

ARTISTA É ARTISTA ATÉ FRITANDO
OVO: mediações históricas, tecnológicas
e sociais no mundo do trabalho da
música

AN ARTIST IS AN ARTIST EVEN WHILE FRYING EGGS:
historical, technological, and social mediations in the world of
music labor

Luciana Requião¹

lucianarequiao@id.uff.br
Universidade Federal Fluminense – UFF
<https://orcid.org/0000-0003-0351-0578>

Breno Ampáro²

breno_freire@hotmail.com
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -PUC SP
<https://orcid.org/0000-0003-0202-0729>

Submetido em 01/04/2024

Aprovado em 30/08/2024

Resumo

Neste artigo buscamos discutir a configuração do trabalho musical na contemporaneidade, em especial de intérpretes e compositores/as. A investigação, a partir da problemática do músico multitarefas – aquele que concentra em sua atividade uma série de funções antes realizada por outros profissionais na cadeia produtiva – busca relacionar as dimensões de trabalho, informação, tecnologia e tempo. A partir de duas entrevistas realizadas à luz da literatura científica, pôde-se observar nuances históricas de um trabalho em plena transformação ou adaptação. As recorrentes reestruturações produtivas, catalisadas a partir dos anos 1970 em nível global, parecem ter incutido na forma do trabalho musical, uma aguda transformação nas formas de produzir, distribuir e comercializar música nos últimos 20 anos. As condições de trabalho no presente parecem inspirar um horizonte pouco favorável para aqueles que vivem de sua música, tal qual sugeriram as entrevistas.

Palavras-chave: Música. Mundo do Trabalho. Tecnologia. Regimes de historicidade.

Abstract

In this article, we aim to discuss the configuration of musical labor in contemporary times, particularly focusing on performers and composers. Through the investigation of the problematic notion of the multitasking musician – one who consolidates various roles previously undertaken by other professionals in the production chain – we seek to explore the interplay between dimensions of work, information, technology, and time. Drawing upon two interviews conducted in the light of scientific literature, historical nuances of a labor undergoing profound transformation or adaptation were observed. The recurring waves of productive restructuring, catalyzed since the 1970s on a global scale, seem to have instigated a sharp shift in the ways music is produced, distributed, and commercialized over the past 20 years. Present working conditions appear to paint a bleak picture for those reliant on their music for livelihood, as suggested by the interviews.

Keywords: Music. World of Work. Technology. Regimes of historicity.

1 Professora associada do Instituto de Educação de Angra dos Reis da Universidade Federal Fluminense - UFF. Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

2 Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP. Mestre em História Social pela mesma universidade

Artistas periféricos souberam tirar legítimo proveito para a música que produzem, e muita gente boa apareceu, o que foi maravilhoso. Mas não soluciona as contradições do sistema como um todo. Estamos reduzindo nosso tamanho e chamando isso de liberdade. A visão de terra das oportunidades também é bastante limitada e só interessa aos vendedores de cursos sobre o assunto.

Rodrigo Suricato

PRÓLOGO³

A frase “dois anos antes do fim” aparece como uma estampa na sequência do curta-metragem que ora se anuncia. Uma voz narra a trajetória de um futuro já vivido, descrevendo passo-a-passo o recorte de imagens e fragmentos fílmicos apresentados. Violão, mesa de som, canais de gravação e estúdio musical ilustram em primeiro plano o itinerário discursivo que anunciava, ser aquele momento - os tais dois anos antes do fim -, o início de um processo de criação fonográfica de um disco, do qual não se sabia efetivamente do que se tratava e muito menos porque o artista se submeteu ao processo de fazê-lo. A expressão “se eu tiver sorte” aparece, então, três vezes em dimensões gradativamente aumentadas, entremeada pelas frases “alguma canção fará parte da trilha sonora de alguém”; “traduzo algum sentimento teu”; e por último a primeira expressão aparece acompanhada dos seguintes dizeres “e alguma competência” seguida pela frase “ganho até dinheiro”.

Encerrando o prólogo do vídeo e mediando a seção seguinte, o desfecho é anunciado pela seguinte ideia “[...] independente do que aconteça com ele [o disco], artista é artista até fritando ovo, ser artista não se trata de números ou quão profundo a gente se relaciona com o nosso público, o artista é artista até quando não é notado por ninguém, pois ser artista é uma condição, uma experiência, uma inquietação contínua, que por algum motivo nos deixa mais vivo.” Acaso, ventura e identidade arrolam-se nessa narrativa como partes constituintes de um todo, o ser artista.

APRESENTAÇÃO

O prólogo propõe um fio narrativo para uma questão que ora se apresenta detidamente, a do trabalho musical, ou mais especificamente, daquele músico que pretende viver do seu fazer musical. Uma pista para pensarmos a apresentação do problema já se lança no próprio objeto da narrativa inicial. Trata-se de um músico compositor, agenciando todo o processo de concepção, criação e edição de um vídeo curta-metragem. Nos chama a atenção essa certa “multidisciplinaridade” de tarefas (compor músicas, fazer arranjos, conceber conteúdo audiovisual, distribuir e comercializar etc.) que traduz um

³ O prólogo foi elaborado a partir do vídeo *O processo é a própria arte - o fim da banda Suricato*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pc2Own-HE7g>. Acesso em: 01/02/2024.

aparente ser músico na contemporaneidade. Sendo assim, perguntamos, como vem se configurando o trabalho do músico à luz da contemporaneidade? Em que medida, ferramentas como a internet e o streaming, transformam as percepções desses profissionais sobre o tempo?⁴ Essa suposta “multidisciplinaridade” resulta como possibilidade de potencializar novas estratégias ou precarizar as formas de trabalho com música?

Neste estudo temos como premissa a centralidade histórica e processual do trabalho na vida humana, trabalho este que se “metamorfoseou ao longo do tempo [...] sofreu impacto com a ascensão capitalista e passou a ser validado somente quando mediado pelo mercado” (POCHMANN, 2022, p.16). A despeito de teses que se referem a um suposto fim da centralidade do trabalho por conta da introdução do “universo maquínico-informacional-digital” (ANTUNES, 2022, p.27), entendemos, como os já citados Antunes e Pochmann, e outros/as como Fontes (2022), por exemplo, que pensam, sobretudo, o caso brasileiro, que a valorização do capital é um processo e está subordinada ao trabalho, ao tempo socialmente necessário para a produção e às condições histórico-materiais do nível de desenvolvimento das forças produtivas, e que, portanto, se faz imprescindível a presença humana “nem que seja para *ligar, conectar, supervisionar* o maquinário digital” (ANTUNES, 2022, p.27, grifos do autor).

A partir de Dantas (2022), cujo esforço está em compreender “como o capital organiza o trabalho para processar, registrar, comunicar informação nas formas de ciência, tecnologia, artes, esportes, espetáculos, e como age para se apropriar do valor desse trabalho” (p.12), buscamos compreender o processo que vem transformando o trabalho no campo da música no momento presente. Em particular nos voltamos aos “ocupados multifuncionais” (POCHMANN, 2022, p.26), cujo trabalho foi (e permanece) se adequando às formas digitais da produção musical (REQUIÃO e COSTA, 2023). Mais do que uma mudança na forma de produzir música, buscamos notar mudanças na identidade desse trabalhador e dessa trabalhadora, mudanças estas que, dentre outras, afetam “a identidade do trabalho e o sentido de pertencimento às instituições convencionais de representação [de classe]” (POCHMANN, 2022, p.26). Tal processo foi identificado pelo sociólogo Richard Sennett (2003) como uma “corrosão do caráter”. Nesse sentido, buscamos, conforme o autor, compreender as consequências pessoais do trabalho no capitalismo durante um regime histórico marcado pelo presentismo (HARTOG, 2023)⁵, em um contexto onde prevalece a política neoliberal de desregulamentação do trabalho, a digitalização dos meios de produção, distribuição e consumo musical.

4 Trabalhamos aqui com a noção de tempo histórico inspirada pelo historiador alemão Reinhart Koselleck. Para o autor “homens e instituições, tem formas próprias de ação e consecução que lhes são imanentes e que possuem um ritmo temporal próprio”. Essa experiência temporal “manifesta-se à superfície da linguagem, de maneira explícita ou implícita. Homens, mulheres e instituições gozam de ritmos temporais que se sobrepõem no devir do tempo. O que nos interessa aqui é trabalhar com a experiência do tempo expressa pela linguagem. Mais precisamente, compreender como, por meio de entrevistas e análise de materiais consultados, as dimensões de presente, passado e futuro se articulam à superfície da linguagem. Cf. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

5 Partimos do pressuposto *presentismo* a partir do diálogo com François Hartog em *Regimes de Historicidade: Presentismo e experiências do tempo*. Presentismo ou a tirania do instante, como defende Hartog, descreve um certo senso de urgência, aceleração e crise testemunhados continuamente à luz das primeiras décadas do século XXI. Elencando as sucessivas crises econômicas mundiais de um passado recente, e o imediatismo que não suporta mais os tempos econômicos e políticos, o autor identifica uma condição em que a preponderância do presente, na forma presentista, arquiteta percepções sobre um presente perpétuo. Cf. HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Autêntica, 2023.

Esse estudo foi realizado a partir de uma problemática que se estabeleceu após o exame da literatura científica. Teve ainda como fontes duas entrevistas com musicistas atuantes no mercado musical, como estudo de caso, e material recolhido da internet. Será aqui apresentado em duas partes. A primeira parte busca questionar os limites e as possibilidades do trabalho musical à luz do dinâmico processo de transformação encetado pelo capitalismo nas últimas décadas. Já a segunda parte, busca lançar a problemática da história do tempo presente a partir do diálogo direto com as entrevistas realizadas. Em outras palavras, trata de explorar os sentidos, rupturas e continuidades no presente de um passado vivido por seus interlocutores.

Sobre as entrevistas, o trabalho contou com a contribuição de dois musicistas. O critério para a escolha buscou contemplar recorte geracional e presença virtual em níveis diversos, de forma que se pudessem extrair perspectivas distintas quanto ao uso das plataformas digitais para distribuição das respectivas músicas. Dessa forma, seria possível problematizar a existência de distintas percepções sobre o tempo, a música e as formas ou condições de trabalho. Assim, foi realizada entrevista semiestruturada com uma musicista que atua no Rio de Janeiro, tendo desenvolvido sua carreira a partir dos anos 1990, e, com isso, passado por diversas transformações do mercado musical até a atualidade. A segunda entrevista foi realizada com um músico de uma geração mais recente, atuante também no Rio de Janeiro e que ingressou no mercado de trabalho musical de forma mais intensa na segunda década do século XXI. Temos aí, portanto, visões de gerações diferenciadas que trazem perspectivas diversas para o debate em questão.

ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO MUSICAL

Na esfera da produção musical, já em fins do século XX era possível prever que o desenvolvimento tecnológico digital teria uma aparente “força democratizante”, uma vez que otimizaria o processo produtivo e baixaria os custos dos meios de produção. Naquele momento Vicente (1996) observava o processo de constituição dos oligopólios internacionais de comunicação e, nesse contexto, o desenvolvimento das tecnologias digitais. De acordo com o autor,

embora as inovações técnicas carreguem, efetivamente, consideráveis potencialidades no sentido de uma maior particularização das práticas de produção, distribuição, e consumo, também estas práticas parecem estar razoavelmente articuladas dentro das estratégias de ação da grande indústria - baseadas em segmentação do mercado e terceirização da produção associadas a um alto grau de concentração da distribuição e da divulgação (VICENTE, 1996, p.7).

Na realidade, o mundo da música, no desenrolar do século XX, já sofria os impactos do desenvolvimento tecnológico que, conforme observara Marx ainda no século XIX, ao invés de libertar as mãos de trabalhadores para outras atividades, intensificava o trabalho e a produção, cuja ilustração mais notável foi dramatizada por Charles Chaplin em “Tem-

pos Modernos". Desprovido de suas ferramentas de trabalho e tendo seu conhecimento expropriado, o modo de produção capitalista tornou o trabalhador uma mercadoria barata e facilmente substituível, quer seja por outro trabalhador ou mesmo pela máquina.

Na música tivemos momentos significativos que ilustram tal situação. A chegada do cinema falado, que substituiu os músicos que acompanhavam os filmes ao vivo, ou o gravador multipistas, quando passou a duplicar as faixas não necessitando de um grande quantitativo de músicos para soar como uma orquestra, são exemplos.⁶ Marx, citando Hegel, dizia que fatos importantes se repetem na história, primeiro como tragédia e depois como farsa (MARX, 1997, p.21). Interessante, pois, notar um processo, talvez em alguns aspectos diferente do observado por Marx quando da introdução da maquinaria que expropria o trabalhador de seus instrumentos de trabalho (MARX, 2013), do processo mais recente que dá possibilidades aos musicistas de produção musical em suas próprias casas, por conta da tecnologia, em certa medida acessível, mas que acirra o "cercamento" (DANTAS, 2022) das possibilidades de distribuição de seu produto. Ironia essa que, em certo sentido, devolve as ferramentas de trabalho, mas continua a dependência do trabalhador ao grande capital, como acontece por meio das plataformas de *streaming*, como veremos adiante.

Como se sabe, a partir das formulações de Marx, a produção capitalista se esforça ao máximo para diminuir o tempo de circulação, aquele que se dá entre a produção e o consumo. Quanto mais ágil for esta engrenagem mais efetivo será o processo de acumulação, onde o dinheiro investido (D) se transforma finalmente em lucro (D'). Em Dantas (2022) encontramos uma minuciosa descrição do processo de introdução da tecnologia ao processo produtivo, de forma a otimizar a produção reduzindo ao máximo o tempo de circulação. Da produção ao consumo, há um meio do caminho onde é necessária a distribuição daquilo que foi produzido, cujo maior desafio é transpor/superar o tempo e o espaço, pois, quanto mais demorado for o processo de distribuição mais tardia será a realização do capital em D'. Dantas, apoiado em Marx, infere que "quanto mais evoluídos são esses meios [de distribuição], mais o capital se valoriza na *poupança do tempo*" (2022, p.60, grifos do autor).

Nesse aspecto, o século XXI viu florescer um mercado de oportunidades inovadoras que permitiu se não eliminar, ao menos diminuir drasticamente o processo de entrega da mercadoria à sua realização final: o consumo. Tal condição é identificada por Rifkin (2001) como "a era do acesso". "Na nova era, os mercados estão cedendo lugar às redes, e a noção de propriedade está sendo substituída rapidamente pelo acesso" (p.4). Dessa forma, como se observa nas plataformas de *streaming*, o produto musical incorporado digitalmente em um fonograma, chega ao ouvinte de forma imediata à sua disponibilização na plataforma, plataforma esta que não vende propriamente a mercadoria, mas sim o acesso a ela.

De acordo com De Marchi, "os serviços de *streaming* se consolidaram como o principal *modelo de negócio* para a distribuição da música digital" (2023, p.16, grifos do autor).

6 Sobre o trabalho de músicos no cinema mudo ver Silva (2023).

Tal modelo impõe uma nova divisão do trabalho, “tendo os serviços de *streaming* como agentes dominantes, agregadores de conteúdo como camada intermediária e, na base, os produtores de conteúdo (amadores, artistas autônomos, gravadoras independentes e até mesmo grandes gravadoras)” (idem). Como vendedoras de “acesso”, as plataformas não vendem e tampouco produzem música, que aqui funciona apenas como matéria prima para movimentar uma engrenagem na interação, mediada por inteligência artificial, de usuários (produtores e/ou consumidores de conteúdo digital) com a plataforma. É na movimentação dessa engrenagem que se produz efetivamente aquilo que se converterá em valor de troca: os dados dos usuários. “A complexidade dos SR⁷ não tem como objetivo final oferecer a música desejada por cada usuário, mas, antes, entregar às indústrias perfis de consumidores não apenas precisos como também capazes de serem explorados infinitamente” (DE MARCHI, 2023, p.115). Nesse processo houve uma total inversão do valor da música. Se antes a mercadoria possuía um valor de troca, pelo seu valor comercial como produto físico (vinil, CD etc.), De Marchi (2023), assim como Dantas (2022), chama atenção para a racionalização e financeirização da economia onde “o que importa são os dados dos usuários para a previsão de comportamentos e vendas de perfis em mercados secundários” (p.51) e a adoção de uma lógica rentista na produção musical, “observada em vários tipos de negócios, incluindo uma mistura de fonte de receitas, de taxas de assinaturas/licenças [...] à comissão por serviços informacionais” (RAULINO, 2022, p.159)⁸. Em suma, “a lógica da mercadoria é substituída pela lógica da renda informacional baseada no monopólio da informação” (RAULINO, 2022, p.147).

Dantas observa que

Se as relações multilaterais dos usuários entre si parecem simetricamente “parietanas”, a relação dos capitalistas controladores das PSDs⁹ com esses usuários é, de fato, muito assimétrica: somente os controladores conhecem realmente o conjunto do mercado e, assim, os rumos que pode tomar, estando em posições, inclusive, de moldar esses rumos. Já os usuários, em qualquer lado que se encontrem, não podem pretender obter informação completa sobre os interesses e as ações de milhões ou bilhões de agentes em todo o mundo: limite de tempo-espço e das próprias ferramentas de que podem a dispor estreitam suas decisões a apenas alguns recortes da “praça” total (DANTAS, 2022, p. 83).

Tal modo de acumulação contemporâneo vem sendo reconhecido por autores como Dantas, De Marchi e outros como Capitalismo de Plataforma, a partir das formulações do professor canadense Nick Srnicek (2017). “O capitalismo de plataforma se consolida como uma nova economia, operada pelo uso intenso da tecnologia, que passa a regular todas as instâncias da sociedade, fazendo emergir um novo regime de

7 SR: Sistemas de recomendação automática baseada na lógica algorítmica da Inteligência Artificial.

8 “As receitas dessas plataformas são fruto de rendas informacionais que podem ser entendidas de modo similar à análise da renda da terra por Marx, pois também ‘cercam’ um recurso essencial para a produção de riqueza – os dados produzidos pelo trabalho da sociedade – por meio de ‘direitos intelectuais’, dos ‘jardins murados’ e demais mecanismos de controle de acesso àqueles dados” (RAULINO, 2022, p.161).

9 Plataformas Sociodigitais (cf DANTAS, 2022, p.81).

acumulação pautado na exploração econômica de dados” (VASCONCELOS e GOMES, 2024, p.14).

Interessante notar que aqui parece não haver diferença entre o que seria um músico profissional ou artista e sua audiência. Em primeiro lugar porque ambos os lados são mediados pela plataforma e ao se conectarem produzem dados para elas. Em segundo porque não importa se quem produz conteúdo é validado por qualquer instância de qualificação, certificação ou distinção. Todo o público consumidor pode ser (e em muitos casos é) também produtor de conteúdo a ser disponibilizado em algum tipo de plataforma digital.¹⁰ Logicamente quanto mais acessos o conteúdo tiver, mais dados reterá de seus usuários, e com isso produzirá aquilo que de fato gera mais valor aos controladores das plataformas: a informação.

De todo modo, vale lembrar que a remuneração dos produtores de conteúdo, mesmo os mais acessados, é pífia se comparada aos lucros obtidos por meio desse processo. No caso do conteúdo musical, a possibilidade de reprodução ilimitada do fonograma em sua forma digital resultou em sua desvalorização comercial, convertendo-se em uma possibilidade de remuneração ínfima para a grande maioria dos criadores e produtores de música na forma de direito autoral. O tempo de produção do produto artístico, bem como o tempo de consumo não mais determina o valor da mercadoria diante do capital. A estrutura passa a ser explorada pela égide do direito de acesso. Conforme observa Dantas, “cada vez mais, ao longo da evolução histórica do capitalismo moderno, a mercadoria – aquela conforme definida e discutida por Marx – foi sendo esvaziada do próprio tempo de trabalho vivo nela *diretamente* contido” (2022, p.69).

SUBORDINAÇÃO DO TRABALHO MUSICAL AO CAPITAL

Para compreendermos a conformação do e da trabalhador/a da música aos atuais processos produtivos, em particular os/as criadores/as de conteúdo musical, na qualidade de compositor/a e/ou intérprete, nos valem das reflexões da historiadora Virgínia Fontes quando discute o que chama de “exclusões e inclusão forçada” de trabalhadores/as no sistema produtivo (2022, p.19-42). Conforme a autora, tais categorias não pretendem opor aqueles que estariam incluídos daqueles que estariam excluídos do processo, mas sim observar uma *inclusão forçada ou a uma exclusão interna* (p.37) ao processo produtivo.

Ao generalizar-se e universalizar-se a mercantilização da vida social, consolidou-se um espaço de pertencimento comum – o próprio mercado – para cuja formação contribuíram procedimentos de inclusão forçada e de exclusão interna que se tornaram, de alguma forma, ‘naturalizados’. Em nome de uma lógica

10 Em acordo com Raulino (2022, p.157), “sustentamos que a audiência gera valor por meio da exploração capitalista, mas que a apropriação desse trabalho não se dá pela troca e pelo consumo de produtos cujos valores podem ser equiparáveis, mas por mecanismos de apropriação da renda extraída do controle do *acesso* aos dados produzidos por esse trabalho” (grifo da autora).

superior [a do capital], os indivíduos naquelas sociedades deveriam ser deixados por conta própria, não devendo ser amparados ou apoiados” (FONTES, 2022, p.39-40).

No caso brasileiro, fica evidente com as últimas reformas trabalhistas este estado “à deriva” que, mais e mais a cada dia, a *classe que vive do trabalho* se encontra, desprovida de direitos e induzida ao “empreendedorismo”. Nesse sentido, discutimos em textos anteriores a condição de músicos trabalhadores quando

a partir de grandes transformações no modo de produzir e consumir música, é delegada aos músicos a necessidade de “reinventar-se” e “sair da caixa”, o que seria uma premissa para a permanência desse trabalhador no mercado de compra e venda de produtos e serviços musicais. [...] atestamos que a figura do músico trabalhador vem sendo substituída pela do microempreendedor individual. Do nosso ponto de vista, o que ocorre é um acirramento na precarização das relações de trabalho, e, tal qual nos demais setores produtivos, os músicos estão à deriva, entregues a um mar de incertezas (REQUIÃO, 2020, p.23).

As entrevistas das quais nos valem para a argumentação no presente artigo trazem exemplos que de forma muito direta mostram a forma como esses musicistas vivenciam tal situação. A cantora e compositora Mariana Leporace nos conta que vem de uma família de músicos, tendo iniciado de forma mais intensa sua atuação profissional nos anos 1990.¹¹ Atuou como cantora em diversos estúdios gravando *jingles* e ainda na empresa de comunicação Globo e nos estúdios Disney, dentre outros. Sempre investiu em seu trabalho como intérprete tendo gravado cerca de dez CDs e ainda, mais recentemente, como compositora e produtora. Relata que nos anos 1990 até o início dos anos 2000 havia muito trabalho, embora bastante diversificado. Tal situação vai ao encontro das 19 entrevistas que realizamos com mulheres musicistas que atuaram no mercado musical no mesmo período (REQUIÃO, 2019), principalmente no que se refere a uma paulatina retração da oferta de trabalho no campo da música ao vivo e de gravações no Rio de Janeiro. “Ficamos sem palco, existem pouquíssimos teatros para muita gente [...], é uma estrutura muito diferente daquela que eu vivi, [...] a cada geração se tem menos oportunidade de trabalho”, relata a cantora.

Leporace observa que a distribuição de música pela internet ganha força no período da pandemia da COVID-19 – o que pode ser comprovado pelo aumento da lucratividade da indústria fonográfica por meio do *streaming* no período¹² – e que a dependência dos artistas desse meio de distribuição, inviabilizaria a carreira musical, uma vez que, as *majors* detêm total controle dessas plataformas. Nesse contexto, a prática do *jabatá* ganha novos contornos: “o novo *jabatá* é pagar pra entrar nas *playlists* das plataformas, pago pelas gra-

11 Entrevista realizada em 5/12/2023 por vídeo conferência.

12 Ver, por exemplo, <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/03/24/mercado-fonografico-do-brasil-dispara-na-pandemiarelatorio-global-destaca-baroes-da-pisadinha.ghtml>. Acesso em 25/05/2021.

vadoras”. Em matéria publicada na internet¹³ encontramos informações que corroboram o que foi apontado por Leporace: “O jabá, a prática ilegal do *pay-to-play*, tem sido uma maldição na música desde os anos 50”, hoje a “*Playlist do jabá*” significa “pagar alguém para incluir sua música em podcasts e/ou *playlists* famosas — é o análogo contemporâneo mais visível da velha prática, mas é apenas uma das novas formas do jabaculé”. Tal investimento demandaria um capital inicial indisponível à maioria dos trabalhadores.

Segundo de Marchi, os “novos modelos de negócios” no mundo musical digital necessita um total repensar da carreira musical para que se obtenha “sucesso”, incluindo

a maneira pela qual se produz música e se planeja uma carreira como músico profissional. Não é mais possível esperar gravar um álbum dentro de certo prazo necessário para que a criatividade do artista seja amadurecida; é preciso estar atento às estatísticas geradas em tempo real pelo Spotify for Artists para planejar quando lançar uma nova música de trabalho e obter mais e mais acessos (DE MARCHI, 2023, p.119-120).

Mais que isso,

Os artistas devem se conceber, cada vez mais, como ativos financeiros em si. Não apenas suas obras (músicas, letras) devem gerar valor como também sua própria persona: sua imagem pública, sua capacidade de criar redes de fãs a partir de mídias sociais... Tudo se torna um ativo e eles, gestores de sua própria carreira/vida - a concretização, em última instância, da ideologia do empresário de si. O artista se torna responsável por seu sucesso, mas também por seu fracasso - mas o fracasso significa assumir dívidas contraídas antecipadamente no mercado financeiro para alavancar sua carreira (DE MARCHI, 2023, p.135).

Esse *modus operandi* pode ser analisado como uma inclusão forçada a um processo produtivo que demanda do artista a responsabilidade pela produção do conteúdo e os riscos em todo o investimento. Conforme também analisado em situações anteriores, há “uma tendência à crescente responsabilização do trabalhador pelos processos e resultados de seu trabalho, configurando um processo de precarização que é potencializado pela digitalização da produção e do consumo das atividades musicais” (REQUIÃO e COSTA, 2023, p.132).

Esse caráter “investidor” – trabalho não pago, entregue sem custo ao capitalista – se mostra de diversas formas, dentre elas a necessidade de capital financeiro, mas também social. Em postagem recente a uma lista de transmissão do aplicativo *Whatsapp*, a também cantora e compositora Andréa Dutra suplica:

13 Encontrada em: <https://www.vice.com/pt/article/nzmb8d/o-novo-jaba-posicoes-em-ranking-de-musica-playlists-e-sucesso-no-edm>. Acesso em: 03/02/2024.

Olá, pessoal, hoje venho com um pedido e um presente. Primeiro o pedido: Como sabem, estou prestes a lançar um disco, e preciso demais aumentar meus números nas redes e plataformas de música. Sabiam que as gravadoras e os contratantes vão olhar os números antes mesmo de ouvir o trabalho? Pois eu tô passando vergonha. Por isso vim aqui pedir pra você que me apoia, pra dar uma passadinha neste link do youtube e se inscrever.¹⁴

A situação em que o investimento pode (e precisa) se dar por meio do apoio de fãs ou consumidores de música torna a atividade artística um empreendimento e o fã um investidor. De Marchi destaca a lógica financista da carreira musical observando o processo em que os músicos/artistas desenvolvem produtos variados, como camisetas e outros objetos, para a venda aos seus fãs, o que pode financiar futuras produções fonográfica ou apresentações ao vivo (2023, p.63) e que “a medida que os artistas abrem suas carreiras a investimentos, dentro de uma lógica financeirizada, são sobretudo os fãs que aportam o dinheiro necessário, seja para fazer um concerto, seja para gravar um disco por meio de *crowdfunding*, entre outras atividades” (DE MARCHI, 2023, p.135-136).

Como consequência desse processo, Leporace observa a falta de perspectivas de trabalho e de renda: “Eu não tenho trabalho nenhum, mas fico buscando alternativa, não ganho nada, estamos investindo, tentando criar um caminho alternativo”. Longe de ser um processo de exclusão do mercado de trabalho, a situação de Leporace pode ser analisada, conforme Fontes (2022), como “*uma inclusão forçada* de imensas massas de trabalhadores a uma mercantilização generalizada, expropriando-se todas as condições sociais de produção externa ou externalizada em face da valorização do capital” (p.84). Ainda nesse sentido, Fontes observa que no capitalismo contemporâneo “produz-se uma massa de trabalhadores disponíveis, utilizáveis a qualquer momento, cuja concorrência entre si torna-se incessante, uma vez que encontram-se sob controle e a hegemonia do capital ainda que estejam fora dos vínculos empregatícios diretos” (p.79).

Um caminho mais drástico foi revelado pelo músico Rodrigo Suricato, atual cantor da banda Barão Vermelho, que desistiu, ao menos momentaneamente, a uma investida em seu trabalho autoral com a banda Suricato. Em entrevista publicada em matéria na internet

Rodrigo Suricato anunciou o término da banda que leva seu nome e a qual ele lidera desde 2009. “Amigos, tô desistindo da Suricato”, escreveu o músico em suas redes sociais [...]. Na publicação, o vocalista, guitarrista e compositor explicou que vem se ocupando de tarefas “que nada tem a ver” com a atividade que ele escolheu — uma “onipresença digital publicitária” —, se mostrou esgotado diante do mercado.¹⁵

14 Mensagem recebida por nós. Autorizado o uso neste texto pela cantora.

15 Encontrado em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2023/04/rodrigo-suricato-acaba-banda-e-diz-que-esta-desligando-os-motores-de-sua-relacao-com-a-musica.ghtml>. Acesso em: 03/02/2024.

O músico relata o processo de adoecimento que as práticas de negócios no meio musical, impostas aos artistas, resultam e o quanto essa questão vem sendo pouco discutida e compartilhada pela classe musical. Corroborando esta ideia, encontramos em matéria publicada na página da União Brasileira de Compositores (UBC) o seguinte trecho:

Nos últimos dias, a cantora Ludmilla, em uma participação no megaevento sobre inovação, tecnologia e criação Rio2C, também criticou a pressão que os artistas sofrem para viralizar. “Com essa loucura do *streaming*, você tem que estar no *top* não sei o quê. Você acaba se cobrando demais”. Artistas internacionais, como Justin Bieber e Arlo Parks, chegaram a cancelar turnês no ano passado para cuidarem da saúde mental, em meio à roda-viva midiática sem fim em que levam anos inseridos.¹⁶

Também em matéria publicada pela UBC, é discutido o motivo da situação da saúde psíquica de músicos.

Ansiedade e depressão, dois problemas com alta prevalência na sociedade contemporânea — 9,3% e 5,8% no Brasil, respectivamente, segundo a OMS —, afetam ainda mais intensamente quem está, por definição, exposto ao julgamento alheio, à instabilidade profissional e financeira e a conceitos como sucesso e prestígio. [...] De acordo com um estudo da Universidade de Westminster realizado a pedido da entidade Help Musicians UK, do Reino Unido, 80% dos músicos e compositores sofrem estresse, ansiedade e depressão, e episódios depressivos afetam até três vezes mais a categoria do que a população em geral. Na Suécia, segundo outro levantamento que acompanhou 1.500 músicos e foi levado a cabo pela plataforma de distribuição Record Union, 73% dos participantes demonstraram ter sofrido, em maior ou menor grau, algum episódio do gênero, com depressão e ansiedade no topo da lista.¹⁷

Até aqui, buscamos tencionar os limites e as possibilidades do trabalho musical à luz do dinâmico processo de transformação encetado pelo capitalismo nas últimas décadas. Nas próximas seções, intencionamos lançar a problemática da história do tempo presente a partir do diálogo direto com as entrevistas realizadas, e explorar sentidos, rupturas e continuidades no presente de um passado vivido por nossos interlocutores.

REGIMES DE HISTORICIDADE: Música, tempo e produção

É no presente que, ao chamado da memória, o passado vivido se realiza. É também nesse mesmo presente, nutrido por uma história de vida, lembranças e experiências adquiridas, que se projetam expectativas para um determinado futuro imaginado. Con-

16 Encontrado em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/21594/fim-do-suricato-lider-da-banda-explica-decisao-em-entrevista-a-ubc>. Acesso em: 03/02/2024.

17 Encontrado em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/12502/por-que-musicos-sofrem-tanto-de-ansiedade-e-depressao>. Acesso em: 03/02/2024.

vocado a expor suas percepções sobre profissão, criação e internet por meio de entrevista semi-estruturada, o músico - Rodrigo Suricato - relaciona dimensões e categorias como tempo; aceleração; processo de democratização e saturação, como marcas que caracterizam algumas das transformações da profissão do músico compositor.¹⁸

De 20 anos pra cá, mudanças muito significativas no tecido social como um todo impactaram as nossas vidas [...] numa velocidade tamanha de mudança de valores principalmente das coisas. O streaming é uma delas. [...]. Hoje com a democratização dos meios de expressão e a facilidade que todo mundo tem de fazer uma música, agora na inteligência artificial com uma voz que não é sua com uma composição que não é sua, com nada que é seu, terceirizando a sua experiência pessoal para colocar algo no mundo, esse clube da qual eu pertencia que não era um aristocracia [...], todos seriam bem vindos, essa piscina, abriu uma escola ao lado e as pessoas começaram a nadar nas raias e trazer cachorro, periquito, papagaio, todo mundo pulando e aquilo que, nós competiávamos entre nós mesmos pela excelência da sua raia, em outras palavras [...] “um excelente disco do Caetano Veloso impulsionava toda a classe no seu sarrafo para que melhorássemos a nossa própria produção. E hoje,[...] o jogo não é sobre excelência mais e sim sobre manipulação e destreza de comunicação em objetos desses que podem ficar na vertical e na horizontal, então é uma outra maneira de se comunicar e ver o mundo.

O músico propõe uma investida histórica de duas décadas. Foi por meio dos últimos vinte anos que mudanças de toda sorte no tecido social se configuraram como espaço de experiência testemunhado. Evocando a era do *streaming* como ponto de ruptura ou chegada nesse breve arco temporal, Suricato atribuiu a velocidade do tempo e, principalmente, a transformações de valores como características de uma nova cultura que se encetava nos novos tempos. Essa visão projetada no passado, idealizou, inclusive uma certa ideia de espaço democrático musical regulado por mecanismos de uma suposta classe. Essa regulação é identificada por um mecanismo endógeno concorrencial em que a própria produção, em seu sentido estético, se regulava pela preponderância de artistas consagrados. A busca pela qualidade artística era, portanto, balizada por um sistema em que outros artistas de maior expressão estabeleciam os parâmetros de excelência musical.

Em tensão ao passado experienciado, lançou-se uma visão distópica sobre o presente vivido. A dimensão da técnica, antes valorizada como um recurso exclusivo e categórico de classe, com suas formas e medidas reputadas a um tempo social distinto, encontra-se agora, sob novas determinações. Os desdobramentos de ferramentas digitais consequentes do aprimoramento dos mecanismos de inteligência artificial redimensionaram o espaço e a forma de fazer música. Segundo o compositor, graças às transformações tecnológicas, se faz possível compor música “terceirizando sua experiência pessoal para colocar algo no mundo”. Em outras palavras, a questão para Suricato reside no redimensionamento técnico do fazer musical. Se antes o domínio técnico da linguagem musical era a condição para se estabelecer como profissional, agora, o domínio técnico está ancorada a outros instrumentos, não necessariamente

18 Entrevista realizada em 7/02/2024 por vídeo conferência.

musicais. A inteligência artificial e a operação de ferramentas algorítmicas se projetam como uma nova interface para o trabalho.

Interessa, assim, problematizar, à luz da experiência vivida e das expectativas lançadas em sua narrativa, desdobramentos, tensões, contradições e as formas como o músico percebe sua profissão. Mais especificamente, questionar as percepções que caracterizam o rigor de um tempo histórico marcado por certo saudosismo pelo passado e um temor pelas projeções de futuro, expresso por um presente distópico.

A categoria “tempo histórico” aqui evocada, tem como objetivo nuançar aspectos temporais. Koselleck (2006) nos convida a refletir sobre a possibilidade de convergência de inúmeras temporalidades que se amalgamam e por conseguinte habitam um mesmo presente. Em outras palavras, o historiador alemão chamou a atenção para a relativa percepção e sobreposição da existência temporal tanto de homens e mulheres como de instituições, da cultura e da política, por exemplo. A categoria, portanto, associa-se

à ação social e política, a homens concretos que agem e sofrem as consequências de ações, a suas instituições e organizações. Todos eles, homens e instituições, tem formas próprias de ação e consecução que lhes são imanentes e que possuem um ritmo temporal próprio. (KOSELLECK, 2006, p.14)

Quando pensamos a particularidade de um tempo histórico - no nosso caso, a partir do cotejo da entrevista concedida pelo compositor - relacionamos as dimensões de sua narrativa com possíveis apreensões de sua própria temporalidade. Em outras palavras, a própria ação de rememorar o passado a partir de uma pergunta, evoca uma percepção retrospectiva que se mistura à sua elaboração imediata. Precisamente, ao recrutar memórias que compõem o seu espaço de experiência, o músico constrói uma argumentação embebida de dilemas do próprio presente. Convidado a refletir sobre o início de sua carreira e sobre a sua percepção com relação às transformações catalisadas pela internet, temos a seguinte fala:

Eu vi essa ruptura de mundo se quebrar. Eu tocava nos bares. E de que que uma banda cover vive ? Ela vive de sucessos. Esses sucessos eram praticamente uma unanimidade. Quando uma banda, por exemplo Skank tocava “Vou deixar”, [...] você tinha uma sensação de homogeneidade de todo mundo concordado com aquela informação que aquilo era um sucesso. Com o início da era da internet, começou a vir a Pitty; os Los Hermanos, outras pessoas, e a gente tirava uma canção da Pitty pra tocar quando a gente tocava no bar ou na boate eu via que um grupo gostava e o outro não sabia o que tava acontecendo. Eu vi isso se romper então eu vi o início da cultura de nichos que é o que a gente tá vivendo hoje. O que a gente tá vivendo hoje é muito parecido com o início da civilização como um todo. Pequenos povoados com suas próprias leis e regras tentando dar um duro danado para aprender a linguagem de outro povoado. Ou querendo conquistar na marra o outro povoado, é exatamente a mesma coisa.

Dois mundos são, assim, edificados. Talvez, mais do que a definição de dois mundos, poderíamos endossar a perspectiva de Hartog (2023), na qual a ruptura sinalizada por

Suricato, pode ser interpretada por um brecha que acabava por clivar dois regimes de historicidade. Segundo o historiador francês, o uso proposto para regime de historicidade pode ter dimensões históricas distintas.

Ele pode ser um artefato para esclarecer a biografia de um personagem histórico, ou a de um homem comum; com ele, pode-se atravessar uma grande obra (literária ou outra) [...]; pode-se questionar a arquitetura de uma cidade, ontem e hoje, ou então comparar as grandes escansões da relação com o tempo de diferentes sociedades, próximas ou distantes. E, a cada vez, por meio da atenção muito particular dada aos momentos de crise do tempo e às suas expressões, visa-se a produzir mais inteligibilidade (HARTOG, 2023, p.13).

Em cada dimensão desses regimes, questões sociais, políticas e culturais de toda sorte se lançavam a mudanças que, conforme nosso entrevistado, inaugurou a assim chamada cultura de nichos. Segundo a lente teórica, estaríamos então diante de uma brecha ou ruptura no ordenamento do tempo? Vejamos mais detidamente a arquitetura desse cenário.

Por meio de um recuo retrospectivo, Suricato descreveu brevemente um recurso usado por músicos e bandas. Como estratégia de trabalho e ganho de notoriedade, esses profissionais viviam de “sucessos”. Na palavra do músico, essa estratégia consistia em reproduzir as músicas de artistas já consagrados, que eram tocadas pelos grandes meios de circulação e que gozavam de amplo prestígio público. A canção *Vou deixar* da banda Skank foi lançada em 2003 como parte do álbum *Cosmotron*¹⁹. A baliza temporal aqui é indicativa de um período, talvez um dos últimos suspiros de um modo operacional do mercado fonográfico ainda cristalizado pela operação estabelecida por meio de relações contratuais com artistas e gravadoras (cf. REQUIÃO, 2010). A possibilidade de que os meios de fruição musical ainda fossem caracterizados pelo domínio de grandes veículos midiáticos talvez favoreçam a tese de que o gosto ou a identificação musical pelo público, em alguma medida, fosse mais homogêneo.²⁰

O cerne disparador, “Eu vi essa ruptura de mundo”²¹ sugere, portanto, um momento em que tal ordenamento ou regime de historicidade entrava em suspensão. A descrição do que viria caracterizar aquilo que o entrevistado chamou de cultura de nichos, traz consigo a percepção de uma série de novas características históricas. Veremos mais adiante no texto, uma verticalização mais nuançada a respeito das transformações ora mencionadas.

Vejamos agora outra perspectiva. Mariana Leporace convocou elementos distintos quanto ao primeiro entrevistado para apresentar sua relação com o trabalho musical. Os

19 Skank. *Vou deixar. Cosmotron*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro. Epic, 2003.

20 Há que se tomar muita cautela com generalizações. Buscando interpretar num plano razoável de abstrações, ainda assim o presente estudo é carente de dados conformativos quanto ao público descrito pelo músico entrevistado.

21 Entrevista Rodrigo Suricato.

núcleos de sociabilidade para a cantora parecem ter exercido grande poder de influência em seu processo de instrumentalização e formação na profissão.

Eu sou temporânea de 5 irmãos de uma família de músicos, de aristas, pessoas ligadas a música na sua essência. Minha mãe foi pianista clássica, meu pai era jornalista [...]. Meu pai era um jornalista, era radialista e compositor, cantor [...]. Quando eu cheguei no mundo, meus dois irmãos, a Gracinha e o Fernando já estava entrando na música através do grupo Manifesto, naqueles festivais, final dos anos 60, aqueles festivais internacionais da canção, que revelaram esse povo todo ai da música brasileira que existe ai, nossos mestres. E eu tava nascendo ali naquele momento final dos anos 60, já entrando numa história musical desde o meu berço, então eu já vinha embalada por isso [...]. A vivência musical desde cedo em casa ela foi muito rica porque cada um tinha uma idade cada um ouvia uma coisa, meu pai ouvia um som, minha mãe gostava de música clássica, cada um ouvia uma coisa dentro de casa e isso tudo foi me formando, foi criando essa atmosfera e eu fui crescendo nessa, mas eu demorei para abraçar a música como profissão.²²

Nascida e socializada em família de músicos no Rio de Janeiro, a trajetória na arte parece ter sido influenciada em alguma medida pelas circunstâncias históricas da música que singularizam os tempos experienciados. Evocados na entrevista, os festivais de música nos anos 1960 canonizaram-se na memória histórica da cultura musical carioca, não apenas pelo amálgama social criado em torno de seus acontecimentos, mas também pela canonização dos eventos, sobretudo entre acadêmicos e imprensa.²³ A atmosfera que possivelmente se consolidava diante da cantora conduzia a uma identificação e profissionalização musical, mesmo que tardia.²⁴

A operação de rememorar sua trajetória nos leva a um balizamento temporal situado na década dos anos 1960. O recuo histórico proposto, no entanto, só ganha relevância discursiva, no momento em que o detalhamento da jornada de trabalho com música ganha mais contornos e nuances, trinta anos depois, repousando nos anos de 1990 e início dos anos 2000.

Eu comecei a fazer música nos anos 90. Nisso o mercado fonográfico já existia a base de jabá muito seriamente. [...] Minha vida inteira foi na *independência*. Eu esbarrei nessa coisa do mercado formal da música em dois momentos específicos. Quando fui chamada para gravar uma música pra novela pra globo, que minha voz entrou na minha novela [...]. E quando eu fiz o Pop Acústico, eu fui convidada pela Deck.

22 Entrevista Mariana Leporace.

23 Ver: NAPOLITANO, M.. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, p. 103–126, 2004; ARAÚJO, F.; LUZ, N. S. da. "Cantei, como é cruel cantar assim": questões de gênero nos festivais da canção (1965–1972). *Domínios da Imagem*, [S. l.], v. 8, n. 14, p. 86–99, 2014. DOI: 10.5433/2237-9126.2014v8n14p86; FLÉCHET, Anaís. Por uma história transnacional dos festivais de música popular. *Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. Patrimônio e memória*, v. 7, n. 1, p. 257–271, 2007.

24 Leporace foi atriz e antes de se dedicar a música enquanto profissão. Cursou Jornalismo como graduação.

As percepções narradas à luz da memória arquitetam um panorama profissional nuançado. Aspectos quanto a formalização do trabalho e estratégias de inserção no mercado são relacionados. Chamemos atenção para o termo *jabá* num primeiro momento. Kischinhevsky (2011) propõe que o termo se origina do inglês *payola* (*pay* = pagar, *ola* = vitrola) e que consiste numa prática estabelecida no mercado fonográfico desde a década de 1950. No Brasil, tal prática ganhou força não só nas emissoras de rádio, mas também era costume que as grandes gravadoras se utilizassem de tal expediente, mesmo que reputadamente ilegal (cf. SUMAN, 2006; JUNQUEIRA & DUARTE, 2023). Como o mecanismo acabava por criar barreiras à entrada de novos artistas no mercado fonográfico, é possível supor que parte dos músicos aspirantes optasse pela assim chamada independência ou circuito independente.

A categoria músico independente suscita uma discussão de cunho histórico- semântico da qual trataremos aqui brevemente. Assim, vale dizer que a conformação do conceito (palavra) à sua prática responde decisivamente pela radicalidade histórica que funde o aspecto linguístico à vida prática. Em termos concretos, iluminado pela discussão da própria literatura científica (DE MARCHI, 2006; COUTINHO, 2015), a pergunta que se pretende lançar trata basicamente de questionar que independência é essa enunciada pela cantora?

De saída, ao partirmos para uma reflexão de fundo linguístico, julgamos válidos explorar a perspectiva de Koselleck a respeito da dimensão conceitual da história das palavras ou mais precisamente da história dos conceitos. Nas palavras do historiador alemão,

Para a história dos conceitos, a linguagem é, por um lado, um indicador da “realidade” previamente existente e, por outro, um fator para a descoberta da realidade. A história dos conceitos [...] investiga tanto as experiências e estados de coisas que são capturados conceitualmente, quanto o modo como essas experiências e eses estados de coisas são conceitualizados. Nesse sentido, a história dos conceitos serve como mediadora entre as histórias da linguagem e as histórias extraconceituais. Uma de suas tarefas é a análise de convergências, deslocamentos ou discrepâncias na relação entre conceitos e estados de coisas, que têm lugar no decurso da história (KOSELLECK, 2020, p.107).

Elegemos, portanto, a expressão “músico independente” como conceito fundamental para essa breve investigação. A essa eleição, comportam-se também suas variantes como artista independente, cena independente ou independência. Não percamos de vista a questão- problema que nos norteia nesta empreitada, a saber, a perscrutação dos elementos que configuram, conformam e transformam o trabalho do músico na contemporaneidade. Como parte dessa investigação, nos interessa historicizar, mesmo que brevemente, os sentidos possíveis para a categoria “independente” uma vez que evocada por nossa entrevistada como elemento chave para entender sua posição frente a indústria fonográfica, ou mais precisamente, conceitualmente como se porta diante de seu trabalho.

Assim, olhando mais pormenorizadamente o fenômeno da independência musical, repousamos de saída nos anos 1970. Diante dessa paisagem histórica, o mercado fono-

gráfico instrumentalizava-se e ganhava complexidade em suas dimensões estruturais. Nesse sentido, crescia

cada vez mais a importância do trabalho do produtor artístico, enquanto criador dos aspectos mercadológicos da produção fonográfica. Nesse contexto, ainda que a atividade dos músicos fosse absolutamente necessária ao desenvolvimento da indústria da música, o avanço da racionalização econômica na indústria fonográfica relativiza a autonomia e criatividade artística, subjugada pelo papel do produtor. Nesse sentido, a música, isto é, o trabalho dos músicos, torna cada vez mais produtivo porque se destina ao mercado e aos seus constrangimentos. (COUTINHO, 2015,p.6)

Se por um lado existia um aumento da complexidade estrutural com a relativização de funções e uma maior divisão do processo e das etapas de trabalho, por outro, as finalidades comerciais da música pareciam cada vez mais sedimentadas em torno de um único objetivo, qual seja, a sua forma de ser mercadoria. Vimos na primeira parte desse artigo, como esse processo de mercadorização marcou a historicidade do trabalho musical na contemporaneidade. Dessa forma, destaque-se que com o advento dessas transformações na indústria fonográfica, os sentidos de pertencimento e renúncia das novas leis praticadas pelo mercado também ressignificavam os sentidos de ser independente.

Em outras palavras, ser independente poderia sinalizar certa repulsa quanto a fazer o jogo das grandes empresas, mas isso não significa dizer, abrir mão dos interesses comerciais da própria comercialização do produto artístico. Ao longo das décadas de 1980 e 1990, as reestruturações que conformaram as dinâmicas comerciais da música, tensionavam debates sobre o entendimento do cenário independente (cf. COUTINHO, 2015). Em alguma medida, De Marchi (2009) provoca ou relativiza as noções que outrora conformaram uma cena ou conjunto de atores (músicos, produtores, selos, gravadoras) enquanto antípodas das práticas dominantes. Sobretudo ante as práticas de mercado, cada vez mais disruptivas, que transferiu - ou pelo menos dividiu em porções desiguais - boa parte dos riscos e das incertezas quanto a produção musical, escolhas e caminhos propostos pelos artistas.²⁵ Dito de outra maneira, a não sujeição aos ditames diretos dos aparelhos hegemônicos, acabou por criar novos nichos e mercados para a música.

Isso não impediu a organização de vias alternativas, como vimos pela caracterização de um cenário independente, para a circulação, produção e consumo. Outros circuitos ganhavam a cena que, para além dos grandes mecanismos de mídia, possibilitaram a projeção e lançamento de novos nichos. Possivelmente, a disrupção inaugurada pela internet, mais precisamente pelos mecanismos de distribuição via *streaming*, sugeriram certa noção de democracia, percebida pelos nossos entrevistados. O aparente mecanismo democrático da internet permitiu o redimensionamento de estratégias comerciais e lançamento dos próprios artistas.

25 Para uma reflexão mais detalhada quanto a transferência ou divisão de riscos/incertezas a partir das reestruturação produtivas e novas concepções de produção ver: MENGER, PIERRE- MICHEL. Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.

Começa esse *freesom* da Internet que é um acesso democrático. Eu começo a chamar atenção pra isso mais em 2018 [...] No final de 2018 a gente começou a lançar nas plataformas o álbum, na verdade os singles, a gente ia lançando as faixas [...] então isso durou do final do ano de 2018 até 2020. Foi aí que eu [...] fui pesquisar mais. Comecei a estudar, comecei a olhar aquilo de forma mais profunda, tentando ver [...] como fazer aquilo para se tornar uma ferramenta útil para meu trabalho. [...] Cheguei a achar muito bom por um lado, "mais tolinha". [...] Porque não tem remuneração, porque aquilo é uma roubada. aquilo vai aniquilar o ofício dos músicos [...].

A narrativa empreendida por Leporace propõe níveis de percepção distintos à medida que aprendia o uso da nova tecnologia. O olhar estratégico propunha uma nova abordagem para o conceito de distribuição da música no formato álbum. Antes lançado como um bloco homogêneo de uma coletânea de canções, passou a ser distribuído no formato de *singles*, ou mais precisamente, lançando-se uma música por vez. As ferramentas e alternativas que buscavam gerar engajamento e presença virtual para a artista, no final das contas, resumiam-se a um desfecho nada promissor. O presente vivido de Leporace, arquitetou um horizonte de expectativas catastrófico, descrito pela ideia de aniquilamento do "ofício dos músicos".

Ao fim e ao cabo das entrevistas, alguns elementos podem ser identificados como convergentes em ambos os casos. Primeiramente, a edificação de um cenário nada promissor enquanto expectativas de futuro se arquiteta a partir de impressões similares, mesmo quando se tratam de pessoas distintas, portadoras de percepções, experiências e expectativas oriundas de suas próprias jornadas. Em segundo lugar, também certas noções referentes ao passado vivido caracterizam um contraste de temporalidades que se atemorizam ante ao novo. Essas características, portanto, situam os entrevistados em uma unidade geracional que compartilha de um mesmo regime de historicidade, portadores de impressões semelhantes quanto às experiências vividas, as dimensões do presente e sobre as expectativas guardadas para o futuro.

Assumindo um diálogo com a perspectiva teórica relativa à História do Tempo presente, foi possível observar que à sua maneira, cada entrevistado arquitetou nuances de temporalidades que convergem para um mesmo regime de historicidade. Sem que fossem induzidos a corroborar quanto à janela temporal, o intervalo que situa uma brecha a partir dos anos 2000 foi um ponto de convergência. Nesse momento, a condução da indústria fonográfica pareceu sinalizar uma forte inflexão rumo aos mecanismos virtuais, sobretudo quando arrolados os temas de aceleração dos tempos; e noções de um espaço democrático virtual. Por fim, as visões ou expectativas sobre o futuro enraizadas numa ideia de catástrofe que emana do próprio presente, dadas as condições insustentáveis em que o mercado musical parece se configurar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos debater nesse artigo algumas questões que compõem o universo do trabalho musical na contemporaneidade. Mais precisamente, questionar as formas com as quais esse trabalho, em especial de intérpretes e compositores, se configura. A investigação, portanto, a partir da problemática do músico multitarefas - aquele que concentra em sua atividade uma série de funções antes realizada por outros profissionais na cadeia produtiva - propôs relacionar as dimensões de trabalho, informação, tecnologia e tempo.

Cotejando as duas entrevistas realizadas à luz da literatura científica, pôde-se observar nuances históricas de um trabalho em plena transformação ou adaptação. As recorrentes reestruturações produtivas, catalisadas a partir dos anos 1970 em nível global, parecem ter incutido na forma do trabalho musical, uma aguda transformação nas formas de produzir, distribuir e comercializar música nos últimos 20 anos. As condições de trabalho no presente parecem inspirar um horizonte pouco favorável para aqueles que vivem de sua música, tal qual sugeriram as entrevistas.

Vimos como a disrupção mercadológica promovida por meio das ferramentas de *streaming* e a atuação de algoritmos, aumento substancialmente a carga de incerteza e trabalho não pago aos músicos, ao passo que acirrou a concorrência pela presença virtual dos próprios artistas. Uma cultura de nichos ou uma aguda pulverização do mercado fonográfico na esfera digital ampliou a participação de novos *players* e em alguma medida diminuiu a recorrência de acesso a artistas fora do *mainstream* pelos ouvintes.

O que fica, portanto, é a necessidade substancial de se questionar e investigar ainda mais detidamente a atuação das ferramentas digitais, a distribuição de informação e o quanto esses mecanismos acabam por precarizar ainda mais a atuação de uma categoria profissional.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Ricardo. *Capitalismo pandêmico*. São Paulo: Boitempo, 2022.

CERQUEIRA, Amanda Coutinho. Músicos independentes: um conceito em discussão na cena da música brasileira. *Is Working Papers*, 3. série, n. 5, Porto, dez. 2015

DANTAS, Marcos et al. *O valor da informação*: de como o capital se apropria do trabalho social na era do espetáculo e da internet. São Paulo: Boitempo, 2022.

DE MARCHI, Leonardo. *A indústria fonográfica digital*: formação, lógica e tendências. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.

FONTES, Virgínia. *Reflexões im-pertinentes: história e capitalismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Maud X, 2022.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Autêntica, 2023.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Por uma economia política do rádio musical - articulações entre as indústrias da música e da radiodifusão sonora. *Matrizes*, vol. 5, núm. 1, julho-diciembre, 2011, pp. 247-258.

DE MARCHI, Leonardo. Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. *Revista Eco-pós*, v. 9, n. 1, 2006.

DE MARCHI, Leonardo. Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 9, n. 1, 2009.

JUNQUEIRA, A. H.; DUARTE FREITAS, M. do C. No TikTok do seu coração: do jabá às trends. Estratégias e manipulação algorítmica na produção do sucesso musical. *Comunicação Mídia e Consumo*, [S. l.], v. 20, n. 57, 2023. DOI: 10.18568/cmc.v20i57.2714.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *História dos conceitos: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2020.

MARX, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política. Livro 1: o processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.

POCHMANN, Marcio. *O sindicalismo tem futuro? 1ª ed.* São Paulo: Expressão Popular, Fundação Rosa Luxemburgo, 2022.

RAULINO, Gabriela. Capital e Trabalho nas plataformas sociodigitais. In: DANTAS, Marcos et al. *O valor da informação: de como o capital se apropria do trabalho social na era do espetáculo e da internet*. São Paulo: Boitempo, 2022, p145-212.

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

REQUIÃO, Luciana. *Trabalho, música e gênero: depoimento de mulheres musicistas acerca de sua vida laboral. Um retrato do trabalho no Rio de Janeiro dos anos 1980 ao início do século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. do autor.

REQUIÃO, Luciana. Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa. *Opus*, 26(2), 2020, 1-25.

REQUIÃO e COSTA. "O mercado define isso": estrutura e adaptação na dinâmica do trabalho de músicos brasileiros na transição do século XX ao XXI. *Revista El Oído Pensante*, 11.1, abril, 2023 - septiembre, 2023, p.132-166.

RIFKIN, Jeremy. *A era do acesso: a transição de mercados convencionais para networks e o nascimento de uma nova economia*. São Paulo: Makron, 2001.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: as conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, Rafael de Oliveira. *A atividade laboral dos músicos de cinema entre os anos de 1896 e 1929: um estudo a partir das atas do Centro Musical do Rio de Janeiro e seus associados*. 138 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SRNICEK, Nick. *Platform Capitalism*. London: Polity, 2017.

VASCONCELOS, Thaís Lopes; GOMES, Claudia Maria Costa. Capitalismo de plataforma: crise, trabalho e lei do valor. *O Social em Questão - Ano XXVII - nº 58 - Jan a Abr /2024*, p.13-36.

VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas*. Universidade Estadual de Campinas: dissertação de mestrado não publicada, 1996.