

## O TRABALHO ARTÍSTICO NA NARRATIVA DOS MÚSICOS (IN)DEPENDENTES

Amanda P. Coutinho de Cerqueira\*

**Resumo:** Este artigo pretende investigar as relações de trabalho, formação e gestão na indústria cultural, mais precisamente no campo da música, por meio da análise dos músicos (in)dependentes. Trata-se de não somente considerar a atividade artística como profissão, mas também enquanto expressão paradigmática das transformações do mercado de trabalho atual. A indústria fonográfica surge como alegoria exemplar. A reestruturação da cadeia da música, a partir de 1980, estimula a atuação dos artistas (in)dependentes. A pesquisa dedica-se, então, a entender a produção/distribuição/consumo e as condições específicas de remuneração do trabalho na indústria da música, a partir de uma abordagem que considere, a uma só vez, os quadros econômicos, políticos e sociais contemporâneos.

**Palavras-chave:** trabalho artístico, músicos (in)dependentes, políticas públicas.

### INTRODUÇÃO

Ao acentuar que o artista é também um trabalhador, Menger (2005) realiza uma análise sociológica da arte na perspectiva da categoria trabalho. A arte é uma atividade reconhecida, transmitida, apreendida, organizada, celebrada, e, como toda atividade, obedece a regras, a constrangimentos, insere-se numa divisão do trabalho, em carreiras profissionais, políticas de financiamento etc. (BECKER, 2006). O que é possível apontar como específico e o que distingue o trabalho artístico das outras formas de trabalho? Quais as configurações econômicas, políticas e sociais que informam as relações do trabalho artístico hoje?

Em seu estudo sobre Mozart, Norbert Elias (1995) explica que o artista sempre esteve ligado a estruturas sociais que lhe possibilitaram a realização do trabalho artístico

---

\* Doutoranda em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), na linha de pesquisa Cultura e Política. Correio eletrônico: praconversar@globomail.com | CV Plataforma Lattes: <<<http://tinyurl.com/3n4a724>>>



em determinadas condições históricas e sistemas de interações, denominado pelo autor de configurações. Ao elaborar indagações sociológicas para compreender a relação do artista no contexto da Corte, Elias analisou o significado de “ser socialmente reconhecido como artista e ser ao mesmo tempo capaz de alimentar sua família”. Na sociedade contemporânea, na qual novas dimensões se colocam e outras tantas são reiteradas, a investigação de Elias parece ser ainda mais urgente, com significações diversas a ser exploradas. Trata-se de entender, a partir do Estado e do mercado capitalista (mas não somente), quais as configurações fundamentais que imprimem uma morfologia específica ao artista, em suas relações de dominação, exploração e autonomia.

## **1 O ARTISTA – ENQUANTO TRABALHADOR**

Com efeito, o quadro de análise para o retrato sociológico do artista é permeado por desafios teóricos e metodológicos. Toda uma tradição de observação insiste no caráter extra-econômico deste tipo de atividade, relacionada à genialidade e ao ócio. A dificuldade de se entender os artistas como trabalhadores deriva, desde então, da ideologia romântica da criação como algo fora do mundo e, sobretudo, fora do mercado, sob a qual se tornam comum as análises que privilegiam a obra do artista em si, em prejuízo do processo de trabalho que levou ao resultado final. Acontece que menos do que qualquer outro campo de atividade, o campo de invenção criadora não é uma exceção às leis do mundo nem aos jogos estratégicos dos atores sociais. Quer dizer, embora o trabalho artístico seja constantemente idealizado, sua realização concreta inscreve o artista no mundo do trabalho e dos seus constrangimentos. O mundo silenciado da atividade artística ao mesmo tempo em que dificulta, também impõe a necessidade de compreender de que forma a lógica da sociedade capitalista e das mudanças no mundo do trabalho atingem o setor cultural, condicionando e modificando o trabalho e as condições de seu exercício.

Sem dúvida, falar do campo interpretativo em que se situa a proeminência da arte e da cultura no sistema capitalista está associado às teorizações frankfurtianas da indústria cultural elaborada por Adorno e Horkheimer (2002), assim como de Benjamin (2010) sobre a reprodutibilidade técnica e a mercantilização da cultura. Trata-se de

analisar, com as devidas críticas – sobretudo a Adorno (JAMESON, 1997), o próprio modo de produção de bens e valores culturais no capitalismo, bem como à sua dinâmica de circulação e consumo. Quer dizer, discutir um trabalho cultural exige esforço de compreensão sobre as relações de produção e valorização dos bens e produtos e como essas relações estão sendo reproduzidas dentro dessa estrutura social específica do espetáculo (DEBORD, 1997).

Com efeito, a partir da análise da acumulação pós-fordista, Harvey (2002) explica as mudanças na forma de acumulação do Capital relacionados, basicamente, ao crescimento de bens simbólicos e do setor de serviços, acompanhado do uso intensivo da tecnologia e da informação, tendo como vetor o conhecimento e a criatividade. É nesse contexto que Yúdice (2006) observa o movimento de legitimação e conveniência da cultura enquanto posição privilegiada dentro da cadeia produtiva contemporânea. A concepção de cultura como recurso, gera e atrai investimentos para as indústrias culturais. Além disso, inaugura a perspectiva de gerenciamento e racionalidade administrativa, enquanto importante esfera econômica e de linguagens simbólicas e sociais em diferentes níveis de legitimidade, representações e ressignificações.

A consolidação desse processo ocorreu entre as décadas de 1960 e 1990, constituindo um campo econômico cultural. A mercantilização da cultura atrai grandes investimentos e retornos financeiros, influencia a proliferação das diversas organizações agenciadoras de cultura, chamando a atenção de teóricos, governos, empresariado, terceiro setor, regulamentações comerciais, jurídicas e bancos de desenvolvimento. Na emergência de conceitos como “economia da cultura” e/ou “criativa”, “trabalho imaterial” e “capitalismo cognitivo”, a cultura, finalmente, é inscrita na agenda “neodesenvolvimentista” que se fundamenta no trabalho criativo e no empreendedorismo cultural, remunerado hipoteticamente via propriedade intelectual por meio da lógica da escassez controlada (HARVEY, 2002).

A especificidade das relações materiais da produção de valor das mercadorias culturais (sobretudo a aleatoriedade) fez emergir em importância a mediação do Direito autoral, enquanto forma específica da remuneração do investidor e não propriamente do criador (CERQUEIRA, 2013). Quer dizer, antes de assegurar a remuneração do artista o Direito autoral tem, historicamente, servido à remuneração do Capital mediada pelas

inovações tecnológicas. Nesse sentido, reitera-se indagações já elaboradas. Quais são as condições materiais que informam o contexto econômico, político e social no qual é constituído o trabalho artístico (in)dependente? Quem são os artistas (in)dependentes na perspectiva das relações sociais consubstanciais de classe, de gênero e de etnia/cor? Qual é a relevância da captação de recursos via Direitos autorais, mecenato e financiamento colaborativo? Como o artista da música mantém, transforma e desafia a lógica da remuneração dos intermediários?

## **2 A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO**

A indústria fonográfica emerge como campo analítico. Como produto de maior intensidade no processo de mundialização e elemento eminentemente coletivo, a dificuldade que a indústria encontra em privatizar ou individualizar a música para vendê-la como mercadoria trouxe à indústria fonográfica certo pioneirismo no que tange às formas através das quais o Capital lança mão para garantir sua valorização (DIAS, 2000). Essa indústria, historicamente, configura-se como setor de grande concentração monopólica.

A compreensão das relações de produção no interior da indústria da música implica na recuperação da cadeia da economia musical. Enquanto conjunto de atores, processos e ambientes que conformam o panorama de produção musical. Sua sistematização está geralmente associada ao tripé produção/distribuição/consumo. Essa história pode ser contada a partir do momento em que o consumidor pode levar para casa não apenas a partitura que poderia ser executada por seu piano, mas também a música executada.

Davi Nakano (2010) analisa o período do final do século XIX quando o consumo da música só era possível em apresentações ao vivo, já que não havia tecnologia de gravação de som comercialmente viável. Naquele contexto, a produção e o consumo de música se organizam ao redor das editoras e publicadoras de partituras musicais. Com a invenção do fonógrafo, durante as primeiras décadas do século XX, diversas empresas começaram a produzir e comercializar equipamentos de reprodução, popularizando marcas como a Gramophone e a Victrola. A produção da música gravada

era realizada pelas próprias empresas que produziam e comercializavam os equipamentos de reprodução como forma de alavancar suas vendas.

Na fase inicial da indústria fonográfica, mecânica e elétrica, o trabalho dentro do estúdio se resumia a reunir os músicos na sala de gravação, posicioná-los a distâncias variáveis do microfone em função do volume relativo que cada instrumento deveria ter sobre o conjunto, “abafá-los”, se fosse o caso, e depois gravar a música o número de vezes que fosse necessário até a obtenção do registro considerado ideal. A gravação se limitava a ser o registro do desempenho real e o artista era “dono” de sua voz, cujo registro dependia essencialmente dele, uma vez que o produtor do fonograma ou o engenheiro do som não modificavam qualitativamente o produto (DIAS, 2000).

A partir dos anos 1970, a estrutura organizacional da indústria da música se complexifica, permitindo uma análise mais apurada das relações sociais de trabalho e de produção no setor, enquanto ramo da indústria cultural. Rita Morelli (2009) esclarece que a estrutura organizacional da indústria da música dessa época apontava para a clara distinção entre atividades criativas e artísticas, de um lado; e o trabalho voltado para a produção material, de outro. A visão dualista ou dicotômica do processo de produção podia ser observada na organização dos espaços, nucleados em dois ambientes. Nos estúdios, terreno de atuação dos músicos, intérpretes, produtores e técnicos de som produtores da denominada “fita master”, espécie de matriz do material sonoro dos futuros fonogramas. E na fábrica, onde atuavam trabalhadores que transformavam aquele material no produto final, o disco, em condições de ser distribuído e comercializado.

No decorrer dos anos 1970 observa-se a progressiva especialização dessa organização produtiva na indústria da música, indicando a verticalização ou hierarquização, segundo padrão fordista de divisão do trabalho em linhas de montagem. Trata-se da complexificação dos departamentos das gravadoras em diversos setores: artístico, técnico, comercial e industrial. Segundo as diferentes etapas de produção: concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem e preparação da “fita máster”; confecção da matriz, prensagem (fabricação); controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; *marketing*, divulgação e difusão (DIAS, 2000).

É a partir dos anos 1980 que começa o processo de reestruturação da indústria fonográfica brasileira. Eduardo Vicente (1996) analisa sociologicamente em sua Dissertação de Mestrado que o denominado “sistema aberto” de acumulação, que já vinha acontecendo no mercado estadunidense, predominou no país, flexibilizando e desverticalizando a produção. De acordo com o autor, entre as estratégias encontradas na indústria fonográfica para manter ou aumentar sua margem de lucro, destaca-se a aceleração do processo de terceirização.

Com efeito, se a indústria fonográfica não se organiza como nos anos 1970, algumas das suas principais transformações dizem respeito aos aspectos das relações sociais de trabalho e de produção. Para José Paulo Pinto (2011), desestabiliza-se a clássica distinção de tarefas entre o artístico e o técnico sobre a qual se assentava a própria hierarquia da indústria fonográfica fordista. A gravação, agora, faz parte do próprio processo de composição. O que significa dizer que, na cadeia da produção musical, o processo de criação passou a ser secundário diante das possibilidades de edição, resgate de obras, *sampling*, reapropriação etc. Além disso, o embaralhado das fronteiras, proporcionado pelos equipamentos que permitem a integração de múltiplas funções, sugere aos músicos a necessidade de formação técnica e musical polivalente, capaz de lhes permitir a realização de diversas etapas do processo de produção musical. Por conseguinte, o conhecimento necessário para a operação dos novos meios digitais passa, frequentemente, pela aquisição dos próprios equipamentos.

Tem-se então que, principalmente por intermédio da redução dos custos dos equipamentos, o sistema aberto proporcionou a pulverização das unidades de produção fonográfica e a proliferação dos *home studios*. Estavam reunidas as condições oportunas para o incremento dos selos *indies* ou (in)dependentes no Brasil (VAZ, 1998). Nesse sentido, o marco mais citado é o lançamento do disco Feito em Casa, em 1977, por Antonio Adolfo. Posteriormente, o movimento da Vanguarda Paulistana lançou artistas como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. A produção (in)dependente começava a ganhar notoriedade junto ao público e à crítica especializada. No primeiro momento, como espaço de resistência cultural, política e estética à organização da indústria fonográfica. No segundo, como a única via de acesso ao mercado para variado grupo de artistas.

Nos anos 1990 estabelece-se, então, uma cena (in)dependente com força suficiente para dar vazão a diversos segmentos, colocando-se como fonte de inovação, realizando prospecção e atendendo novos segmentos de mercado. A partir da lógica do artista como empresário de si mesmo, potencializado através dos meios tecnológicos, a grande indústria realizaria o processo de terceirização na produção. Enquanto as atividades de produção seriam transferidas a selos e produtores (in)dependentes, as *majors* passariam a se encarregar, primordialmente, da distribuição do produto final, etapa ainda sobre o seu estrito controle.

Acontece que a mesma tecnologia que ajudou a promover a reestruturação da produção na década de 1980, hoje também possibilita a reestruturação da distribuição. Nesse aspecto, a constatação marxiana informa que o sistema capitalista é capaz de se autoexpandir ao mesmo tempo em que aprofunda as contradições internas (MARX, 2011). Considerando que a acumulação historicamente esteve ligada à introdução da ciência e da tecnologia na produção, o que se está vivendo a partir da reestruturação capitalista dentro da cadeia da indústria fonográfica, é a tensão entre as possibilidades de rentabilização das novas tecnologias e os espaços que não emergem dentro do controle direto do Capital, agora em matéria de distribuição. Esse processo, contudo, não é unilateral e nem simplório de ser observado.

Diante da proeminência das novas tecnologias da informação e da comunicação, as primeiras respostas da indústria fonográfica giram em torno da repressão à “pirataria”, da intermediação e da concentração na forma *cross-media*. Quer dizer, se até então a integração era do tipo *hardware/software* (ou seja, discos/aparelhos leitores), as empresas agora procuram se agrupar em conglomerados do entretenimento – novidade especial da indústria da música que reestrutura não apenas a capacidade de distribuição, mas, sobretudo, sua capacidade de divulgação/promoção.

Na verdade, a internet que complexifica o monopólio da indústria é a mesma que possibilita a experimentação de diversas formas de remuneração da tecnologia investida, redefinindo os modelos de negócios, no sentido de manter a situação dos intermediários. Não raro as empresas passam da condição de produtoras de mercadorias para a condição de prestadora de serviços, baseadas no acesso (RIFKIN, 2005). Os novos modelos de investimento dos conglomerados do entretenimento envolvem, desde

o *merchandising* até a venda de música embarcada, por meio do comércio interempresas, passando pelo licenciamento de músicas vinculadas em redes sociais, assinaturas de *streaming*, *ringtones*, sincronização em filmes, propagandas e vídeo games, execuções públicas e privadas, e os “contratos de 360 graus” (que prevê, entre outras coisas, porcentagem sobre a bilheteria dos artistas).

Ao mesmo tempo, o emprego das tecnologias da informação e da comunicação faz com que o (in)dependente, antes exceção, hoje se torne a regra no mercado da música, principalmente a partir chamada Nova Produção Independente (NPI) brasileira. O fortalecimento do mercado independente interno pode ser percebido nas cifras que começam a ser sistematizadas, embora este fato não modifique substancialmente a monopolização no setor<sup>1</sup>.

Em última análise, a expansão da cena (in)dependente impõe a necessidade de uma distinção mais clara entre os diferentes agentes que ocupam esse campo. A definição usual da independência pela exclusão do Capital estrangeiro permite que o conceito do (in)dependente possa estar associado à grande variedade de gravadoras e artistas. Nesse contexto, a tipologia “independente” pode ser utilizada para designar tanto o músico que produziu seu CD num *home studio*, quanto a Biscoito Fino, por exemplo, que mesmo sem contar com o capital estrangeiro tem respaldo no grande capital privado nacional. Na verdade, a heterogeneidade implícita na tipologia e seu fraco desenvolvimento analítico demonstram a importância em esclarecer as relações de força que se movimentam no próprio setor. Quer dizer, (in)dependente como?

Por fim, destaca-se que, apesar de crescente, o movimento de provável independência nas produções culturais, não vem sendo analisado. Embora as transfigurações na base midiático-tecnológica de produção, distribuição e consumo de bens culturais apontem para eixos de reflexões analíticas contemporâneas, sobretudo ligadas aos teóricos da comunicação (tais como Dowbor, 2000 e Lojkine, 2002.),

---

<sup>1</sup> Em se tratando de gravadoras, ao lado de apenas dez grandes empresas fonográficas filiadas à Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD), há cerca de cem pequenas gravadoras filiadas à Associação Brasileira de Música Independente (ABMI) (APUD PINTO, 2011, p. 37). Mesmo assim, segundo dados da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (APUD PINTO, 2011, p. 34), em 2004 as *indies* foram responsáveis por 25,3% das gravações mundiais, seguidas pela Universal (23,5%), EMI (13,4%), Sony (13,2%), Warner (12,7%) e BMG (11,9%). Esses cinco conglomerados foram, portanto, responsáveis por mais de dois terços de todo o faturamento do mercado da música mundial. No caso brasileiro, a avaliação feita através da Associação Brasileira dos Músicos Independentes, em 2003, aponta que a participação das *indies* no faturamento do mercado fonográfico gira em torno de 15%.



emerge a necessidade de explorar as contradições imanentes a esse processo, notadamente no que toca à remuneração desse tipo de trabalho, assim como as novas formas de contratação nesse contexto.

Na verdade, em pesquisa própria (CERQUEIRA, 2013), constatou-se a insuficiência da definição da (in)dependência a partir do critério do “oposto a *major*” (capital internacional). Naquela ocasião, concluiu-se também para a heterogeneidade das situações de (in)dependência, atentando para o fato de que hoje muitos artistas fecham contrato apenas de distribuição e/ou promoção com gravadoras. A partir dessas reflexões e com a aplicação de questionários no sentido de mapear a produção musical (in)dependente na cidade do Recife, foi construído um tipo-ideal do músico (in)dependente que fosse capaz de esclarecer melhor as condições de trabalho e de remuneração do artista. Nestes termos, o viés de seleção partiu da exigência de algumas características focais, quais sejam: não utilização do intermediário - produção, distribuição e promoção do produto diretamente com o público (ou por meio de gravadoras próprias); e o fato de ter a música como, senão exclusiva, mas principal atividade.

A partir daí, emerge em importância se perguntar: Quais são as configurações fundamentais que permitem desenhar a morfologia específica do artista (in)dependente, tendo em vista o contexto econômico, político e social no qual é constituído o trabalho artístico? O eixo fundamental desta problemática insere questões tais: Como se inscrevem nesta sociedade os artistas da música? Quem são os artistas (in)dependentes na perspectiva das relações sociais consubstanciais de classe, de gênero e de etnia/cor? Como esses artistas produzem, distribuem e promovem seu trabalho? Quais suas formas de financiamento, de contratação e as suas redes de relações no mercado e no campo da música?

### **3 O MÚSICO (IN)DEPENDENTE – ENTRE O ESTADO E O MERCADO**

O trabalho artístico apresenta-se ao longo da história como um espaço de experimentação para as práticas de flexibilidade. Flexibilidade para produzir com maior liberdade, mas também dotada de um sentido perverso, relacionado à ausência de estruturas e políticas de proteção social e de remuneração.

Segundo Menger (2005), este laboratório de flexibilidade em uma “economia das incertezas” faz com que as formas dominantes de organização do trabalho artísticos estejam inseridas no auto-emprego, no *freelancing* e nas diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado...). De fato, a esfera das artes desenvolveu quase todas as formas flexíveis de emprego, todas as modalidades de exercício do trabalho (desde o mais estreitamente subordinado até ao mais autônomo) e todas as combinações de atividade (da pluri-atividade escolhida pelo criador que financia o seu trabalho de vocação através de atividades de subsistência).

Diante disso, Françoise Benhamou (2007) observa que a “administração dos riscos”, própria da atividade artística, faz com que este tipo de trabalho reúna três características essenciais: descontinuidade, perspectivas incertas e variações de remuneração. Todos estes destaques apontam para a ironia evidenciada por Menger (2005): as artes que, desde há dois séculos, têm cultivado uma oposição radical em relação a um mercado todo-poderoso aparece exatamente como precursora na experimentação da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade em um mercado de trabalho ultra-individualizado, sem proteção e sem organizações de classe.

Com efeito, analisando a condição do artista enquanto trabalhador pode-se ler muitas das tendências mais importantes do "novo espírito do capitalismo". Em pesquisas sobre trabalho artístico no Brasil, Liliana Segnini (2006; 2007; 2011) comprova tais premissas ao destacar, por um lado, o acelerado crescimento do número de artistas comparado com o mercado de trabalho no país (dos quais os músicos representam o maior crescimento em números absolutos) e, por outro, o reduzido índice de trabalho formal e predominância do trabalho intermitente, frequentemente precário e predominantemente masculino (sendo que a participação dos homens no universo da música é ainda maior). Quer dizer, o que aparentemente poderia significar uma melhoria nas condições de vida dos artistas, na realidade se converte numa dinâmica perversa de precarização e flexibilização das mais diversas formas de trabalho<sup>2</sup>.

É importante destacar, ainda, o fenômeno de “pejotização” enquanto nova forma de precarização do artista-trabalhador formalizado como pessoa jurídica. Com efeito, a denominação “pejotização” tem sido utilizada pela jurisprudência para se referir à

---

<sup>2</sup> Este trabalho está vinculado à continuidade do Projeto Temático FAPESP “Formação e trabalho no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos.”, coordenado por Liliana Segnini (2007).

contratação de serviços pessoais, exercidos por pessoas físicas, de modo subordinado, não eventual e oneroso, realizada por meio de pessoa jurídica constituída especialmente para esse fim, na tentativa de disfarçar eventuais relações de emprego que evidentemente seriam existentes, fomentando a ilegalidade e burlando direitos (PEREIRA, 2013).

Finalmente, é possível identificar tanto as seduções da neo-independência no mercado de trabalho não tradicional (valorização da autonomia, da responsabilidade, da criatividade) quanto às ameaças da efemeridade dos empregos (banalização da atipia salarial e respectivos riscos) e da intensidade da concorrência num contexto de grande fragmentação do trabalho e de grande variabilidade das competências exigidas.

Nesse contexto, o próprio indivíduo é chamado a comportar-se como “empresário da sua própria carreira”, *portfolio worker*, a custo de uma forte individualização do seu sistema pessoal de atividade e de uma gestão racionalidade dos seus capitais pessoais (tempo, esforço, competências, empregabilidade, reputação). No caso brasileiro, é preciso ainda considerar a competição dos editais e das políticas de curta duração que desenham a face do artista (in)dependente enquanto empreendedor cultural.

Na verdade, em trabalho próprio já citado neste artigo (CERQUEIRA, 2013), tentou-se explorar o universo da cena (in)dependente no Recife. Para tanto, foram realizadas, nos meses de Janeiro e Fevereiro de 2013, entrevistas semi-estruturadas gravadas em áudio e imagem, diário de campo e observação participante com amostra de seis artistas que representam seis bandas atuantes nas cidades de Recife e Olinda<sup>3</sup>. Além de concluir que o Direito autoral não funciona enquanto paradigma de remuneração, observou-se o perfil flexível, pulverizado e muitas vezes informal desse tipo de atividade. Embora os seis artistas da amostra tenham afirmado “viver de música”, todos tocam em mais de uma banda e têm projetos paralelos com outros artistas, produzindo festas e mesmo realizando atividades não diretamente relacionadas à música.

---

<sup>3</sup> São elas: Alessandra Leão, Catarina Lins de Aragão (Catarina Dee Jah), Fabio Trummer (Banda Eddie), Gilú Amaral (Orquestra Contemporânea de Olinda), Hugo Gila (Academia da Berlinda e Orquestra Contemporânea de Olinda) e Tiago Andrade (Zé Cafofinho & Suas Correntes). Fabio Cabral (proprietário da loja e selo Passa Disco, especializada em música pernambucana) e Yuri Rabid (Quarteto Olinda) também foram ouvidos.

Todos os artistas da pesquisa citada afirmaram também a importância dos *shows* na porcentagem geral dos seus rendimentos e mesmo reconhecendo a inegável importância da internet e disponibilizando suas músicas na rede, destacaram a falta dos meios tradicionais de comunicação (rádio e TV) no alcance de consumo dos seus trabalhos. Quando se trata de comentar a forma de contrato e recebimento da remuneração nos *shows*, a totalidade da amostra salienta o caráter flexível da forma de pagamento condicionado ao “depende onde vou tocar” e muitas vezes informal da maioria dos procedimentos. Quando se trata de poder público, as críticas giram em torno da burocracia que reflete na demora do recebimento do valor acordado.

Finalmente, a pesquisa também aposta que a forma de se relacionar com a falta de contratos com grandes gravadoras e de recebimentos de Direitos autorais tem sido trabalhada por meio da tentativa de profissionalização do setor – com a criação de selos de gravadoras próprias que trabalham a identidade visual – da rotatividade de artistas entre as bandas, da pulverização de atividades ligadas a festas e produção de outros artistas, além da relativa importância dos subsídios públicos. Nesse último caso, importante destacar que o financiamento público somente tem se concretizado para aqueles artistas que possuem certa profissionalização no setor da produção cultural, ainda distante na realidade da cidade e da região Norte-Nordeste, em geral.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As configurações econômicas, políticas e sociais que informam a morfologia específica do artista (in)dependente estão relacionadas à proeminência desse tipo de atividade no momento em que há a constituição de um campo econômico cultural ao mesmo tempo em que se observa um desengajamento do Estado e o fortalecimento do mercado, aliado a uma ideologia do “novo espírito do capitalismo”.

É nesse contexto em que as políticas neoliberais direcionam o crescimento do volume de recursos públicos geridos por organizações privadas por meio da renúncia fiscal. Entre as escolhas possíveis de política pública cultural, o governo brasileiro procura estimular a cultura através de leis de incentivo fiscal ao patrocínio privado de obras de “cunho cultural”. Em última análise, transfere-se de forma principal para as empresas, obrigação genuinamente estatal. Por isso pode-se afirmar que a política de

cultura, naquilo que implica deliberação, escolhas e prioridades, é propriedade das empresas e suas gerências de *marketing*. A predominância dessa lógica, portanto, minimaliza o poder de intervenção do Estado e potencializa os interesses de mercado (WU, 2006). A propósito, destaca-se o crescimento do “mercado de projetos”, com a proeminência de gestores especializados em editais públicos e a centralização de recursos.

Diante disso, para o músico (in)dependente se desenvolver “com sucesso” não lhe basta dominar a linguagem da música, mas, fundamentalmente, a linguagem do Capital. Isso tem significado a busca de um empreendedorismo cultural hiperflexível, fragmentado e polivalente na busca de atividades e competências (destaca-se a busca de profissionalização em produção cultural), via de regra sem amparo e associação de classe, em um mercado de editais e monopólios midiáticos. Com efeito, o movimento de (in)dependência nas produções culturais não só deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada das mutações recentes do capitalismo.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 7. ed. São Paulo, Paz e terra, 2010.
- CERQUEIRA, Amanda. **Direito autoral na reestruturação capitalista**: O caso da indústria fonográfica no Brasil. Dissertação. Programa de Pós- Graduação em Ciências Jurídicas da UFPB. João Pessoa, 2013.
- DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIAS, Marcia. **Os donos da voz**: Indústria fonográfica e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DOWBOR, Ladislau [*et. al.*] **Desafios da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 2002.
- LOJKINE, Jean. **A revolução informacional**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do Capital. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador**: Metamorfose do Capitalismo. Lisboa: Editora Roma, 2005.

- MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica**: Um estudo antropológico. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 2009.
- NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gest. Produtiva**. São Carlos, V. 7, n. 3, p. 627-638, 2010.
- PEREIRA, Leone. **Pejotização**: o trabalhador como pessoa jurídica. São Paulo: Saraiva, 2013.
- PINTO, José Paulo. **No ritmo do capital**: indústria fonográfica e subsunção do trabalho criativo antes e depois do MP3. Tese. Programa de Pós-Graduação em Economia da USP. São Paulo, 2011.
- RIFKIN, Jeremy. **A era do acesso**. 2. ed. São Paulo: Makron, 2005.
- SEGNINI, Liliana. Acordes dissonantes: Assalariamento e relações de gênero em orquestras. In. **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Projeto Rumos Itaú Cultural**. Formação profissional e narrativa na formação dos músicos premiados. Edição 2007 / 2009. Relatório final, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Trabalho e formação profissional no campo da cultura**: Professores, músicos e bailarinos. Relatório Final do Projeto Temático FAPESP. 2007.
- \_\_\_\_\_. **Criação rima com precarização**: Análise do trabalho artístico no Brasil. Universidade Estadual de Campinas. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. GT 29 – Trabalho, precarização e políticas públicas. 2007.
- VAZ, Gil. **História da música independente**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UNICAMP. Campinas, 1996.
- WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura**: A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006.
- YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.