. Uma vez que nos submetemos a isso, o algoritmo entra no negócio de nos vender coisas enquanto vende nossa atenção para outros. Nesse ponto, tem início algo mais profundo e que dá poder imenso aos proprietários dos algoritmos -de prever nossos comportamentos, guiar nossas preferências, influenciar nossas decisões, mudar nossas ideias, reduzirmos, assim, a seus servos não remunerados, cujo trabalho é fornecer informações sobre nós, nossa atenção, nossa identidade e, sobretudo, os padrões de comportamento que treinam seus algoritmos (Varoufakis, 2025, p. 78).

A sofisticação dos algoritmos como ferramenta robôs incansáveis sempre atentos aos nossos movimentos não se resume à coleta de dados a respeito dos indivíduos. Talvez a crueldade maior desses sistemas seja o alto grau de manipulação que os algoritmos exercem em nossas tomadas de decisão. Sutilmente, os algoritmos não apenas nos recomendam produtos e músicas, baseados em nossas escolhas prévias, mas lapida nossos gostos e desejos através do bombardeio constante de informações selecionadas com o objetivo de manter o usuário conectado e cada vez mais disponível ao consumo.

A ação brutal dos grandes impérios digitais na estratégia de coisificar e explorar cada dimensão da existência humana, monetizando aspectos cada vez mais banais e pessoais da vida dos indivíduos resulta, também no catastrófico acúmulo de riquezas nas mãos das classes dominantes. As “cybercompanhias” têm, como característica, um funcionamento extremamente automatizado através dos recursos eletrônicos e dos algoritmos extraindo uma quantidade imensa de lucro enquanto tem um gasto mínimo com pagamento de mão de obra.

Os trabalhadores empregados pela General Electric, pela Exxon Mobil, pela General Motors ou qualquer outro grande conglomerado recolhem em salários e honorários aproximadamente 80% da receita da empresa. Essa proporção fica ainda maior em empresas menores. Já os empregados das Big Techs recolhem menos de 1% do faturamento das empresas. A razão disso é que o trabalho remunerado realiza apenas uma fração do trabalho que sustenta as Big Techs. A maior parte do trabalho é executada por bilhões de pessoas de graça (Varoufakis, 2025, p. 83).

Theodor Adorno provavelmente se chocaria ao observar o conteúdo de sua crítica ao que chamou de Indústria Cultural na primeira metade do século XX tomando forma tão sofisticada e amadurecida quanto em sua encarnação digital da indústria 4.0. Se o autor direcionou sua indignação frente à uma arte feita aos moldes da indústria sendo produzida como se produzem sabonetes (Adorno; Horkheimer, 2002) com padrões estabelecidos com o objetivo de tornar a audição também mecanizada, com a indústria 4.0 as reações do ouvinte são moldadas não pela máquina mecânica, mas pelo algoritmo digital: “Ao longo da interação com o sistema, o humano adota alógica algorítmica para dar forma ao seu gosto pela música” (De Marchi, 2023 p. 10).

A estandardização estrutural busca reações estandardizadas. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal (Adorno, 1994, p. 120).

Compreendemos, assim, a infiltração cada vez maior da lógica da plataformização nas diferentes camadas do dia a dia do ser humano do século XXI como exemplo da tecnologia a serviço do acúmulo do capital.

5.5.1 Musiversal

Aqui, abordaremos um caso específico que ilustra os novos panoramas do mercado de trabalho com gravação trazidos pelas novas possibilidades tecnológicas. A Musiversal é uma empresa “*startup*” baseada em Portugal, fundada em 2018, e que oferece o trabalho de gravação de músicos de diversas partes do mundo de forma remota através de meios digitais. A ideia é oferecer a possibilidade de produção das faixas para clientes, sendo esses músicos profissionais ou amadores, de maneira acessível, prática e com qualidade. Essa, todavia, não é a única plataforma de gravação online no mercado, estando ela competindo com outras empresas como a Sodbeter (<https://soundbetter.com>) ou a AirGigs (<https://www.airgigs.com>).

O modelo de negócio de negócios da Musiversal se vale das ferramentas de gravação e dos meios de comunicação digitais, promovendo encontros “*online*” entre os clientes e os músicos profissionais contratados situados em diversas partes do mundo, ao longo dos quais as faixas são gravadas e posteriormente enviadas em formato digital, via *internet*, para serem editadas e mixadas pelo cliente ou por alguém escolhido pelo cliente.

Esse modelo somente é possível com as plataformas de vídeo conferência que permitem reuniões online com boa qualidade de vídeo e áudio e com baixa latência. A Musiversal se vale da lógica de globalização do trabalho, convertendo o músico em um trabalhador digital remoto, na medida em que oferece mão de obra de trabalhadores de diversos países pagando valores em moeda estrangeira que seriam baixos para o padrão europeu ou estadunidense, mas que são vantajosos em países como o Brasil.

Com mais pessoas de países de baixa renda tendo acesso à internet, o cenário é preocupante. Clientes localizados sobretudo em países de alta renda podem forçar trabalhadores de todo o mundo (de países ricos ou pobres) a competir uns com os outros, em um mercado de trabalho gigantesco (Graham; Anwar *in* Antunes 2020, p. 51).

O modelo da Musiversal se baseia nas estruturas da plataformização se aproximando da lógica da chamada Uberização, uma vez que a empresa age como intermediária, ligando os clientes que querem produzir suas músicas aos músicos que disponibilizam, além de seu trabalho, seus próprios equipamentos e espaços de gravação. Tal modelo se vale dos meios de produção do trabalhador “parceiro”, exigindo que o músico tenha disponível, além de computador e conexão de *internet* boa o bastante para garantir os encontros de maneira estável, também todo o aparato de gravação necessário além de um ambiente de estúdio isolado e preparado. É desejável, também, que o músico disponha de uma variedade grande de instrumentos para oferecer ao cliente como: baixo acústico e elétrico, freatless etc. Para a contratação dos músicos por parte da empresa, é realizada uma prova onde são testadas todas as condições de gravação (nível de ruído da sala, qualidade de áudio, etc.), mas também as capacidades de operação do aparato de gravação além das capacidades musicais³⁸.

Nunca pensei em me gravar na vida. Primeiro que é caro, equipamento muito caro. Tem que ter uma sala silenciosa, bem preparada pro som ficar bom então a gente acaba deixando isso na mão de quem já tem estúdio, já tem conhecimento pra caramba. Mas se você quer entrar nesse universo tem que correr atrás sozinho também. Tem livros de pessoas importantíssimas na história da engenharia de áudio que ajudam muito (Arruda).

As provas servem para criar o conjunto de músicos “colaboradores” que oferecem a mão de obra para os serviços da plataforma, bem como para a formação de uma lista de reserva, que pode ser acionada em caso de aumento da demanda. Chama a atenção o fato de, apesar de ser uma empresa baseada em Portugal, as comunicações do trabalho serem feitas em inglês, demonstrando a meta da Musiversal de atuar de forma global. Embora seja relativamente pequena, a plataforma controla o acesso aos trabalhos manejando os músicos

³⁸ Durante o período pandêmico estive em contato com diversos colegas que se mantiveram trabalhando como músicos através da plataforma da Musiversal. Eu mesmo cheguei a participar do processo de seleção para a plataforma. Mesmo não dispondo de ambiente isolado para realizar a prova e o possível trabalho, combinei uma parceria com um estúdio de ensaio que se via ocioso por conta das medidas de confinamento na qual me cederiam o espaço isolado em troca de uma parcela do pagamento que poderia obter da Musiversal. No entanto, utilizaria meu próprio equipamento de gravação. Tive alguma orientação e treinamento para a realização das provas de admissão que realizei. Foram dois dias simulando seções de gravação com diretores da companhia atuando como clientes em seções online. Todos os diálogos se deram em inglês ao longo dos encontros nos quais gravamos os baixos de duas músicas distintas. Ao longo das gravações me foram pedidos ajustes, regravações e edições no material gravado simulando possíveis demandas de clientes, posteriormente encaminhei o material gravado de acordo com o protocolo estabelecido pela companhia. Ao final das provas fui aprovado para contratação e cheguei a receber o contrato. Todavia, no dia seguinte recebi a notícia de que as contratações estavam suspensas até segunda ordem. Posteriormente, com a volta dos trabalhos regulares, me afastei da ideia de trabalhar com a empresa não voltando a procurá-los em busca de oportunidades de trabalho.

candidatos enquanto mantém a noção entre os músicos já contratados da existência de um contingente de mão de obra a disposição da plataforma.

[E]m uma grande plataforma, frequentemente há dez vezes mais candidatos on-line do que há trabalhadores bem-sucedidos em conseguir um emprego (em alguns países africanos esse número é ainda maior). Essa superoferta de trabalho tem o efeito de empurrar para baixo os custos do trabalho e restringir a capacidade dos trabalhadores de barganhar melhores condições (Graham; Anwar *In* Antunes 2020, p. 51).

A empresa não se responsabiliza pela manutenção do aparato de produção como conexão de *internet*, computadores, microfones e interfaces de áudio ou instrumentos, ficando essas demandas a cargo do músico trabalhador. Tal traço reflete a lógica da Uber que exige do “parceiro” boas condições dos automóveis apesar de não se responsabilizar ou contribuir para a manutenção desses (Antunes, 2020).

Todavia, apesar dos traços correlatos com o modelo de trabalho uberizado, não seria correto enquadrar o modelo da Musiversal completamente nesse tipo de trabalho. De antemão, os contratos garantem o pagamento equivalente a uma quantidade mínima de trabalho, diferente da lógica do *zero hour contract* (Antunes, 2018) através da qual o trabalhador recebe apenas pelo trabalho realizado e se esse for realizado.

Exemplo emblemático é o do *zero hour contract*, modalidade perversa de trabalho que viceja no Reino Unido e se esparrama pelo mundo, em que os contratos não têm determinação de horas – daí sua denominação. Nessa modalidade, trabalhadores das mais diversas atividades ficam à disposição esperando uma chamada. Quando a recebem, ganham estritamente pelo que fizeram, nada recebendo pelo tempo que ficaram à disposição da nova “dádiva” (Antunes, 2019).

Ao garantir um salário base e ter os horários de trabalho previamente combinados, a empresa se diferencia das estruturas nas quais o trabalhador precisa estar à disposição para os trabalhos quando os trabalhos surgirem, recebendo apenas pelo trabalho realizado. Existe algum zelo e respeito pelo tempo do profissional contratado. Existe, também alguma tolerância prevista para casos de problemas pessoais, de saúde ou relacionados ao equipamento de gravação ou de *internet*, que significa que a plataforma não pune ou desconta o pagamento dos trabalhadores para situações desse tipo, contando que não sejam demasiadamente recorrentes. Tal postura, mais uma vez, contrasta com a lógica da Uber de pagamento apenas pelo tempo realmente dedicado ao cliente.

A relativa proximidade entre clientes, contratantes e contratados representam traços que refletem a estrutura relativamente pequena da empresa que a afastam ainda mais do modelo uberizado no qual nem os clientes e nem os empregados têm relação direta com a empresa senão através de meios eletrônicos de comunicação. A impessoalidade serve, no caso das empresas “uberizadas”, para blindar e isolar o contratante tanto dos clientes quanto dos contratados, restringindo a comunicação aos labirintos dos robôs e das respostas automáticas. Tanto clientes quanto “parceiros” interagem basicamente com a plataforma desprovida de humanidade.

O valor do salário oferecido pela Musiversal é criticado pelos músicos entrevistados que entendem que, se diluído por faixa gravada ou mesmo por tempo de gravação, o cachê fica muito abaixo do que se pratica no mercado em geral. Ainda assim, os músicos consideram a opção do trabalho com a empresa vantajosa pela estabilidade e regularidade que essa confere.

Na pandemia eu entrei pra uma empresa portuguesa chamada Musiversal e ela é portuguesa, mas ela abrange o mundo todo já que é online. Então a gente tem clientes de todos os países possíveis, amadores e profissionais. Já gravei coisas pra BBC, pro Netflix e tal, mas ganhei 50, 60 reais por gravação, por música. Mas é isso, é um negócio fixo. Se alguém não vem eu recebo normal, recebo fixo por mês. No início eu grava 100 músicas por mês e agora eu gravo 48 a gente reduziu pra poder trabalhar com as outras coisas também, se não ia ser uma loucura, não ia dar certo. E também pra eles terem mais músicos gravando menos horas, mais ou menos isso (Arruda).

A empresa permite, também, que os músicos remanejem seus horários disponibilizados para as gravações com relativamente poucas restrições, possibilitando maior flexibilidade para conciliar o trabalho junto a esta, com demais trabalhos que possam surgir. Tanto a estabilidade fornecida pelo salário quanto a possibilidade de remanejamento de horários representam uma forma do músico poder minimizar o risco associado com a profissão (Menger, 2005) mantendo espaço para os trabalhos mais vantajosos ou desejáveis que porventura possam surgir.

A Musiversal figura, assim, como uma opção que possibilita uma margem de segurança para o músico sem restringir demasiadamente as possibilidades de outros trabalhos ou interações artísticas. Porém, essa não representa uma estabilidade real na medida em que os contratos firmados são apenas de prestação de serviço, sem cobrir qualquer garantia trabalhista. “A Musiversal tem essa questão, é contrato é fixo, mas não tem 13º não tem férias

não tem nem certeza de quanto tempo vai continuar, quantos anos eu vou continuar gravando ou quantos meses” (Arruda).

A Musiversal escancara, mais uma vez, a agência da tecnologia sobre a realidade do trabalho. A existência da empresa se deve a toda uma nova conjuntura tecnológica que envolve o aparato de gravação digital, a padronização da produção nas DAWs como o Logic ou o Protools aliadas ao relativo barateamento do *hardware* de gravação como interfaces de áudio e computadores pessoais, somados ao avanço nas possibilidades de comunicação via internet com velocidade e estabilidade suficiente para suportar as plataformas de reunião online como o Zoom. Essas possibilidades tecnológicas terminam por estimular uma nova cultura de gravação que já considera a opção de gravação caseira e remota das partes separadas para serem compiladas, mixadas e editadas pelo produtor ou por alguém de sua confiança. Não bastaria existir os recursos técnicos sem que se estabelecesse a gravação online como prática no mercado conforme descreve André Vasconcellos:

Você lembra da (revista) Cover Baixo? A Cover Baixo nesses anos 99, 2000 eu escrevia umas linhas lá pra eles e trocava por um anúncio, eu já tinha o computador, já tinha tudo e eu trocava por um anúncio de gravações online. Pô, eu to falando de 24 anos atrás. Só que é o seguinte, quantas gravações online você acha que eu fiz? Nenhuma ou duas. Porque não era real, eu precisava de alguém que conseguisse gravar uma bateria ou de um produtor muito safo que mandasse uns MIDI's, então era muito pouco e hoje isso é realidade pô. A gente grava pra fora do Brasil, tem esses sites de contratar os serviços que inclusive o músico brasileiro acaba, de uma certa maneira, tendo uma certa vantagem porque se você converter o cache faz sentido. Então, eu ainda não investi meu tempo muito nisso, mas tem vários amigos que tão fazendo isso e de uma maneira bem-sucedida. Então já tá tendo uma nova forma atuante que ainda, no meu caso, não é uma fonte principal, mas agora mesmo um cara acabou de mandar mensagem pra gravar uma faixa online (Vasconcellos).

Hoje, alguns anos após a entrevista colhida para esta pesquisa, André é um dos músicos contratados pela Musiversal, onde se ocupa de gravações *online* regularmente. A Musiversal, assim como outras empresas concorrentes, estabelece o campo para um novo tipo de músico de estúdio, plataformizado, digital e remoto, que consegue uma parte considerável de seus rendimentos através do trabalho de gravação. É um outro perfil de “músico de estúdio”, diferente daquele existente ao final do século XX, que encontra semelhança com o perfil do trabalhador remoto contemporâneo.

A plataforma oscila entre expansões e contenções de despesas, mas segundo relatos de músicos contratados segue tendo demanda e crescendo. Fica a dúvida de como esta

plataforma será afetada pelos avanços da inteligência artificial na elaboração de música gravada, em futuro próximo.

5.6 Social

Nesta seção, pretendemos abordar questões ligadas ao caráter interpessoal e social inerente às atividades do músico. Enquanto arte predominantemente coletiva – ou totalmente no caso do contrabaixista – a dimensão das relações sociais se faz imensamente presente nas estruturas da ocupação do músico. Em lugar de contratos formalmente estabelecidos e audições e provas para o acesso aos trabalhos, os depoimentos apontam para a predominância de formas de contratação informais, baseadas em indicações e fortalecidas através de laços de convívio.

A “ação”, componente que Hannah Arendt estabelece como a terceira dimensão do trabalho juntamente ao “labor” e à “obra” (ou “trabalho” de acordo com a tradução), diz respeito à interrelação entre os indivíduos que gera as trocas sociais bem como as construções abstratas e simbólicas necessárias à construção das diferentes culturas:

A ação, única atividade que ocorre diretamente entre os homens, sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Embora todos aspectos da condição humana tenham alguma relação com a política essa pluralidade é especificamente a condição de toda vida política (Arendt, 2013, p. 8).

Para a autora, a ação é condição básica da existência humana visto que: “Os homens podem perfeitamente viver sem trabalhar, obrigando a outros a trabalhar para eles (...). Por outro lado, a vida sem discurso e sem ação (...) está literalmente morta para o mundo; deixa de ser uma vida humana, uma vez que já não é vivida entre homens” (Arendt, 2013, p. 220).

Defendemos que o mercado de trabalho do músico popular, sendo notoriamente desinstitucionalizado apresentando poucas instâncias legais e formais de contratação e regulação, tende a ser regido pela dimensão interpessoal que caracteriza a chamada “ação” proposta pela autora. Diferente de profissões que buscam critérios objetivos de contratações como concursos, entrevistas de emprego, avaliação de currículos e títulos que conferem ao trabalhador o direito de exercer determinadas funções, minimizando os favoritismos pessoais, a dinâmica do mercado de música popular se apoia nos contatos e relações pessoais. É nas relações que se estabelecem as alianças e laços que se transformam em convites para

trabalhos e se firmam e propagam as reputações que estabelecem a posição dos músicos junto ao meio.

Ao agir e falar, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais únicas, e assim fazem seu aparecimento no mundo humano, enquanto suas identidades físicas aparecem, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz. Esta revelação de “quem”, em contraposição a “o que” alguém é – os dons, qualidades, talentos e defeitos que alguém pode exhibir ou ocultar – está implícita em tudo o que se diz ou faz (Arendt, 2013, p. 224).

As teorias de campo social de Pierre Bourdieu se fazem imensamente caras como manancial teórico para a abordagem das questões emergentes dos depoimentos listados nesta seção. Para Bourdieu, as dinâmicas sociais se dão através das disputas por posições em campos sociais. O campo é um espaço simbólico no qual prevalecem regras internas que determinam suas lógicas e estabelecem os limites e os diálogos com os demais campos. A consolidação de um campo depende do grau de autonomia que este estabelece para que possa definir e legislar sobre suas regras internas que determinam os valores e as lógicas que regem as práticas associadas a esses campos.

Para Bourdieu, o campo de produção artístico de tradição europeia se estabelece na medida em que a produção artística ganha autonomia com relação à nobreza e a igreja que antes determinavam os valores e caminhos que ditavam os fazeres e regras dos fazeres artísticos (Bourdieu, 1998, p. 100). Para o autor, foi necessário o estabelecimento de um mercado de consumidores “capaz de proporcionar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica, mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo” (Bourdieu, 1998, p. 100). Somado a isso, foi necessário o estabelecimento de um corpo numeroso de produtores e empresários de bens simbólicos e o estabelecimento de “instancias de consagração competindo pela legitimidade cultural” (Bourdieu, 1998, p. 100).

Ainda para Bourdieu, a lógica interna do campo de produção artística estabelece a autoridade artística em relação direta com a desvinculação desta com fatores, interesses ou lógicas externas ao campo. Dessa forma, a ideia de arte pura, feita apenas em diálogo com as normas internas do campo que ditam as “regras da arte”, tende a ser o modelo da arte em oposição à uma arte produzida com fins mercadológicos e, logo, contaminada por valores externos à lógica do campo.

Segundo as teorias clássicas, o processo de diferenciação das esferas da atividade humana correlato ao desenvolvimento do capitalismo e, em particular, a constituição de sistemas de fatos dotados de uma independência relativa e regidos por leis próprias, produzem as condições favoráveis à construção de sistemas ideológicos, vale dizer, as chamadas teorias ‘puras’ (...) que reproduzem as divisões prévias da estrutura social com base na abstração inicial através da qual elas se constituem. De acordo com a mesma lógica, tudo leva a crer que a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição, devido aos processos da divisão de trabalho, de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte – da arte enquanto tal –, instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação” (Bourdieu, 1998, p. 103).

Com relação ao funcionamento interno dos campos artísticos, Bourdieu estabelece a oposição entre os artistas “eruditos” que ocupam a posição de autoridade junto ao campo (os “formadores de opinião”), que teriam suas produções voltadas para outros artistas e conhecedores, e artistas que produzem para o mercado. Estes teriam suas produções regidas e influenciadas por valores “não artísticos” mesmo estando sempre submetidos em maior ou menor nível às determinações e valores do campo. Tal oposição contribui para o estabelecimento das posições em uma hierarquia simbólica.

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura da oposição (...) que se estabelece entre, de um lado o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (...) objetivamente destinados (...) a um público de produtores de bens culturais e, do outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não produtores de bens culturais (Bourdieu, 1998, p. 104).

O conceito de capitais simbólicos contribui, também, para o entendimento das relações em um mercado de trabalho que gira em torno de um componente tão compreendido como não comercial quanto a arte.

Com a descentralização da produção fonográfica e a mudança no papel das grandes gravadoras (Dias, 2000), as estruturas de contratação desse meio de forma geral tenderam de forma ainda mais acentuada a se darem de maneira informal e interpessoal. Isso se acentua com as facilidades trazidas pelos DAWs e pelas tecnologias de gravação digital que passam a exigir menos dos músicos em termos técnicos. A menor ênfase dada às cobranças técnicas do trabalho faz com que as habilidades sociais ganhem importância determinantes no estabelecimento das posições junto ao campo. *“Basicamente é isso, (para gravar é preciso) ter técnica, perceber rapidamente o que que a música pede, ter um bom som. Também ter que*

ser uma pessoa agradável porque no estúdio não adianta você ser uma pessoa rabugenta que você está ali com outras pessoas junto” (Romero).

Tem a adequação, tem o cara saber se colocar, tem um fator social. Tem o cara saber conviver socialmente. Tem uns cara que chegam e o cara é um ogro. Não vai rolar. Você pode tocar, pode ser o Jaco Pastórius mas é um ogro. Pro próprio Pastórius não rolou, ele tava morando na rua, né? Então o cara é muito doidão. O cara é doidão um pouquinho, o cara é doidão um pouco mais, na terceira vez a roda gira, né cara? Então assim, tem a adequação social, tem a adequação musical (Kassin).

A reputação do indivíduo como um todo representam o fator que contribui para sua posição no meio. O que se vê é a ênfase no aspecto interpessoal e social do meio como fator que possibilita o acesso aos empregos. Os critérios para a entrada no mercado e ocupação de vagas junto ao meio tendem a não envolver a análise de currículo, comprovação de formação em qualquer área específica ou qualquer tipo de teste, prova ou concurso. Isso torna as práticas desse meio bastante diferentes do que comumente se espera de meios profissionais estruturados e institucionalizados. Diferente do que ainda se pratica no campo erudito, no meio da música popular brasileira as provas ou audições como forma de acessar os trabalhos são extremamente raros. Esse meio de contratação, que serviria para nivelar e avaliar o profissional com base em suas habilidades e conhecimentos (capital cultural), eliminando ou minimizando preferências pessoais dando algum caráter meritocrático aos critérios de seleção tende a ser descartado em favor dos contatos pessoais.

Por outro lado, os currículos que serviriam também como critério de avaliação dos profissionais tendem a não ser o critério para a contratação mas servem de elemento legitimador junto ao meio servindo para atestar a suposta competência (se o músico realizou trabalhos de prestígio, ele toma parte desse prestígio na forma de capital cultural), mas também atestando o prestígio junto ao meio (se o músico toca com músicos de prestígio, esse toma emprestado prestígio desses músicos na forma de capital social).

Quando você começa a ter uma relevância, ia falar destaque, mas é relevância, as pessoas querem se aproximar dessa relevância, seja em que escala isso for. E você começa a ser requisitado para colocar sua digital. Porque a gravação nasce junto com a confiança que você começa a passar pras pessoas, pro mercado (Vasconcellos).

A posição dos indivíduos junto ao campo é determinada pela reputação que esse estabelece junto às pessoas “chave” no meio. A imagem que o músico projeta junto ao

público, mas principalmente junto aos pares e aos indivíduos que tem acesso aos trabalhos como artistas e produtores. A ação (Arendt, 2013) seria o que coloca o indivíduo no mundo. Como demonstra David Graeber (2001), o valor ou a percepção de valor do ponto de vista social é sempre criado em conjunto pelo meio sendo que o valor existe onde o meio “acredita” que ele exista. Ser associado à qualidade e ter a “fama”, o reconhecimento de um grupo que por vezes excede em muito o meio de convívio pessoal do indivíduo significa ser “valorizado”.

No campo da música popular, as estruturas do mercado são regidas basicamente por relações sociais. Dessa maneira, apesar de ser importante a competência profissional (capital cultural), seria o capital social (Bourdieu, 1986), aquele que teria mais valor nas dinâmicas que definem a posição do músico junto ao campo. A reputação que se constrói junto aos pares tanto em termos profissionais quanto em termos sociais é determinante para o acesso aos trabalhos.

Uma das possibilidades de arrumar trabalho, claro, é fazendo shows, fazendo amizades. Eu acho que a vida musical autônoma tá 100% relacionada com quem você é socialmente. Você sendo um bom amigo e se preocupando sempre com seus colegas na música, as pessoas vão gostar não só de tocar com você, mas esperar começar o show. Às vezes você passa o som e espera três horas, então isso tudo é muito importante. Não é entreter as pessoas, mas é realmente ser um bom amigo, uma boa pessoa, estar sempre dividindo o nosso trabalho com muitos outros, desde os técnicos de som até a própria plateia, falar com as pessoas depois, ser educado com todo mundo, ajudar a carregar as coisas, chegar na hora. Tudo isso vai trazendo credibilidade, as pessoas confiam em você. E mostrar isso pros outros é muito importante e deixar claro que você tá disponível, que você tá afim, que você gostou do que você tocou. Dar parabéns pras pessoas que tão alavancando o seu projeto e te convidaram. E realmente, como arranjar trabalho? É isso, é fazer bem um trabalho e esperar que alguém tenha gostado o suficiente pra te indicar, é muita indicação (Arruda).

A prevalência no caráter social, nas conexões e relações pessoais marca o campo de trabalho da música popular. As redes criadas determinam as possibilidades de acesso e a permanência junto as determinadas posições junto ao campo. Por vezes e de maneira notável, os espaços de trabalho passam a ser ocupados e dominados por grupos que se privilegiam internamente, excluindo o acesso à indivíduos de fora do grupo formando as chamadas “panelinhas”.

Tem isso também, mas tem muito a ver com afinidade e, às vezes, com a relação pessoal. Às vezes é o time que a gente está acostumado a trabalhar.

Então tem uma coisa chata quando falam: “músico é muito panelinha”. É chato essa coisa de ser panelinha, mas não pode ser só panelinha. Tipo você tocar só com aquele cara. Tem gente que toca até hoje com o cara que era da escola, sacou? Tipo uma galera que cresceu na escola, a gente vê isso, a galera cresceu na mesma escola e até hoje só toca naquele grupo ali (Continentino).

Todavia, os entrevistados destacam a inevitabilidade da formação das chamadas “panelinhas”, justamente pelo caráter social inerente ao trabalho no campo da música pessoal:

E as pessoas, dentro do mercado de gravação, a gente fala muito pejorativamente de “panela”. Mas a “panela”, no fundo ela tem um lado social que faz sentido. Você se da bem com essas pessoas, você se sente à vontade, porque a gente sabe que trabalhar com arte e com a música é conviver exaustivamente. Porque você grava uma música que dura três minutos e quarenta, mas você passa seis horas dentro do estúdio, num show dura duas horas, mas você passa trinta horas convivendo pra fazer um show. Então faz um certo sentido essa coisa e a outra é a confiança. Você não vai expor algo, porque que o produtor, o arranjador é um interlocutor de uma expectativa de uma artista, e durante muito tempo de uma gravadora ou de um diretor artístico e tem muita coisa em jogo. Tem o orçamento em jogo, tem o tempo, tem o resultado, tem uma serie de expectativas. Mas aí você fala: vou chamar o Romário, vou ter que chamar o Romário. Não que eu seja, estou bem longe de ser o Romário, mas é com relação à confiança (Vasconcellos).

Em se tratando de um mercado organizado pelas relações pessoais, no qual as qualificações tendem a não ser medidas através de títulos, mas, sim, através da reputação estabelecida, ter o nome associado a qualidade e eficiência pode ser a chave de acesso aos trabalhos. Tal reputação depende, em grande parte, da validação por parte dos pares, sendo que tal validação ganha maior ou menor importância de acordo com a posição desses pares junto ao campo. Ser considerado um profissional de destaque, um “craque”, como o Romário, na metáfora utilizada por Vasconcellos, seria o que abriria as portas para trabalhos valorizados considerados importantes.

A competência é condição mínima para circular em um mercado tão concorrido: “*Mas assim, bicão não se cria. Se o cara é ruim ele não vai ficar muito tempo fazendo, né?*” (Romero) Ser um profissional considerado excelente facilita significativamente o acesso aos trabalhos, porém a fala seguinte volta a reforçar a lógica social que rege o meio.

A gente começa a conhecer outras pessoas e a gente começa a pular de uma panelinha pra outra e tal. Mas eu acho que é assim que a gente é chamado, te a ver com intimidade, tem a ver com o conforto que a pessoa tem de ter você junto. Então o ideal não é ser o melhor de todos, o ideal é você ser o

preferido de muitos. Meu preferido é ele e tal mas eu sei também que a pessoa me chama mas a pessoa tem ali a agenda dela com vários baixistas (Continentino).

Podemos ver as “panelinhas” como grupos que representam posições relativamente fechadas no campo, através de relações de apoio mútuo, mas que não excluem níveis de disputa interno. Ser parte de uma “panelinha”, estar entre os baixistas considerados pelos indivíduos que fazem parte do grupo, representa ter acesso às redes de contatos dos demais membros do grupo que pode se converter em ter acesso aos trabalhos que esses podem se envolver. Os indivíduos ligados as “panelinhas” específicas conectam-se a trabalhos específicos fazendo com que as “panelinhas” sejam ligadas à trabalhos específicos: a “panelinha” do samba, do forró, do jazz, ou das gravações, por exemplo. Fazer parte de determinada “panelinha” pode representar a diferença entre ter acesso aos trabalhos mais desejados, de melhor remuneração e visibilidade.

Dessa forma, de certa maneira conseguir ter uma carreira como músico significa conseguir fazer parte de alguma ou algumas “panelinhas” que permitam o acesso aos trabalhos. Isso inclui, por vezes, o convívio dentro e fora do ambiente de trabalho e demanda, além das competências profissionais, o domínio das habilidades sociais e domínio dos códigos específicos de cada meio que representam, também, capital social.

Por vezes, hábitos ligados ao consumo de bebidas ou outras drogas servem de ritual que permeia as dinâmicas sociais dos meios artísticos e musicais, sendo o lugar onde laços são estreitados e vínculos fortalecidos. Muitas vezes, é nas rodas do cigarro, da maconha ou nas mesas de bares onde as afinidades se reconhecem e as parcerias ficam estabelecidas. Essa proximidade do universo da música com entorpecentes é mencionada como um fator negativo por alguns entrevistados: *“É uma rotina de muita bebida, pra alguém jovem que está começando é algo muito pouco saudável”* (Arruda). Ou ainda: *“Nos anos 70 rolou essa coisa no mundo inteiro de baseado, droga, acido e não sei o que. Hoje em dia ainda tem, eu não vejo mais, mas ainda deve ter. Cocaína, cocaína é uma merda”* (Dadi).

O fazer musical é inerente ao ser humano e faz parte dos diferentes tecidos sociais ao redor do mundo. É uma atividade que em casos específicos se converte em ocupação econômica e ganha forma de emprego, mas ao menos no caso da música popular no Brasil, existe a tendência á permanência e predominância dos traços e estruturas de atividade social que permeiam as dinâmicas que a cercam. As dinâmicas sociais tendem a determinar as posições dos indivíduos junto ao campo, estabelecendo o acesso aos trabalhos e aos meios de subsistência através da música.

5.6.1 Músicos referência

Já debatemos, ao longo deste trabalho, o papel dos músicos que ocupam posição de destaque junto ao meio na consolidação das formas de fazer música impactando a formação dos novos músicos. Discutimos, também, a agência dos recursos de gravação e dos suportes midiáticos como os discos na propagação das formas de fazer música conferindo às empresas de discos e de comunicação papel centralizante no desenvolvimento da música popular de forma marcante a partir do século XX. Essa estrutura fez dos músicos que participavam da elaboração dos discos algo como “referência” das formas de fazer música.

Afirmar que alguém é referência em alguma coisa significa dizer que essa pessoa ilustra a maneira de fazer essa coisa servindo de modelo no qual se basear para tentar fazer essa coisa. No caso dos músicos, o domínio desse jeito de fazer a coisa (tocar) é o que determina a sua competência para cumprir com as demandas do mercado e é, também, aquilo que possivelmente o destaca no mercado:

O Luizão arranhou um jeito de tocar, ele tinha uma forma de tocar. O Jamil também tinha um jeito único, que eu reconheço muito eles. Hoje, às vezes eu tenho um pouco de dificuldade, que todo mundo tá tocando certo. Muito certo, por um lado isso foi bom, que esse lado profissionalizou, cara que chega e toca. O salário que às vezes não corresponde ao valor desse músico (Machado).

A fala de Machado chama a atenção para o “jeito de tocar” que representa uma “assinatura” do músico que o faz acrescentar algo a mais na música além de simplesmente a execução correta. Discutiremos mais a fundo a questão do “jeito de tocar” na seção “Som” adiante.

Conforme discutimos na pesquisa anterior (Aune, 2020), os músicos tendem a viver entre o conflito entre as demandas para que atendam aos padrões entendidos e cobrados pelo mercado e a afirmação de sua forma pessoal de fazer. Reconhecemos nesse conflito a dualidade apontada por Adorno entre standardização como a tendência da música popular produzida no contexto da indústria cultural de repetir os padrões buscando efeitos reconhecíveis e a pseudoindividação como esforço em afirmar algo que distinga uma obra específica do conjunto geral da produção (Adorno, 1994).

De maneira geral, enquanto artista, o músico busca uma expressão própria conforme fica exposto na fala de Jorge Helder: *“Eu acho o Jaco Pastorius genial, mas eu não sou o Jaco Pastorius e nunca serei. Eu sempre quis ter uma assinatura, é assim como eu nunca vou ser Luizão Maia. (...) Tem uns caras que inovam, como o Luizão Maia, como o Jaco Pastorius”* (Helder). Porém, enquanto trabalhador da cultura, por vezes, é válido e importante que o músico abrace seu papel de acompanhador, buscando reproduzir aquilo que lhe é demandado junto ao mercado:

Eu acho que se a proposta é ser sideman, faz completamente toda diferença porque você abre seu hand de trabalho, você fica disponível pra muitas oportunidades, desde shows e gravações e produções e de estilos, como você se coloca também diferenciado no mercado em termos de confiança. Agora, qual é o preço? O preço é que dá muito trabalho empurrar todos esses carrinhos ao mesmo tempo ou chegar num ponto de excelência em todas essas áreas. Eu acho que a grande jogada positiva pra mim é porque eu gosto. Eu gosto tanto de legião urbana quanto de Hermeto Pascoal, quanto de jazz contemporâneo ou clássico, samba, pagode. Eu realmente gosto. Se você pegar o meu playlist de spotify o programa não sabe nem o que me sugerir porque o binário fica louco porque tem Schoenberg, e tem Beth carvalho. Então eu acho que a versatilidade é um dos goals pra quem quer ser sideman e indo mais além eu sempre preferi ser reconhecido como se fosse assim: quem que está tocando? Não sei, mas é um bom baixista de rock. Quem que está tocando nessa gravação? Não sei quem é, mas é um cara que entende desse assunto. Diferente por exemplo, vou dar um exemplo nosso bem evidente, o Thiago do Espírito Santo. O Thiago toca duas notas e você já sabe que é ele, isso ele tocando rock, jazz, baião, samba. Eu já busco uma outra coisa. Eu busco esse lance, quem é, não sei, mas esse cara entende do assunto (Vasconcellos).

Conforme abordamos em nossa pesquisa anterior (Aune, 2020), os músicos tendem a ter, por vezes, outros músicos próximos que possam contribuir para seu desenvolvimento de maneira direta como “referência” no sentido de exemplo a ser copiado. Todavia, as referências tendem a vir mais de músicos de destaque em gravações pelo alcance maior destas em um panorama de cultura de massa e produção midiaticizada. Eles tendem a ser músicos que tenham tido destaque em projetos reconhecidos ou ao lado de artistas de destaque. O músico que grava tem o potencial de se converter em “referência” para outros músicos, uma vez que o que permite que se tenha acesso ao trabalho desses músicos seja, em ampla escala, o fato deles terem sido gravados e de essas gravações terem circulado.

Que (para) todo mundo a maior referência dos baixistas que eu noto são os americanos, e Jaco Pastorius é um deles e que adoro. (...) Eu noto que isso é marketing, esse assunto a gente acaba entrando no marketing. A história da música sempre é voltada, a comercialização da música é voltada para a

resposta do público. Se tiver um número considerável pro mercado é interessante. Independente do que esteja fazendo. Desde Bach, quando ele fazia uma missa por semana (Helder).

O fato de ter o seu trabalho como músico registrado em um disco possibilita que esse músico possa ser ouvido, reconhecido e copiado por toda uma nova gama de outros músicos. Os Estados Unidos com sua produção massiva de mercadorias culturais veiculada internacionalmente de forma ostensiva termina por ter um grande número de nomes listados regularmente como referência pelos entrevistados. “*Tem as minhas influências, nossos heróis lá, os caras do jazz, os americanos e tal*” (Continentino). Entre os músicos estadunidenses mencionados vale destacar nomes como Ray Brown, Ron Carter no baixo acústico e Jaco Pastorius e James Jamerson no baixo elétrico.

Mesmo entre baixistas renomados internacionalmente, a agência de músicos estadunidenses é amplamente percebida. Mesmo Paul McCartney, talvez um dos baixistas mais influentes de todos os tempos aponta James Jamerson como referência na forma de tocar baixo mesmo sem saber seu nome (Roberts, 2001), visto que os discos não vinham com o crédito dos músicos envolvidos (Wright, 2019). Justamente por ter se envolvido nas gravações da Motown (gravadora de música negra estadunidense de imenso sucesso na década de 1960), mesmo trabalhando de forma quase anônima, Jamerson veio a influenciar a forma de tocar baixo elétrico das gerações que o sucederam. Carol Keye é outro exemplo de músico de estúdio de produção imensamente prolixa e influente que influenciou imensamente as formas de tocar baixo mesmo tendo seu nome não divulgado junto aos inúmeros sucessos que gravou ao longo de sua carreira (Wright, 2019).

Entre os contrabaixistas brasileiros, os nomes dos já falecidos Luizão e Arthur Maia foram recorrentemente citados. Foram mencionados também nomes de músicos ouvidos por essa pesquisa bem como pela pesquisa de mestrado antecedente (Aune, 2020) como Jamil Joanes, Paulo Cesar Barros, Ivan Machado, Luiz Alves ou Jorge Helder, demonstrando o quanto os músicos abordados têm uns aos outros como referências.

O Jorge Helder veio depois de mim, o Jorge Helder é um cara (...) tem muita experiência, gravou muito, né? Ele foi dessa nova geração, ele veio depois de mim e veio com muita propriedade, né? O Jorge Helder chegou lendo música muito, tocando baixo acústico muito bem, toca baixo elétrico, é supereficiente, né? Grande músico. E naquele tempo, no meu tempo eu sinto que a gente ficava procurando, a gente ficava ouvindo muito o Luizão (Machado).

Nilo Romero também se vale de nomes abordados por essa pesquisa como referência de contrabaixistas brasileiros: “*Mas esses caras cascudos mesmo que são baixistas raiz mesmo tipo o André Vasconcellos, tipo (...) o Continentino, o Alberto Continentino. Também são caras que são baixistas mesmo*” (Romero). A fala de Alberto Continentino, contrabaixista de uma geração mais recente de músicos, também faz referência a baixistas abordados por essa pesquisa e menciona ainda outros:

E na época (em que comecei a tocar) tinha o Arthur Maia também, o Nico Assumpção, o Jorge Helder foi um cara importante, inclusive o Jorge Helder foi um cara que me colocou, ele teve uma confiança em mim, de me indicar e isso me motivou muito porque se ele confiou em mim eu devo ser bom. Ele me colocou em várias situações, muito novo, muito moleque mesmo. E aí tem uma galera da minha geração, tem o Guto (Wirtti) que eu gosto muito, o Marcelo Linhares, o André Vasconcellos. Tem uma galera. Eu acho que estar junto com essa galera e assistir eles tocando. O Robinho lá de São Paulo. Eu gosto de falar desses caras como referência, como influência e tal. E continua até hoje a gente aprendendo com esses caras (Continentino).

Algo que une esses baixistas é o fato de terem trabalhado junto ao mercado fonográfico, sendo possível afirmar que os baixistas que trabalhassem no mercado de gravação teriam chance imensamente maior de se estabelecerem enquanto “referências” para os novos baixistas. A indústria fonográfica seria, assim, o canal através do qual se estabeleceriam as posições de maior destaque e prestígio junto ao campo servindo como instância através da qual os músicos, ao mesmo tempo, se estabeleciam junto aos pares e estabeleciam as formas de fazer música validadas.

Porém, a chegada da *internet* e das mídias sociais aparenta ter provocado uma mudança significativa nesse quadro. Por um lado, as plataformas digitais tendem a não listarem os créditos das gravações, ocultando o trabalho dos músicos envolvidos nas produções das faixas devolvendo esses ao anonimato vivido por músicos como Jamerson ou Keye.

Por outro lado, as redes sociais abrem espaço para o músico enquanto *influencer* que expõem a sua vida ao mesmo tempo em que divulga seu trabalho. Os canais digitais contribuíram de forma determinante para a carreira de alguns baixistas que hoje se destacam no mercado. Podemos citar o caso de Michel Pipoquinha, músico prodígio que muito jovem foi apadrinhado por Arthur Maia e alcançou destaque na *internet* com seus vídeos ainda criança demonstrando imenso virtuosismo: “*Hoje em dia tem essa galera, Pipoquinha, um puta baixista que é um negócio que não existia no Brasil, não tinha um cara assim. Um cara extremamente virtuoso e musical pra caralho*” (Continentino).

Outro exemplo que vale ser mencionado é o do baixista Fernando Rosa³⁹ que, mesmo tendo uma carreira consistente já estabelecida, alcançou uma visibilidade imensa produzindo vídeos para as redes sociais nos quais toca junto de gravações consagradas se valendo de cenários, figurinos e performance focados na ampliação das visualizações. Rosa chegou a tocar com artistas consagrados internacionalmente como Lenny Kravitz e alavancou sua própria carreira como músico “artista” com o auxílio dos vídeos e das redes sociais.

Abordamos anteriormente o lugar das redes sociais na formação dos músicos no panorama atual. Em termos de carreira, as redes podem ser, também, determinantes seja como fonte direta de renda seja como vitrine para os trabalhos. Michel Pipoquinha tem no momento da elaboração desse texto 240 mil seguidores no Instagram, Fernando Rosa tem 475 mil com vídeos que somam milhões de visualizações. Para um instrumento tão “de nicho” quanto o contrabaixo, estes são números significativos.

As redes criam um novo perfil profissional de músico “*influencer*” que se estrutura em torno da lógica do empreendedor digital e se torna mais uma obrigação para o músico. Além de todas as demandas ligadas ao trabalho de músico e da vida profissional em geral, passa a existir a cobrança para que se mantenha alimentada a rede social como forma de impulsionar o algoritmo, na esperança de que isso se converta em vantagens profissionais em termos de visibilidade e oportunidades de trabalho.

Hoje o que que é que interessa? É quem tem mais views no YouTube, é quem tem mais nas plataformas digitais, quem tem mais download. Na época do CD tem vendia mais CD. Então você poderia tocar um som de baixo horroroso, mas se vendesse um milhão de cópias os produtores diriam: não, eu quero aquele som. Porque eles acreditavam que por causa daquele som é que a coisa vendia, ou por causa daquela letra, ou por causa daquela. A vida é assim, a vida de música é isso. É o consumo, quem manda é o consumo (Helder).

É lícito afirmar que, para o aspirante a baixista dos dias atuais, existe uma oferta imensamente grande de canais de acesso à contrabaixistas que podem se valer desses meios para se divulgar tendo acesso à novas oportunidades de trabalho e potencialmente poderem se converter em referência para outros músicos.

³⁹ No caso de Fernando Rosa, posso afirmar ser ele uma referência para os novos baixistas por experiência própria pelo fato de que ao longo dos anos pós pandêmicos enquanto lecionava na Escola de Música Villa Lobos do Rio de Janeiro ter ouvido de quase todos os alunos que tive que esses tinham ele como inspiração para tocarem contrabaixo.

Realmente a questão da internet, a internet nas nossas vidas fez uma diferença muito grande no alcance que a gente tem pra mostrar como a gente toca e falar pras pessoas sobre a música e isso faz com que as pessoas se interessem também no nosso trabalho e nossa capacidade de engrandecer os projetos, né? (Arruda)

Não apenas os músicos que podem ser vistos e ouvidos presencialmente, não apenas os músicos que atuaram na elaboração dos discos que poderiam apenas ser ouvidos, mas uma diversidade de baixistas expostos em performance através dos vídeos de shows no Youtube, uma imensidade de outros disponibilizando vídeo aulas nas redes ou plataformas fechadas e outros tantos atuando nas redes sociais como o Instagram.

Vale especular o quanto o baixista que se insere nas redes sociais de forma mais ostensiva, se valendo de vídeos orientados ao aumento dos *views* e mantendo rotinas de interação com os seguidores e todo o protocolo de impulsionamento dos algoritmos não tem considerável vantagem sobre o músico que apenas grava discos em termos de chances de se converter em referência para aspirantes a contrabaixista.

5.6.2 Músicos, artistas e produtores

Ao longo deste trabalho, abordamos as diferenças entre os tipos de ocupação relacionados ao trabalho com música, bem como as diferentes posturas que esses tipos de ocupação demandam do indivíduo se expressando em tipos de “identidades provisórias” (Ibarra, 1999). Algo que percebemos como transformação dada no campo do trabalho com a música é a maior tendência ao direcionamento da carreira dos músicos no sentido da busca pelo papel de produtor junto ao mercado.

Em termos taxonômicos, tomamos emprestadas as definições propostas por Luciana Requião com relação ao músico, ao produtor e ao artista:

Para fins deste trabalho estamos entendendo como artista aquele que empresta sua imagem ao produto. Em alguns casos o artista pode ser representado por um conjunto de músicos ou artistas. O trabalho do artista pode ser um trabalho autoral, onde o artista também é o compositor, ou apenas atuar como intérprete.

De forma sintética podemos entender o produtor musical como um elo de ligação entre o artista e os empresários ou detentores do capital, que irão financiar ou investir no produto desenvolvido pelo artista e seu produtor. A responsabilidade do produtor passa por múltiplas funções, desde “descobrir” determinado artista até o trabalho com o repertório e tipo de performance do artista.

O músico é aquele que colabora com sua força de trabalho para a execução do produto a ser desenvolvido. Participa do trabalho do artista, mas, em geral, seu nome não é relacionado ao produto (Requião, 2008, p. 120).

Enquanto os entrevistados de maior idade tendiam a expressar maior autodenominação enquanto músicos primordialmente, tendo a clara noção do maior prestígio atribuído junto ao meio para o lugar do “artista”, os entrevistados mais jovens se reconhecem amplamente, também, enquanto produtores musicais. Acreditamos que a mudança no sentido da tendência a maior migração ou conciliação do lugar do músico com o papel de produtor se explicam por uma variedade de motivos.

Talvez o fator mais importante e que não pode ser negligenciado que estimula o músico a se interessar pelo papel de produtor é o fator financeiro. O trabalho do produtor tende a ser mais bem remunerado do que o do músico, coisa que fica exposta na imensa diferença na divisão dos direitos conexos entre músicos (16,6 a ser dividido por todos os músicos envolvidos na faixa) e produtores (41,7). Ser produtor representa um patamar acima do ser músico na hierarquia simbólica do trabalho em estúdio, representa a diferença entre ser contratado ou contratante e isso tende a se manifestar, também, nos ganhos associados.

Somado a isso, podemos considerar o grau de autoridade que a posição de produtor representa. Na condição de “gerenciador” do processo de gravação, o produtor detém grande responsabilidade, principalmente quando o seu trabalho envolve orçamentos altos como costumava a ser na segunda década do século passado: *“Durante muito tempo em uma gravadora ou de um diretor artístico e tem muita coisa em jogo. Tem o orçamento em jogo, tem o tempo, tem o resultado, tem uma série de expectativas”* (Vasconcellos).

O produtor é responsável primário pelo resultado do trabalho tendo grande agência nas tomadas de decisão ao longo dos processos associados com a indústria fonográfica. Marcia Dias parte da ação dos produtores para a análise do desenvolvimento histórico do mercado fonográfico brasileiro pela centralidade exercida por essas figuras principalmente no contexto da indústria fonográfica do século XX. Para a autora, ao comandarem o funcionamento da indústria eram os grandes responsáveis pelos rumos tomados pela indústria, tendo agência sobre o que se produz, como se produz e quem se produz. Para Dias os produtores seriam os “donos da voz” (Dias, 2000).

A instancia definidora dos rumos e do desenvolvimento da produção e a do alto executivo da empresa, por meio das ações do diretor geral (o presidente ou ainda, o produtor fonográfico) e do diretor artístico. Contudo, o produtor

musical, personagem de grande importância no processo, trafega entre a esfera do planejamento e a da execução (Dias, 2000, p. 70).

De fato, a indústria fonográfica desse período tende a ser muitíssimo associada ao trabalho desses produtores que tinham agência não somente nas direções que a música produzida tomava dentro das gravadoras, mas também dos rumos das gravadoras como um todo.

[A]lguns autores diagnosticam o personalismo como característica marcante da administração da indústria fonográfica. Assim, a competência, a personalidade, as razões e mesmo as vontades de um diretor geral ou de um diretor artístico, podem alterar radicalmente os rumos da atuação de uma determinada companhia (Dias, 2000, p. 81).

Pode-se considerar que a posição de autoridade representa um atrativo que faça com que os músicos tenham interesse pelo papel de produtor no qual podem ter maior autonomia na condução do resultado artístico do trabalho. Porém, isso significa, muitas vezes, compreender o resultado artístico que o artista ou cliente espera e se colocar a disposição para alcançar esse resultado. Isto reflete opiniões dadas a respeito do lugar do músico profissional (*sideman*) como alguém que está a serviço da arte de outra pessoa.

Pensando em tudo. To falando do artista, não do músico. Mas assim, como produtor, você presta um trabalho para outra pessoa. Tipo assim, o que que eu penso que é arte não tem a menor importância, e isso é um modo mental que eu acredito porque é uma parte de trabalho e uma parte é você se colocar a serviço de uma estética que não é sua naturalmente. Isso é o que, na verdade, me mantém animado de fazer esse trabalho, por que eu acho que se eu fosse um baixista entra naquele ramo da repetição. Uma das maiores graças é que, sei lá, eu estou aqui hoje e tem uma gravação de jazz e daqui há uma semana e vai chegar quatro DJs com laptops e uma menina cantando com o autotune já ligado. Essa parada é que me anima. De ver como é que aquilo pode ir; ter que pensar de outro jeito ao invés de estar lá: tenho que ligar o baixo no amplificador e microfonar. Isso aí foda-se. Como é que está ligado, como é que... Me interessa só pra gravação. Ser a mesma coisa todo dia é chato pra caramba (Kassin).

Para tanto, porém, é necessário o domínio e compreensão de vasta gama de diferentes aspectos da produção musical. Mais de um dos entrevistados afirmaram acreditar que o lugar particular do contrabaixo na música popular favorece à sua atuação como produtor: “*Você já parou pra ver a quantidade de baixista que é produtor e diretor musical? Cara, tem muito. Porque eu acho que passa pela nossa posição de estruturação da música. A gente tá olhando*

de outro lugar e a gente tá mexendo mais efetivamente nos três pontos: ritmo, harmonia e melodia” (Vasconcellos).

Todavia, os conhecimentos necessários para a atuação como produtor tendem a transcender em muito a música em si, sendo o entendimento dos aspectos técnicos da gravação fundamental para o bom trabalho do produtor. Diversos entrevistados afirmaram terem tido o interesse pelos aspectos técnicos da gravação estimulados pelo próprio trabalho em estúdio: *“E o lado produtor, o lado do estúdio, veio vindo desde aquela época das bandas que eu gostava então eu ficava enchendo o saco dos engenheiros: o que é isso, como é que é, isso é DAT, isso é fita de rolo?” (Vasconcellos).* Através da troca com os técnicos, os entrevistados afirmam terem desenvolvido as bases para dominarem o funcionamento das gravações.

Eu não gostava, achava estranho estar ali só tocando no instrumento e aquele negócio passava. O sentimento do negócio efêmero sempre, não sei, sempre me “xoxou” um pouco. Então muito cedo eu comecei a querer ir pro estúdio e, sei lá, fui assistente do Arthur Verocai no estúdio dele. Comecei a buscar a coisa de ser assistente de estúdio, comecei a querer entender melhor a coisa do áudio, tinha uma coisa de levar a minha mente pra coisa da gravação. Ai, quando eu tinha 17 anos eu fui pros Estados Unidos, porque meu pai é americano. Eu fui pra lá e fiquei um ano e oito meses e lá fiquei assistente de estúdio em um estúdio legal. O Andreas Levins@ que tinha sido assistente do Niles Rodgers durante os anos 80, ele tinha gravado aqueles discos de Madonna, David Bowie, B 52. Ele era o cara que fazia toda a coisa de teclado e tal e é um produtor importante principalmente da coisa latina. Fez o disco do Rick Martin, esse tipo de coisa, ele fez coisas enormes. Ai eu fui assistente, arranjei esse trabalho lá. Eu vi o Nile Rodgers e Bernard Edwards, vi coisas incríveis assim. Vi Paul McCartney gravando. Como assistente eu vi coisas impressionantes assim. Isso era em noventa, acho que era noventa e dois. Ai fiquei lá um ano e oito meses e aí quando eu voltei ao Brasil eu estava com 19 anos, tinha acabado de fazer, eu comecei a fazer umas trilhas. Eu fiz uma trilha da Debora Colker, fiz uma trilha do Luiz Fernando Guimarães e aí a Regina Casé me chamou pra globo. Ela tava fazendo aquele programa Brasil Legal. Então eu entrei na globo muito cedo como produtor musical e foi uma sorte porque eu já estava com a minha cabeça voltada pra aquilo (Kassin).

O lugar de produtor vem, também, junto de um pensamento musical voltado para a música gravada que se diferencia daquele do músico das performances ao vivo. O entendimento de que se está produzindo um registro permanente, em lugar de uma performance passageira, contribui para que o músico pense no resultado geral da música mais do que naquilo que lhe é exigido individualmente como músico. É recorrente entre as falas dos entrevistados a noção da diferença entre a “cabeça de baixista” e a “cabeça de produtor”.

Mas se eu tiver trabalhando em um negócio de produção, eu não penso no baixo como um elemento e às vezes, dependendo do tempo que eu to num projeto, por exemplo, eu tô num projeto, eu não toquei baixo naquele projeto. Eu basicamente to olhando a coisa toda e mixando, tendo que terminar o negócio, mas a parte musical daquilo não passou pra mim. Na minha cabeça, eu não penso em nenhum acorde, eu não estou pensando em nada que seja teórico ou harmônico. E às vezes eu estou tocando na orquestra imperial e meu ouvido fica ótimo pra harmonia, qualquer acorde eu sei qual é imediatamente. Então tem momentos do meu cérebro em que ele fica mais relacionado à música e tem momentos que meu cérebro fica mais relacionado a uma coisa sônica, tipo: falta alguma coisa nessa frequência, essa música não tá subindo nessa hora porque não tá. Eu acho que são músculos diferentes (Kassin).

Algo que torna atrativa a posição do produtor, também, é sua proximidade com o “artista”. O produtor em grande medida estabelece a ponte entre a visão e os desejos do artista a ser gravado com os demais músicos e técnicos envolvidos: “*porque que o produtor, o arranjador é um interlocutor de uma expectativa de uma artista*” (Vasconcellos).

Eu acho que eu tenho uma facilidade de transcodificar um pouco o que as pessoas que não lidam com a linguagem musical tentam dizer. Eu sempre tive essa facilidade e isso às vezes me aproximava de um arranjador, de um produtor ou de um artista especificamente. E aí eles começavam a sentir que eu podia viabilizar essas coisas, facilitar. Eu também tinha a outra comunicação com os músicos que é pegar essa linguagem figurada que também não adianta falar com os músicos porque a cabeça da gente tá em outro lugar. E fazia o meio campo, voltava pro meio campo e isso foi me lavando naturalmente pra esse lugar de direção musical (Vasconcellos).

O produtor é, assim, um indivíduo de maior agência junto ao ecossistema do estúdio de gravação, contribuindo de maneira mais ativa nas escolhas feitas ao longo dos processos, estando mais ativo no desenvolvimento artístico do trabalho como um todo, em comparação com um músico que apenas executa, muitas vezes sob direção e interferência diretas do produtor.

Outro fator determinante para a expansão do perfil de produtor diz respeito, sem dúvida, às transformações tecnológicas dadas de maneira acelerada a partir das décadas finais do século XX. Uma vez mais fica clara a ingerência da tecnologia nas estruturas do trabalho. A facilitação do uso e o barateamento do acesso ao aparato tecnológico de gravação estabeleceram a possibilidade do aumento significativo de indivíduos no papel de produtores.

Muitos dos entrevistados foram testemunhas dessas transformações tendo, inclusive, tido suas carreiras moldadas por essas:

Antigamente você tinha que fazer, eu peguei o tempo de dois canais, você pra fazer um terceiro canal, você tinha que reduzir dois pra um e fazer um terceiro. Depois veio fita de quatro canais, depois oito aí veio dezesseis. Acho que chegou até quarenta e oito, aquela fitona de duas polegadas. Pra montar um estúdio daqueles era o preço de um apartamento na praia, sei lá. Era bem diferente, mas a tecnologia é claro que ajudou muito (Barroso).

Olha, eu com 23 montei o meu primeiro estúdio em parceria com mais 4 amigos, era no Rio comprido se chamava Estúdio “Camel Trophy”, na verdade o nome era Casa Blanca porque você tinha que passa em uma estrada de terra e chegava lá, mas era um estúdio superbacana. Aí a gente comprou um gravador de 8 canais uma mesa Tascam de 16 canais e uns microfones. Esse (o microfone usado na entrevista) é um dos microfones que até hoje tá aqui. Isso eu tinha 23 anos e depois, não tinha esses aparelhos de 4 canais caseiros e aí lá pra 86, eu já estava com 26 anos, apareceram esses aparelhos e eu comprei um e comecei a fazer meus arranjos em casa tanto do kid junto do George, que a gente morava junto, quanto do Cazuza. E naturalmente eles me chamaram pra produzir um disco, o Kid e o Cazuza. Na verdade, o Cazuza me chamou primeiro porque o Ideologia foi o primeiro disco que eu produzo na vida. Ele me chamou porque eu já tinha feito a demo de Ideologia, de Boas Novas, fiz um monte de demo e a gente tinha muita afinidade musical. Ia sempre nos ônibus ouvindo música a gente levava sempre músicas novas entre aspas pra gente ouvir, música africana e tal. E ele me chamou pra produzir e aí eu produzi. Foi meu primeiro disco. E depois eu comecei a gostar mesmo de produzir e aos poucos eu fui produzindo mais e deixando de fazer shows ao vivo que é mais cansativo e tal. São duas ondas diferentes, eu vim daí (Romero).

O desenvolvimento das possibilidades mais acessíveis de gravação, edição, programação, sintetização, mixagem e todos os demais fatores ligados à produção fonográfica possibilitando, inclusive, a produção “caseira” aumentou imensamente a quantidade de indivíduos produzindo gravações de música. Enquanto na concentrada indústria fonográfica do século XX, com os altos investimentos associados a ela, existiam relativamente poucos indivíduos atuando na posição de produtor que era visto como uma posição de enorme prestígio, hoje existe uma imensidão de indivíduos que podem produzir de forma caseira através dos Home Studios.

Os médios, pequenos e micro estúdios ocuparam o espaço antes ocupado pelos grandes estúdios das gravadoras que, por sua vez, em geral passaram a terceirizar a etapas de produção (Dias, 2000). A tendência passou a ser de que os produtores já envolvidos no mercado de gravação se tornassem, também, donos de estúdios como forma de economizar as despesas relativas ao aluguel dos espaços.

Se você pegar todos os produtores hoje de cada segmento que tem destaque, todos tem o seu estúdio, todos. Porque essa conta não fecha mais, de você sublocar algum lugar algum lugar, que é outra coisa que também diminuiu. Quais são os estúdios hoje grandes, atuantes que tem? Tinham 30, agora tem 6. Se tem 6 você vai gravar menos, né? (Vasconcellos)

Segundo Luciana Requião, o início do século XXI com o barateamento gradual da parafernália de gravação trouxe a tendência de que os músicos de forma geral buscassem montar seus próprios estúdios como forma de passarem a serem de prestadores de serviço a donos dos meios de produção.

As relações sociais de produção musical são as relações que se estabelecem entre proprietários dos meios de produção e os produtores diretos. Essas relações dependem do tipo de relação de propriedade, posse, disposição, usufruto, etc. que eles estabelecem com os meios de produção. Por exemplo, na produção musical, os empresários, proprietários de casas de espetáculos, donos de empresas de gravação e etc. são detentores de meios de produção enquanto que os músicos, como tais, não o são (Jardim *apud* Requião, 2008).

Gradualmente, com o barateamento da tecnologia de gravação, a posse de meios de gravação, mesmo que caseira, tem se convertido em condição para que o músico assuma toda uma gama de trabalhos. Dessa forma, ter ou ter acesso aos meios de produção representados por um estúdio passa a ser algo bastante comum para os músicos. O produtor deixa de ser uma posição privilegiada reservada a aqueles poucos indivíduos que tem acesso aos meios de produção. Mais do que o acesso aos meios de produção, o que determina o sucesso como produtor passa a ser mais a posição simbólica de reconhecimento enquanto “produtor” junto ao campo.

E eu acho que, assim, agora tem muito mais a coisa que todo mundo toca um pouco tudo. Ou todo mundo é um pouco produtor. Então, quando você chega num lugar, o roadie já produziu um disco, todo mundo já produziu um disco, sabe? Todo mundo já passou pela situação de estar como produtor. Isso tem um aspecto negativo que é (...) que nem tudo. Tem graus da coisa onde a coisa se torna artística ou não. Mas ao mesmo tempo tem uma compreensão maior. Eu acho que muita gente hoje pensa em gravação mais. Ou pensa no processo todo. O cara já quer gerar uma coisa pra você que esteja mais perto (do resultado final). Não tinha essa relação do cara tocar e ele tava preocupado com a cadeia de áudio dele até chegar na fita. Ele chegava lá com o baixo e o cara falava: liga aqui. O cara ligava e ele ia tocar. Como aquilo ia chegar na fita, a partir de um certo momento foi virando uma coisa estética. Mas esse cara que era o operário, ele não tava nem aí. Ele chegava, ligava. Não que ele não soubesse, mas a atitude era meio: eu to aqui, meu baixo tá aqui, meu cabo tá aqui. O que você vai fazer

depois disso? Era hierárquico, sabe? E aí você falava: eu penso num som mais de amp. Aí era uma coisa do produtor, isso mudou pra caramba (Kassin).

Assim, com a radicalização da tendência dos estúdios “pessoais”, a figura do produtor como centralizador da indústria se dilui e dá lugar ao pequeno produtor, ao produtor ocasional ou ao músico que produz sua própria parte da gravação. O papel de produtor passa a fazer parte da vasta gama de papéis que o músico precisa assumir em sua busca por renda em seu dia a dia de trabalho. O já descrito trabalhador múltiplo precarizado, que se assemelha ao modelo de trabalhador “empreendedor” do capitalismo contemporâneo.

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. Dessa forma sua formação também estará condicionada à necessidade de adquirir competências diversas, a ter acesso à tecnologia. Aqueles que detêm maior capital podem ter uma maior e melhor formação como também a possibilidade de se empreender algum negócio (Requião, 2008, p. 158).

Uma vez discutidas as transformações no mercado ligado ao “fazer música”, abordaremos questões relacionadas à música em si ocasionadas pelas mesmas transformações que afetaram o mercado fonográfico enquanto trabalho.

5.7 Estética

Tratadas as transformações no mercado fonográfico enquanto espaço de trabalho, abordaremos a música que se faz neste ambiente e o quanto a música se afetou pelas transformações técnicas recentes. Os depoimentos apontam para a própria estética da música produzida atualmente como um fator que influenciaria o mercado de trabalho. As inovações técnicas e tecnológicas historicamente implicam em transformações estéticas. A consolidação dos diferentes estilos musicais deve bastante às mudanças nas formas de construir instrumentos, às técnicas de escrita musical, à eletrificação dos instrumentos entre outros fatores diversos ligados à tecnologia (Braga, 2002, p. 2).

Olha, musicalmente você precisava estar sempre tocando melhor, porque o máximo que você podia fazer era emendar ali, mas é diferente do que você pode fazer num sistema de gravação digital que você pega vários tracks e faz horrores. Então você tinha que ser mais músico. E as músicas elas tinham que estar mais prontas antes e por conta sido, também, gravasse mais canções. Com o advento do digital a música ficou uma coisa mais subjetiva, tem música que não é uma canção, que parte do próprio computador, de botar coisa junto, tem gente que toca bem o computador e isso não é uma crítica, é uma constatação. Então a composição mudou muito (Romero).

A relação tecnologia e estética, por vezes, assume uma dinâmica do tipo “ovo ou galinha”, no que diz respeito a o quê afeta o quê. Por vezes, busca-se criar soluções técnicas para alcançar um resultado estético enquanto por outras o resultado estético é resultado das condições técnicas. A produção fonográfica atual, marcada pelos recursos tecnológicos e direcionada primariamente para a distribuição por streaming, demanda o uso de ferramentas que atendam às demandas geradas por essa condição. A música é feita com vista a atender, também, às condições técnicas de escuta: *“São coisas que você, como produtor e como músico, (leva em conta que) o lugar onde as pessoas ouvem a música é diretamente proporcional ao seu trabalho. Então você tem que pensar no meio, né?”* (Kassin) A ideia do meio como mensagem recorre a noção de Marshal McLuhan de que: “o ‘conteúdo’ de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo” (2005, p. 27).

A fala de Kassin exemplifica a ampla adoção de um meio de escuta de música representado pelo telefone celular implicando na revisão das escolhas de instrumentação para as gravações, com o fim de se adequar a este meio: *“Eu me ouvia aqui e falava: o som do baixo está maravilhoso, tá perfeito. No telefone ele não pinta, o telefone é que é ‘o cara’. É horrível falar isso, mas hoje em dia o baixista tem que estar no telefone”* (Kassin). Mais detalhadamente:

É isso que a gente tava falando antes. Acho que não só impacta esteticamente, impacta no meio de produção. Por exemplo, quando vai começar uma música, se aquilo é um artista, porque tem artista que o público não é o streaming: tem gente que tem um certo nível de consagração que o streaming é só uma consequência e se, você olhar em números, o streaming do cara não é tão efetivo quanto um artista de vinte anos que não tem carreira nenhuma e tem um número de streaming enorme. Então tem essa parada também. Você fala assim, “o cara tá fazendo essa parada, ele vai lá e toca toda vez, a casa tá cheia e o streaming dele é baixo”. Mas quem é só do streaming, quando eu vou começar a fazer a coisa, isso tem que entrar na conta. Então, introduções menos longas, duração da música, quantidade de graves, (tudo isso) muda diretamente o tipo de arranjo, muda diretamente o tipo de instrumentação, de microfonação. Isso entra na conta antes de começar a ser feito. E tem que entrar. Tem que entrar por vários

motivos. A medição daquela coisa de LUFs⁴⁰ é uma coisa muito cruel com a música, porque a dinâmica toda virou uma dinâmica de cravo, né? Virou uma dinâmica assim, tem mais vozes, tem menos vozes. Essa é a dinâmica, tudo bate no mesmo lugar. Esse negócio das dinâmicas mudou muito o tipo de arranjo, né? A coisa de você, hoje em dia, se você fizer um negócio com dinâmica drástica, não vai acontecer de verdade. Ou diminui a quantidade de coisas, tipo: nessa hora aqui esse negócio para. Mas assim, esse negócio de que todo mundo dá uma abaixada e volta, então isso mudou muito os arranjos (Kassin).

A transformação na estética musical termina por impactar os tipos de demanda junto aos campos de trabalho relacionados com a música. As facilidades trazidas pelas DAWs em termos de timbres, possibilidades de edição etc. terminam por moldar não somente os resultados estéticos, mas também o perfil do profissional atuante no campo.

Só que aí veio a segunda volta, na minha opinião, to falando só musical, que foi a troca do estilo. Então a gente tinha a MPB, muito forte, e tinha um pouco do rock nacional com o POP rock que começou a mesclar e virou pra uns lugares onde a exigência musical é outra, muito menor e isso não é demérito é só um fato, e muitos dos músicos atuantes não conseguiram fazer esse crossover. Graças a Deus eu consegui e até hoje (...). Consigo estar inserido porque tenho muito networkin, tenho muita confiança. Claro que não da maneira como tava, porque nesse lugar o cara não precisa mais disso tudo, ele vai lá no computador e faz um negócio. Só que não é mais como antigamente que o cara fazia as cordas no computador e não ficava tão bom quanto no estúdio (Vasconcellos).

Permeando essa relação, ficará o fator financeiro e suas consequências sociais. A linguagem e estética da música produzida estarão em conexão com a posição social na qual é produzida e para qual é direcionada. A associação entre gosto e classes contribui para as tomadas de decisão nos detalhes da produção fonográfica, direcionando a produção para resultados que dialoguem com estéticas ligadas a classes específicas, visto que: “*Pars totalis*, cada dimensão do estilo de vida simboliza todas as outras; as oposições entre as classes se exprimem tanto no uso da fotografia ou na quantidade e qualidade das bebidas consumidas, quanto nas preferências em matéria de pintura ou de música” (Bourdieu, 1976, p. 3).

A própria disposição estética, que, com a competência específica correspondente, constitui a condição da apropriação legítima da obra de arte, é uma dimensão de um estilo de vida no qual se exprimem, sob uma forma irreconhecível, as características específicas de uma condição (Bourdieu, 1976, p. 6).

⁴⁰ Loudness units relative to full scale

É necessário ter acesso aos recursos técnicos que, historicamente, representam um investimento alto. Os resultados estéticos de uma obra musical estarão ligados às condições materiais que cercam a sua produção. Dessa maneira, fatores estéticos associados às classes menos favorecidas podem estar ligados à precariedade dos recursos gerando algo como uma “estética da precariedade”.

A questão é que o som que é feito agora é feito no computador; então se você não fizer dessa maneira, você não vai chegar naquele lugar. É igual a você pegar a propaganda do supermercado Guanabara e você colocar o diretor de imagem absurdo e fazer aquela propaganda ficar estilisticamente igual a da Louis Vuitton: você está tirando do lugar do Guanabara, você não vai atender aquilo ali. E esteticamente, musical é a mesma coisa. Não adianta eu vir com o Fender Precision melhor de todos os tempos, vintage se o cara toca uma 808 no som do Drake e isso é a estética de agora (Vasconcellos).

Para André Vasconcelos, não faria sentido utilizar recursos, sejam eles estéticos ou técnicos, ligados a músicas compreendidas como sofisticadas em contextos de uma música mais “acessível”. Para ele, seriam os sons advindos de programas e instrumentos mais baratos ou “simples” que gerariam o resultado estético desejado em cada um desses contextos.

A música tem uma influência direta da influência do DJ migrando do disk jôquei, do cara que tinha uma playlist, pra um cara efetivamente produtor; efetivamente um criador artístico, efetivamente um criador sônico. Então, você não vai chegar com um som de bumbo da Motown na pressão que hoje precisa ter um som de hoje, um timbre de hoje, não vai. (...) Resumindo a coisa, é a música eletrônica, é a música que tem eletrônico, é a música “eletronificada”. E é essa a estética que hoje dita o que vai acontecer. É uma estética urbana, é uma estética negra, no bom sentido, é a galera do basquete, a galera do gueto. Essa cultura urbana afeta a gente, basta você olhar. Então essa é a cultura que tá hoje no momento, são os movimentos groovísticos, os movimentos mais populares no sentido da coisa mexer com o emocional, tipo o sertanejo de falar a poesia acessível, quanto, sônicamente e ritmicamente, também ser acessível. E esse comportamento tomou conta da estética e fatalmente fez com que o músico tivesse uma atuação muito menor, e uma disputa, no sentido da quantidade de matéria disponível, muito maior. Então, tem 50 baixistas que vão disputar ou são opções para uma gravação (Vasconcellos).

Para Vasconcellos, essa “simplificação” da estética abrindo mercado para músicos representa uma perda de espaço para os músicos de gravação nos moldes do mercado do século passado: “Então isso foi reduzindo a atuação e a exigência dos músicos de uma formação mais clássica, vamos dizer assim. Foi dando espaço pra outros caras criativos, e o mercado girou cada vez mais” (Vasconcellos). Para ele, o retorno da música a um patamar

maior de exigência contribuiria para a melhoria do mercado de trabalho do músico no Brasil: *“Eu acho que vai fazer diferença quando o ciclo, ou se o ciclo, voltar pra um nível de exigência que a gente se preparou pra entregar. Essa vai ser a saída porque é muito discrepante a necessidade do mercado com a capacitação que a gente tem”* (Vasconcellos).

Conforme já tratamos anteriormente, no caso do mercado de trabalho para o contrabaixista, as possibilidades podem ficar ainda mais reduzidas pelo fator estético dado o fato de em diversos estilos de música com elementos eletrônicos o contrabaixo ser programado e disparado através das DAWs mesmo em contextos de música ao vivo.

A música foi e será sempre produzida de acordo com as possibilidades técnicas existentes em cada contexto, e época específico. O desenvolvimento dos recursos eletrônicos e digitais provocaram transformações na música que é produzida e interferiram nas exigências sobre os músicos que a produzem.

Podemos estar na eminência de uma nova revolução nas formas de produzir música fruto do desenvolvimento da inteligência artificial generativa que muito provavelmente impactará nos resultados estéticos desta bem como no espaço de trabalho dos músicos envolvidos na produção de fonogramas (De Marchi, 2023).

5.7.1 Som

Entre os fatores apontados pelos entrevistados que vem sofrendo mudança e que impactam na posição do músico individualmente junto ao campo é o fator do “som”. Som aqui não se refere apenas timbre, mas sim à uma conjuntura de fatores que contribuem para a característica sonora de um evento musical que vão de questões timbrísticas ou relativas ao áudio, mas que envolvem fatores de interpretação e de estilo musical “Mencionamos, assim, o som do jazz da mesma forma que o som do cravo, de um grupo de rock, de um selo discográfico ou de um conjunto barroco” (Delalande, 2007, p. 53).

A ideia de som no sentido estabelecido pelo desenvolvimento fonográfico é de suma importância para músicos, produtores e consumidores atentos. Ao longo do desenvolvimento dos recursos de gravação as formas de chegar a um “som” foram investigadas com afinco na busca por técnicas e tecnologias que permitissem alcançar resultados mais satisfatórios (Martin, 2017). “É impressionante constatar como a busca por um som marcou a produção musical de todos os gêneros indistintamente, a partir do momento em que os meios técnicos permitiram sua captação” (Delalande, 2007, p 53). Todavia, o estilo dos músicos envolvidos

nas gravações foi sempre determinante na consolidação de cada “som”, tendo alguns músicos específicos estabelecido os parâmetros para chegar à tipos particulares de “som” (Dr. Licks, 1987).

Dessa forma, o “som” representaria, também, o “jeito de tocar” de cada músico: “*O Luizão arranhou um jeito de tocar, ele tinha uma forma de tocar. O Jamil também tinha um jeito único, que eu reconheço muito eles*” (Machado). Entre os entrevistados mais velhos, foi comum a ênfase na questão de seu “som” como algo que contribuiria para sua posição no mercado. A fala de Barroso reforça a ideia de que saber tocar do “jeito” considerado adequado para os padrões de cada época era determinante para a determinação de seu lugar no mercado.

Tinha esse negócio também, eu não tinha muita concorrência. Tinham os mais antigos que tocavam daquele jeito, por exemplo, música brasileira eles tocavam daquele jeito mais antigo, fazendo samba com uma nota só coisa e tal. Poucos se atualizaram, não digo que alguns não se atualizaram, mas poucos se atualizaram e eu fiquei praticamente (Barroso).

É nítido que os músicos falam das mudanças nas formas de tocar e no som que se associam com novos estilos associados ao considerado moderno em cada época. Fica claro, também, o quanto o fator tecnológico contribui diretamente para as transformações no que se deseja em termos de “som”.

Ai é difícil eu falar (o que fazia com que eu fosse requisitado no mercado fonográfico). É a maneira de tocar, afinação, cada um tem um “lance”, de repente a minha maneira de tocar pra época tava chegando junto com o som. Porque na época, eu peguei uma fase de mudança, então eu já tocava, eu me lembro que quando eu ouvia os músicos da Bossa Nova tocando, o som deles era mais abafado e como eu comecei a ouvir muito Jazz, já peguei uma fase do som mais diferente, já ouvindo algumas coisas diferentes, eu fui fazendo o meu som. Que se você ouvir os discos de Bossa Nova daquela época o som era mais fechado e não era (simula o som com voz). E hoje em dia, cada vez está mais ainda, meu som está ficando. O cara tá tocando, já tem outros recursos, as cordas melhoraram, os encordoamentos, os baixos já estão outros, a captação (Alves).

O fator tecnológico se entrecruzando com o resultado estético fica claro também na fala de Paulo Cesar Barros que aponta a transformação nas cordas de contrabaixo elétrico de lisas (*flatwound*) para ásperas (*roundwound*) como elemento que possibilitou novas formas de tocar que incluíam a técnica do slap:

Porque o meu horizonte de instrumento, de sonoridade eram os Fenders e flatwound que era a corda normal. A corda normal era a flatwound não existia roundwound nesse mundo meu até então. E cheguei lá na (loja) Mannys, e daqui a pouco chegou um cara, um neguinho assim com blazer, um conjunto azul e o cara pediu um baixo pra experimentar, um Alembic, 75 isso, com corda roundwound, que eu nem sabia o que era aquilo, não sabia nem que existia, até aquele momento eu não sabia de nada. E o cara só pediu e ligou o baixo e começou (simula o som com a voz) Esse cara era o Alphonse Johnson. O cara tocando com slap e eu do lado. Nunca tinha visto aquilo, o que esse cara tá fazendo, to ouvindo e não tô sacando nada. Eu fiquei frustradíssimo. Quando eu cheguei no Hotel e peguei meu baixo, não saía aquele som. Claro, corda flatwound, bicho, que merda, por que não sai isso? Aí fui puto da vida no dia seguinte na Mannys, e falei com o vendedor que eu vi um cara ontem com um som, com aquele baixo ali ele me deu e eu vi a corda áspera e metálica com o som aberto, aí quando eu bati falei a porra, é essa corda aqui. Eu perguntei que corda era essa e ele falou que era roundwound (PC).

A fala de André Vasconcellos ilustra diretamente a questão da centralidade do “som” no que se refere ao trabalho de gravação. Vasconcellos aponta, porém, para uma postura de flexibilidade com relação ao som e a forma de tocar que seria favorável ao músico que pretende se enquadrar em diferentes tipos de trabalho.

A primeira coisa da gravação, e vou falar mais voltado para o contrabaixo, mas de uma certa maneira: “grava-som”. É o som, essa é a coisa mais importante. Mas vou falar uma coisa engraçada que faz parte do papo do versátil e do sideman, porque as pessoas têm essa coisa do “meu som”. Mas cara, primeiro que meu som só vale quando eu to tocando sozinho, né? Se eu tiver tocando com você vai ter que ser o nosso som, vai ter que ter uma parte minha e uma parte sua. (...) Então essa é uma outra percepção de qual som você tem que entregar. E aí isso vai passar, agora falando de todo mundo, mas especificamente do contrabaixo, vai passar por um desenvolvimento técnico grande que é: como tirar determinado som, que técnica você vai usar? Porque não é igual, não é no mesmo lugar, não é com o mesmo captador, não é muitas vezes com o mesmo baixo, não é muitas vezes com a mesma corda, né? Então, como entregar esse som? E tem vários estágios desse momento. Quando eu tinha um baixo só, eu tinha que tirar todos os sons naquele instrumento. Então tinha muita variação de ajuste. Eu não tenho medo nenhum de chegar numa gravação e subir a ação da corda, ou trocar a corda. E as técnicas de mão direita especialmente, de mão esquerda também, se você quiser tocar uma coisa muito explicada, você não vai usar determinadas digitações, e ou, para você chegar em determinados resultados. (...) Então o som, que é pra mim o primeiro requisito pra você gravar, ele passa invariavelmente por sua habilidade técnica. Especialmente indo pra esse lugar de servir, de contextualizar o som que é o segundo efeito que pra mim é mais preponderante dentro da gravação. (...) Você não vai tocar numa gravação com o Hermeto Pascoal igual você toca com a Sandy e Junior, uma coisa não tem nada a ver com a outra (Vasconcellos).

Vasconcellos reforça a noção de que é se baseando no “som” de músicos referência nas diferentes áreas que se desenvolve, não apenas os elementos necessários para tocar aquele estilo, mas, também, se alcança uma linguagem própria dentro desse estilo. Na tentativa de copiar um músico específico existe a tendência de misturar o que se extrai desse músico com outros elementos que já se tem incorporados numa lógica da brincadeira do “telefone sem fio”, dando origem a uma coisa própria, um “som” próprio.

Por exemplo, vamos pegar ícones brasileiros como o Alberto Continentino. Você não vai conseguir chegar naquele resultado que ele imprimiu dentro daquela situação com o Ed Mota com uma determinada digitação ou uma postura de mão, ou tocando em outro lugar, você não vai conseguir. Você tem que ter um pouco o requisito, que eu acho interessante, que é imitar. Mas imitar naquela coisa do telefone sem fio (Vasconcellos).

Kassin evidencia, também, a necessidade de adaptação às demandas sonoras de cada estilo, destacando a necessidade de encontrar instrumentos que se adequem aos padrões de mixagem atuais. Chama a atenção, também para a necessidade de buscar sonoridades que se adequem aos novos meios e aparelhos de escuta.

Eu era um cara que não tinha um baixo, isso era uma coisa que não existia na minha vida, um baixo de 5 cordas ativo e tal. Mas teve uma hora que eu comecei a ver que estavam me mandando uma quantidade de coisas com um tipo de produção que um baixo passivo de 4 cordas não tem como competir. Na medida em que as coisas foram ficando cada vez mais comprimidas, com uma quantidade ridícula de compressão. Eu lembro de passar por uma situação do cara me mandar um negócio da Suíça pra gravar baixo e eu lembro de tocar o fender e falar: não rola. Não rola, o bagulho não corta, pra ter aquela pressão junto com aqueles bumbos, não acontece nada. Então eu sinto que pra um certo tipo de produção o tipo de maquinário de um tempo pra cá começou a mudar. Porque as baterias são muito fortes, porque o tipo de compressão das gravações é muito violento. Por exemplo, de um tempo pra cá eu voltei a usar baixos que tem muito mais médio/agudo porque eu não conseguia me ouvir no telefone depois. Eu me ouvia aqui e falava: o som do baixo está maravilhoso, tá perfeito. No telefone ele não pinta, o telefone é que é “o cara”. É horrível falar isso, mas hoje em dia o baixista tem que estar no telefone. A que ponto chegamos. Mas por exemplo, isso aí (baixo Yamaha) saiu do armário, sacou? Eu tocava isso aí menos. Mas pô, ele tem aquele médio que eu ouço em qualquer telefone. Tá ótimo, gravo mais com ele hoje em dia do que com o fender precision. Porque o fender precision eu preciso entortar pra caralho pra ele pintar desse jeito. São coisa que você como produtor e como músico, o lugar onde as pessoas ouvem a música é diretamente proporcional ao seu trabalho. Então você tem que pensar no meio, né? (Kassin)

Se pode ser cedo para especular a respeito dos desdobramentos dos impactos da inteligência artificial sobre o trabalho do músico, podemos afirmar que a tendência histórica tem sido a das novas tecnologias privilegiarem parcelas cada vez menores do mercado em detrimento dos trabalhadores como um todo ligados a uma área do mercado (Kraft, 1996). Por mais que se afirme que a tecnologia termina com uma parcela dos empregos, mas gera outros, a inserção da tecnologia e da inteligência artificial nas áreas da criação representa sinal de alerta a respeito do futuro, do lugar e dos sentidos do trabalho. Em um contexto em que a tecnologia é capaz de gerar abundância, e no qual o acúmulo de capital encontra picos históricos (Graeber, 2018, Bregman, 2016), a submissão das classes trabalhadores pela exploração do trabalho e a existência de fome e pobreza representa uma injustiça ainda mais grave.

5.8 Direitos

Neste trabalho, abordamos o músico vivendo de música. Embora abordemos outras dimensões do trabalho, isso implica na noção de trabalho “mercantilizado” como “tempo vendido”, uma vez que o músico obtém seus ganhos através da troca de seu trabalho por dinheiro. Porém, é necessário ter a clareza de que o “mercado” de trabalho do músico de gravação, embora regido por dinâmicas de oferta e procura em uma lógica liberal, tem e teve muito das bases que garantem sua viabilidade asseguradas através de direitos protegidos por instâncias jurídicas.

São determinações das instituições do Estado que asseguram a existência de instâncias que regulem protejam o artista enquanto trabalhador, como Ordens e Sindicatos, e são iniciativas jurídicas que criam a rede que protege os direitos vinculados ao exercício da profissão. O pagamento de direitos autorais e conexos, por exemplo, vem a ser outra forma de obtenção de renda para os músicos envolvidos com o mercado de gravação e que existe somente por força da legislação.

Os direitos autorais referem-se à proteção da autoridade do autor sobre sua criação reservando a ele o crédito pela obra, bem como os direitos de uso e exploração econômica desta. Já através dos direitos conexos: “cria-se um alargamento do conceito de autoria, que era um pouco difuso, antes do culto individualista do romantismo. São reconhecidos, portanto, outros agentes na complexa estrutura de produção da chamada indústria cultural” (Gandelman, 2007, p. 43). O músico que participa da gravação de uma faixa, em alguma medida, participa da “criação” desta e, por isso, tem assegurado por lei o recolhimento dos

direitos conexos referentes a sua parcela de “autoria” com relação a esta. “[R]econhecendo no intérprete um verdadeiro recriador da imaginação autoral” (Gandelman, 2007, p. 43). Os indivíduos que tomam parte na elaboração da obra têm, assim, os direitos devidos por sua participação na obra reconhecidos como direitos conexos. O pagamento dos direitos conexos representa outra forma do músico obter sustento através do trabalho com gravação que possibilitou por vezes retornos maiores do que o valor dos cachês em si.

Vou ter que fazer um parêntese, que antigamente você ganhava, tinha dois tipos de coisa, você ganhava um royalty da venda do disco e a música que tocavam no rádio, você como produtor não ganhava, mas como músico você ganhava direitos conexos. Então, quando você juntava essas coisas dava uma grana legal (Romero).

No Brasil, os direitos conexos são reconhecidos desde 1965. Esses direitos fazem do trabalho de gravação um investimento de longo prazo, uma vez que uma música gravada poderia gerar retorno financeiro passivo por um tempo considerável. Tais direitos possibilitam ao músico manter a ligação com o produto do seu trabalho obtendo retornos deste na medida em que segue circulando pelas mídias.

Porque ele (Luizão Maia) lutou muito pelos direitos conexos, ele encabeçou essa briga pelos direitos conexos. Quando toca na rádio, quando toca na (televisão). Então ele se sentia sócio porque eles estavam fazendo uma coisa que depois eles iam ter lucro também com isso quando tocava na rádio, quando tocava na televisão. Ele falava: olha, a gente está gerando conteúdo então a gente tem que ganhar também. Se a música está tocando e se tem um patrocinador bancando o anúncio da rádio, botando dinheiro e a música tocando é porque é a música que a gente tocou. Então a gente tem que participar disso também (Maia).

A concentração do mercado de trabalho nas mãos de relativamente poucos músicos, aliada à centralidade dos meios de comunicação regulamentados como rádio e televisão, criava as condições para que músicos ligados ao mercado de gravação pudessem obter bons retornos financeiros também através dos direitos conexos.

Pô, você conversa com o Theo (Lima), ou com todos esses caras, o cara gravava 20 discos numa semana e esses discos tocavam na rádio e essa rádio gerava pra ele direito conexo. Em algum momento eu consegui ter 5 músicas tocando nacionalmente que eu tinha gravado e é expressivo, é uma renda expressiva que hoje não existe (Vasconcellos).

Com a fragmentação da indústria fonográfica do século XXI, os entrevistados relatam a diminuição do peso dos direitos conexos como fonte de renda. No entanto, setores do mercado de gravação ligados ao audiovisual, particularmente com a televisão, seguem sendo nichos nos quais os direitos conexos representam parte significativa do retorno financeiro associado ao trabalho.

As plataformas digitais que atuam como novas formas de distribuição de música trazem novas discussões a respeito do pagamento de direitos conexos: *“Hoje em dia, no streaming, isso é um problema semântico: o que que é execução pública, o que não é execução pública? E o streaming não paga, não paga nem conexos”* (Romero).

A área dos direitos autorais envolve diversos interesses e não por acaso tenha estado sob ataque como dito anteriormente. A inconstância e falta de clareza acerca das formas de remuneração praticadas pelas plataformas provoca indignação por parte dos músicos entrevistados que demandam que sejam pagos os direitos.

É, o buraco é mais em baixo porque muita coisa ilegal é feita. Muita coisa assim, você gravou aquilo pra um CD, aquilo você não autorizou ir pras plataformas digitais. Se você pedir, você tá tocando aí, cadê a liberação que eu liberei? Eles não vão ter. Então isso vai dar um embrolho judicial muito grande. Acho até eu tem esse motivo pra eles não colocarem o nome da gente lá. Pra não complicar até a vida deles. Porque se eles tiverem que fazer esse acerto de contas. Isso aconteceu do CD pro vinil também, quando você gravava você falava que autoriza o som pra esse disco de vinil e pra essa fita K7, não pra CD. CD pintou depois, não pra DVD que pintou depois também. Então tem um embrolho jurídico, acho que é mundial isso. Até porque a gente não tem como botar isso como lei porque o Spotify e a maioria das plataformas são internacionais, não são brasileiras, então é um embrolho grande (Maia).

Ao disfarçarem-se de *startups* de informática as plataformas digitais mascaram a natureza de seus negócios escapando das legislações que lhes competem (De Marchi, 2023). As novas formas de distribuição de música demandam ajuste nas leis ligadas aos direitos como forma de assegurar a sua existência na medida em que: *“Historicamente, os limites abrangidos pela proteção do direito autoral vão se alargando em paralelo ao desenvolvimento tecnológico dos veículos de informação”* (Gandelman, 2007, p. 72).

Os avanços no campo da tecnologia digital surgem, também, como um fator que interfere na gravação enquanto campo de trabalho para o músico através do desenvolvimento cada vez maior dos instrumentos virtuais que possibilitam resultados comercialmente viáveis, prescindindo de músicos humanos tocando as partes. Tais recursos que já há décadas

possibilitam a criação de música eletrônica com seus timbres e estética próprias, podem hoje recriar os sons de instrumentos como violinos ou violoncelos com fidelidade o bastante para que o seu uso nas produções, descartando a necessidade de contratação de músicos e dos gastos com cachês e horas de estúdio. *“Claro que não (tem tanto trabalho para o músico) da maneira como tava, porque nesse lugar o cara não precisa mais disso tudo, ele vai lá no computador e faz um negócio. Só que não é mais como antigamente que o cara fazia as cordas no computador e não ficava tão bom quanto no estúdio”* (Vasconcellos).

Somam-se a isso avanços enormes dados de forma veloz no campo da inteligência artificial que trazem possíveis desdobramentos para o campo da produção fonográfica, no sentido de a máquina ocupar aquilo que antes foi considerado o último bastião do trabalho exclusivamente humano: o campo da criação. Embora seja de se esperar que a música gerada por computador não venha a erradicar o espaço para músicos assim como o cinema não acabou com o teatro, a televisão não acabou com o cinema e a música gravada não acabou com a música ao vivo, é bastante certo que a possibilidade de produção musical através da IA venha a impactar significativamente o valor da mão de obra do músico no campo da produção fonográfica (De Marchi, 2023).

O quadro atual tem ilustrado uma situação na qual as novas ferramentas de produção e distribuição fonográfica abrem as portas para um contingente imensamente maior de produtores ingressarem no ecossistema do mercado fonográfico, mas que, porém, esvaziam os mecanismos que garantiam que parte significativa dos ganhos gerados pelo mercado cheguem aos produtores. Os lucros gerados pela imensa massa de produção de música tendem a permanecer concentrados nas mãos dos donos dos canais de acesso à música e de um aparcela pequena de produtores.

O mercado fonográfico em grande parte deixou de ser o comércio de mercadorias concretas para fazer parte integral de um “mercado da atenção” (Varoufakis, 2023) ou o “mercado do acesso” (De Marchi, 2023) onde as plataformas digitais exercem o controle maior sobre as movimentações na medida em que controlam o dito acesso à música reduzida à categoria de “conteúdo”. As articulações no sentido de promover a regulação das plataformas digitais buscando estabelecer legislações que cobrem dessas o pagamento de direitos aos músicos, bem como o reconhecimento dos créditos pelas gravações são urgentes para garantir que os retornos obtidos com o uso da música gravada cheguem até aqueles que à produzem.

Naquela época (século XX) eles vendiam muito disco, as gravadoras eram muito poderosas. Hoje em dia restou poucas aí, é difícil o cara. São poucos

que lançam o disco físico, o resto vai tudo pro streaming. Aliás eu estava conversando com um cara anteontem, é um mistério esse negócio de Spotify e Deezer porque ninguém te avisa de quando você vai ver você tem uma porção de disco lá. Alguém tá ganhando dinheiro com isso, né? Mas nem advogado explica isso então virou um (absurdo), você já não é dono da obra de início só se for pra novela da Globo (Barroso).

Os avanços tecnológicos dados de maneira acelerada demandam a adaptação das legislações referentes aos direitos ligados à criação que deem suporte a autores em seus variados papéis junto aos novos paradigmas de acesso e uso da música: “Estamos vivendo agora, com a explosão tecnológica, a era da obra coletiva, da obra derivada, da pirataria, da reprodução e utilização quase involuntária” (Gandelman, 2007, p. 72).

Nesse sentido, existem iniciativas que caminham em sentidos distintos para regular as cobranças e pagamentos de direitos. Por um lado, assistimos a iniciativas que favorecem ao empresariado ao buscarem erodir ainda mais o pagamento dos direitos como o projeto de lei 806/2022 que tornaria “facultativo” o pagamento de direitos autorais⁴¹ ou a MP de 2019 emitida pelo então presidente Jair Bolsonaro que isentaria hotéis do pagamento dos mesmos direitos⁴².

Por outro lado, atualmente, tramita na câmara dos deputados o Projeto de Lei nº 2370/2019, de autoria da Deputada Jandira Feghali (PCdoB/RJ) que propõe alterações significativas na Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998) com o objetivo central de atualizar e consolidar a legislação sobre direitos autorais no Brasil, especialmente no contexto digital. Tramita, também o Projeto de Lei nº 2338, de 2023, de autoria do Senador Rodrigo Pacheco (PSD/MG), visa estabelecer diretrizes para o uso da Inteligência Artificial (IA) no Brasil, além de propor a criação da Agência Nacional de Inteligência Artificial (ANIA) para supervisionar a aplicação da lei O MinC da gestão atual apoia, também, o projeto de Lei nº 2338/2023 que propõe o Marco Regulatório da Inteligência Artificial que traz considerações importantes acerca dos impactos das tecnologias, bem como dos impactos destas sobre os direitos autorais.

A lógica liberal de intervenção mínima por parte do estado nas questões econômicas, aliada às novas e sofisticadas formas de exploração, resultam apenas no favorecimento imensamente desproporcional das classes detentoras dos recursos em detrimento dos trabalhadores em geral. Isso se observa na tendência esmagadora a concentração de renda

⁴¹ <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/19864/criadores-se-mobilizam-contraprojeto-que-ameaca-direitos-autorais>

⁴² <https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-acaba-com-cobranca-de-direitos-autorais-em-quartos-de-hotéis-2-24103471>

dada ao longo dos últimos anos (Bregman, 2016). A ação do estado é de suprema importância como forma de regular o desequilíbrio entre empresários e trabalhadores.

Defendemos que, mesmo que estejamos abordando a música enquanto mercadoria fruto de uma cadeia produtiva de estruturas industriais, é impossível pensar no desenvolvimento da música popular brasileira sem compreender o papel do estado em seu desenvolvimento. Isso implica em afirmar que o lugar da música gravada como objeto de trabalho para os músicos depende, também, da ação do estado.

Com isso, negamos a lógica de que a música transita em um ambiente de economia totalmente liberal e meritocrática, como defendem alguns, na convicção de que são os respaldos legais referentes à proteção dos direitos autorais e conexos que possibilitam o campo da música gravada, enquanto opção rentável para o músico. Em uma perspectiva mais ampla, são os estímulos oferecidos pelo estado que estabelecem ambientes que favorecem expressões culturais e artísticas.

Além de filosofias que valorizam elementos da cultura nacional adotadas de formas diversas como foi o exemplo da adoção do Samba como “música nacional” pelo governo Vargas (Castro, 2015), podemos citar iniciativas diretas de estímulo à produção cultural. Diversos exemplos de leis que foram criadas ao longo da história recente reservando espaço na programação de rádios para a música brasileira ou estimulando a produção de discos nacionais entre as quais podemos citar a lei do ICM: “Outra vantagem estava na isenção do pagamento do Imposto sobre a circulação de Mercadorias (iCM), que, como conquista do setor em 1967, era estendida a todas as empresas fonográficas, caso a cota devida fosse aplicada em produção nacional” (Dias, 2000, p. 57).

Mais diretamente, as leis de incentivo e apoio à cultura como a Lei Rouanet ou a Lei Aldir Blanc possibilitaram um sem-número de produções artísticas que incluem a gravação de discos de forma estruturada com cachê garantido aos músicos. Leis dessa natureza contribuem para a manutenção de um mercado cultural que, conforme provam os estudos, não apenas geram fonte de renda para os profissionais ligados diretamente às produções, mas também para toda uma cadeia de trabalhadores que cercam os eventos culturais (pipoqueiros, motoristas, guardadores de carro etc.), gerando retorno em termos financeiros para a economia como um todo.

Dessa relação direta entre alguns setores econômicos e o fomento cultural revelou-se ao longo da pesquisa que outras atividades econômicas também são beneficiadas por meio da ampliação da lei de incentivo e, como

consequência, a dinamização da produção cultural do país (Pilão, 2017, p. 258).

Embora Pilão denuncie o fato de que as leis de incentivo contribuem para a inserção da cultura na lógica de acumulação de capital (Pilão, 2017), é um fato que do ponto de vista do trabalhador da cultura, estas leis representam a possibilidade de estar trabalhando. A Lei Aldir Blanc, de caráter emergencial e assistencialista, representou a possibilidade de trabalho para inúmeros artistas durante o período pandêmico. Não encontramos dados que apontem o quanto dos recursos disponibilizados pela Lei Rouanet foram direcionados para a produção de discos, mas o fato é que diversos discos foram gravados através desses recursos.

O Estado pode estimular de diversas formas as atividades culturais, mas para isso é preciso pensar o papel do estado, bem como o papel da cultura. Se a cultura ocupa uma posição distinta em nossa sociedade (Marcuse, 1997) essa posição tem se transformado e a cultura convertida em mercadoria (Pilão, 2017). O papel do Estado seria, então, o de prover as populações de suas necessidades básicas que incluem a cultura, ou de ser mediadora do balcão de negócios do capitalismo liberal que converte a cultura em mercadoria?

Somente a ação do estado pode fazer frente ao domínio exercido pelas gigantes corporações que controlam fatias massivas do espaço econômico nos chamados “feudos digitais” (Varoufakis, 2025). As plataformas munidas de seus algoritmos potencialmente podem moldar os gostos musicais e os padrões de consumo da forma que melhor interessar aos acionistas em busca de lucratividade.

Os ganhos dos músicos através dos direitos dependem exclusivamente da existência e aplicação de leis. As leis de incentivo são também instrumento vital como fonte de renda para diversos trabalhadores da cultura. Estas leis estão sempre passivas de serem alteradas ou extintas, colocando as formas de arrecadação do músico de estúdio em cheque. Foi a articulação dos músicos no passado que garantiu a existência dessas leis e é certo que a manutenção das leis que garantem os direitos dos músicos ainda dependerá de muita articulação e luta por parte dos músicos. Citando Noam Chomsky: “direitos não são concedidos; são tomados à força.

5.8.1 Sindicato

Entre os fatores que potencialmente poderiam agir a favor de uma melhoria das condições do trabalho do músico de gravação mencionados pelos entrevistados, se destaca a

possibilidade de maior agência do sindicato dos músicos no sentido de regular o mercado e pressionar os contratantes. A expectativa da existência de alguma entidade capaz de defender os interesses dos músicos é mencionada de forma amarga pelos entrevistados revelando um desgosto com relação aos órgãos ligados à regulamentação e a representação da classe dos músicos, mas também algumas confusões com relação ao papel dessas.

A existência de organizações de músicos articuladas em torno de questões ligadas a interesses e necessidades do músico enquanto trabalhador no Brasil remontam ao século XVIII (Requião, 2024), sendo a Irmandade de Santa Cecília apontada como a primeira organização desse tipo em solo brasileiro. O Centro Musical do Rio de Janeiro, fundado em 1907 vindo a servir de modelo para os demais centros fundados no território nacional posteriormente, recebeu o reconhecimento como o Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro em 1941 (Requião, 2024).

Essas entidades se destinam à defesa de causas ligadas aos interesses dos músicos em geral, com ênfase em objetivos ligeiramente distintos em sua essência que variam do apoio mútuo no sentido previdenciário como proteções em caso de doenças ou acidentes, à questões trabalhistas mais concretas como o reconhecimento da profissão e a defesa de legislações que favoreçam o exercício dessa, ou à simples “reserva de mercado” no sentido de excluir indivíduos não filiados aos órgãos do acesso aos trabalhos existentes.

Em 1957, como parte do processo de regulamentação da profissão de músico, é fundada a Ordem dos músicos do Brasil. Entre as atribuições dessa entidade está a função está a prova que determina a filiação à entidade que representaria a possibilidade de trabalhar legalmente como músico. O tema da necessidade, viabilidade ou necessidade da existência de uma prova que determine a aptidão para o exercício da profissão de músico tem sido ponto de dissenso ao longo dos anos. Uma parcela dos músicos questionou ao longo dos anos os critérios utilizados para determinar o “ser ou não músico” enquanto questiona a cobrança da taxa anual para a manutenção da validade da carteira.

A principal insatisfação está no alto poder atribuído à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), que, de acordo com a lei, tem a prerrogativa de emitir carteiras profissionais com validade de documento de identidade com fé pública em todo o território nacional, e de certificar músicos habilitando-os ao exercício da profissão (Requião, 2024, p. 44).

Por outro lado, alguns entrevistados demonstraram orgulho com relação ao reconhecimento da profissão associado à existência da Ordem. O reconhecimento do músico

enquanto profissão representaria um afastamento do caráter marginal associado ao músico ao longo dos anos e um reconhecimento legal da dignidade da profissão.

Meu pai (Luizão Maia), quando eu fiz 15, 16 anos, ele me levou na ordem dos músicos, o presidente era o Vianna, polêmico Vianna (João Batista Viana), ele me levou lá e quando eu tirei a carteira de músico ele falou: essa carteira vale mais do que a carteira de identidade, sério porque a identidade só fala quem você é, essa fala quem você é e o que você faz. Então ela tem mais poderes do que a carteira de identidade. Eu acho que tinha um ranço da galera antiga de músico marginal, que o músico era marginal, era tratado como marginal e tal, marginalizado. E ele gostava tanto da profissão, ele foi tão bem recebido pela profissão que ele tinha esse orgulho (Maia).

Maia chama a atenção para as funções da Ordem enquanto representante legal da classe dos músicos.

Então quando as pessoas falam de ordem e de sindicato, que é ruim. Gente, é ruim melhora. Mas não vamos ficar sem isso porque no Brasil tem a ordem dos músicos e a ordem dos advogados, só tem duas ordens que tem respaldo com lei. Pra a gente conseguir lei a gente tem que ir pra Brasília via ordem dos músicos. E o sindicato não precisa nem falar. O sindicato é a união da gente ali (Maia).

No que se refere ao trabalho de gravação, o sindicato dos músicos atuou ao longo dos anos no sentido de articular as discussões e demandas dos músicos junto aos contratantes. Como forma de estabelecer os padrões de negociação, o sindicato instituiu a tabela com os valores mínimos a serem cobrados: “A tabela era uma só, né? Tinha uns colegas da gente que extrapolavam: ‘eu quero tanto’. Eu nunca achei isso legal. Eu sempre achei que a tabela era legal e vamos nessa” (Barroso). A tabela estabelecia valores consideravelmente bons para os trabalhos que, embora não fossem praticados em todas as instâncias, podiam ser cobrados dos grandes contratantes como era o caso das gravadoras ao longo do século XX.

Como tinha muita gravação na época, muita mesmo, porque o que vendia era disco e as gravadoras eram muito poderosas, chegou uma hora que eu gravava o dia todo, todo o dia e os caras respeitando tabela. Quer dizer, quando casei meu primeiro casamento eu já casei com um apartamento de três quartos comprado e paguei assim parcelado em um ano. Quer dizer, isso aí eu estou retratando essa época, se você for andando pra frente e ver como a situação do músico degradou (Barroso).

Nos dias atuais, com a mudança no papel das gravadoras (Dias, 2000) existe um descontentamento com relação a existência da tabela visto que apenas uma parcela

consideravelmente pequena dos empregadores a utilizem para orientar o valor do pagamento dos músicos contratados. A dificuldade em obrigar a difusa gama de empregadores do panorama do mercado de gravação a cumprir com os valores da tabela do sindicato contribui para que uma parcela dos músicos olhe para os órgãos como a ordem e o sindicato com alguma suspeita: *“Quando antigamente era (tabelado), eu não sei nem porque o sindicato ainda publica uma tabela de período de gravação. Isso não existe mais, ninguém paga isso. E tem lá também a tabela de show, show com estrangeiro, não sei o que, e ninguém vai pagar”* (Barroso).

Apesar das críticas comuns com relação à tais polêmicas, outros músicos, mais ligados ao sindicato como Zé Luiz Maia defendem a existência e o esforço do sindicato:

Então quando as pessoas falam de ordem e de sindicato, que é ruim. Gente, é ruim melhora. Mas não vamos ficar sem isso porque no Brasil tem a ordem dos músicos e a ordem dos advogados, só tem duas ordens que tem respaldo com lei. Pra a gente conseguir lei a gente tem que ir pra Brasília via ordem dos músicos. E o sindicato não precisa nem falar. O sindicato é a união da gente ali. Então as pessoas falam que é uma porcaria eu digo que não vamos matar a vaca pra tirar o carrapato dela. “Mas roubaram”. Roubaram, pune quem roubou. A mesma lógica de tudo, melhora o funcionamento, melhora a ordem, melhora o sindicato (Barroso).

Maia fala da necessidade de regulação e articulação na defesa dos interesses dos músicos frente aos interesses do empresariado em geral e do papel do sindicato nesse processo:

Eles (os empresários) querem tirar tudo, eles queriam tirar só um pouquinho porque eles querem só começar, mas eles querem tirar tudo. Sabe, fazer aquele PIX pros compositores dói muito no bolso deles, eles preferiam não fazer. A gente tem uma briga grande por que tem o artigo 53 que diz que todo show internacional no brasil tem que pagar um percentual. Aí tem também um negócio que diz que é taxa e deveria ser imposto. Isso tá uma briga judicial também por causa disso. Mas isso era nossa reserva de mercado, isso fortalecia as instituições e fortalecia nossa profissão. Eles não querem pagar, eles brigaram, conseguiram uma liminar pra não pagar. Eu vi muita gente numas audiências públicas falando: por que eu toquei em tal lugar na França e nunca paguei. Eu falei: mentira. Pra você ir tocar na França, pra tocar nos Estados Unidos, pra tocar no Japão, você não pode fazer a coisa “vou pegar meu instrumento e vou chegar”. Não, o sindicato lá vai em cima. O que você tá fazendo aqui, cadê seu contrato de trabalho? Assim como fazem aqui no Brasil. Porque eles cortaram esse contrato de trabalho uma vez chegou a Madonna aí pra fazer show, 200 pessoas, 50 toneladas de equipamento. O que vocês vieram fazer aqui? Turismo. Turismo não, vieram fazer show, vocês vão trabalhar. E essas 50 toneladas de equipamento aí é o que? Muamba? Isso daí deu um rolo, deu uma questão diplomática. Os caras estão vindo fazer um show, é trabalho, é

patrocínio. Gera uma porção de coisa, gera uma porção de burocracia. Vocês não podem entrar com esse equipamento todo aqui de turismo, não é turismo. Eu fui, eu toquei com a Bibi Ferreira durante muito tempo, a gente foi três vezes pra Nova York, todas as três vezes todas as taxas foram pagas. E eu vi vários músicos lá nessa audiência pública falando mesmo que “eu fui tocar em vários lugares e nunca pagamos nada.”. E isso tá acontecendo aqui. Isso com relação a show (Maia).

Ainda com relação a tabela do sindicato, Ivan Machado explica a existência dessa como um ponto de referência no que diz respeito ao valor dos caches:

Eu já fui do sindicato dos músicos já fui diretor do sindicato. Vinham as pessoas chegando no sindicato reclamando, reclamando da tabela: “essa tabela é muito alta, por que que vocês botam?” Eu digo: “essa tabela é uma referência, essa tabela de história, ela vem andando de muitos anos, se você tirar essa referência.” Porque o cara pode pagar meia tabela. Um quarto de tabela. Duas tabelas, depende. O artista que tem dinheiro, o artista que tem prestígio, tem grandes músicos, né? (Machado)

Além do papel de referência da tabela, essa exerce também papel regulatório em termos jurídicos. A tabela aponta os valores determinados pelo sindicato ajustados pela inflação anualmente sendo a referência a ser adotada em alguns casos de contenda legal:

Mas a gente está procurando, existe a lei. Quando existe algum processo e tal, o juiz é obrigado a ir na lei, ele só pode recorrer pela lei. Então, ali no sindicato a gente valoriza o músico. Eu botei lá a tabela do sindicato, a gente está fazendo esse ano, cache de carnaval 800 reais. Alguns músicos falaram que é surreal. Cara, se o cara não te pagar você vai processar ele e o juiz vai olhar pela lei. Então deixa lá, faz o seu acerto, melhora o que você puder mostrar pro cara que o cara é que está pagando pouco (Maia).

No caso das gravações, a tabela estabelece não apenas o valor a ser pago, mas também o tempo ao qual esse valor corresponde, o chamado: período de gravação. A prática era determinar o valor do trabalho a partir do tempo de trabalho estabelecido pelo “período”, algo que os entrevistados denunciavam ter mudado no sentido de hoje o trabalho ser medido por música gravada ou por “faixa” independente do tempo que essa demande para ser gravada.

Bem, a primeira diferença notável (entre o mercado de gravação da década de 1970 e o atual) é que (atualmente) o cara te chamava e dizia: tem tanto por faixa pra te pagar. Que às vezes (antigamente) você entrava no estúdio e ficava o dia inteiro, por que era um saco gravar, voltava, parava, coisa e tal, e você tava com aquele dinheiro fixo (do período), entendeu? (...) E hoje em dia a gravação quando tem, você trata o preço e fecha (Barroso).

A versão atual da tabela do sindicato dos músicos do Brasil determina o valor a ser pago, também, por faixa buscando se adaptar as práticas contemporâneas, porém determinando o tempo máximo de trabalho para a execução dessa em duas horas e meia de trabalho⁴³. A mudança do sistema de período para o sistema de faixa representa a transição da lógica de remuneração por tempo de trabalho para a remuneração por produção (por peça) já denunciado por Karl Marx.

Era o sistema de período que acabou. Eu acho uma pena ter acabado por que eu acho o sistema certo de cobrança porque é a hora de trabalho da gente, né? Porque o cara te paga por uma faixa, mas ele pode te ocupar uma hora, duas horas, quatro horas. Pode ficar de papo, pode levar a manhã toda pra gravar uma faixa. E você é um profissional que poderia estar dando aula, poderia, poderia estar fazendo outras coisas, poderia estar estudando. E acabou, foi extinguido o período. Quer dizer, ainda na tabela do sindicato continua. Reajusta todo ano lá de acordo com a inflação para não desvalorizar, mas não é usado mais o sistema de período, é usado o sistema de faixa (Maia).

A dificuldade em exigir o pagamento do valor tabelado para os músicos é apenas sintoma das dificuldades enfrentadas pelo sindicato. Os sindicatos pelo mundo de forma geral têm experimentado um esvaziamento que vão de campanhas antissindicaais por parte de grandes empresas como a Amazon⁴⁴ às desregulamentações como o exemplo do fim da obrigatoriedade da cobrança do imposto sindical trazida pela reforma trabalhista brasileira de 2017 (Brasil, 2017). A diminuição da força do papel dos sindicatos vem na sombra da corrosão dos direitos trabalhistas e da propagação da ideologia de “empreendedorismo” da indústria 4.0 (Antunes, 2018). Frente as transformações no universo do trabalho, os sindicatos precisariam buscar as formas que se armam para enfrentar as novas demandas trazidas que se diferenciam daquelas existentes ao longo dos últimos séculos: “Se a indústria taylorista e fordista é parte mais do passado do que do presente (ao menos enquanto *tendência*), como imaginar que um sindicalismo verticalizado possa representar esse novo e compósito mundo do trabalho?” (Antunes, 2018). Uma das facetas da nova morfologia do trabalho vem a ser a “pejotização” do trabalho (Antunes, 2018) no Brasil representada pelo chamado MEI (micro empreendedor individual).

Mas é isso, eu acho o músico como profissão um autônomo como outro qualquer, como outro trabalhador. Existe regra pra autônomo, existe o guia

⁴³ <https://www.sindmusi.org.br/espaco-do-musico/tabela-de-cachês>

⁴⁴ <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/amazon-montreal-union-drive-1.6488096>

de recolhimento que a gente vê muita gente mais humilde pagando seu recolhimento de autônomo como pedreiro, como uma faxineira que é diarista, ela todo mês vai lá e paga sua autonomia e tal. Eu não vejo muitos músicos fazendo isso, se colocando como autônomo. Por outro lado, também existe a lei do músico. A lei da nossa profissão é regulamentada. A gente não poderia nem estar enquadrado no MEI como microempreendedor individual porque a primeira cláusula já diz que é para profissões não regulamentadas e a nossa é. Mas aí é aquela coisa, foi arranjando um cantinho pra cá, um puxadinho pra lá e a gente está lá no MEI. Há dois anos atrás quase que tiraram a gente dessa lista, mas todo ano cai um tanto de profissão dessa lista. Aí, quando caiu o mercado de produção musical de show chiou pra não tirar o músico do MEI e tal. Mas a gente está procurando, existe a lei. Quando existe algum processo e tal, o juiz é obrigado a ir na lei, ele só pode recorrer pela lei (Maia).

Em um contexto em que o trabalhador é levado a crer em si como “empresário de si mesmo” em disputa por seus interesses próprios em lugar de um trabalhador pertencente a uma classe que depende de seu trabalho em disputa com outra classe que explora esse trabalho, o trabalhador em geral assume o seu individualismo como bandeira. A representação de classe incorporada na forma de sindicato, demandando solidariedade e comprometimento com as causas comuns a frente dos interesses pessoais é o justo oposto daquilo que prega a lógica do “empreendedor de si mesmo”.

Nesse sentido, a dificuldade de união e solidariedade dos músicos enquanto classe surge como fator a ser superado. Em um mercado tão concorrido, onde as oportunidades de trabalho são preciosas e disputadas, é compreensível que os participantes tendam a agir primariamente em defesa dos interesses próprios em detrimento do que pode favorecer a classe. Nessas situações pode ser fácil perder o foco do fato de que as conquistas adquiridas pela classe dos músicos não aconteceram sem articulação e união.

Agora, os colegas também começaram a se interessar muito pouco pela profissão. Se interessaram muito pela música, mas muito pouco pela profissão. Eu comecei a sentir isso, né? Quando fui ficando mais velho, fui tocando com a garotada aí: olha tem uma “gig” aí, vai pagar tanto. Eu achava tão pouco aquele dinheiro e a pessoa estava tão empolgada. Porque ela era nova, também. Estava entrando. Eu advertia: isso aí é pouco (Machado).

Para alguns entrevistados, seria necessário superar a dificuldade do auto entendimento dos músicos enquanto trabalhadores e enquanto classe não somente para enfrentar os novos desafios trazidos pelas novas tecnologias e filosofias de produção, mas também para evitar a corrosão das conquistas alcançadas no passado, justamente através da união e articulação dos músicos enquanto classe.

Eu tenho esperança (de que os músicos se unam). Porque a informação está chegando, né? Então as pessoas têm que tomar consciência de que se você ganha direito conexo hoje, alguém lá atrás se “fudeu” pra ganhar esse direito e você não sabe nem de onde ele veio. Eu tenho amigos músicos que dizem: “pô, pingou 8000 na minha conta, não sei nem o que que é, pingou 10000, pingou 30000.” É porque a música que você tocou estourou, legal. Eu ganhei 500 pra gravar aquela faixa depois ganhei 10000 pela execução da faixa. Então eu acho que as pessoas tendo essas informações, eu tenho esperança que elas se toquem que tem que ter, que tem que ter força, que a gente tem força (Maia).

O entendimento de que somente através da articulação da classe trabalhadora em seus mais distintos segmentos é possível fazer frente as formas de exploração do trabalho, garantindo condições justas de sobrevivência é e sempre foi a chave para as mudanças sociais e por isso é tão temido pelas classes opressoras. No caso dos músicos estadunidenses do século XX conta Kraft:

A ameaça aos músicos não eram as fábricas mecanizadas em lugares distantes, mas sua própria relutância em reconhecer e agir em relação às suas preocupações comuns como trabalhadores em uma América em industrialização. Apenas lentamente eles passaram a reconhecer seus problemas comuns, mas, uma vez que o fizeram, construíram um sindicato forte o suficiente para proteger seus direitos e interesses durante uma geração de mudanças (Kraft, 1996, p. 8, tradução nossa)⁴⁵.

A dispersão dos trabalhadores contribui para a dificuldade de articulação percebida. Diferente dos músicos trabalhadores de orquestras que tem encontros regulares dividindo o mesmo espaço físico, o músico popular tende a trabalhar de forma errática em contextos distintos vendo seus colegas de maneira esparsa, complicando o processo de criação de laços de solidariedade e união. Maia chama a atenção para a facilidade maior de articulação existente em nichos de mercado dentro do panorama de trabalho com a música mais coesos: “*Eu tento ir por nichos, eu fiz um grupo com o pessoal que toca em (teatro) musical. É um nicho mais fechado, mais uniforme, então pode ser mais fácil. O trabalho é mais parecido, carga horária, ensaio*” (Maia). Em muitos níveis, o músico popular tem as formas e lógicas do seu trabalho bastante semelhantes às daquelas do trabalhador precarizado do século XXI que

⁴⁵ The threat to musicians was not mechanized factories in faraway places but their own reluctance to recognize and act on their common concerns as workers in an industrializing America. Only slowly did they come to recognize their common problems, but once they did so, they built a union strong enough to protect their rights and interests through a generation of change.

notoriamente tem dificuldade de organização enquanto classe por não se reconhecer enquanto classe:

Se a classe trabalhadora é mais complexa e heterogênea do que aquela que vigorou durante o período de expansão do fordismo, o resgate do *sentido de pertencimento de classe*, contra as inúmeras fraturas, objetivas e subjetivas, impostas pelo capital é um dos seus desafios mais prementes, em particular em uma fase na qual o proletariado que conseguiu preservar alguns direitos parece se diferenciar (e até mesmo se antagonizar) em relação ao chamado *precariado*, que cresce nos países capitalistas centrais (Antunes, 1999, p. 223).

Assim como a figura do artista é cooptada para “adoçar” a imagem do trabalhador precário contemporâneo, é urgente o movimento no esforço de buscar maneiras de superar a degradação das já precárias formas de viver de música existentes. Campos ainda lucrativos para o músico como o audiovisual dependem das legislações vigentes que garantem o pagamento dos direitos autorais e conexos. Basta que essas leis mudem para que esse espaço de trabalho deixe de existir da forma que ainda existe e cabe ao sindicato e ordem a articulação para que isso não aconteça.

Já existe o debate acerca do pagamento dos direitos por parte das plataformas digitais que tem se convertido gradualmente em forma primária de acesso à música. Hoje o debate migra para a questão dos direitos autorais em casos de músicas produzidas através de recursos de inteligência artificial generativa que devem representar uma nova revolução sonora que muito possivelmente impactará negativamente o espaço de trabalho para o músico (Kraft, 1996; De Marchi, 2023).

A história mostra o quanto as transformações técnicas tendem a ser avassaladoras no sentido da transformação que operam na realidade do trabalho. Os adventos tendem a ser “imparáveis” como demonstra o fracasso no esforço da greve dos músicos estadunidenses contra as gravações (Kraft, 1996). Ainda assim, cabe ao trabalhador o reconhecimento de sua condição de membro de uma classe para que seja possível a articulação e engajamento dessa no sentido de não permitir que as novas tecnologias estejam sempre e somente em função da exploração ou substituição de sua força de trabalho em função do acúmulo de capital nas mãos das classes detentoras do controle dos meios de produção.

A seguir, trataremos do caso da greve dos músicos de gravação brasileiros da década de 1980, como exemplo de articulação vitoriosa da classe sobre os contratantes.

5.8.2 Greve

Com relação à articulação e união da classe atuando para pressionar os contratantes no sentido da melhora das condições de trabalho dos músicos vale mencionar o caso particular das greves dos músicos de gravação dada na década de 1980 no Brasil, mais especificamente no circuito Rio e São Paulo.

Ao longo da história existiram situações nas quais músicos se articularam com o objetivo de utilizar o recurso da greve como forma de pressionar os contratantes. Em breve pesquisa na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, esbarramos com diversas notícias relativas à greves de músicos⁴⁶, principalmente de músicos ligados a instituições como orquestras sinfônicas. James P. Kraft (1996) descreve as ações de greve dadas nos Estados Unidos ao longo da primeira metade do século XX, articuladas pelo sindicato daquele país nas quais os músicos deixaram, ou ameaçaram deixar de trabalhar para forçar melhorias nas condições de trabalho. As lutas do músico do início do século tendiam a envolver questões relativas a valores dos caches ou tempo de trabalho, mas o sindicato regulava também tamanho mínimo das orquestras como forma de garantir mercado de trabalho para os músicos ou direitos de transmissão de programas de rádio entre diferentes cidades. Houve, inclusive, a tentativa de greve com o objetivo de proibir as gravações em geral frente a percepção do fato de que a música mecânica substitui e reduz o campo de trabalho para os músicos. Nas palavras do presidente do sindicato dos músicos estadunidenses James C. Petrillo, o músico ao gravar estaria “tocando em seu próprio funeral” (Kraft, 1996, p. 135) uma vez que geraria o produto que, carregando o trabalho morto dos músicos uma vez pronto, dispensaria sua mão de obra enquanto trabalho vivo em diversas situações subsequentes.

O caso das greves dos músicos de gravação no Brasil, diferentemente do exemplo citado anteriormente, não tinha como objetivo acabar com as gravações, mas sim enfrentar questões como a melhoria do valor dos caches praticados nesse mercado, a atrasos no pagamento desses caches ou com relação ao tipo de nota fiscal sendo cobrada dos músicos por parte das gravadoras.

⁴⁶ http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_10/15198

http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_10/18181

http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_10/188486

http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_10/188877

A partir de amanhã, os 3 mil 600 profissionais filiados ao Sindicato dos Músicos do Município do Rio de Janeiro paralisam todas as gravações no Estado, em protesto contra a proposta da Associação Brasileira de Produtores de Disco que ofereceu um aumento de apenas 250 Crz\$ por hora de trabalho. Os músicos reivindicam um cachê mínimo de Crz\$ 3 mil com garantias de pagamento mesmo que o trabalho seja cancelado (Jornal do Brasil, 31/12/1986).

Ao longo da década de 1970 o Brasil chegou a se consolidar entre os maiores mercados consumidores de discos no mundo. Todavia, o crescimento do mercado dado inicialmente que trouxe um impulsionamento da produção fonográfica junto ao clima de otimismo do “milagre brasileiro” colidiu com a recessão vinda na década seguinte. A estagnação econômica subsequente veio de encontro ao cenário favorável que se apresentava até então causando impactos negativos no consumo de discos que consequentemente afetaram a produção dos fonogramas.

Os anos 1980 foram marcados, no Brasil, pelo fim do ciclo de crescimento acelerado da economia, o chamado “milagre brasileiro”, e a conseguinte estagnação da economia acompanhada de alta da inflação, contexto que lhes valeu o título de “década perdida”. Também para a indústria fonográfica, esse período foi de adaptação a esse cenário negativo (Vicente; De Marchi, 2014, p. 21).

O contexto econômico da época, com a desvalorização constante da moeda afetando ainda mais os ganhos financeiros dos músicos de estúdio, fez com que o valor praticado estivesse significativamente corroído pela hiperinflação que assolava o país no período. Nessa ocasião, os músicos que se ocupavam do trabalho de gravação das principais gravadoras do país se viram em uma posição desfavorável frente a situação econômica da época.

Eu lembro, por que foi em 85, 86, eu já estava maior. Ali houve, eu fiz as contas ali e naquele momento houve uma defasagem, uma inflação muito alta e eles meio tiveram que dolarizar e a coisa despencou e do jeito que estava o período ficou valendo muito pouco dinheiro. Ficou valendo como se fosse 30 reais, 40 reais. Então eles já saiam pra gravar por tabela dobrada (Maia).

A greve dos músicos de estúdio no Brasil foi um caso particular, motivada, entre outras coisas, pela situação econômica da época e que somente obteve êxito por conta de uma série de fatores específicos. De início, devemos considerar a concentração da produção nas mãos de poucas gravadoras como fator que favoreceu a articulação grevista. O movimento de fusão das companhias produtoras de disco, bem como a aquisição dessas por companhias

multinacionais (Dias, 2000; De Marchi, 2023), tornava visível quem eram os contratantes contra quem seria necessário lutar pelas melhorias: as gravadoras.

O número reduzido contribuía, também, para a clareza com relação ao que era praticado no mercado em termos de valores e procedimentos legais. Por fim, o fato de as gravadoras se encontrarem em mãos de multinacionais de origem estrangeira permitia aos músicos compararem os valores praticados nas seções de gravação brasileiras com aqueles praticados no exterior pelas mesmas companhias permitindo o escancaramento da defasagem dos valores brasileiros frente ao mercado estrangeiro: “As mesmas gravadoras multinacionais pagam pela mesma mão de obra, para realizar o mesmo trabalho no mesmo período, aproximadamente 160 dólares no exterior e somente 10 dólares no Brasil.” (in O TRAMPO, n 4, 2024).

O sistema de período ainda em voga na época com o valor praticado ainda regulado pelo sindicato contribuía, também, para a clareza com relação aos valores praticados no mercado. Os valores eram tabelados, bem como o tempo de trabalho regulado pelo sindicato faziam com que ficasse claro para os músicos o quanto recebiam pela jornada de trabalho. Em comparação, no panorama atual, tende a prevalecer a remuneração por faixa gravada independente do tempo que tome para isso, deixando de lado a tabela do em geral se negociando individualmente cada trabalho o que torna obscuro o quanto vale o trabalho de gravação. Hoje, esse trabalho pode ser remunerado e tomar tempos de formas bastante distintas de acordo com cada situação.

Somado a esses fatores, a década de 1980 foi um período de relativa grande adesão ao sindicato por parte dos músicos (Requião, 2024) o que contribuiu de alguma forma para a força de atuação desse frente às pressões das gravadoras. O panorama político brasileiro após anos de opressão por parte do regime militar contribuía para uma postura de articulação e enfrentamento das estruturas por parte dos trabalhadores em geral evidenciada pelo movimento dos trabalhadores e as greves do ABC paulista.

Em face do panorama da época, buscando alguma forma de forçar melhorias nas condições do mercado, os músicos se valeram do tamanho consideravelmente pequeno do grupo de músicos atuando no mercado de gravação para criar uma articulação para negociar de forma coesa com os contratantes. Conforme já tratamos ao longo desse trabalho, o grupo que ocupava o mercado então era restrito em grande parte pela percepção de escassez de profissionais supostamente qualificados para lidar com as exigências do trabalho de gravação. Sendo um conjunto de indivíduos relativamente pequeno, com algum nível de contato entre si

e compartilhando das mesmas questões com relação ao trabalho, foi possível estabelecer uma articulação entre os músicos envolvidos.

Então quando eles viram que eram os mesmos músicos. Antigamente eu via assim: Jamil Joanes (também gravava). Mas eu nem sabia como era a cara dele, nem meu pai sabia, porque quando meu pai tava num trabalho ele tava no outro. E às vezes se cruzavam na porta do estúdio e: “você que é o Jamil, você que é o Luizão?”. Não tinha youtube, não tinha televisão pra caramba. Então quando eles viram que eram mesmo os mesmos músicos falaram: galera, vamos parar isso aqui, vamos parar. Aí os músicos do Rio de Janeiro pararam, teve gente que foi pra São Paulo gravar aí o pessoal de São Paulo sacou também e pararam também de gravar pra poder dar uma melhorada que estava mesmo muito baixo (Maia).

A coesão do grupo aliada à uma participação mais efetiva do sindicato junto ao campo de trabalho com gravação contribuíram para o êxito do movimento grevista em garantir uma revisão dos valores do trabalho em estúdio. *“Fez efeito. Até porque a maioria dos músicos bons já estavam trabalhando com tabela dobrada. Bandeira dois como chamavam. E eles estavam todos gravando assim, eles só fizeram o acerto. Aquela época foi uma época muito difícil financeiramente pro país” (Maia).*

Apesar da vitória dos músicos de gravação, o envolvimento das lideranças do movimento grevista não ficou sem resposta por parte das gravadoras contratantes. O caso do baixista Luizão Maia, antes extremamente ativo nos circuitos de gravação e depois relativamente excluído desse, exemplifica a “lista negra” estabelecida pelas gravadoras no pós greve: *“Teve, teve (retaliação) pro meu pai. Ele foi meio que proibido de entrar nas gravadoras. Ali pra ele fecharam muitas portas. Ele estava botando a cabeça na frente pra briga” (Maia).*

De fato, alguns músicos envolvidos com gravação se opunham à greve, demonstrando preocupação com possíveis desgastes com os contratantes, mas também divergências em termos de posicionamento e ideologia:

Geralmente quem envenenava a cabeça da gente era o músico que não gravava muito. Esses caras que não gravavam muito ficavam envenenando: “a tabela era muito barata, tem que fazer greve”. O Luizão mesmo chegou pra mim: “Cesar, vamos embora fazer essa greve”. “Velho, não entra nessa! Luizão, para com isso, não entra nessa, isso é nego já envenenando sua cabeça, vai ver que é cara que não grava que nem a gente, não faça isso”. “Mas eles tem razão, a grana tá pouca”. “Olha, velho, não vá levantar bandeira”. Aí o Luizão levantou infelizmente a bandeira do movimento, e eu tive que aderir, claro sou músico, claro, tive que aderir a greve. Mas não levantei bandeira nenhuma porque achava errado aquilo ali, mas é greve,

vamos embora, to no meio disso. Mas o que que acontece, quando o cara levantou a bandeira, nego já anotou o nomezinho desse menino aqui. E foi quando o Luizão começou a ligar pra mim: “Cesar, tá bravo, o telefone não tá tocando”. “É, eu te falei, falta de aviso não foi” (Barroso)

Se compararmos a situação atual com o contexto existente durante a greve, podemos encontrar diferenças centrais que determinam as dificuldades existentes na articulação dos músicos de gravação enquanto classe no panorama atual. De início, devemos considerar a fragmentação existente de maneira geral nas estruturas do trabalho com música. Se, antes, as gravadoras centralizavam a maior parte da produção, hoje, a diversidade de pequenos produtores torna difícil regular e fiscalizar as práticas dentro desse circuito profissional. O mercado é, também, fragmentado em termos de mão de obra, hoje em lugar de um grupo pequeno de músicos de estúdio se ocupando significativamente da produção dos fonogramas, a gravação tende a ser um trabalho ocasional para um panorama muito maior de músicos que basicamente não interagem entre si, tornando difícil a articulação e reconhecimento do conjunto de indivíduos enquanto classe. *“Não sei (se uma greve seria possível hoje em dia). Por essa pluralidade de situações de trabalho” (Maia).*

A dificuldade de articulação da classe trabalhadora em seus mais diferentes nichos é agravada pelas novas tecnologias que desterritorializam a produção e isolam os trabalhadores (Graham; Anwar *in* Antunes, 2020). A realidade dos *home studios* estabelecendo uma diversidade de microprodutores competindo no mercado em lugar de poucas grandes produtoras já representa uma dificuldade para a atuação do sindicato na medida em que é muito mais complicado fiscalizar uma infinidade de pequenas produtoras do que um punhado de grandes produtoras. A nova realidade da gravação online torna essa atuação muitíssimo mais complexa na medida em que os trabalhos são negociados e executados quase que integralmente de forma remota e digital. A natureza do trabalho remoto dificulta, também, a articulação interpessoal dos músicos como um todo na medida em que minimiza a convivência e a troca entre os indivíduos (Antunes, 2020).

De forma geral, o trabalho de gravação se afastou do formato de traços tayloristas, ligado à grandes instâncias como grandes gravadoras ou as tradicionais companhias de comunicação de massa para se aproximar dos modelos de trabalho precário do músico popular em geral. *“Antes da década de 70 os músicos eram empregados das gravadoras. Então eles tinham os músicos que iam pra lá todo dia gravar, cada dia era um artista” (Maia).* Ao longo do período no qual a conjuntura permitiu a atuação mais efetiva do sindicato, onde houve

poder de negociação com as grandes gravadoras foi possível a realização da greve e o êxito dessa.

Como tinha muita gravação na época, muita mesmo porque o que vendia era disco e as gravadoras eram muito poderosas, chegou uma hora que eu gravava o dia todo, todo o dia e os caras respeitando tabela. (...) Quer dizer, isso aí eu estou retratando essa época, se você for andando pra frente e ver como a situação do músico degradou. (...) Eu de sessenta e pouco por que que eu comecei a tocar em sessenta e três, sessenta e quatro com esse pessoal (artistas conhecidos). De lá pra cá quando começou a chegar perto da década de oitenta já começou a mudar o cenário. Tinha gravação ainda, já tinha CD, mas já tinha mais músico tocando bem e começou a rarear esse cenário de gravar todo dia o dia inteiro, começou a mudar (Barroso).

Embora ainda existam as gravações nos moldes das gravações operadas no início do século XXI, respeitando a tabela do sindicato, em geral contratadas por grandes artistas, estas são a minoria e soam como traços remanescentes das práticas do passado. No novo panorama a ideia de greve soa algo impossível na medida em que a própria figura do “contratante” se dilui. Hoje o músico é ao mesmo tempo aquele que toca, aquele que opera a gravação e o dono do micro estúdio.

Talvez não faça sentido falar de greve no mercado de gravação no modelo que aconteceu ao longo da década de 1980, uma vez que as relações de contratação e produção musical se transformaram ao ponto de obscurecer o contra quem essa greve seria. No entanto, é imprescindível a união e articulação dos músicos enquanto classe na busca por melhores condições para a existência da música enquanto profissão.

É certo que é preciso sempre lutar por melhores condições de trabalho e de vida. Podemos citar como exemplo de batalhas a serem travadas a luta pela manutenção e respeito das leis ligadas à cobrança dos direitos conexos e autorais que representam o fator que permite que a música seja fonte de renda e sem as quais os músicos envolvidos em gravações perderiam as garantias aos rendimentos do fruto de seu trabalho. Outro campo de batalha que pode ser citado é o espaço das plataformas digitais que veiculam a música através da *internet* repassando valores muito aquém do previsto por lei nas relações entre os veículos tradicionais (rádio e televisão) para os artistas.

Pode ser que os meios para lutar pelos interesses da classe podem não passar mais pela ferramenta da greve no contexto atual da profissão de músico. É irônico que justamente na era tecnológica onde as possibilidades de comunicação e articulação seria mais fácil através dos meios digitais venha a ser aquela na qual se percebe tamanha dispersão das classes trabalhadoras.

6 CONCLUSÕES

6.1 Arte, Trabalho e Utopia

Chegando ao fim desta pesquisa, constatamos que saímos com mais perguntas do que respostas. Este trabalho, que aborda artistas para tratar de trabalho, obrigando ao questionamento do que entre as atividades humanas pode ser considerado “trabalho”, bem como de quais fatores separam este das atividades que seriam “arte”.

Consideramos ser válida a análise das ocupações artísticas sob o ponto de vista de trabalho por ser possível, através dessa análise, apontar não apenas a dificuldade de enquadrar o fazer artístico enquanto trabalho, mas trazer à tona aspectos do trabalho que tendem a ser suprimidos em favor de uma concepção de trabalho unicamente mercantil. A dicotomia original entre esforço e criação inerentes ao trabalho dificilmente será superada. Porém, em lugar de conceber a arte como pura criação e o lugar do trabalho como puro esforço, devemos considerar que:

[M]ensurar as continuidades, as circulações, as transferências, em todos os sentidos entre o informal, o doméstico e as formas mercantis de contrato, é contribuir para redescobrir a parte invisível, enigmática de ‘toda’ a atividade industriosa, e a impossibilidade de circunscrever claramente os recursos, os atos, os espaços onde se desdobram os corpos e as almas humanas em ‘todo’ o trabalho, até mesmo o trabalho mercantil (Schwartz, 2011, p. 32).

A ocupação de artista é considerada o modelo de trabalho engajado ao qual o indivíduo se dedica por paixão ou vocação. Enquanto: “Para um marxista, o trabalho é, ou deveria ser, uma questão de autoexpressão: o ideal é o de um bom artesão, ou melhor ainda, um artista, cujo trabalho é tanto uma expressão de seu ser interior quanto uma contribuição para a sociedade como um todo” (Graeber, 2001, p 40, tradução nossa).⁴⁷ Reduzindo o trabalho à sua dimensão básica de busca pelos meios de subsistência, a sociedade capitalista apaga as demais possibilidades do trabalho: “Tem-se como utopia, no sentido de impossível, que o trabalho seja expressão, ou que se possa ter um trabalho criativo e que dê prazer. Abandona-se a pretensão do artífice, do artista” (Albornoz, 1998, p. 41).

⁴⁷ For a Marxist, labor is, or should be, a matter of self-expression: the ideal is that of a fine craftsman, or even more, an artist, whose work is both an expression of her inner being, and a contribution to society as a whole

Devemos criticar a prevalência da noção de trabalho mercantil, tempo e esforço vendidos, como o trabalho real. Seria necessário questionar as divisões entre trabalho e tempo livre, mas não no sentido disfarçar trabalho mercantil como tempo livre, como tende a acontecer, mas aliviando da humanidade da massacrante situação de submissão através da exploração do trabalho.

Os avanços tecnológicos no sentido da automação do trabalho têm provocado transformações profundas no lugar social e econômico do trabalho substituindo grande parte da demanda por mão de obra, contribuindo para o crescimento da massa de mão de desempregados e já era criticada por Karl Marx. Com a revolução digital, a tecnologia passa a ocupar não apenas áreas associadas ao trabalho “braçal”, mas também à aspectos de planejamento raciocínio trazendo impactos sobre a relação entre trabalho e valor:

O primeiro deles é aquele que possibilita a conversão do trabalho vivo em trabalho morto, a partir do momento em que, pelo desenvolvimento dos softwares, a máquina informacional passa a desempenhar atividades próprias da inteligência humana. Dá-se então um processo de objetivação das atividades cerebrais na maquinaria, de transferência do saber intelectual e cognitivo da classe trabalhadora para a maquinaria informatizada (Antunes, 2009, p.124).

A automação do trabalho, que poderia resultar em aumento do tempo livre e melhor distribuição dos bens produzidos de forma barateada através das linhas de montagem automatizadas, tem resultado na corrosão e precarização das estruturas de trabalho. Jornadas de trabalho de mais de dez horas diárias, semelhantes àquelas existentes no início do século XX, tornam-se comuns disfarçadas de autonomização do trabalhador. O trabalho plataformizado invade a dimensão do tempo privado, forçando a diluição da separação tempo livre/tempo de trabalho em duas frentes: primeiramente o teletrabalho e o trabalho plataformizado forçam o trabalhador a viver em estado de prontidão para poder trabalhar quando o trabalho “aparecer”. Por outro lado, as redes sociais se alimentam do conteúdo que o indivíduo posta em suas horas vagas, convertendo os clicks das plataformas em direcionamento publicitário e o tempo de ócio em “trabalho” para as plataformas.

Em uma sociedade onde tudo é mercadoria o sentido de todo trabalho é o lucro. Os avanços em produtividade trazidos pela racionalidade técnica, levada ao extremo pela revolução digital e pela indústria 4.0, em lugar de representar uma era de bem-estar social, tem imposto à classe que vive do trabalho o massacre de um trabalho cada vez mais opressor.

Se para utopistas do século XIX como Charles Fourier sonham um mundo onde o trabalho é prazer, Marx concebe o trabalho como um meio digno de superar as necessidades em busca de um equilíbrio entre trabalho e a liberdade, o descanso e o gozo da vida (Albornoz, 1988). Dessa maneira, Marx se situaria, em alguma medida, entre os utopistas e pensadores liberais como Adam Smith, para quem o trabalho representa esforço e luta, representando o oposto do prazer.

Após o colapso da União Soviética, o capitalismo neoliberal se estabeleceu enquanto sistema global com poucos pontos de resistência. Assim como apregoa a livre concorrência capitalista, ao se estabelecer enquanto modelo único de sistema econômico global o modelo capitalista não precisou temer a influência do sistema concorrente representado pelo comunismo soviético. Sem concorrência, o capitalismo pôde livremente demonstrar o pior de si. A concentração de renda atinge patamares históricos enquanto os gastos sociais e condições de trabalho entram em declínio globalmente (Bragman, 2016).

Em diversas regiões do mundo cresce o debate e os experimentos em torno da ideia de renda mínima universal, defendida como forma de estabelecer condições sociais que evitem um colapso do sistema capital por grandes empresários como Elon Musk e Mark Zuckerberg, sendo o ponto central da plataforma de governo defendida pelo pré-candidato à presidência dos Estados Unidos em 2020, Andrew Yang. A filosofia por trás da renda básica universal baseia-se na constatação de que os postos de trabalho diminuem frente a automação. A garantia de renda mínima para a população garantiria um mercado consumidor mantendo a economia ativa, mas também serviria como medida para liberar o humano de sua submissão através do trabalho:

[T]er renda básica não implica parar de trabalhar; implica apenas não precisar trabalhar pelo básico, o que, na prática, aumenta a liberdade de escolha do indivíduo e diminui o poder de barganha de quem concentra riqueza. Quem fará os trabalhos degradantes, que não interessam a ninguém? Esses terão que ser muito bem pagos, pois não é a pobreza que garantirá mão de obra barata (Roque, 2018).

Conforme aponta o historiador Rutger Bregman, a ascensão do capitalismo neoliberal nas décadas finais do século XX impôs a ideia de uma diminuição do papel do estado como forma de nutrir a produtividade através da livre iniciativa (Bregman, 2016). A demagogia implícita em tal modelo se fez presente nos gigantescos pacotes de resgate econômico cedidos pelo governo estadunidense às empresas privadas frente à crise financeira de 2008. Diante da crise provocada pela pandemia de Covid-19, o autor afirma ser inevitável a transformação do

modelo neoliberal, destacando o papel da taxação das grandes fortunas, hoje vista como radical, tendo sido o fator central do florescimento da economia estadunidense ao longo das décadas de 1950-1970. Se soa radical ou utópica a ideia de uma sociedade onde a política e as estruturas econômicas não são direcionadas aos interesses e lucro de grupos pertencentes a uma parcela ínfima da população, mas ao bem-estar social e a erradicação da pobreza, é importante lembrar que na década de 1940, eram os neoliberais originais como Friedrich Hayek e Milton Friedman vistos como radicais (Bregman, 2020).

Se a proposta de renda básica universal tem ares de utopia, a imensa concentração de renda, fruto do capital especulativo, indicam a necessidade de taxação das grandes fortunas como forma de buscar um novo equilíbrio para o capitalismo. Uma forma de repartir os frutos da produtividade sem precedentes na história que cumprisse a promessa de, em aliança com a tecnologia, a economia servisse ao bem-estar dos povos e não se alimentasse do seu labor.

O trabalho não será mais uma carga que o homem suporta apesar dele mesmo porque sem ele não sabe do que viveria. A vida de todos os membros da sociedade será assegurada independentemente de seus desempenhos e façanhas. De modo que o trabalho poderá tornar-se, enfim, uma atividade com sentido (Albornoz, 1988, p. 98).

Uma utopia é necessária como perspectiva de mundo melhor sobrepondo o conformadorismo, com um sistema que se afirma enquanto inevitável pois é controlado por quem não quer a mudança. Em um mundo onde a ciência possibilitou inúmeros avanços possibilitando patamares de produtividade nunca antes vistos, a quem ainda interessa haver tanta desigualdade?

[P]or que estamos trabalhando cada vez mais, desde os anos 1980, apesar de estarmos mais ricos do que nunca? Por que milhões de pessoas ainda vivem na pobreza, quando temos riqueza suficiente para extinguir definitivamente esse mal? E por que mais de 60% de sua renda depende do país onde você teve o acaso de nascer? As utopias não oferecem respostas prontas, muito menos soluções. Mas elas, de fato, fazem as perguntas certas (Bregman, 2016, p. 24).

Por fim, diante da dicotomia entre esforço e criação, inerente ao trabalho, uma sociedade mais justa, na qual a pobreza não sujeite o indivíduo à prisão do trabalho como forma de garantir as condições mínimas de subsistência, representaria a possibilidade de libertação do indivíduo para se dedicar a uma vida com sentido. O trabalho, ou os trabalhos, de um indivíduo contribuem para sua construção enquanto pessoa. O trabalho ocupa uma

parcela significativa do tempo do indivíduo e por isso não deve ser uma parcela separada de sua vida, mas deve ser parte integral sua.

Dizer que uma vida cheia de sentido encontra na esfera do trabalho seu primeiro momento de realização é totalmente diferente de dizer que uma vida cheia de sentido se resume exclusivamente ao trabalho o que seria um completo absurdo. Na busca de uma vida cheia de sentido, a arte, a poesia, a pintura, a literatura, a música, o momento de criação, o tempo de liberdade, têm um significado muito especial. Se o trabalho se torna autodeterminado, autônomo e livre, e por isso dotado de sentido, será também (e decisivamente) por meio da arte, da poesia, da pintura, da literatura, da música, do uso autônomo do tempo livre e da liberdade que o ser social poderá se humanizar e se emancipar em seu sentido mais profundo (Antunes, 2009, p. 143).

Partindo do olhar do artista, que se identifica, se constrói e se realiza através de seu trabalho, o trabalho como se apresenta na sociedade de uma forma geral, mercantilizado, alienado e indesejado, soa como algo triste. Mesmo que, por vezes, o trabalho artístico possa padecer de constrangimentos semelhantes na sociedade contemporânea, o artista ainda aponta para o que o trabalho poderia ser, mas infelizmente não é. Porém, isso não significa afirmar que o trabalhador em geral deva viver na insegurança que tende a assolar o trabalho artístico de maneira geral, mas, pelo contrário, afirmar que a sociedade deveria assegurar a existência do indivíduo nas suas condições básicas de saúde, educação, moradia e alimentação para que o trabalhador em geral possa escolher o trabalho no qual possa ter uma relação semelhante àquela do artista com sua arte. Dessa forma, os indivíduos poderão ter em seus trabalhos, qualquer que estes sejam, um meio que auxilie no direito inalienável da busca pela felicidade.

6.2 Conclusões

O ser humano faz música e seguirá fazendo música seja profissionalmente ou não. A música é uma atividade que o humano pratica nas mais distintas culturas fazendo parte das dinâmicas sociais inerentes a estas. Diferentes condições econômicas ao longo da história possibilitaram o estabelecimento de mercados que permitiram a determinados músicos viver de música. O mercado fonográfico criou esta possibilidade ao longo do século XX, permitindo condições para o estabelecimento do mercado de produção da música gravada como fonte de renda para um grupo relativamente restrito de músicos. As transformações recentes impactaram as condições estabelecidas que possibilitavam o trabalho de gravação

enquanto “emprego” para músicos nos moldes das décadas finais do século XX, porém criaram outras possibilidades para um número imensamente maior de músicos.

Foram as estruturas empresariais do século XX que deram contornos de “emprego” ao trabalho do músico de gravação. As demandas técnicas aliadas aos capitais envolvidos na produção de discos que forçaram o estabelecimento de relações de trabalho, não nos moldes do trabalho industrial (o que seria um exagero), mas com semelhanças a este. A dissolução dessa estrutura possibilitou o trabalho de gravação em contextos menos institucionais, mais informal, caseiro e social entre amigos: a “gravação de garagem”.

O afastamento da produção fonográfica do modelo empresarial taylorista, para um de acumulação flexível retirou em muito o caráter “emprego” do trabalho do músico de gravação. As dinâmicas que prevalecem são as de amizade, de rede de contatos e de informalidade afastando este campo da lógica do “emprego” e aproximando-o da lógica de atividade social que cerca os fazeres musicais populares.

A conclusão mais evidente que podemos tirar com relação às transformações dadas no universo do trabalho do músico junto à indústria fonográfica diz respeito à percepção de piora desse campo enquanto fonte de renda para os músicos individuais. Essa percepção, compartilhada pelos entrevistados, vem pareada com a constatação da precarização da morfologia do trabalho nesse campo. Seria correto afirmar que o trabalho de gravação hoje tende a ser mais esperso, menos formalizado e mais mal pago se comparado com o panorama do século XX? Todavia, é correto afirmar, também, que esse campo trabalho é imensamente mais acessível e amplo hoje do que foi há poucas décadas atrás?

Como causa para essas transformações, podemos apontar para a diversificação da produção fonográfica que vi vinha sendo tendência nas décadas finais do século XX (Dias, 2000), mas o fator decisivo é, certamente, a implementação da tecnologia digital em todos os âmbitos da indústria fonográfica; produção, divulgação, distribuição e consumo (De Marchi, 2023). Foi a informática que transformou as formas de acesso à música, transformando os hábitos de escuta, impactando dessa maneira o comércio de música e gerando por fim uma nova música voltada para os meios ligados às tecnologias digitais.

Encerramos esta pesquisa nas margens de uma nova revolução que se anuncia com o rápido desenvolvimento da IA que surge como uma sobra no horizonte cada vez mais próximo devendo impactar ainda mais negativamente o campo do trabalho do músico em gravação (De Marchi, 2023). Se a existência da gravação por si representa a possibilidade de acesso à música sem a necessidade de músicos tocando, a IA radicaliza a possibilidade de

produção fonográfica dispensando a necessidade da participação de músicos mesmo em sua elaboração como um todo.

6.3 Notas pessoais

Este trabalho, que se inicia fruto do espanto com relação aos desafios do “viver de música”, se encerra carregado de reflexões profundas de caráter íntimo que se aplicam não somente a minha própria história enquanto músico e trabalhador, mas também enquanto indivíduo como um todo. O mergulho nas questões relativas ao trabalho me levou a repensar os sentidos que podem ter as minhas ocupações e atividades na malha de minha vida.

Tocar a temática do espaço que o trabalho ocupa na vida dos indivíduos, tanto em termos de tempo e esforço demandados quanto em relação à carga simbólica que este exerce na constituição do indivíduo em termos de identidade, subjetividade e lugar na sociedade, força a reflexão acerca do trabalho “o” como constituidor do ser. Não é possível realizar algum trabalho sem que este exerça alguma forma de influência sobre nós mesmos: “Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento (o trabalho), ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza” (Marx, 2013, p. 188). Dedicar-me ao trabalho que é a pesquisa e reflexão acerca do próprio trabalho em si, impactou de forma marcante minha percepção do lugar e do sentido do trabalho em minha vida.

O encontro com o meio acadêmico durante a pandemia de Covid-19, com “a mão na massa” das leituras, debates e reflexões não apenas transformaram meu entendimento relacionado aos temas do trabalho, mas me transformaram em grande medida em “pesquisador” que busca as formas de ser pesquisador na medida em que pesquisa. Esse movimento formativo (Pareyson, 1993) me colocou em situações de ligeiro conflito na medida em que as portas da vida pós pandêmica se abriram e com elas os caminhos de músico me demandaram a “mão na massa” dos estudos, ensaios, viagens e shows de uma forma geral me cobrando a “forma” de músico.

Essas buscas, que coexistem se sobrepondo uma à outra, nos dados momentos, traziam consigo a questão constante: o que eu sou? Ser músico ou ser pesquisador demandou de mim a capacidade de assumir diferentes “identidades provisórias” (Ibarra, 1999), vestir os personagens demandados de acordo com as situações que se apresentavam. O questionamento a respeito do ser possível ser músico e ser pesquisador permeou as conversas bem como os debates em aula durante minha passagem pelo PPGM da UNIRIO. De fato, essas identidades são “ciumentas” e cobram presença. Momentos de escrita intensa tenderam a roubar o tempo

e a disposição que a prática dos instrumentos tende a demandar, enquanto os momentos de fatura maior de trabalho tenderam a sufocar a disciplina que a pesquisa demanda. A lógica do “cobertor curto” na qual o investimento em algo significa a negligência de outra coisa se fazia constante na tentativa de ser e precisar ser várias coisas ao mesmo tempo. As cobranças internas e externas refletiram esse sentimento em uma forma de vida na qual a sensação de que o tempo nunca é suficiente para dar conta de tudo.

Juntamente a esses personagens, a identidade “pai” me veio a ser cobrada de forma acentuada na segunda metade do prazo que tive para esta pesquisa. Essa identidade, mais urgente, incontornável e determinante do que qualquer outra, veio a expor ainda mais a centralidade do trabalho na constituição do ser humano. O trabalho nos foi “tomado” e posto como condição para a subsistência. Somos obrigados a trabalhar para sobreviver, nos obrigando a construirmo-nos para esses trabalhos, restando pouco tempo para que nos demos ao trabalho de sermos aquilo que queremos e precisamos ser.

Assistir aos meus filhos terminando o ensino médio, tendo pela frente as escolhas referentes à possibilidade de educação superior e a escolha de carreira de uma forma geral serve para aprofundar as questões surgidas ao longo dessa pesquisa. Observar a angústia que é ter que escolher (ou ao menos acreditar ter que escolher) aquilo que deverá fazer por toda vida da posição de quem está ali para aconselhar, pensar em questões de afinidade com as profissões em oposição à estabilidade financeira que essas possivelmente oferecem, ainda mais em tempos de mudança tão radical nos mercados de trabalho, é por si imensamente angustiante.

Ao ter diante de mim um filho em dúvida diante da opção por algum curso após o ENEM, o único conselho que pude dar foi: “faça aquilo que você gosta de fazer e aquilo através do que deseja crescer”. Eu sobrevivi (entre trancos e barrancos) em uma das mais instáveis e improváveis profissões que poderia ter escolhido. Esta pesquisa me deu a convicção do privilégio que é poder estar envolvido com aquilo que se gosta e com o que se identifica. Enquanto estiver trabalhando e buscando, haverá a chance de poder construir um viver daquilo que se gosta. Nas palavras do comediante Jim Carrey: é importante lembrar que podemos sempre fracassar fazendo aquilo que não gostamos e por isso mesmo é melhor que nos arrisquemos naquilo que gostamos⁴⁸.

⁴⁸ https://www.youtube.com/watch?v=42QjAxyt_1o

Assim, encerro esta pesquisa com a clareza do privilégio que é, mesmo jamais tendo ocupado posição próxima daquela ocupada pelos indivíduos que abordei ao longo desta pesquisa, poder ter vivido e criado dois filhos trabalhando apenas como músico.

Reconheço ter tido sorte para que isso tivesse acontecido e reconheço, principalmente, o quanto foi uma série de privilégios possibilitaram que vivesse daquilo que amo. Ter sido criado entre a classe média do Rio de Janeiro foi um fator, sem dúvida, determinante. Foi a minha condição social que me possibilitou acesso aos instrumentos, aulas, material didático e que me permitiu ter tempo para me dedicar à música. Ser de classe média significou, também, ter alguma margem para tomar riscos, como optar por uma carreira artística, por saber que em alguma medida teria uma família para me dar suporte caso passasse dificuldades maiores. Além desses fatores, meu meio social certamente me abriu diversas portas por me colocar em proximidade com pessoas que já se viam inseridas no mercado e faziam parte do campo ligado ao trabalho com música.

É importante frisar que, o fato de ser eu branco como a maioria do recorte demográfico que compõe a minha classe social, certamente contribuiu para o meu trânsito pelo campo social. Assim como ser homem hetero e cis também contribuiu para minha posição junto ao universo da música popular que considero talvez ser (e fui testemunha de diversos eventos que reforçam minha percepção) o mais homofóbico entre os meios artísticos.

Em conclusão, saio desta pesquisa com a percepção de que o trabalho é o que nos permite lutar contra a resistência do mundo, contra as forças que contrapõe nossos desejos e necessidades. Saio com a certeza, porém, de que a sociedade ainda se vale e se estrutura em torno da exploração do trabalho que é convertido em ferramenta de submissão das maiorias para o benefício de minorias. Ainda assim, é preciso lembrar que o que fazemos com nosso tempo é tudo o que temos no pouco tempo em que vivemos nessa terra. Precisamos fazer valer esse tempo mesmo sem esquecer que, como diz Gilberto Gil: “nessa terra a gente tem que arranjar um jeitinho pra viver”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Sobre música Popular**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max, **O iluminismo como mistificação das massas**. In: Indústria Cultural e Sociedade, São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBORNOZ, Suzana. **O que é o Trabalho**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

ALBORNOZ, Suzana. Jogo e Trabalho: do homo ludens, de Johann Huizinga, ao ócio criativo, de Domenico De Mais. **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**, vol, 12, p. 75-92, 2009

ALSHENQEETI, Hamza. **Interviewing as a Data Collection Method**: A critical review: English Linguistic Research. 2014, p 39-45.

ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da Servidão**: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

ANTUNES, Ricardo. **Os Sentidos do Trabalho**: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

ANTUNES, Ricardo. **Uberização, Trabalho digital e Indústria 4.0**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

ARENDT. Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

AUNE, Pedro. **O contra baixista de estúdio da MPB: as transformações no ofício de contra baixista de estúdio entre as décadas de 1970 e 1990**. Dissertação [mestrado]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

BARTZ, Guilherme Furtado. Identidade profissional e música erudita: músicos de orquestra, trabalho flexível e os dilemas da profissão, **OPUS** v. 26 n. 1 jan./abr. 2020

BARTMANSKI, Dominik; WOODWARD, Ian; **Vinyl**: The Analogue in the Digital Age, Bloomsbury Academic, 2015.

BAILY, John, Filmmaking as Musical Ethnography. **The World of Music**, vol 31, n 3 Film and Video in Ethnomusicology, 1989.

BECKER, Howard. Mundos Artísticos e Tipos Sociais, In: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977 p. 9-26.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massas**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1990.

BESSA, Ricardo. Dissertações e Teses sobre o Contrabaixo no Brasil de 1992 a 2019. VI Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 2020.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de Classe e Estilos de Vida. Reproduzido de BOURDIEU, P. e SAINT-MARTIN, M. Gofitts de classe et styles de vie. (Excerto do artigo "Anatomie du gofft".) **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, nº 5 , out.1976, p. 18-43.

BOURDIEU, Pierre. The Forms of Capital, In: RICHARDSON, **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. Nova York: Green Wood Press, 1986.

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

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. **A Invenção Da Música Popular Brasileira**: de 1930 ao final do Estado Novo. Tese [doutorado]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

BREGMAN, Rutger. **Utopia Para Realistas**: Como construir um mundo melhor. Rio de Janeiro: Sextante. 2016.

BUSSO, Gilberto Leandro. **A Ontologia Marxiana do Valor**. Dissertação [mestrado]. Campinas: Universidade de Campinas, 2015.

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

CASTRO, Ruy. **A Noite de Meu Bem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COLI, Juliana. **Vissi D'Arte por amor a uma profissão**: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico. São Paulo: Annablume, 2006.

COUTINHO, Amanda, **Os Trabalhadores da Cultura**. Curitiba: Brazil Publishing Autores e Editores Associados, 2020.

DE MARCHI, Leonardo. A Angústia do Formato: Uma História dos Formatos Fonográficos. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Disponível em: <http://www.revistasg.uff.br/index.php/sg/article/view/V7N2A4/V7N2A42005> Acesso em 22 set 2025.

DE MARCHI, Leonardo. **A Indústria Fonográfica Digital**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2023

DE MASSI, Domenico. **A Economia do ócio**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

DELALANDE, Françoise. De uma Tecnologia a Outra: cinco aspectos da música e suas consequências estéticas, sociais, e pedagógicas, In: VALENTE, Heloisa de A. Duarte. **Música e Mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Editora Via Lettera; FAPESP, 2007. p. 51-60.

DELFANTI, Alessandro. A Organização do Trabalho nos Galpões da Amazon, in **Os Laboratórios do Trabalho digital**: Entrevistas. São Paulo: Boitempo, 2021.

DEJOURS, Christophe. Subjetividade, Trabalho e Ação. **Revista Produção**, v 14, n 3 p 27-34. 2004.

DR LICKS, **Standin in the Shadows of Motown**, The life and music of the legendary bassist James Jamerson, Hal Leonard Publ Corp. Milwaukee. 1989.

DUBAR, Claude. A Construção de si Pela Atividade de Trabalho: a socialização profissional. **Cadernos de Pesquisa**, v. 42 n.146. 2012.

DUBAR, Claude. **A Crise das Identidades**: a interpretação de uma mutação. Porto: Afrontamento, 2006.

DUCKLES, G. et al. **Musicology**, Grove Music, 2001.

ECO, Umberto. **A Definição da Arte**. Rio de Janeiro: Record. 2016

ENGELS, Friederich. O Papel do Trabalho na Transformação do Macaco em Homem. In: **Trabalho necessário**. Ano 4, n. 4. 2006.

ELIAS, Nobert. **Mozart**, Sociologia de um Gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

FONTES, Virginia: Capitalismo em tempos de uberização: do emprego ao trabalho. **Revista Kallaikia** - Revista de Estudos Galegos, n 2, 2017.

FELD, Steven. **Etnomusicologia e Comunicação Visual**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v 1, n. 1, p 239-279, 2016.

FRANK, Robert H.; COOK, Phillip J. Winner-Take-All Markets. **Papers in Political Economy**, n. 18, 1991.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Samba Jazz em Movimento**: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. Tese [doutorado]. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **One man band**: o instrumentista carioca na era das plataformas. Rio de Janeiro: Cahiers d’Outre-Mer, 2018.

G1. Pop & Arte. **Pesquisa mapeia 'desigualdade musical' na internet: 1% dos músicos geram 90% das audições.** Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/09/02/pesquisa-mapeia-desigualdade-musical-na-internet-1percent-dos-musicos-geram-90percent-das-audicoes.ghtml>. Acesso 05/09/2020

GAGNE, Marilène; DECI, Edward L. Self-determination theory and work motivation. **Journal of Organizational Behavior**, n. 26, 2005, p. 331-362.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutemberg à Internet**: direitos autorais das origens à era digital. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GARCIA, Miguel Angel. Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado. **Arte e Filosofia**, Universidade Federal de Ouro Preto, v. 6, n. 11, 2012, p. 36-50.

GOOLD, Ian. The production of space and the changing character of the recording studio. **Popular Music**, V. 41/2, 2022. Cambridge: Cambridge University Press, 2022, p. 238-256.

GRAEBER, David. **Toward an Anthropological Theory of Value**. Nova York: Palgrave, 2001.

GRAEBER, David. **Bullshit Jobs**: A Theory, 2018.

GRAY, Michel H. Discography: Its Prospects and Problems. **Notes**, Second Series, Vol. 35, No. 3 pp. 578-592, Published: Music Library Association, 1979.

GREEN, Lucy. Poderão os Professores Aprender com os Músicos Populares? **Revista Música, Psicologia e Educação**, n. 2, 2000, p. 65.

GROHMANN, Rafael. **Os Laboratórios do Trabalho digital**: Entrevistas. São Paulo: Boitempo, 2021.

HARVEY, David. **Para entender o Capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

HAWKING, Stephen. **Uma Breve História do Tempo**. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

HOBBSAWM, Eric. **A História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HOCKINGS, Paul. **Principles of Visual Antropology**. Nova York: Mouton de Gruyer, 1995.

HILL, Lisa. Adam Smith, Adam Ferguson and Karl Marx on the division of labour. **Journal of Classical Sociology**. Vol. 7, n. 3, 2007.

IBARRA, Herminia: Provisional Selves: experimenting with image and identity. In professional adaptation. **Administrative Science Quartely**, v. 44, n. 4, 1999, p. 764-791.

INFOMONEY. **Bolsonaro diz no JN que trabalhador terá de escolher entre direitos e emprego**. TOLOTTI, Rodrigo. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/politica/bolsonaro-diz-no-jn-que-trabalhador-tera-de-escolher-entre-direitos-e-emprego/> Acesso em: 25 abr 2025.

JAMES, William. **Pragmatismo**. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

JAMES, William. **O Significado da Verdade**. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KRAFT, James P. **Stage to Studio**: Musicians and the Sound Revolution, 1890-1950. Johns Hopkins University Press, 1996.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das Revoluções Científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEVITT, Steven; DUBNER, Stephen. **Freakonomics**: o lado oculto e inesperado de tudo que nos cerca. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

LUKÁCS, Georg. O trabalho. In: **Ontologia do Ser Social**. Tradução de Ivo Tonet. Rio de Janeiro: Mimeo, 1981.

MARCUSE, Hebert. **Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura**. Cultura e Sociedade. São Paulo: Paz e terra, 1997.

MARSHALL, Lee. **The record Industry in the 21st Century**. The International Recording Industries. London: Routledge, Advances in Sociology series, 2012, p. 53-74.

MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Peppers**: os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Sonora, 2017.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital; [tradução de Rubens Enderle]. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATTOS, Marcelo Badaró. **A Classe Trabalhadora**: De Marx ao nosso tempo. São Paulo: Boitempo, 2019.

MCLUHAN, Marshal. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MENGER, Pierre. **O retrato do Artista Enquanto Trabalhador**: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma, 2005.

MERRIAN. Alan P. Definitions of “Musicology” and “Ethnomusicology”: an historical-theoretical perspective. **Ethnomusicology**, May, 1977, Vol. 21, No. 2, p. 189-204.

MORELLI, Rita de Cássia. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Unicamp, 1991.

MORELLI, Rita de Cássia. O Campo da MPB de o Mercado de Música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: O espírito do tempo**, 1. Neurose. Rio de Janeiro: Forense, 1977.

NASCIMENTO, Edna Magalhães do. **Revista Redescrições** Revista online do GT de Pragmatismo Ano 3, Número 1, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NETTL, Bruno. What Are the Great Discoveries of Your Field? Informal Comments on the Contributions of Ethnomusicology. **Musicological**, annual, LI/2. University of Illinois at Urbana-Champaign, School of Music and Department of Anthropology. 2015.

OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Martins de Oliveira; NEJAIM, Vinicius Marques; NEJAIM, América Cardoso Barreto Lima. Desafios Regulatórios no Ecossistema Brasileiro de Streaming de música: uma análise das lacunas nas leis que tratam dos direitos autorais. **Revista Gestão e Secretariado (GeSec)**, São Paulo, SP, v. 15, n. 1, 2024, p. 1365-1384.

OLIVEIRA, Sidnei Rocha; PICCININI, Valmiria Carolina. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 45, n. 5, 2011, p. 1517-538.

PAIXÃO, Lucas Françolin da. **A indústria Fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade**. Curitiba. Dissertação [mestrado]. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013.

PAREYSON, Luigi. **Estética**. Teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993 [1988, 1954].

PILÃO, Valéria. **As diferentes formas de inserção da cultura no processo de acumulação de capital: a particularidade brasileira**. Tese [doutorado]. Marília: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2017.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. **Eis aí a Lapa: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da lapa**. Tese [doutorado]. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho: um retrato do trabalho no Rio de Janeiro na virada do século XX ao XXI. **Revista Eco-Pos**, n. 1, v. 23, 2020.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. O Processo de regulamentação e Luta da Classe Musical no Brasil, do Centro Musical do Rio de Janeiro ao Sindicato de Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (1907 – 1960) **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 17, n. 2, 2024, p. 26-50.

REICH, Michel; GORDON, David M.; EDWARDS, Richard. Dual Labor Markets: A Theory of Labor Market Segmentation. **American Economic Review**, v. 63, n. 2, May 1973, p. 359-365.

ROBERTS, Jim. **How the Fender Bass Changed the Word**. San Francisco: BackBeat Books, 2001.

ROCHA, Décio; DAHER, Maria del Carmen; SANT'ANNA, Vera Lúcia. **A Entrevista em situação de pesquisa acadêmica: reflexões numa perspectiva discursiva**, 2004.

ROQUE, Tatiana. Por Causa de Robôs, Ideia de Renda Básica Universal Ganha Mais Adeptos. **Folha de São Paulo**, 17 fev 2018.

SCHWARTZ, Yves. Trabalho e Valor. **Tempo Social**, v.8, n. 2, 1996.

SANTOS, Zineide; BORTOLIN, Sueli; ALCARÁ, Adriana. Entrevista Narrativa: possibilidades de aplicação na Ciência da informação. **Revista Brasileira de Educação em Ciência da Informação**, v. 6, n. 2, 2020, p. 44-66.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SHROEDER, Dave. **The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz**. History and Pedagogy, Tese [doutorado]. Coral Gables: University of Miami, 2011.

SMILDE, Catharina Agatha. The music profession and the professional musician; a reflection. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, 110-117, janeiro a dezembro 2008.

SOUZA, Jorge Oscar de. **O Contrabaixo Acústico em Três Momentos da Música Instrumental Urbana no Brasil**. Dissertação [mestrado] Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

STATISTA. **Statistics**. Media. Audio. Global recorded music revenue from 1999 to 2024. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/272305/global-revenue-of-the-music-industry/#:~:text=In%202022%2C%20the%20total%20revenue,rate%20compared%20to%20recent%20years> Acesso em: 25 mai 2025.

TINHORÃO, José Ramos. **As Origens da Canção Urbana**. São Paulo: 34, 2011.

TOSTA, Marcia Dias. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**, São Paulo: Boitempo, 2000.

ULHOA, Martha. Escuta e História Através de Gravações, uma reflexão. XIV Congresso de Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM-A. **Anais...** 2020.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

VICENTE, Eduardo. **Da Vitrola ao Ipod**, São Paulo: Alameda, 2014.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo; Por uma História da Indústria Fonográfica no Brasil 1900-2010: Uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, 2014, p. 7-36.

WITT, Stephan. **Como a Música ficou Grátis?** São Paulo: Intrínseca, 2015.

WRIGHT, Brian F. Reconstructing the History of Motown Session Musicians: The Carol Kaye/James Jamerson Controversy. **Journal of the Society for American Music**, V. 13, N. 1, 2019, p. 78-109.

WOODCOCK, Jamie. O Panóptico Algorítmico da Deliveroo: mensuração, precariedade e a ilusão de controle. In: **Uberização, Trabalho digital e Indústria 4.0**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

ZAN, José Roberto. **Do Fundo do Quintal à vanguarda**: Contribuição para uma História da Música Popular Brasileira. 1997. 248f. Tese [doutorado]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. **Eccos Revista Científica**, v. 3, n. 1, 2001, p. 105.