



Anais do XIV Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade"

24 a 25 de setembro de 2020



Volume XIV, n. 15, set. 2020
ISSN: 1982-3657 | Prefixo DOI: 10.29380

EIXO 15 - ARTE, EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE. MÚSICA.

Editores responsáveis: **Veleida Anahi da Silva - Bernard Charlot**

DOI: <http://dx.doi.org/10.29380/2020.14.15.13>

Recebido em: **30/07/2020**

Aprovado em: **02/08/2020**

CONDIÇÕES DE TRABALHO NA INFORMALIDADE: O CASO DE MÚSICOS EM ARACAJU; WORK CONDITIONS IN INFORMALITY: THE CASE OF MUSICIANS IN ARACAJU; CONDICIONES DEL TRABAJO EM LA INFORMALIDAD: EL CASO DE MÚSICOS EN ARACAJU

JOAO LUIS DOS SANTOS MENESES

<https://orcid.org/0000-0002-6419-1446>

Resumo: O trabalho com música em bares e festas particulares é uma das atividades mais crescentes em Aracaju. No entanto, por não possuir regulamentação e proteção de órgãos que supostamente protegeriam a classe, como a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) e o Sindicato dos Músicos de Sergipe (SINDMUSE), tal profissão não goza de direitos e garantias trabalhistas. Pensando nisso, e amparado em teóricos da sociologia como Menger (2005) e Becker (2010), esta pesquisa pretende responder as seguintes perguntas: como se organizam os músicos que atuam nas referidas frentes de trabalho; e quais são as relações/condições de atuação? Como metodologia, utilizo-me da forma etnográfica e de entrevistas semiestruturadas, baseado no conceito de “alteridade mínima” desenvolvido por Peirano (1999).

Palavras-chave: Trabalho com música. Condições de trabalho. Mundos da arte.

Abstract: Working with music in bars and private parties is one of the most growing activities in Aracaju. However, because it does not have regulations and protection for organs that are supposed to protect the class, such as the Order of Musicians of Brazil (OMB) and the Union of Musicians of Sergipe (SINDMUSE), such a profession does not enjoy labor rights and guarantees. Thinking about it, and supported by sociology theorists like Menger (2005) and Becker (2010), this research intends to answer the following questions: how are the musicians who work in the referred work fronts; and what are the operating relations/conditions? As a methodology, I use the ethnographic form and semi-structured interviews, based on the concept of “minimal alterity” developed by Peirano (1999).

Keywords: Work with music. Work conditions. Art worlds.

Resumen: Trabajar con música en bares y fiestas privadas es una de las actividades que más crece en Aracaju. Sin embargo, debido a que no tiene regulaciones y protección para los órganos que supuestamente protegen a la clase, como la Orden de Músicos de Brasil (OMB) y la Unión de Músicos de Sergipe (SINDMUSE), esta profesión no goza de derechos y garantías laborales. Pensando en ello, y apoyado por teóricos de la sociología como Menger (2005) y Becker (2010), esta investigación pretende responder las siguientes preguntas: ¿cómo están los músicos que trabajan en los frentes de trabajo referidos? y cuales son las relaciones/condiciones de operación? Como metodología, utilizo la forma etnográfica y las entrevistas semiestructuradas, basadas en el concepto de "alteridad mínima" desarrollado por Peirano (1999).

Palabras clave: Trabajo con musica. Condiciones de trabajo. Mundos del arte.

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo busco descrever e analisar algumas convenções que regem o mundo da música em bares e festas particulares. Apoiado em Becker (2010), mostro como a interação entre músicos e não músicos causam condições de trabalho desfavoráveis para o pleno exercício da profissão. Como tento mostrar nas próximas páginas,, tal profissão está inserida no setor de serviços informais, que por sua vez tem relações de trabalho calcadas em negociações não regulamentadas. Por essa via, qualquer atividade profissional ligada à informalidade está sujeita à um sistema cujo amálgama é a barganha, e no qual o trabalhador representa a lado fraco da balança.

Numa perspectiva materialista, poder-se-ia afirmar que os músicos atuam sob condições precárias de trabalho porque não possuem os meios de produção. Mas o que são os meios de produção? (...) Nesse sentido, os músicos não só os possuem como os são eles próprios, já que o produto lucrativo é gerado pelo próprio corpo.

Voz, movimentos corporais que percutem instrumentos e habilidades técnicas desenvolvidas com treinamento de coordenação motora compõem o aparelho essencial de trabalho. Além disso, os equipamentos não corpóreos, como instrumentos musicais, sonorização e transporte são propriedades pessoais dos músicos, pois festas particulares e a maioria dos bares não dispõem desses materiais. Portanto, por que os músicos, ainda assim, representam a parte frágil num sistema capitalista?

Os músicos que atuam em bares e festas particulares se organizam de forma autônoma e são coagidos a se relacionarem entre si e com diversas outras pessoas sem um estatuto que lhe garanta proteção. A fim de descrever as condições sob as quais eles estão sujeitos, vale antes refletir sobre a seguinte pergunta: uma pessoa não musicista, mesmo tendo funções efetivas no referido mundo produtivo, têm competências para compreender as necessidades materiais e técnicas de um músico? A resposta parece ser simples: não, tal como um leigo não compreende o *modus operandi* de um médico, ou como um

engenheiro muitas vezes não sabe fazer as tarefas dos seus subordinados.

Becker fala que “os principais problemas dos músicos [...] giram em torno da manutenção de sua liberdade diante do controle sobre seu comportamento artístico. O controle é exercido pelos *outsiders* para quem o músico trabalha, que usualmente julgam seu desempenho e reagem a ele com base em padrões muito diferentes” (BECKER, 2009, p. 112). Nesse caso, o autor utilizou o termo *outsiders* para se referir às pessoas alheias à cultura dos músicos, isto é, às convenções do mundo da música.

Portanto, partindo do pressuposto de que a maioria dos problemas enfrentados pelos músicos é decorrente da relação com não músicos - a saber: contratantes, técnicos de som, garçons, cerimonialistas, público, etc -, desenvolvo este artigo a partir de duas categorias de análise: remuneração e tempo de show.

2 A MÚSICA NOS NOVOS MODOS DE PRODUÇÃO CAPITALISTA

A música oferece diversas possibilidades de trabalho. Há pessoas que atuam com docência, enquanto outras preferem trabalhar com produção, arranjo, sonorização, produção de eventos, entre outras áreas. Apesar de existirem, em alguns círculos sociais, valorações estéticas dos diferentes tipos de ofício com música, para esta pesquisa entendo como profissional qualquer músico que esteja inserido na Classificação Brasileira de Ocupações – CBO[i]. Este documento tem como objetivo retratar a dinâmica das ocupações existentes na atualidade, sejam elas regulamentadas ou exercidas “livremente”[ii].

Contudo, delimito meu objeto de pesquisa em duas frentes de trabalho que, por vezes, são exercidas por um mesmo músico: bares e festas particulares. Dentre meus interlocutores, existem aqueles que se encaixam apenas em uma categoria, enquanto outros dialogam com as duas ou mais frentes, já que uma trajetória profissional é frequentemente marcada por dinâmica e flexibilidade.

Quando falo em “bares”, refiro-me a estabelecimentos comerciais que oferecem

música ao vivo, o que pode abranger também casas de show, restaurantes, *food parks*, cafeterias, etc. Entre as motivações que permeiam os profissionais dessa área, descacam-se as seguintes: músicos que preferem fechar temporadas em barzinhos para garantir cachê e renda fixos; outros que de alguma forma não foram inseridos no circuito das festas particulares; uns que utilizam bares como complemento de renda quando surgem semanas com pouca oferta de eventos privados. E outros que acreditam que o bar é uma pontecial porta de entrada ou “vitrine” para o seu trabalho autoral.

Já o uso do termo “festas particulares” serve para designar o trabalho musical realizado em eventos privados como casamentos, aniversários, formaturas ou qualquer outra celebração que ocorra em ambiente não público ou compartilhado. Essa utilização se justifica pela abordagem êmica com a qual conduzo a pesquisa, ou seja, por ser de uso recorrente no discurso dos músicos que trabalham em tal segmento. Os cachês pagos nestes eventos são substancialmente maiores que nos bares[iii]. O nível de oferta de trabalho

para essa categoria parece ter crescido nos últimos anos, pois, além das festas tradicionais já mencionadas, emergiram novas possibilidades, como mostra o quadro a seguir:

Quadros 1: Tipos de festas particulares constatados.

TIPOS DE EVENTOS
Chá de bebê/fraldas
Despedida de solteira
Chá de panela
Ensaio fotográfico de formandos
Aula da saudade
Formatura
Colação de grau
Cerimônia de casamento
Recepção de casamento
Coffe brake de eventos corporativos, acadêmicos
Borda de ouro/prata
Porcentagem de turmas que estão se formando
Inauguração de empresa
Feira de artesanato
Feira de gastronomia
Confraternização
Aniversário
Festival de música autoral
Bloquinho

Apesar de as duas frentes de trabalho não se caracterizarem como tipos de labor inéditos e recentes[iv], a importância de estudar o caso na cidade de Aracaju se dá, além do fato de movimentar significativamente a economia local, pelo crescente número de músicos que

vivenciam as relações de trabalho aqui analisadas. Existe uma quantidade de pessoas relativamente grande que, quando não sobrevive exclusivamente da música nessas frentes, utiliza tal atividade como principal fonte da renda.

Torna-se importante, portanto, refletir sobre os modos de produção capitalista sob os quais a atividade profissional de bares e festas particulares se apoia. Quais são as formas de emprego através das quais o artista oferece seu trabalho? “O auto-emprego, o freelancing e as diversas formas atípicas de trabalho - trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado - constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes” (MENGER, 2005, p. 18). Diferentemente de alguns trabalhos com música inseridos no modelo tradicional de emprego, ou mesmo na categoria intermitente - a exemplo de determinadas orquestras sinfônicas -, as frentes de trabalho aqui pesquisadas fazem parte do setor de serviços[v] e se enquadram na informalidade, ou, nas palavras de Antunes (2018), no “privilégio da servidão”, cujo labor está às margens dos direitos trabalhistas e

órfãos de órgãos de proteção. Antes de desenvolver as reflexões acerca do setor terciário informal, vale situar o papel dos órgãos que supostamente protegeriam a classe musical: o sindicato e a ordem dos músicos.

O Sindicato dos Músicos de Sergipe (SINDMUSE) é constantemente acusado de não atender aos interesses dos músicos locais, ou, pelo menos, da maioria deles. Tais reclamações se originam da desatenção dada às situações de trabalho em diversas frentes, não só em bares e festas particulares. Falas do tipo “o presidente só corre atrás dos tramos dele” são frequentes e refletem um pouco do que Antunes discute sobre o novo sindicalismo, mais voltado ao “sindicalismo negocial” e não ao “sindicalismo de confronto”. Durante o década de 1990, marcada pelo predomínio da privatização e flexibilização, resultando, como consequência, em novas modalidades de trabalho informal, os movimentos sindicais passaram a criar alternativas de enfrentamento ao neoliberalismo mais sujeitos à negociação. “As políticas de ‘convênios’, ‘apoios financeiros’, ‘parcerias’ [...] também acabaram orientando o novo sindicalismo, ajudando a arrefecer sua

postura mais classista” (ANTUNES, 2018, p. 210). Antunes continua:

O desdobramento dessa mutação vem consolidando uma prática sindical que, além de fetichizar a negociação, transforma os dirigentes em novos gestores que encontram na estrutura sindical mecanismos e espaços de realização, tais como operar com fundos de pensão, planos de pensão e de saúde, além das inúmeras vantagens intrínsecas ao aparato burocrático típico do sindicalismo de Estado vigente no Brasil desde a década de 1930. Isso mudou o perfil das lideranças e das práticas sindicais adotadas até então. Tais mudanças alteraram também o destinatário do discurso sindical, cujo ideário vai paulatinamente se deslocando de um sindicalismo de classe para um sindicalismo cidadão (*ibid*, 2018, p. 216).

Esse sindicalismo negocial parece indicar o *modus operandi* de Aracaju quando se leva em consideração o contexto sócio-político que a cidade vivencia (FILHO, 2008; VARJÃO, 2013). Por agora, vale ressaltar essa tendência no caso específico do SINDMUSE. Infelizmente, eu não obtive sucesso nas diversas

tentativas de extrair informações diretamente com o atual presidente. Em uma visita ao local onde a instituição se encontra, na Central Única dos trabalhadores - CUT -, a recepcionista respondeu: “o responsável [...] não tem aparecido não. Já faz um tempo que não vem ninguém aqui. Geralmente ele vem quando tem assembleia” (informação verbal)[vi]. Entretanto, consegui uma entrevista semiestruturada com o ex vice-presidente, cantor e compositor Tonho Baixinho que, enquanto representante da instituição, atendia pelo nome Antônio Robson. Na ocasião ele disse:

O sindicato foi assim: a gente vem tentando há muitos anos pra montar o sindicato, eu e Irmão, né? [...] Aí Irmão disse: rapaz, vamos montar esse sindicato do jeito que for. Até fundar, né, tem uma tramitação pra pagar todo mês, contador, tudo... Aí [os primeiros responsáveis] abandonaram e eu e Irmão pegamos a documentação. Aí [o atual presidente] colou e disse: ‘rapaz, bote na mão da gente pra botar pra frente. Aí ele fez esse negócio, sabe? Pronto! Deu o golpe. Pegou o sindicato, começou a tomar conta, começou a

fazer política, ganhar ‘cc’ dos caras e tá aí, o sindicato todo encahado, que ele não faz nada [...].

Durante a pesquisa de campo, percebeu-se também um maior envolvimento do sindicato aos problemas concernentes a contratos de grandes eventos firmados entre músicos e órgãos públicos. Nesse sentido, os problemas enfrentados em outras frentes de trabalho com música, notadamente em bares e festas particulares, passam despercebidos pelas lutas do SINDMUSE.

Quando perguntei sobre as ações do SINDMUSE voltadas aos músicos que atuam em eventos menores, Tonho Baixinho disse:

Eu via no Rio de Janeiro e o sindicato não fazia nada [...], quem dirá Aracaju, que ele não existe, até porque pra existir é preciso ter um mercado. Não tem mercado de músicos trabalhando constante. O sindicato é necessidade quando tem muito trabalho, quando tem muita casa noturno funcionando, muitos shows, muitas bandas, mas não tem ninguém trabalhando. De vez em quando um

cara faz um trabalho, o outro faz outro... Aí o governo não paga, não paga à ordem dos músicos, não paga ao sindicato, porque é era pra pagar, né? Certo por certo era pra pagar.

Percebe-se, com a informação acima, um provável desconhecimento de determinados modos de trabalho com música. O termo “mercado” sugere uma organização trabalhista bem estabelecida sobre algum mundo produtivo, o que não é o caso dos músicos de bares e festas particulares, como tento mostrar no desenvolvimento desta pesquisa. No entanto, existem, sim, músicos em constante atividade profissional, mantendo-se, inclusive, unicamente desse labor. Não há, portanto, nenhum tipo de diálogo entre os profissionais desta investigação e o sindicato mencionado. Para se ter um visão mais abrangente, numa pesquisa sobre a indústria fonográfica na cidade de Aracaju, Varjão concluiu que “o perfil da amostra pesquisada aponta a quase inexistência de participação dos músicos sergipanos em organização sindical. Apenas 3,4% dos artistas locais afirmaram estar filiados ao Sindicato dos Músicos de Sergipe” (VARJÃO, 2014, p. 63).

Outra instituição que merece atenção é a Ordem dos músicos do Brasil (OMB). Segundo a Lei nº 3.857/1960, ela teria “a finalidade de exercer, em todo o país, a seleção, a disciplina, a defesa da classe e a fiscalização do exercício da profissão do músico” (BRASIL, 1960). Cerqueira, ao refletir sobre a ausência de aspectos políticos e administrativos nas grades curriculares das instituições de ensino musical, comenta sobre o desvaecimento da OMB. “O que se viu com a OMB é justamente o que acontece com a grande maioria das tentativas de associação e sindicalização dos músicos: uma grande adesão inicial que vai se esvaziando” (CERQUEIRA, 2014, p. 78). Para enfraquecer ainda mais a instituição, em 2011 foi instaurada uma emenda pelo Supremo Tribunal Federal, que, por um lado, foi interpretada como uma ação direcionada ao livre exercício da profissão, e, por outro, caracterizou-se como um culto à informalidade.

Nem todos os ofícios ou profissões podem ser condicionados ao cumprimento de condições legais para o seu exercício. A regra é a

liberdade. Apenas quando houver potencial lesivo na atividade e? que pode ser exigida inscriç?o em conselho de fiscalizac?o profissional. A atividade de mu?sico prescinde de controle. Constitui, ademais, manifestac?o arti?stica protegida pela garantia da liberdade de expressa?o (BRASIL, 2008 *apud* CERQUEIRA, 2014, p. 81).

3 FLEXIBILIDADE E NEOLIBERALISMO

Informalidade, aliás, é palavra de ordem na lógica neoliberal. Por dependerem exclusivamente do trabalho para a subsistência, muitas pessoas ou resistem às situações precárias de trabalho assalariado, com seus direitos sociais continuamente atacados e tantas outras mazelas, ou rendem-se às novas modalidades de trabalho e não menos degradantes no setor de serviços informais. Essa tem sido, inclusive, a categoria mais crescente nos últimos anos.

No Brasil, assistiu-se a um significativo aumento do desemprego e um conseqüente aumento de atividades informais, sob a denominação de trabalhos autônomos. Segundo

o IBGE, no quarto trimestre de 2019, momento em que a pesquisa de campo desta investigação estava em amplo movimento, o desemprego alcançou uma marca de 15 milhões de desempregados – somando a quantidade de desempregados e desalentados[vii]. Também no segundo semestre, o setor de serviços informais registrou 38,683 milhões[viii] de trabalhadores.

A essas alterações ocasionadas pela realidade do desemprego e do “subemprego”, Lancman relata que “as mudanças no mundo do trabalho vêm propiciando ainda uma transformação no perfil da classe trabalhadora, favorecendo a redução da classe operária industrial, paralelamente à expansão do trabalho no setor de serviços” (LANCMAN, 2008, p. 28). Vê-se, então, o surgimento de trabalhos informais, autônomos, terceirização de serviços e contratos temporários, além da flexibilização dos direitos trabalhistas, a exemplo da recente reforma no Brasil, instrumentalizada pela lei de número 13.467. Aplicada em 2017, tal mudança prejudica mais do que favorece os empregados, mesmo aqueles que na época tinham seus contratos vigentes, o que desestimula o emprego com carteira assinada

(SCHIAVI, 2017).

As relações informais dão margem para que ocorram contratos entre pessoas físicas e/ou pessoas jurídicas, onde os critérios ficam a cargo das partes envolvidas. Apesar de existirem ínfimos contratos corporativos, meus interlocutores possuem um Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica – CNPJ. Alguns adotam a medida como um meio de garantir seguridade social, outros para facilitar transações com empresas, o que, mais uma vez, é consequência da lógica neoliberal que vê na “pejotização”[ix] uma maneira de se abster de obrigações trabalhistas.

Nesse contexto, a terceirização vem se tornando a modalidade de gestão que assume centralidade na estratégia empres uma vez que as relações sociais estabelecidas entre capital e trabalho são disfarçadas em relações interempresas [...], com consequências profundas que desestruturam ainda mais a classe trabalhadora, seu tempo de trabalho e de vida, seus direitos, suas condições de saúde, seu universo subjetivo (ANTUNES, 2018, p. 37).

Nesse sentido, a escolha pelo setor informal não se dá de maneira espontânea. A informalidade é conveniente para a economia neoliberal. O termo “trabalho autônomo” é enaltecido e serve pra mascarar a instabilidade e insegurança sobre as quais o trabalhador está submetido, bem como para velar o fim dos direitos trabalhistas e da seguridade social. “Assim, movida por essa lógica que se expande em escala global, estamos presenciando a expansão do que podemos denominar uberização do trabalho, que se tornou um *leitmotiv* do mundo empresarial” (ANTUNES, 2018, p. 43). Na música, a analogia com a chamada “uberização” parece fazer sentido, pois, assim como o motorista de aplicativo, o músico é proprietário dos meios de produção - instrumentos, corpo, transporte, habilidades; e gera lucro, onde a maior parte é destinada à empresa. O dinheiro obtido com a portaria e *couvert* artístico, por exemplo, muitas vezes fica com os donos de bares, como mostro nas próximas linhas.

Espera-se, nesse contexto, que o trabalhador especializado torne-se polivalente ou crie mecanismos de sobrevivência capazes de

exercer um feixe de tarefas mais abrangente. Não seria mais necessário um diploma com garantias de competência, ou de *know-how*, mas sim disposição de atuar em contextos de aprendizagem permanente.

Num mercado de trabalho caracterizado pela incerteza, os dois eixos - flexibilidade/precariedade - exprimem-se em termos de desemprego, sub-emprego e aumento dos trabalhadores temporários nos vários setores. Multiplicar e diversificar atividades é um modo de gerir incerteza, modo que, no mundo da arte, encontra expressão exemplar como Menger mostra na sua análise da organização do trabalho artístico em que as formas dominantes são o auto-emprego, o freelancing e as várias formas atípicas de trabalho (SANTOS, 2005, p. 38)

É possível comparar essas mudanças com a atividade profissional de músicos? Parece uma pergunta ingênua, mas é preciso insistir em argumentos que fortaleçam a classe, não só pelo desamparo de políticas públicas, mas pela visão distorcida e notadamente preconceituosa acerca do trabalho musical. A atividade

artística, como em qualquer mundo produtivo, movimenta uma rede de cooperação organizada e obedece a regras e constrangimentos. Portanto, é preciso “[...] encarar a arte como um trabalho não muito diferente dos outros e tratar os indivíduos a quem chamamos artistas como trabalhadores não muito diferentes dos outros” (BECKER, 2010, p. 21). Indo mais além, outros autores da sociologia afirmam que o trabalho com arte é decisivo para a manutenção do mercado, e no mundo contemporâneo essa atividade representa

o papel motor do desenvolvimento da economia, equivalente ao do automóvel no século XX e ao das ferrovias na segunda metade do século XIX” (Debord, 1996). Essa afirmação só é possível de ser compreendida se reconhecida a relevância da dimensão mercadoria no processo de criação artística, já há muito observada, mas intensificada no contexto da mundialização, das grandes corporações e da privatização da cultura (SEGNINI, 2011, p.76).

Pierre-Michel Menger (1953-), sociólogo dedicado à investigação da arte, em sua obra “Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo”, constrói um quadro de análise que possibilita relacionar a atividade artística com outros mundos do trabalho produtivo. Sua hipótese é de que a atividade criativa não só é passível de comparação como também representa a expressão máxima das novas relações de emprego. Nesse sentido, estrutura suas ideias em três pilares: as diferenças e similitudes entre as artes e os “vulgares” mundos de produção; as desigualdades presentes nos mundos das artes e seus critérios legitimadores; e a flexibilidade como requisito para se manter ativo no campo. É com essa última perspectiva que utilizo suas reflexões na presente pesquisa.

Para Menger, a ideia romântica do gênio criador, na qual o artista seria alheio ao mundo do trabalho produtivo, este caracterizado como alienante e rotineiro, contribui para velar os motores da atividade de criação, ou seja, “a dupla face da incerteza da atividade, o lado encantador do aprofundamento e da realização

de si mesmo, mas também o lado sombrio da concorrência, das diferenças espetaculares de sucesso, bem como das desigualdades que produzem estas diferenças” (MENGER, 2005, p. 8). Sustentando sua análise pela comparação com outras profissões, que varia de época em época, mostra que uma das características dessas novas relações de emprego é a flexibilidade que alguém assume para atender às demandas que lhes são requisitadas. Na área da música, por exemplo, é comum um só músico exercer mais de uma função – instrumentista, técnico de som, professor, etc - em suas atividades profissionais, diante da dificuldade de se estabelecer uma remuneração satisfatória e regular.

Ao realizar um estudo sobre músicos de casa noturna em Chigado, Becker comenta a exigência de se adotar um perfil flexível evidenciada, principalmente, em cidades menores, onde não existe oferta de trabalho suficiente focada em um só contexto, como, no exemplo do seu estudo, concerto de jazz. “Nas cidades menores, nenhum desses tipos de trabalho existe em quantidade suficiente, e, além disso, há menos músicos em proporção à

população” (BECKER, 2009, p. 94).

Nota-se, portanto, que o medo por desemprego faz o trabalhador ceder às novas exigências e, conseqüentemente, à precarização das condições de trabalho, pois “a perda do poder de barganha de quem procura emprego – e a precarização econômica – leva os trabalhadores à escolha simples entre mau trabalho ou trabalho algum” (LANCMAN, 2008, p. 29). Sendo assim, a instabilidade faz com que o sujeito perca o sonho de ascensão social através do trabalho, de promoção profissional visando camadas mais altas na hierarquia, ou mesmo da realização de si mesmo. A profissão passa a representar somente ganhos financeiros necessários para a subsistência, mas esta é uma outra história.

Por agora, conclui-se, portanto, que o trabalho com música em bares e festas particulares está em consonância com os mecanismos do neoliberalismo. Mas quais são as condições de trabalho com música que, como vimos, se insere no setor informal e prevê precariedades? Tentativas de resposta a essa questão são realizadas na próxima seção.

4 REMUNERAÇÃO E TEMPO DE SHOW

Apesar de o trabalho com música em bares e festas particulares não estar sujeito a uma regulamentação formal, o modo como se procede nessas frentes parece ser bem definido e facilmente assimilado pelas pessoas que compõem tal mundo produtivo. Em outros termos, músicos, público, contratantes, entre outros, aparentam estar cientes das convenções, principalmente das que se referem à remuneração e ao tempo de show.

Desse modo, muitas vezes a média dos valores de cachês e a duração da apresentação são pré-estabelecidos, ou seja, antecedem a negociação. Não é raro um dono de bar contratar um músico para trabalhar no seu estabelecimento sem necessariamente mencionar o valor do cachê. Menos raro é discutir o tempo de show. Apesar dos fatos, não significa que há satisfação por ambas as partes, e, menos ainda, que não há conflitos. Frequentemente, o contratante tenta diminuir cachês e aumentar o tempo de show. Paralelamente, os músicos discutem entre si

formas de melhorias, possíveis movimentos insurgentes e criam subgrupos que estabelecem diretrizes mínimas.

Antes de relatar as discussões travadas entre músicos, bem como entre músicos e contratantes, é importante mostrar de quais convenções estou tratando: paga-se, em média, 150 reais para músicos instrumentistas e cerca de 300 reais para cantores em bares. Em festas particulares esses valores variam. O tempo de show é sempre três horas tanto para eventos privados quanto para bares. Portanto, um músico que se predispõe a trabalhar em tais frentes, entra no circuito sabendo das circunstâncias apontadas. Da mesma forma, alguns donos de bar têm conhecimento dessa padronização e constroem os músicos que tentam modifica-la.

Uma boa ilustração pode ser feita no seguinte exemplo: o dono de um bar renomado - e responsável por manter o trabalho de muitos músicos na cidade – contratou-me no formato voz e violão por 400 reais. Num outro dia solicitou o meu serviço com acompanhamento de banda. Decidi cobrar o valor de 1300 reais.

Instantaneamente ele perguntou: “mas são quantos integrantes?”. Respondi que eram quatro, além de mim. Ele relutou que meu cálculo estava errado, pois “sabia” que o cachê de um músico instrumentista era 150 reais, ou seja, totalizaria 1000 reais. Por conta disso, precisei administrar a negociação afirmando que meus músicos eram mais caros, pois são ótimos profissionais. Contudo, no dia do show ele reclamou e disse que os músicos que me acompanhavam também tocavam lá com outros artistas e seus cachês eram, sim, 150 reais.

Quando não se negocia cachês fixos, a remuneração é feita mediante *couvert* artístico. Mas é importante salientar que os donos de bares só aceitam essa condição quando não há pagantes suficientes para arcar com o cachê do músico e garantir uma margem de lucro excedente. Relação de trabalho similar pode ser vista na Lapa carioca (REQUIÃO, 2008). Em um determinado bar, por exemplo, eu costumava cantar pelo cachê fixo de 750 reais. Certo dia, o valor recebido por *couvert* artístico não superou a expectativa do empresário e ele quis descontar no valor a ser pago para mim,

alegando ser regra da casa e ignorando a nossa negociação anterior, o que gerou conflito.

Mas há variantes nas duas frentes quanto à remuneração. Através da minha trajetória profissional e dos músicos com quem estabeleci contato, constatei que trabalhar em festas particulares é mais rentável do que em bares. O motivo inicial é que nela os músicos têm relativa liberdade para estipular preços, já que, enquanto o dono de bar está visando obter lucro financeiro, o contratante de festa particular está interessado em outro tipo de retribuição – lê-se diversão e/ou *status*.

Em eventos privados, paga-se uma média de 400 a 500 reais em formatos de voz e violão. Nessa frente, o valor comumente pago aos instrumentistas é 200 reais. Porém, é importante enfatizar que geralmente a pessoa responsável pela negociação é o cantor ou líder da banda, o que poder causar conflitos internos. Nem sempre os cachês mais generosos são repassados para o músico instrumentista, isto é, se a remuneração num determinado show exceder o que é habitual, os cantores ou líderes não necessariamente distribuem o lucro

igualmente para os outros integrantes do grupo.

Tendo em vista essa relação de trabalho entre os próprios músicos, os cantores argumentam que eles são os empresários da situação, pois despendem energia na relação com contratantes e investem na promoção da imagem enquanto os outros músicos “só recebem a mensagem no zap informando o dia e o horário do evento” (Torugo)[x]. Este cantor, por exemplo, defende essa ideia e diz o seguinte: “[...] é tipo um empresa. Final de ano eu sempre pago as despesas de confraternização, de amigo secreto e tal”. Já Matheus Maya[xi], além de aumentar o cachê do seu baterista fixo, Pesão, em determinadas tocadás, contribui na compra de baquetas e outros materiais de trabalho.

Da consequência dessa imposição por parte dos pagantes, Becker fala que quando “surgem conflitos e hostilidades, os métodos de defesa contra a interferência externa tornam-se uma preocupação dos membros do grupo, e uma subcultura se desenvolve em torno desse conjunto de problemas” (BECKER, 2009, p.

92). Em consonância com esse autor, os instrumentistas tendem a ver os cantores e líderes quase como inimigos e criam seus próprios mecanismos de organização. Certa vez ouvi o seguinte: “a gente tem que se juntar contra esses caras, velho”. O comentário partiu de um baixista se referindo a uma suposta máfia de cantores que, ao receber altos cachês, continuavam pagando os “miseros 200 conto”.

Esse conflito fica mais evidente na criação de subgrupos de *whatsapp*, como “Bateras Aju”, “Bass de Sergipe” e “Orquestra Sanfônica”. Como eu sou cantor e, conseqüentemente, foco das reclamações de instrumentistas, não tive acesso direto aos grupos citados, mas o contato com músicos mais íntimos possibilitou o alcance a tais informações. Nesses grupos são criadas diversas estratégias, a saber: a divulgação de cantores que não pagam cachês em dia ou a comunicação de possíveis persuasões. Em outras palavras, se, por exemplo, o cantor oferecer a um guitarrista um cachê de 150 reais, este instrumentista se nega a aceitar e alerta seus pares de uma possível proposta similar. Estes, por sua vez, devem recusá-la em defesa da classe e por respeito aos

outros.

Em âmbito mais abrangente, ou seja, em grupos de *whatsapp* que reúnem cantores e instrumentistas, frequentemente são geradas discussões sobre estabelecimento de cachês mínimos e outros tipos de pré-condições em variadas situações. Numa entrevista já citada neste trabalho com o ex vice-presidente do SINDMUSE, foi falado de uma tentativa de organização:

[...] os bares só querem pagar 50, 100 reais, mixaria, entendeu? O sindicato ia lá, queria proibir, brigava com os donos, porque os donos não pagam. Nós tentamos normalizar o mínimo, porque o sindicato tem que ter o mínimo de pagamento [...] Entre os músicos mesmo, tentamos... tivemos reunião... não deu certo não. Brigavam direto, cancelou, deu errado pra caralho, ficou parado. Não tinha um piso, ficou tudo neutro. Aí parou. Parou por falta de competência. Irmão dizia: ‘negócio de sindicato precisa ter um cargo de competência. Queria colocar uns caras de competência e ele não queria. Queria ficar mandando ele e a mulher dele. Aí pronto. Aí eu

pedi pra ele não ligar nunca mais pra mim. Ele ainda me ligou [...] eu esculhambei com ele (Tonho Baixinho).

Em ambientes virtuais houveram discussões mais frequentes. Foi criado em 2016, por exemplo, um grupo de *Whatsapp* intitulado inicialmente como “Músicos Sergipanos” e posteriormente como “Arte Sergipana: sergipanidade e musicalidade” - a fim de abranger artistas de outras seguimentos artísticos. Essa comunidade cibernética era composta por quase 200 integrantes, mas os conflitos internos motivaram a saída de alguns, restando, atualmente, 142 pessoas. O grupo foi pensado e elaborado por Torugo Teles, cujo argumento foi de que a música sergipana é fragmentada e os músicos precisam se unir para fortalecer a classe. Lá funciona principalmente como ferramenta de divulgação e oferta de mão-de-obra. Todo começo de semana, por exemplo, bateristas, guitarristas, tecladistas, entre outros músicos *freelancers*, mandam mensagens informando os dias em que estão livres para “matar cachê”.

Da mesma maneira, há no *Facebook* uma

relação próxima entre os músicos sergipanos, afinal, numa cidade pequena, “todo mundo se conhece”. Em um episódio de dezembro de 2018, esta plataforma foi palco de uma grande discussão sobre cachê quando um baixista publicou em sua rede social o seguinte: “procuramos músicos para o carnaval. Cachê: R\$ 70 reais + transporte + alimentação”. Essa publicação foi alvo de várias críticas e gerou diversos compartilhamentos. Em um deles, outro músico de reputação respeitada entre seus pares foi responsável pela postagem mais acalorada. Ele criticou dizendo algo do tipo: “um verdadeiro desrespeito à nossa classe”. Em conversa direta com os dois principais envolvidos na confusão obtive as informações seguintes:

Ele veio na minha postagem porque, eu resenhei, né? Dizendo que em Aracaju tava de trinta, então eu iria aceitar por setenta. Ele veio me atacar com um monte de coisa dizendo que essa brincadeira era de idiota e não sei o quê... que nenhum músico pode compactuar com isso e barará... eu fiquei na minha, né? Respirei... Porque ele não conhece minha vida, eu não conheço a vida dele. Então ele veio me

atacando e eu fiquei na boa. Só disse a ele: mermão, você relaxe porque eu também acho essa proposta indecente, coisa fora do normal. Só to relaxando com meu dia a dia, com meus estresses. To rindo com essa proposta, só isso rsrsrs. Mas eu não tenho nada a ver com isso não! Acho até que isso é uma putaria. E deve ter alguém aqui que vai por esse preço, viu velho!?! Porque eu conheço a galera de pagode, de samba, de frevo, principalmente, uma galera que tem outro tipo de atividade, então vai por qualquer preço pra tocar só pra tá desestressando do dia a dia. Você conhece várias pessoas assim também. Inclusive esse tipo de pessoa pra mim é complicado, que eu acho que não vive só da música, então atrapalha quem vive né? Eu acho muito complicado. Se pelo menos colocasse o mesmo preço que a gente que vive da música, né? Eu acho mais interessante (baixista).

O outro músico me contou sua versão:

Então, foi mais ou menos assim: eu lembro que estava voltando de Salvador pra Aracaju [...] eu vi um post que depois eu descobri que era um post de piada, onde nesse post estava

escrito assim: procuro músicos para banda de carnaval. Ofereço comida, transporte, não sei o quê, e cachê de setenta reais. Aí, aquela história, né? Muitas pessoas levaram a sério, outras pessoas levaram na brincadeira. Eu fiquei um pouco revoltado porque eu achei assim, uma brincadeira que reflete uma realidade que a gente não gostaria que existisse, né? E quem fez o post foi o próprio músico. E depois eu fiquei sabendo, através de terceiros que me contaram, que esse pessoal é um pessoal que não se importa a tocar por qualquer tipo de cachê que se ofereça. Então... eu posso falar sem problema nenhum quem são as pessoas, agora envolve citar, entendeu, x, y e z, você pode até usar nome fictício, ou coisa assim. Mas são terceiros, entendeu? Um terceiro que postou, um músico aqui da cidade, sanfoneiro, e o outro que me contou que o cara é desse tipo de pessoa trabalhava por isso também, então, envolve outras pessoas, entendeu? A postagem que eu fiz foi no sentido de alertar que se por ventura existem músicos que se submetem a esse tipo de prática, digamos, uma semi-escravocracia, né? que ele que tem a escolha de se submeter a isso, ele está baixando o patamar do mercado. Está

submetendo o mercado a um vício por parte dos contratantes, né? E... eu acho que é tudo uma questão de circunstância, sabe? Eu sei que existem pessoas que trabalham pra sustentar criança, entendeu? Que às vezes uma pessoa que precisa de uma necessidade urgente.

O tempo do show funciona de modo parecido e também gera conflito entre cantores e instrumentistas. Convencionou-se a ideia de que uma apresentação musical dura três horas, seja em bares, seja em festas particulares, variando, em poucos casos, em shows realizados dia de terça ou quarta-feira, quando um dono de bar tenta coagir os músicos a tocarem uma hora a mais. Na verdade, notou-se este fato em apenas um bar – já mencionado pela importância da sua rotatividade de músicos. Matheus Maya, que cantava lá todas as quartas era frequentemente constrangido por esse tipo de proposta, mas, quando perguntei sobre sua possível adesão, ele disse: “no dia que eu cantar mais de quatro horas eu to morrendo de fome”.

Mesmo quando as três horas convencionais são respeitadas, nenhum músico com quem tive

contato fica satisfeito. Além da fadiga natural, muitos argumentam que não é possível apresentar um bom trabalho e atender as expectativas do público por um show interativo. Entre os cantores, esse longo tempo prejudica aspectos da performance como carisma e movimentação em palco. Entre os instrumentistas, tornou-se hábito fazer shows sentado ou sem movimentação corporal.

No intuito de agradar os contratantes e conquistar público, os cantores se esforçam para se manter agitados em palco, seja dançando ou sorrindo, e exigem o mesmo dos músicos que lhes acompanham. Um desses casos aconteceu numa banda de forró com o baixista Weslan Lelo[xii]. O dono da banda pediu para ele demonstrar alegria durante a performance, mas o músico se recusou afirmando que está lá para tocar, não para ser “palhaço”. Como consequência, foi substituído. A duração, portanto, é mais uma condição imposta pelo cliente e configura-se como constrangimento ao passo que, ou o músico aceita as imposições, ou ele perde oportunidade de trabalho.

Em termos comparativos, podemos fazer uso da pesquisa de Requião (2008), na qual a autora analisa as relações de trabalho de músicos que atuam na Lapa carioca. Lá, o tempo pré-determinado de show varia entre quatro e quatro horas e meia. Para além da Lapa, esse modelo de apresentação é repetido em várias regiões do Rio de Janeiro, como eu pude perceber nos anos em que toquei em barzinhos de Jacarepaguá, Barra da Tijuca e Vila Isabel. Esse fato não diminui a situação de precariedade das três horas aracajuanas, mas quando comento sobre a minha experiência como músico em terras fluminenses, os meus pares logo pensam: “a gente tá reclamando de barriga cheia então”.

Esses e outros constrangimentos são imposições que os músicos ou não conseguem evitar, ou preferem aceitar por medo. Becker corrobora com a falta de alternativa ao entender tal aspecto como condição inerente ao setor de serviços informais.

[...] esses trabalhos distinguem-se em geral pelo fato de, neles, o trabalhador entrar em contato mais ou menos direto e pessoal com o

consumidor final do produto de seu trabalho, o cliente para quem executa o serviço. Conseqüentemente, o cliente é capaz de dirigir ou tentar dirigir o trabalhador em sua tarefa e de aplicar sanções de vários tipos, variando desde a pressão informal até a recusa do serviço, que passa a ser solicitado a outras das muitas pessoas que o executam (BECKER, 2009, p. 91).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa de cunho etnográfico trouxe algumas reflexões sobre a organização de trabalho com música na cidade de Aracaju, que parece estar em consonância com as principais características da lógica neoliberal e suas facetas. Apoiado em referenciais teóricos como Menger (2005) e Becker (2010), mostrei que os músicos que atuam em bares e festas particulares nessa cidade não dispõem de amparos de órgãos sindicais e instituições regulamentadores, o que dá margem para a negociação informal com contratantes, que por sua vez representam a parte forte a balança devido ao seu poder de barganha. Como consequência, foi possível constatar também as

relações de trabalho entre os próprios músicos, muitas vezes permeadas por conflitos e desigualdades.

A análise dos dados obtidos através de entrevistas e observação participante permite concluir que a classe musical carece de organização formal que possibilite o estabelecimento de condições mínimas de atuação, a saber: um teto de remuneração e limite de horários. Uma sugestão emergente é a possível criação de um sindicato alternativo que atenda aos anseios dos músicos atuantes em bares, festas particulares e diversas outras frentes. Outros aspectos relacionados às condições de trabalho com música são levantados e analisados numa pesquisa maior em fase de desenvolvimento no mestrado, da qual este recorte faz parte.

Antes de finalizar, vale ressaltar a emergência de estudos similares tanto na área da música como de áreas afins, que possam, possivelmente, levantar questões mais amplas sob a perspectiva de gênero e de raça, por exemplo.

REFERÊNCIAS:

ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital**. São Paulo: Boitempo, 2018.

BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Tradução de Luis San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

_____. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Tradução de Maria Luísa de X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

BRASIL. **Lei n. 3.857, de 22 de dezembro de 1960**. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico e dá outras providências. Disponível em: . Acesso em 15 de maio de 2020.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Administração Musical no Brasil: uma necessidade iminente**. In: VALENTE, H; PRADOS, R; SCHMIDT, C. (org) *A Música como Negócio: políticas públicas e direitos de autor*. Osasco: Leonardo da Vinci Editora, 2014, p. 77-93.

DEJOURS, Christophe. **Subjetividade, trabalho e arte**. In: *Revista de Produção*. São Paulo, Universidade de São Paulo, v.14, n.3 p. 27-34, 2004.

FILHO, José Ribeiro. **Eventos públicos e privados: a elaboração de políticas culturais voltadas para a realização da festa**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFS, São Cristóvão, 2008.

LANCMAN, Selma. **O mundo do trabalho e a psicodinâmica do trabalho**. In: LANCMAN, S; SZNELWAR, L.I. (orgs.). *Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*, 2ª ed., p. 23-34. Rio de Janeiro: Fiocruz; Brasília: Paralelo, 2008.

MACHADO, Brenda Barros. **A psicodinâmica do trabalho de músicos ludovicenses**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – UFM, São Luís, 2018.

MENGER, Pierre Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Tradução de V. Borges, D. Place e I. Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

PEIRANO, Mariza G. S. **A alteridade em contexto: antropologia como ciência social no Brasil**. Série Antropologia 255: UnB. Brasília, 1999.

REQUIÃO, Luciana. **“Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa**. Tese (Doutorado em Educação) – UFF, Niterói, 2008.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. **Apresentação da edição portuguesa**. In: MENGER, Pierre Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Tradução de V. Borges, D. Place e I. Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

SEGNINI, Liliana. **O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica**. Caderno CRH, v. 24, n 1, p. 71-88, Salvador, 2011.

SCHIAVI, Mauro. **A reforma trabalhista e o processo do trabalho: aspectos processuais da Lei n. 13.467/17**. 1. Ed, Imprensa: São Paulo, LTr, 2017.

VARJÃO, Demétrio Rodrigues Varjão. **Indústria cultural e música: reestruturação da indústria fonográfica e o mercado de música em Sergipe**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFS, São Cristóvão, 2014.

[i] Disponível em: . Acesso em 15 de maio de 2020.

[ii] A palavra “livremente” é colocada entre aspas porque, como mostro nas próximas páginas, entendo que “ser livre” é uma estratégia retórica da lógica neoliberal.

[iii] Ver página 97 para mais detalhes.

[iv] Ver pesquisas recentes como Salgado (2006), Erthal (2018), Milito (2019), Requião (2010), entre outras.

[v] O setor de serviços, também conhecido como setor terciário, integra a divisão econômica trissetorial (agricultura, indústria e serviços).

[vi] Visita realizada em 14 de janeiro de 2020.

[vii] Disponível em: . Acesso em 13 de março de 2020.

[viii] Disponível em [6913-desemprego-cai-em-16-estados-em-2019-mas-20-tem-informalidade-recorde>](#). Acesso em 13 de março de 2020.

[ix] “Pejotização” é o termo dado à tendência de se criar pessoas jurídicas para a prestação de serviços e negociação interempresa.

[x] Informação concedida no dia 12 de janeiro de 2020. Torugo é cantor e violonista. Trabalha em bares há quase dez anos.

[xi] Informação concedida no dia 8 de dezembro. Matheus Maya atua como cantor em Aracaju há 6 anos.

[xii] Lelo, como é conhecido, começou tocando teclado na igreja e atualmente atua como baixista em bandas baile, pagode e forró. Por termos trabalhado juntos durante cinco anos em diferentes bandas, e por sua firme posição, ele aceitou a identificação neste trabalho.

João Luís dos Santos Meneses é graduado em música pela UFS e mestrando em Musicologia pela UFRJ. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Contato: joaluismeneses92@gmail.com