

O transbordamento da atividade musical para as ruas e a precarização do trabalho: uma análise sobre os instrumentistas nômades cariocas

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.49503>

Kyoma Silva Oliveira¹

Resumo: Este artigo enseja investigar as condições de trabalho dos músicos instrumentistas que passam a se apresentar nas ruas da cidade do Rio de Janeiro ao longo da última década (2011-2020). Para isso, a partir da retórica sobre a concepção do artista como trabalhador, são analisadas as condições instáveis de trabalho que levam os músicos a tocarem na rua, bem como as particularidades desta instabilidade quando estes passam a desenvolver a atividade musical na cidade. A partir da tríade de conceitos trabalho, espaço e valor, identificamos que a prática musical nômada analisada é estruturada pela lógica da pluriatividade e da instabilidade da força de trabalho, ambos desdobramentos do processo de urbanização neoliberal, que assola a capital carioca nas últimas três décadas.

Palavras-chave: músicos, trabalho cultural, precarização, neoliberalização

El desbordamiento de la actividad musical en las calles y la precariedad del trabajo: un análisis de instrumentistas nómadas de Río de Janeiro

Resumen

Este artículo tiene como objetivo investigar las condiciones laborales de los músicos instrumentistas que vienen a actuar en las calles de la ciudad de Río de Janeiro durante la última década (2011-2020). Para ello, a partir de la retórica sobre la concepción del artista como trabajador, se analizan las inestables condiciones laborales que llevan a los músicos a tocar en la calle, así como las particularidades de esta inestabilidad cuando empiezan a desarrollar la actividad musical en la ciudad. A partir de la tríada de conceptos de trabajo, espacio y valor, identificamos que la práctica musical nómada analizada está estructurada por la lógica de la pluriactividad e inestabilidad de la fuerza laboral, ambos desarrollos del proceso de urbanización neoliberal, que ha plagado a la capital carioca durante las últimas tres décadas.

Palabras clave: músicos, trabajo cultural, precariedad, neoliberalización.

The displacement of musical activity on the streets and the precariousness of work: an analysis of nomadic instrumentalists from Rio de Janeiro

Abstract: This article aims to investigate the working conditions of instrumentalist musicians who come to perform in the streets of the city of Rio de Janeiro over the last decade (2011-2020). For this,

¹ Kyoma Silva Oliveira. Doutor em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. E-mail: kyomaoliveira@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-6313-2260>

Recebido em 31/03/2021, aceito para publicação em 03/06/2021 e disponibilizado online em 01/09/2021.

from the rhetoric about the artist's conception as a worker, the unstable working conditions that lead musicians to play on the street are analyzed, as well as the particularities of this instability when they start to develop musical activity in the city. From the triad of concepts of work, space and value, we identified that the nomadic musical practice analyzed is structured by the logic of pluriactivity and instability of the workforce, both developments of the neoliberal urbanization process, which has plagued the capital of Rio de Janeiro over the past three decades.

Keywords: musicians, cultural work, precariousness, neoliberalization.

O transbordamento da atividade musical para as ruas e a precarização do trabalho: uma análise sobre os instrumentistas nômades cariocas

Introdução

Grita-se ao poeta:
"Querida te ver numa fábrica!
O quê? versos? Pura bobagem!
Para trabalhar não tens coragem".
Talvez ninguém como nós
ponha tanto coração no trabalho.
Eu sou numa fábrica.
E se chaminés me faltam
talvez sem chaminés
seja preciso ainda mais coragem [...]
(*Maiakóvski*)

A partir de pesquisa realizada entre os anos de 2017 e 2021 sobre os músicos instrumentistas que passam a se apresentar nas ruas da cidade do Rio de Janeiro desde 2012², identificamos que as reivindicações por direitos e reconhecimento ganham contornos particulares em função de uma forma de

socialização própria do capitalismo, onde o trabalho assalariado subsumido ao capital, é a forma social mediadora das demais relações.

Isto posto, o objetivo deste artigo é investigar a atuação das bandas cariocas Astro Venga e Rocha, nas ruas da cidade do Rio de Janeiro e compreender de maneira mais detida as condições de trabalho encontradas por esses sujeitos e seus pares no que chamamos de espaços consagrados (espaços dedicados realização de apresentações musicais) e não consagrados (entendido aqui como o espaço público utilizados pelos instrumentistas para se apresentarem ao longo da última década).

De maneira sintética, este estudo define o trabalho precário como a relação salarial instável e insegura, onde todo ônus proveniente das incertezas é despejado sobre trabalhadores e trabalhadoras, a partir do momento de reestruturação do padrão de acumulação

2 Como resultado desta pesquisa foi gerada a tese intitulada "Sons, contratemplos e síncope: instrumentistas na rua e a formação de circuitos musicais não consagrados na cidade do Rio de Janeiro", defendida em 2021, no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ).

do capital e das políticas neoliberalizantes conjugadas como resposta a sua crise estrutural. Isto posto, expositivamente optamos por apresentar primeiramente as falas dos instrumentistas que possuem algum tipo de experiência com as apresentações nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, para posteriormente, a partir de suas contribuições, analisar as pistas deixadas por eles sobre suas condições laborais.

Para este fim, o presente artigo encontra-se dividido em três partes, além da introdução e da conclusão. A primeira diz respeito ao que estamos chamando de transbordamento da atividade musical para as ruas da capital carioca. Nesse sentido, destacamos que a ida destes instrumentistas para as ruas da capital carioca se configura como tentativa limite de dar sequência ao trabalho artístico que alcança situações insustentáveis no interior dos circuitos consagrados.

Na segunda parte investigamos algumas das características identificadas nas condições do trabalho exercido nas ruas à luz dos circuitos consagrados. O espaço público como última fronteira de atuação torna-se uma possibilidade em função das relações precárias de trabalho com as quais esses agentes lidam mesmo no circuito musical consagrado (pequenas e médias casas de shows, festivais etc.). De todo modo, identificamos não haver um rompimento entre os instrumentistas

que se apresentam nas ruas e aqueles que se apresentam em casas de shows de pequeno e médio porte, bem como em festivais especializados. A compreensão relacional destes dois circuitos estrutura as reflexões sobre as diversas atividades laborais desempenhadas por esses instrumentistas.

Por fim, na terceira seção identificamos pistas que nos permitem afirmar a atualização da situação precária da atividade, que por um breve momento foi rentável, mas que com a crise econômica que assola os países da periferia do capitalismo, atualiza a situação de instabilidade e pluriatividade já vivenciadas de outra maneira por estes músicos.

Sendo assim, neste artigo, a partir da retórica sobre o "músico trabalhador" percebida na fala de um dos instrumentistas entrevistados, passamos a analisar as condições instáveis de trabalho que levam os músicos a tocarem na rua, bem como as particularidades desta instabilidade quando estes passam a desenvolver a atividade musical nos espaços públicos da cidade.

O transbordamento da atividade musical para as ruas da cidade do Rio de Janeiro

Ao longo do processo de ocupação das ruas por parte das

bandas nômades eletrificadas iniciado em 2012, é possível identificar um novo entendimento do papel deste espaço no desempenho da atividade. Em uma série de entrevistas realizadas por Christian Dias (2016, p. 74) – bacharel em música pela UniRio e guitarrista da banda Astro Venga –, entre outubro de 2014 e outubro de 2016, a ideia de subsistência a partir destas apresentações nas ruas da cidade do Rio de Janeiro foi algo recorrente.

Glauber Airola: [...] fiquei trabalhando um tempo com estúdio, como técnico de som, em cima das bandas, passando som, fazendo agendamento e saí do trampo. Fabiola que é camarada que toca comigo [n'Os Camelos"] também tava trabalhando no mesmo lugar e a gente resolveu ir pra rua mesmo. Ver no que que ia dar.

Christian Dias: Abandonaram o lugar?

G. A. - Sim, abandonamos, [risos]. "Vamos pra rua!" [...] E hoje em dia eu acho que a música é grata; é lógico que você tem que ter uma porrada de formas de fazer isso dar certo, mas é um lugar que eu vou e pô, eu consigo pagar meu aluguel, consigo fazer compras, consigo viajar, consigo guardar uma graninha, sabe? E consigo estar mostrando o trabalho ao mesmo tempo! E é encarar como um trabalho mesmo.

A sobrevivência através da música está colocada na afirmação de quem encara a mesma como um trabalho, onde a remuneração é suficiente para pagar custos básicos de vida e ainda economizar uma parte da quantia para outras finalidades. O processo relatado por Fábio Hirsh, saxofonista do trio Os Camelos e da banda Tree, no momento da entrevista concedida a Dias (2016, p. 83-4), também envolve o abandono do emprego anterior, especificamente neste caso, a atividade desempenhada não tinha relação direta com a música:

E em algum momento eu decidi que eu não queria mais ficar trabalhando, chegar 8:00 e sair 20:00, 12 horas de trabalho, e depois ir pra faculdade. Além disso os trajetos que eu fazia eram sempre longos, que eu morava em São Gonçalo, fazia faculdade e trabalhava aqui [no centro do Rio de Janeiro]. Chegou um momento que eu meio que [...] cansou, e aí eu parei de trabalhar, larguei meu emprego e comecei a enxergar a rua como um emprego também, como um trabalho. Se eu me dedicasse a fazer um trabalho sério, eu achava que aquilo ali podia render frutos.

Neste trecho de Hirsh, destacam-se as condições de superexploração do emprego anterior, ilustrada pela carga

horária excessiva que impacta, inclusive, no que deveria ser seu período de tempo livre, utilizado naquele momento em longos deslocamentos para conseguir estudar e trabalhar.

Observa-se em ambos os casos que o ingresso dos instrumentistas na rua, em momento algum, fez com que atividades paralelas fossem extintas do cotidiano. Nesse sentido, a rua se apresenta, inicialmente, como uma possibilidade de trabalhar com música de maneira relativamente autônoma. Nela, os instrumentistas enxergaram a possibilidade de tocar sem dependerem da intermediação de proprietários de casas de show. Esta superação permitiu que, na rua, as bandas tocassem com maior frequência e maior autonomia com relação a escolha de repertório, uma vez que não dependiam de negociação com os bares e casas de show da cidade.

Na tentativa de compreender historicamente esse movimento de ida para as ruas realizado por instrumentistas, lançamos mão aqui dos conceitos relacionais de espaços consagrados e não consagrados (OLIVEIRA, 2021). Ressaltamos que as casas de médio e pequeno porte, bem como os bares, quando relacionados às casas de grande porte e festivais promovidos pela indústria cultural, são espaços que compõem o circuito não consagrado. Ao mesmo tempo que, se comparados às ruas,

espaço onde os músicos analisados se apresentam, estes pequenos estabelecimentos passam a ser compreendidos como espaços de consagração. Isto posto, percebe-se que as bandas que vão para as ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro buscam reconhecimento para um possível retorno aos circuitos consagrados em melhores condições. Por fim, deixamos clara a existência de bandas que surgem inicialmente com a finalidade de tocar nas ruas, mas, a depender das condições, também ingressam nestas casas de pequeno e médio porte.

Luciana Requião (2008), investigando as relações de trabalhos de músicos que se apresentam em casas de show no bairro da Lapa, região central da cidade do Rio de Janeiro, analisou o processo de exploração dos músicos por parte dos empresários donos dessas casas. A autora identifica o processo de extração de mais-valor da força de trabalho dos músicos condensado no preço cobrado pelos ingressos em casas como o Rio Scenarium³. O proprietário do

3 Na *fan page* da casa de show encontrada no *Facebook* está disponível a seguinte definição a respeito do espaço: "Ícone do processo de revitalização cultural da Rua do Lavradio, o Rio Scenarium, no Centro Histórico do Rio Antigo, funciona como casa de shows com música ao vivo, bar e restaurante. A casa reúne um grande acervo de móveis e objetos antigos, colecionados ao longo dos anos, com mais de dez mil peças. Com uma programação musical autenticamente brasileira, com samba,

espaço posiciona-se como intermediário entre o público e os músicos, de forma que o trabalho dos últimos passa a ser tratado como produtivo frente ao capital uma vez que sua remuneração é fixa e o excedente é apropriado pelo capitalista. Destacamos os avanços da autora na compreensão do que se refere às relações de trabalho estabelecidas entre as casas de shows e os músicos contratados.

Através da aplicação de questionários junto aos músicos que se apresentavam em casas de shows na Lapa, naquela ocasião, Requião identificou o trabalho informal como relação comum entre contratantes e contratados. Em tempos de desregulação das leis trabalhistas⁴, a justificativa de que “os tempos mudaram” são recorrentes ainda hoje, não só por parte das casas de shows, mas também pelos patrões e contratantes de maneira geral. Em entrevista sobre este fato realizada pela

choro, MPB e forró, o Rio Scenarium apresenta, no palco principal, dois shows ao vivo em dias de semana e três shows às sextas e sábados. Outra opção é o Salão Anexo que oferece ambiente reservado com DJ's. Ali também há grupos de chorinho, roda de samba e até mesmo rock, em uma programação variada.” Disponível em: https://www.facebook.com/pg/scenariumrio/about/?ref=page_internal. Acesso em: 27 fev. 2020.

4 Para mais informações sobre a Lei nº 13.467, de 13 de julho de 2017 ver <https://www.normaslegais.com.br/legislacao/Lei-13467-2017.htm>. Acesso em: 27 fev. 2020.

autora com Henrique Cazes, um ex-diretor da casa de show Rio Scenarium, ele é taxativo com relação à posição dos músicos, ao afirmar que: “Ou ele aceita um cachet mais baixo ou vai perder o trabalho” (REQUIÃO, 2008, p. 204). A autora destaca ainda o argumento da existência de uma “parceria” entre contratantes e músicos como justificativa para a informalidade. Tal argumento, aliás, torna-se cada vez mais comum, uma vez que ultrapassa a fronteira do trabalho improdutivo e, sob o imperativo da flexibilização do trabalho, atinge atividades diversas⁵.

A necessidade de flexibilidade do trabalho no dia a dia dos músicos também é identificada no questionário aplicado por Requião. Jornadas duplas ou triplas são comuns devido às apresentações sazonais nas casas de shows. Percebe-se aqui um ponto de contato entre as atividades dos músicos analisadas pela autora e o relato dos músicos que encontraram na rua a possibilidade de exibição de trabalho e sustento a partir

5 Como exemplo, na seção “Políticas e Regras” existente no site da Uber, a empresa intitula o motorista precarizado de Motorista Parceiro. A alcunha serve sobretudo para encobrir a informalidade do trabalho exercido pelos motoristas, uma vez que esses não teriam vínculo empregatício com a empresa que gere o aplicativo por não serem empregados dela, mas sim parceiros. Ver mais em: <https://www.uber.com/pt-BR/drive/resources/regras/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

dele. Os instrumentistas entrevistados por Requião apontaram a docência musical como atividade complementar às apresentações ao vivo. Tal alternativa também aparece para alguns músicos que se apresentam nas ruas do Rio de Janeiro, mesmo que com menor frequência. Conforme colocado, a lógica de desempenhar múltiplas atividades é recorrente na trajetória de músicos e instrumentistas que não acessaram por algum motivo o circuito consagrado pela indústria cultural. Desta maneira, a pluriatividade é compreendida como um desdobramento da informalidade que assola o cotidiano de trabalho destes instrumentistas, seja apresentando-se em casas de shows ou na rua.

Ainda que o trabalho empírico de Luciana Requião dê conta de músicos que se apresentam especificamente em uma casa “com uma programação musical autenticamente brasileira, com samba, choro, MPB e forró [...]”⁶, percebemos alguma aproximação com o relato de Thiago Scarlata, contra baixista da banda de rock “O Velho Se Foi”, entrevistado por Christian Dias (2016, p. 68): “Geralmente as casas do cenário *underground*, ainda mais pra banda que tá começando e tal, é

uma coisa assim, muito desleal; você tem que levar tudo, bateria, amplificação e o cara não te dá nem uma água”. As condições relatadas pelo músico, neste nicho específico, evidenciam primeiramente a superexploração das relações de trabalho entre os músicos do circuito e os proprietários das casas de shows, uma vez que além da ausência de estabilidade das relações de trabalho estabelecidas, não existe nem um cachê fixo como o que é pago pela casa analisada por Requião. Episódios em que os músicos precisam vender ingressos para o evento que irão se apresentar, bem como produtos conexos à sua atividade principal (camisetas, bonés, cds, botons, pins, pôsteres) custeados por eles próprios, a fim de que tenham acesso a algum tipo de renda, não são incomuns. A superexploração identificada coloca em evidência a radicalização de uma das características do trabalho informal já identificada por Requião na casa localizada na Lapa. No contexto analisado pela autora, foi identificada uma parcela de trabalho realizado e não pago aos artistas-trabalhadores. Esta parcela se integraliza especificamente no cenário *underground*, uma vez que o capital variável em sua integralidade passa a não ser arcado pelos proprietários.

Isto posto, compreende-se que o fenômeno da ida para a rua e a subsequente formação de um circuito não

6 Sobre Rio Scenarium Pavilhão da Cultura no Facebook:
https://www.facebook.com/pg/scenariumrio/about/?ref=page_internal. Acesso em: 20 fev. 2020.

consagrado encontra-se diretamente ligado ao questionamento, mesmo indireto, das precárias relações de trabalho estabelecidas entre os instrumentistas e as casas especializadas. Através da reivindicação por autonomia da prática musical, identifica-se o transbordamento desta última para o espaço público. Tal fenômeno, no entanto, ao mesmo tempo que traz consigo novos elementos para a prática – estéticos, por exemplo –, atualiza também antigas relações já identificadas no circuito tradicional. Mediante isso, neste momento centramos a análise nas condições precárias de trabalho que levaram estes músicos para a rua à procura de maior autonomia e liberdade para a prática, bem como em busca de encontrar um meio de subsistir a partir da música.

O cotidiano, a rua e a pluriatividade

Em entrevistas realizadas ao longo da pesquisa, as múltiplas atividades desempenhadas pelos músicos emergem como uma pista para o entendimento do que estamos chamando de trabalho precário. Neste artigo analisamos tal fato como uma das dimensões das relações incertas de trabalho das quais estes instrumentistas fazem parte. Identificamos que a pluriatividade percebida nos relatos dos músicos pode ser compreendida em duas dimensões – uma relacionada à

atividade musical e outra descolada desta –, sendo a primeira a mais comum.

Tal fenômeno é investigado majoritariamente através de entrevistas e observações de campo com dois trios instrumentais que se apresentam ou se apresentaram em algum momento nas ruas da região central da cidade do Rio de Janeiro: as bandas Rocha e Astro Venga. A primeira iniciou suas apresentações em 2019, mesmo ano em que teve também suas atividades encerradas. A banda era composta por Luis Henrique Queiroz, o saxofonista, Mindu, o contrabaixista e Emanuel de Souza, o baterista. Na época da pesquisa, os três tinham entre 30 e 40 anos, eram moradores de Duque de Caxias, cidade localizada na baixada fluminense e possuíam experiências anteriores com apresentações nas ruas.

A Astro Venga, que surgiu em 2013 e segue existindo até o encerramento desta investigação, é composta por Antônio Paoli, o contrabaixista, Christian Dias, o guitarrista e Jonas Cáffaro, o baterista. Os integrantes tinham idades próximas aos membros da banda anterior e eram moradores da cidade do Rio de Janeiro. Destacamos ainda que as falas de outros instrumentistas utilizadas na seção anterior seguem sendo analisadas aqui a partir do trabalho de conclusão de curso realizado por Christian Dias (2016).

Luis Queiroz, o saxofonista da banda Rocha, assim como Antônio Paoli, contrabaixista da Astro Venga trabalhavam como técnicos de som de diferentes estúdios de gravação respectivamente em Duque de Caxias e no Rio de Janeiro. Queiroz trabalhava também com operação de áudio em espetáculos ao vivo, enquanto Paoli produzia trilhas sonoras para produtos audiovisuais⁷.

Destaca-se também a necessidade destes músicos realizarem trabalhos de produção e divulgação de suas próprias bandas. Glauber Airola, percussionista do trio Os Camelos, afirma que para além de tocar, os músicos da banda dividem as atividades de produção executiva (DIAS, 2016, p. 78):

Cada um da gente está aberto, por exemplo, pra fechar um show. A gente acaba sendo meio que produtor de nós mesmos... E essas coisas assim. Mas acaba que a gente faz, cara, ter uma banda ocupa um tempo sabe, a gente acaba fazendo muita coisa mesmo; é ensaio, aí reúne não sei aonde pra tentar fechar alguma coisa, a gente que tem que aprender a correr atrás de edital de não sei quê, coisas que a gente nunca fez, sabe? Mas é isso.

7 Em entrevistas concedidas ao autor por Luis Queiroz e Antônio Paoli respectivamente nos dias 22 e 27 de fevereiro de 2019.

Neste trecho, a pluriatividade é potencializada a partir do momento que o instrumentista e sua banda passam a tocar nas ruas. A marcação da agenda de shows e ensaios, além da busca por editais de patrocínio, gera uma demanda grande de atividades, que extrapola a realização dos shows propriamente ditos. Tal fato reitera aquilo que o contrabaixista da Astro Venga classificou como o dia a dia do músico trabalhador⁸. No entanto, conclui-se também que ao trabalho braçal destacado por Paoli como uma dimensão fundamental do cotidiano destes instrumentistas que estão nas ruas, são adicionadas atividades de produção e comunicação que incrementam a lógica da pluriatividade.

Já a segunda dimensão da pluriatividade, conforme citada, diz respeito aos trabalhos não relacionados à prática musical. Estes podem tanto complementar a renda, uma vez que o trabalho com a música não seja suficiente, como podem tratar-se do rendimento central, fazendo da música atividade secundária. Sendo assim, as

8 Cf. (OLIVEIRA, 2021).

apresentações na rua podem ser identificadas como uma das possibilidades que os instrumentistas têm para tentar viver a partir do trabalho artístico.

No Brasil, de maneira esquemática, os instrumentistas podem assalariar-se de duas maneiras: no serviço público em suas diferentes esferas e funções ou na iniciativa privada. Todavia, entendendo que a primeira opção está aberta mais diretamente aos instrumentistas com formação clássica, nos ateremos à segunda possibilidade. Neste contexto, os instrumentistas podem também estabelecer relações estáveis como no caso de orquestras privadas, mas a depender de suas formações, estes se deparam mais comumente com o trabalho autônomo formal e informal.

Nestas condições a docência emerge como possibilidade através de contratos de longa duração, intermitentes ou mesmo em sua ausência. A formalidade e informalidade estão presentes também em trabalhos de gravação em estúdios e de apresentações ao vivo. Vale lembrar que tais possibilidades dão forma à instabilidade da vida profissional dos instrumentistas, por

isso, levamos em consideração que, para além desses diferentes tipos de vínculo passíveis de serem estabelecidos, existe também a possibilidade de nenhum destes sustentar o instrumentista.

Uma vez que a pluriatividade pode se expandir para atividades paralelas à música, a ruptura total com o campo esta prática é sempre uma possibilidade no horizonte destes agentes. Nesse sentido destacamos que os instrumentistas aqui analisados entenderam a rua como possibilidade limite para dar continuidade à atividade artística. As relações precárias de trabalho constitutivas da organização do campo musical encontradas pelos músicos entrevistados obtêm como resposta o deslocamento das apresentações musicais para determinados espaços públicos da capital carioca. Esta aposta traz consigo algumas particularidades que investigaremos na sequência.

A precarização do trabalho musical e as crises sobrepostas

Três autores nos ajudam a definir o que entendemos por condições precárias de trabalho. Ricardo Antunes, Robert Castel e Guy

Standing, em diferentes momentos e a partir de distintas abordagens, tentaram compreender o fenômeno da precarização bem como suas sobredeterminações. Tais relações são dinâmicas e relacionais, de forma que as condições precárias de trabalho, em diferentes momentos da modernidade, se deslocam entre zonas de estabilidade empregatícia, de um lado, e de desintegração social por outro. Aquilo que na França, Castel (2008) identificou ser a crise da sociedade salarial e, no Brasil, Antunes (2011) entendeu como a vigência da sociedade do desemprego estrutural, em função das determinações conjunturais conformadoras das realidades europeia e latino-americana, está ligada à ampliação da zona de instabilidade social proveniente do padrão flexível de acumulação do capital. Tais abordagens confluem tanto a respeito do processo de desestabilização e promoção de incertezas na vida dos trabalhadores, como com o imperativo destrutivo do capital frente ao trabalho.

Para Guy Standing (2017), aquilo que ele intitula de “nova classe perigosa” ou de “precarizado” também é

caracterizado pelo autor por suas relações de trabalho estabelecidas de maneira flexível, sazonal e incerta⁹. Não nos interessa aqui afirmar o artista-trabalhador como membro ou não do precariado, mas perceber a riqueza daquilo que Standing define como “sete formas de garantia e segurança de trabalho nos termos da cidadania industrial” (STANDING, 2017, p. 28), de modo que a partir de alguma mediação, possamos compreender as condições de trabalho vivenciadas pelos músicos em diferentes circuitos. Senão vejamos:

Garantia de mercado de trabalho – oportunidades adequadas de renda salário; no nível macro, isto é realçado por um compromisso governamental de “pleno emprego”.

Garantia de vínculo empregatício – Proteção contra a dispensa arbitrária, regulamentação sobre contratação e demissão, imposição de custos aos empregadores por não aderirem às regras e assim por diante.

Segurança no emprego – Capacidade e oportunidade para manter um nicho no emprego, além de barreiras para a diluição

9 Em contraposição ao autor britânico, entende-se o precariado como um estrato da classe trabalhadora que entra e sai do mercado de trabalho de modo frequente e em um curto espaço de tempo, portanto, pelo menos em termos marxianos, não se trata de uma nova classe social. Para mais informações ver BRAGA, 2012 e 2017.

de habilidade, e oportunidades de mobilidade "ascendente" em termos de status e renda.

Segurança do trabalho – Proteção contra acidentes e doenças no trabalho através, por exemplo, de normas de segurança e saúde, limites de tempo de trabalho, horas insociáveis, trabalho noturno para as mulheres, bem como compensação de contratemplos.

Garantia de reprodução de habilidade – Oportunidade de adquirir habilidades, através de estágios, treinamento de trabalho, e assim por diante, bem como oportunidade de fazer uso dos conhecimentos.

Segurança de renda – Garantia de renda adequada e estável, protegida, por exemplo, por meio de mecanismos de salário mínimo, indexação dos salários, previdência social abrangente, tributação progressiva para reduzir a desigualdade e para complementar as baixas rendas.

Garantia de representação – Possuir uma voz coletiva no mercado de trabalho por meio, por exemplo, de sindicatos independentes, com o direito de greve. (*grifo do autor*)

Buscadas no período pós-Segunda Guerra Mundial, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, interpretamos tais garantias em termos polanyianos, isto é, como uma dimensão da dinâmica de "duplo movimento" que regeu a sociedade moderna e teve seu ápice no início do século XX (POLANYI, 2000, p. 161). Neste caso, em resposta à devastação do tecido social promovida pelo livre mercado, o Estado buscou

desmercantilizar o trabalho como medida de proteção social, conclusão aliás à qual Castel se aproxima tempos depois em sua análise sobre o declínio da sociedade salarial na França, iniciada na década de 1970. Tratando-se de uma agenda política determinada historicamente, Standing destaca que nem todos os trabalhadores pertencentes ao precariado necessariamente dão valor a todas estas garantias, mas que objetivamente possuem, em alguma medida, problemas em acessar cada uma delas. Entende-se, portanto, que a informalidade que assola as relações de trabalho dos músicos mesmo antes do início das apresentações realizadas nas ruas, traz consigo a dificuldade de acesso, ou mesmo a impossibilidade de alcance de todas as garantias elencadas.

São raras as exceções de músicos e instrumentistas que possuem, por exemplo, garantia de vínculo empregatício, segurança no emprego e garantia de reprodução de habilidade. Como já colocado, tais características são identificadas no caso de músicos de determinadas orquestras – assalariados –, muitas vezes servidores públicos. Em se tratando de instrumentistas autônomos, como no caso desta pesquisa, determinadas reivindicações parecem, por vezes, nem mesmo fazer sentido para os músicos entrevistados. A carência de "identidade baseada no trabalho", por

exemplo, é outra característica atribuída por Standing (2017, p. 31) ao precariado, diretamente ligada à garantia de representação. Esta é identificada por Requião (2008, p. 211), já no circuito formal das casas de shows:

Apesar de todos os músicos que responderam ao questionário estarem filiados à Ordem dos Músicos do Brasil e a algum Sindicato, não se sentem como pertencentes a nenhum grupo ou classe específica. Sua identidade profissional fica diluída frente à instabilidade da profissão e às inúmeras atividades profissionais que exercem.

Com o novo fenômeno das apresentações nos espaços públicos, os músicos filiados à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) são poucos e o pertencimento a sindicatos, ao menos dentre os instrumentistas entrevistados, não foi identificado. Reitera-se, portanto, que o fato de alguns instrumentistas irem para as ruas está diretamente ligado à descrença da possibilidade de “mobilidade ascendente no campo”, através do circuito tradicional. Ao mesmo tempo, a rua surge no horizonte desses instrumentistas como um novo espaço de trabalho, sobretudo para aqueles que não tinham nada a perder no campo da música. A instabilidade presente nas relações de trabalho e seu desdobramento para as demais dimensões da vida são

escancaradas quando os instrumentistas se lançam na cidade. Assim, a “cultura do aleatório” identificada por Castel (2008, p. 529) se materializa de maneira bem específica na nova forma que a atividade musical toma nas ruas do Rio de Janeiro, e devido a isso os músicos passam de uma vez por todas a viver o presente, garantindo a sobrevivência um dia de cada vez. Quanto ao futuro deste sujeitos, este se configura, na maioria das vezes, como um projeto incontrollável baseado no virtual reconhecimento e incorporação ao circuito consagrado da música. Neste meio tempo, a incerteza da rua traz consigo, pelo menos idealmente, a iminência de relações de trabalho intermitentes em casas de shows e festivais menores.

Vejamos uma das maneiras pelas quais a cultura do aleatório se realiza nas ruas, através da própria mudança na percepção dos instrumentistas que vivenciam o processo de formação dos circuitos não consagrados, da cidade do Rio de Janeiro. Em 2016, também em entrevista concedida ao guitarrista da Astro Venga, Paoli afirmou que a rua era a sua principal fonte de renda. No entanto, cerca de dois anos depois, em fevereiro de 2019, o instrumentista reavaliou as condições da atividade:

Atualmente a rua não tá maneira pra isso [para a prática musical].

A gente quando começou na rua, pensamos que viveríamos disso, mas ficou claro que depende do país estar bem, das pessoas terem dinheiro no bolso para poderem perder com cultura. [...] No começo o país tava maneiro. Era isso, 150 conto no bolso de cada um de tarde, isso o mínimo, três vezes na semana.¹⁰

Esta relação entre as doações e a crise também foi relatada por Luiz Queiroz, saxofonista das bandas Rocha e Kosmo Coletivo Urbano. De acordo com o músico, cada membro da Kosmo chegara a embolsar algo em torno de 100 reais por dia, algo que não acontecia com a então recém-criada Rocha, uma vez que as pessoas andavam sem dinheiro em função da crise, fato esse que refletia nas ruas¹¹. Levando em consideração que o “começo” relatado por Paoli trata-se de 2013, ano em que a Astro Venga começou a tocar nas ruas, e os tempos áureos relatados por Queiroz diz respeito ao ano de 2014, torna-se fundamental uma breve análise conjuntural do processo de rebatimento das atuais crises política e econômica nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Para isso retomemos o contexto político anterior à crise

10 Entrevista de Antônio Paoli da banda Astro Venga concedida ao autor em 27 de fevereiro de 2019.

11 Informações acessadas através de uma conversa realizada no dia primeiro de fevereiro de 2019 após apresentação da banda Rocha na Avenida Rio Branco, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

econômica que atingiu o Brasil diretamente na virada de 2014 para 2015, na tentativa de compreender o início daquilo que chamamos de primeira virada “aleatória” no cotidiano dos artistas que vinham tocando nas ruas da cidade carioca até então.

O heterogêneo movimento que toma as ruas de diferentes cidades brasileiras no primeiro semestre de 2013, ainda hoje está longe de ser interpretado de maneira consensual, quer seja entre os movimentos sociais participantes à época, quer seja entre os cientistas sociais que se debruçam sobre o fenômeno há quase uma década. Destaca-se aqui, em um primeiro momento, a articulação de diferentes agendas de diversos movimentos sociais em capitais como Porto Alegre, Recife, São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, que tinham em comum as reivindicações por direitos sociais, que há muito vêm sendo tratados pelo Estado sob a ótica de serviços mercantilizados.

Hoje, porém, entendemos estas manifestações como início do processo que desembocaria na retirada de apoio ao governo federal por parte de diferentes frações do capital, tendo em vista o cenário de recessão avistado no horizonte em função da transferência da crise econômica global para a periferia do sistema (ANTUNES, 2018). A partir disto, buscamos compreender esse período de

crises política e econômica combinadas a partir de seus desdobramentos para a cidade do Rio de Janeiro e para fruição desta por parte dos artistas-trabalhadores.

Em diálogo com Braga (2017), entendemos a articulação entre a precarização do trabalho e a mercantilização do espaço urbano como pistas da atualização da reprodução do capitalismo contemporâneo. Uma vez que o processo de valorização do valor não é mais sustentável por meio da expansão geográfica pelo globo (LUXEMBURGO, 1970; HARVEY, 2005), a expansão através da mercadorização de outras dimensões da vida coaduna-se com a extração de mais-valor no momento de reavivamento da crise estrutural do capital. Tal fenômeno trata de uma das dimensões estruturantes do processo de neoliberalização, uma vez que, nestes termos, o processo de precarização do trabalho identificado há algum tempo no cotidiano dos músicos é incrementado quando parte destes sujeitos vão para as ruas se apresentar e passam a lidar com a cidade por meio de novas mediações (OLIVEIRA, 2021).

Uma vez que a economia brasileira ainda não havia sido impactada diretamente pela a crise internacional de 2008, quando os instrumentistas se arriscam em trabalhar na rua, estes contam com a disponibilidade dos cidadãos em contribuir economicamente

com a sua atividade artística. Os trabalhos dos artistas nas ruas no Rio de Janeiro naquele momento se mostraram viáveis mesmo a partir da lógica de contribuição voluntária. Percebe-se em contraposição, que quando a crise econômica avança, a reprodução a partir desta mesma lógica torna-se mais limitada, o que deixa a rua "não tão maneira" para a prática musical, nos termos de Paoli que confluem com a percepção de Queiroz. Nesse sentido, o período de retração econômica afeta diretamente a renda dos trabalhadores e trabalhadoras, o que obviamente impacta na prática artística, conforme foi identificado pelos próprios músicos a partir da prática.

Por mais que a lógica mercantil e as políticas de caráter neoliberal queiram atribuir caráter empreendedor aos trabalhadores informais, ganhar a vida por meio do autoempresariamento ressoa no campo artístico de maneira bastante específica. Os artistas-trabalhadores submetem a prática artística à lógica produtiva e quando passam a sobreviver na rua, encontram-se sem qualquer tipo de proteção social.

A fim de analisar as particularidades do trabalho dos instrumentistas nômades cariocas, resgatemos o último relato do contra baixista da Astro Venga aqui exposto e nos atentemos para a questão levantada sobre a "perda de dinheiro" com

cultura. Coli (2008, p. 96) em sua análise sobre as condições precárias de trabalho das cantoras e cantores líricos no Brasil e na Itália, constata uma particularidade do trabalho musical que gera dificuldade para a sociologia das profissões: a função social da atividade musical é interpelada na contemporaneidade a partir do critério da produtividade em detrimento do critério da criatividade, este último estruturante da prática historicamente. A autora afirma a partir desta reflexão que “por isso, diversamente de outros ambientes de trabalho, as artes criam suas próprias estruturas de sustento em complexo social restrito e detentor dos critérios de avaliação do valor artístico”.

A partir de Bourdieu (2001) compreendemos que estes critérios se imbricam e trazem ainda mais dificuldade para a compreensão da prática artística e a produção de valor. Por ora, no entanto, o argumento de Coli nos ajuda compreender a armadilha que aguarda os instrumentistas que se apresentam nas ruas a partir do discurso em defesa da concepção do artista-trabalhador. Caso esta reivindicação seja norteadada pela subsunção do trabalho criativo ao trabalho norteadado pela produtividade, a sensação de “perda de dinheiro” com cultura será uma constante enquanto vivermos em uma sociedade voltada para produtividade e valorização do capital.

Longe de ter suas bases ancoradas na produtividade, “a ocupação musical pertence ao universo de valores artesanais que perderam a sua validade na sociedade atual” (COLI, 2008, p. 96). Tal processo de artesanaria remete, por exemplo, ao processo de formação musical, onde a incorporação de certas habilidades permeia toda a vida do músico, tem grande dimensão empírica, gastos fixos perenes, além de levar algum tempo até que o desempenho da atividade traga algum retorno financeiro ao instrumentista. Neste sentido, desdobramentos como a instabilidade e a pluriatividade aparecem também como característica deste choque de distintas formas de produção, uma vez que para Coli (2008, p. 97), a atividade musical “se revela ainda artesanal em plena sociedade capitalista pós-industrial”.

Ainda que na modernidade tenha se tornado possível a produção de mercadorias descoladas da produção direta dos músicos, a realização da prática ainda hoje é dependente destes sujeitos. Deste modo, a subsunção do trabalho musical ao capital se dá de maneira formal, isto é, a partir da separação entre os meios de produção e os músicos (SCHNEIDER, 2006). Tal separação, no entanto, mostra-se complexa. Isto significa dizer que tal mecanismo aparece coadunado com o monopólio de distribuição, como responsável material

pelo surgimento dos circuitos consagrados – que, ao mesmo tempo que fazem dos músicos que acessam tais circuitos parte do circuito produtivo, produzem, a exclusão dos demais. Por outro lado, esta mesma exclusão conjugada com o processo de relativa simplificação da produção musical permite com que os instrumentistas componham, gravem e passem a constituir nas ruas, um circuito não consagrado ou passível de outro tipo de consagração. Conclui-se, com isto, que sempre que incorporado ao ciclo de valorização do capital e sua temporalidade, ainda que de modo formal, o trabalho musical será sobredeterminado pela forma mercadoria e a lógica de superexploração será majoritária.

Em contrapartida, pensado em outras possibilidade de consagração do circuito musical, ao desempenharem sua atividade, os músicos disponibilizam seu trabalho aos transeuntes. Produzido diretamente pelos músicos, os produtos ficam à disposição para troca, mas também para simples usufruto. Uma vez que as apresentações nestes circuitos não são precificadas, as trocas podem ser realizadas à luz de outros parâmetros, como por exemplo, o das relações de solidariedade entre músicos e transeuntes. Tal lógica pode configurar a luta política a ser travada pelos instrumentistas contra a lógica produtiva e mesmo ajudar a reconfigurar a

composição do que viemos chamando de produção cultural do urbano.

Tal luta, direta ou indiretamente passará pela relação dos instrumentistas com o Estado (OLIVEIRA, 2021). Por ora destacamos apenas o fato de que, mesmo que em alguns relatos os músicos reivindiquem o reconhecimento do Estado frente às atividades desenvolvidas no circuito informal, suas demandas estão direcionadas menos para as garantias sociais diversas, e mais para o fomento direto da atividade estrita. Desta maneira, a discussão sobre o trabalho cultural realizado por estes sujeitos atravessa não somente o debate sobre o direito ao trabalho, mas, em um horizonte mais amplo, ela compõe o debate sobre uma nova concepção de cidade sob a perspectiva da produção cultural urbana.

Entende-se aqui que a primeira luta, embora fundamental, tem um limite quando o projeto objetivado é a emancipação humana, uma vez que, por si só, a reivindicação por trabalho não questiona necessariamente a centralidade deste na sociedade contemporânea. Com isso, o avanço da incorporação da atividade musical à lógica produtiva contribui não necessariamente com garantias empregatícias e direitos sociais, mas o contrário, contribui com a radicalização da exploração, característica central na era da acumulação flexível em países periféricos.

Deste modo, compreende-se a necessidade da luta por garantias sociais através do emprego como uma etapa e uma dimensão da luta emancipatória. Do ponto de vista dos instrumentistas nômades, tal luta pode vir a conjugar-se com a luta pelo direito à cidade na tentativa de romper com a lógica capitalista de produção do espaço. No âmago de uma sociedade mediada pelo valor, a superação do estranhamento do trabalho permitida pelo trabalho musical é um dos caminhos em busca da prática revolucionária, isto é, de uma razão não mais determinada pelo produção de valor.

Considerações finais

Frente à análise das relações de trabalho que estruturam as práticas dos músicos realizadas até o momento, pode-se perceber que esses instrumentistas ingressam na rua já regidos pela lógica da aleatoriedade (CASTEL, 2008). A instabilidade dos vínculos empregatícios, bem como a inexistência de cachês, são naturalizadas pelos proprietários das casas de shows e justificadas pela insustentabilidade do trabalho artístico frente aos efeitos da crise econômica no país. Nestes termos, percebe-se que a própria maneira de organização dos agentes no interior do campo artístico, devido a forma como este é estruturado na modernidade, gera a instabilidade para grande parte dos instrumentistas.

Deste modo, vimos de maneira breve, o modo com que o rearranjo do padrão de acumulação capitalista conjugado com as políticas de caráter neoliberal impactam sobre o trabalho assalariado de modo geral. O desemprego e o trabalho precário proveniente desta resposta do capital à sua crise estrutural impactam de maneira particular na atividade musical, fazendo com que uma fração deste grupo enxergue a ida às ruas como um modo de dar continuidade às atividades. Tal tática, em nome de uma tentativa de sobrevivência por meio da atividade musical, traz consigo a instabilidade como característica estrutural da prática.

Assim sendo, na tentativa de avançar na discussão acerca do papel desses instrumentistas nas novas configurações do campo social, faz-se necessário a conjugação da análise do trabalho sem garantias realizado por esses sujeitos conforme visto até aqui, com o processo de produção do espaço. Tal articulação é proposta por entendermos que o processo de rearranjo produtivo utilizado como resposta à crise estrutural do capitalismo possui como uma de suas dimensões as políticas neoliberalizantes e tal processo impacta não somente nas relações de trabalho conforme analisado, mas também na lógica de produção espacial da cidade. É na intersecção entre trabalho e espaço

que entendemos estar o caminho para análise mais aprofundada não só do fenômeno dos instrumentistas nômades urbanos na cidade do Rio de Janeiro, mas das mais diversas produções culturais que possuem o fenômeno urbano como um de seus eixos estruturantes.

Referências bibliográficas:

- ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao Trabalho?:* ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2003
- ANTUNES, Ricardo. *O Continente do Labor*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ANTUNES, Ricardo. *O Privilégio da Servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018
- BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2001.
- BRAGA, Ruy. *A Rebeldia do Precariado: trabalho e neoliberalismo no sul global*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- CASTEL, Robert. *As Metamorfoses da Questão Social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- COLI, Juliana. Descendência tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 89-102, jul-dez, 2008.
- DIAS, Christian. *A Música de Rua dos anos 2010 no Rio De Janeiro: motivações, trajetórias e o lugar social do músico*. (Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- HARVEY, David. *O Novo Imperialismo*. São Paulo: Loyola, 2005.
- LUXEMBURGO, Rosa. *A Acumulação do Capital*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MEDEIROS, João Leonardo; CARCANHOLO, Marcelo Dias. Trabalho no Capitalismo Contemporâneo: pelo fim das teorias do fim do trabalho. In: NEVES, Renake Bertholdo David. *Trabalho, Estranhamento e Emancipação: volume 1*. Rio de Janeiro: Consequência, 2015.
- OLIVEIRA, Kyoma. *Sons, contratemplos e síncope*s: instrumentistas na rua e a formação de circuitos musicais não consagrados na cidade do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- POLANYI, Karl. *A Grande Transformação: as origens de nossa época*. Rio de Janeiro: Compus, 2000.
- POSTONE, Moishe. *Tempo, Trabalho e Dominação Social*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. *"Eis Aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da lapa*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.
- SCHNEIDER, Marco. A Teoria do Valor de Marx e a Educação do Gosto. *Comunicação & Educação*, Ano XI, número 2, maio/ago, 2006.
- STANDING, Guy. *O Precariado: a nova classe perigosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.