Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa[1]

Luciana Requião
(Universidade Federal Fluminense, Angra dos Reis-RJ)

Resumo: O presente estudo busca analisar, discutir e compreender a conformação do trabalho do músico às regras impostas pelo mundo do trabalho e a forma como esta força de trabalho vem sendo apropriada por mecanismos de exploração próprios à atual fase do modo de produção capitalista. Em particular, destacamos o Rio de Janeiro como um estado protagonista no *ranking* cultural – de acordo com dados estatísticos produzidos pela Firjan –, porém, que reflete uma outra realidade quando investigado a partir do depoimento e da observação do trabalho de músicos neste estado. A partir de grandes transformações no modo de produzir e consumir música, é delegada ao músico a necessidade de "reinventar-se" e "sair da caixa", o que seria uma premissa para a permanência desse trabalhador no mercado de compra e venda de produtos e serviços musicais. Do nosso ponto de vista, o que ocorre é um acirramento na precarização das relações de trabalho, e, tal qual nos demais setores produtivos, os músicos estão entregues a um mar de incertezas, próprio da atual fase do modo de produção capitalista.

Palavras-chave: Músico. Mundo do trabalho. Rio de Janeiro. Modo de produção capitalista.

The World of Work and Music in Late Capitalism: Between Reinventing Oneself and Getting out of the Box

Abstract: *The present study seeks to analyze, discuss and understand how the musician's work has conformed to the rules imposed by the world of work and how this workforce has been appropriated by mechanisms of exploitation inherent to the current stage of the capitalist mode of production. Notably, we highlight the state of Rio de Janeiro which is ranked as a cultural leader (based on FIRJAN statistical data), however, it reflects another reality when investigating the testimonies and observations of the musician's work conditions in this state. As a result of the major transformations in the production and consumption of music, musicians have been compelled to "reinvent themselves" and "get out of the box", which has become a condition to remain in the market of buying and selling music products and services. From our point of view, labor precariousness worsens and, like other productive sectors, musicians are thrown into a sea of uncertainty, typical of the current stage of the capitalist mode of production.*

Keyword: *Musician. World of work. Rio de Janeiro. Capitalist mode of production.*

[1] O presente texto traz uma síntese dos resultados da pesquisa apresentada no "Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017 - De O capital à Revolução de Outubro (1867-1917)" (REQUIÃO, 2017) e busca atualizar e ampliar a discussão empreendida na ocasião.

REQUIÃO, Luciana. Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-25, maio/ago. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2603

Submetido em 23/12/2019, aprovado em 7/5/2020.

Nos últimos 15 anos, nosso interesse de pesquisa se centrou em estudos sobre as relações sociais de produção da música. Identificamos que no Brasil os estudos nesta temática encontram-se dispersos em diversas áreas do conhecimento, dentre elas a comunicação, a educação, a sociologia, a geografia, a economia, a antropologia e também, por suposto, a música. Tais estudos atestam a importância do debate em torno da música popular no meio acadêmico, "não somente enquanto um fenômeno musical/cultural em si, mas também como um bem produzido em determinadas condições históricas, que acarretam particulares formas de produção e de relações de trabalho" (REQUIÃO, 2016: 271). Nesse sentido, buscamos compreender as determinações que afetam os processos e as relações de produção no campo da música. Música que, transformada em mercadoria e representada por meio de artefatos ou da prestação de serviços, atende a um setor denominado como Economia da Cultura (ou Indústria Criativa) e se insere no contexto da chamada Cadeia Produtiva da Economia da Música (REQUIÃO, 2010, 2016). Os estudos mencionados permitem compreender a Economia da Cultura como um importante campo que vem demonstrando sua crescente capacidade de gerar valor e que, conforme Debord, se tornou a grande "vedete" da economia capitalista (1997: 127).

> É notável a importância dos processos econômicos engendrados a partir de organizações e agentes culturais no país. As pesquisas que se aproximam da mensuração desse ambiente já conseguem materializar algumas dessas importantes perspectivas, como os setores econômicos criativos representarem aproximadamente 2,64% do Produto Interno Bruto (PIB) Nacional, contribuindo com R$ 155,6 bilhões de produção (FIRJAN, 2016), apresentando um crescimento acumulado de quase 70% nos últimos 10 anos (FIRJAN, 2014), constituírem 3,5% da cesta de exportação brasileira (OAS, 2013), contribuírem com 11,4% de valor econômico adicionado ao geral total da economia brasileira (IBGE, 2013) e mobilizar um mercado interno de aproximadamente US$ 10,6 bilhões (FGV PROJETOS, 2015). Também se destaca que os segmentos culturais representam atualmente 7,8% da malha empresarial brasileira, com alta densidade de microempreendimentos, e 4,2% do total de ocupações (IBGE, 2013) (VALIATI; FIALHO, 2017: 181-182).

Nesse contexto altamente produtivo ao capital, na ocasião em que foram produzidos os dados acima, o trabalho no campo da música já apresentava uma trajetória de muitas mudanças em seus processos de produção e em suas relações de trabalho. Em relação à segunda metade do século XX, por exemplo, a horizontalização da indústria fonográfica com a crescente tendência em terceirizar os serviços, o incremento tecnológico que veio mudando de forma cada vez mais acelerada as formas de se produzir e consumir música, a informalidade e a precarização das relações de trabalho e o incentivo ao empreendedorismo foram algumas das características desse processo. A consequente retração das oportunidades de trabalho no campo da música observada nos últimos anos ocasionou o que consideramos como uma transmutação da figura do músico como um trabalhador autônomo (ou *freelancer*) para a figura do músico como empreendedor de si mesmo, quer seja pela necessidade imposta pelo mercado de empreender, quer seja pela imposição de que os contratos sejam feitos entre pessoas jurídicas (REQUIÃO, 2016, 2017).

No escopo de nossas pesquisas, realizamos estudos junto a músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro que passaram, de alguma forma, pelas transformações no mundo do trabalho relatadas acima. Particularmente estudamos o trabalho circunscrito ao âmbito das casas de shows e outros ambientes urbanos onde se dão as apresentações ao vivo (REQUIÃO, 2010).

São músicos que prioritariamente trabalham com a música popular, esta entendida, grosso modo, como aquela que se difere da música de concerto, observando que essa diferenciação refere-se mais diretamente aos ambientes onde essas músicas são veiculadas em apresentações ao vivo (bares, casas noturnas etc.) do que ao repertório propriamente dito[2].

Esse foi o caso da tese de doutorado intitulada "Eis aí a Lapa...: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa" (REQUIÃO, 2010), quando investigamos as formas como o capital busca sua valorização através da exploração da força de trabalho de músicos atuantes em casas de shows do Rio de Janeiro. O "nicho" de mercado observado foi a região da Lapa e suas casas de shows, que naquele momento se mostrava como um mercado em ascensão para a compra e venda de serviços que combinava música ao vivo e serviço de bar. Com este estudo buscamos desconstruir a ideia de que o trabalho do músico se assemelha ao da cigarra − como na fábula de La Fontaine − que se diverte ao tocar sua guitarra, enquanto as formigas, essas, sim, realizam o trabalho duro e pouco prazeroso, porém produtivo. Entendendo que o trabalho do músico é absorvido pelo capital como o de qualquer outro setor, a tese se constituiu em um estudo que procurou articular os processos gerais da produção capitalista ao trabalho específico do músico no capitalismo tardio, demonstrando que os processos de produção da música não são processos autônomos e que para compreendê-los se faz necessária uma análise do contexto sócio, político, econômico e cultural onde estão inseridos, ou seja, da totalidade social. Como particularidade desse processo, destacamos que "a precarização das condições de trabalho do músico passa não só pelas relações flexíveis de contrato e pela informalidade, como também pelo trabalho não pago", já que se costuma considerar o momento da apresentação musical como o trabalho em si, excluindo-se todo "o trabalho realizado preliminarmente para que determinado show, gravação ou evento possa se realizar" (REQUIÃO, 2010: 178). Concluímos que

> A exploração da força de trabalho se dá através de mecanismos criados pelos empregadores que, ao possuírem os meios de produção, detêm o controle da produção, da determinação do preço pago pela força de trabalho e da forma de pagamento, entre outros. São fixados limites sobre a quantia paga (em geral na forma de cachê ou de porcentagem sobre o ingresso ou *couvert* artístico), porém, não há limites para o lucro. Nesses ambientes de trabalho as relações informais predominam, mesmo sendo a música ao vivo a mola mestra que impulsiona a agitação das casas de shows (REQUIÃO, 2010: 196).

Dos estudos mais recentes publicados (REQUIÃO, 2016, 2017), fruto e continuidade dessa investigação, além da precarização das condições de trabalho, observamos mudanças significativas nas relações entre contratantes e contratados, e, apesar da aparente efervescência musical da cidade do Rio de Janeiro, as oportunidades de trabalho na área foram consideradas por músicos como insatisfatórias (REQUIÃO, 2016: 266).

> [...] nos últimos quinze anos, apesar de toda a efervescência da indústria cultural e em particular da cidade do Rio de Janeiro como promotora

[2] As pesquisas mencionadas são parte do projeto "Mundo do trabalho, música e cultura no capitalismo tardio: um estudo com músicos do Estado do Rio de Janeiro". O projeto é vinculado ao Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (Geculte) da Universidade Federal Fluminense.

> de grandes eventos, o que do ponto de vista do discurso oficial poderia significar para o músico local alguma vantagem, esse fato parece não representar melhoria em suas condições de trabalho nem aumento da oferta de emprego. Talvez não seja por acaso que, quando perguntados se consideram o Rio de Janeiro, por promover grandes eventos, uma cidade que beneficia o músico local, mais de 60% dos músicos responderam de forma negativa (REQUIÃO, 2016: 264-265).

Tais estudos nos levaram a atestar a morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo, em um cenário onde o "espírito empreendedor" parece ser a única saída para a manutenção da vida laboral exclusiva no campo da música (REQUIÃO, 2017). Não é por acaso que, contrastando dados de pesquisa realizada no ano 2000 com músicos vinculados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi) e outra, realizada 15 anos depois, também com músicos vinculados ao sindicato, o índice que mostra a música como principal fonte de renda no cotidiano laboral dos músicos consultados mostrou-se em queda (REQUIÃO, 2016), como se observa abaixo:

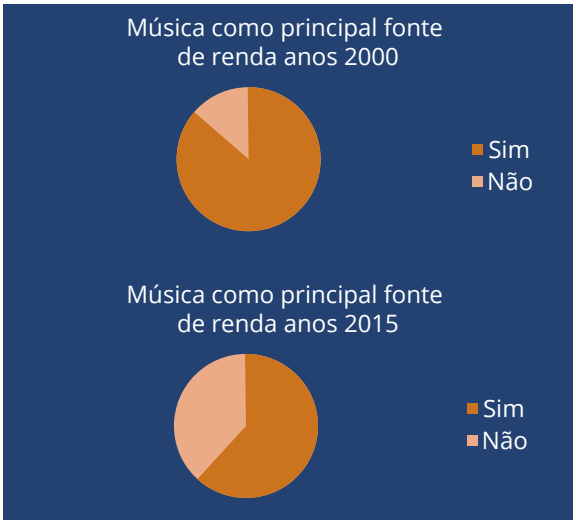


Fig. 1: Música como principal fonte de renda. Fonte: Elaboração própria.

Como já mencionado, viemos trabalhando com músicos que têm como característica a atuação como instrumentistas, no âmbito da música popular, em relações laborais pautadas pela informalidade, pela intermitência, e que têm como principal *locus* de trabalho os bares e as casas de shows (REQUIÃO, 2016). Compreendemos o circuito de bares, teatros, casas de shows e afins como parte de uma cadeia produtiva da música que, por sua vez, está inserida em um setor econômico denominado como Indústria Criativa (IC), definida como o conjunto de atividades "que têm sua origem na criatividade, na perícia e no talento individual e que possuem um potencial para criação de riqueza e empregos através da geração e da exploração de propriedade intelectual" (DCMS *apud* FIRJAN, 2012: 1)[3].

[3] DCMS é o Departamento de Cultura, Mídia e Esportes do Reino Unido, primeiro departamento a realizar o mapeamento das indústrias criativas e, assim, definir esse conceito. Sobre isso ver Firjan (2012).

Um recente relatório da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN, 2019), que busca mapear o desenvolvimento da Indústria Criativa no Brasil, atesta que, no campo da cultura, a inovação tecnológica, ao determinar transformações radicais no modo de consumo de produtos como a música, determina ainda alterações significativas nas relações e nos processos de trabalho nessa área. Segundo o relatório, por conta de mudanças ocorridas no contexto político-econômico dos últimos anos, são requeridas mudanças também no comportamento dos trabalhadores, que, por uma questão de sobrevivência, necessitariam "reinventar-se" e "sair da caixa". Dessa forma, "novos modelos de negócios surgem, acompanhados de novas formas de trabalho. O vínculo formal cede espaço à chamada 'Economia sob Demanda', com a contratação crescente de funcionários temporários – sejam eles *freelancers*, sejam pessoas jurídicas" (FIRJAN, 2019: 9).

Apostando em um perfil "empreendedor", tal qual nos aponta o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) – que se utiliza de *slogans* como "Empreender é viver o futuro hoje" e "Empreendedorismo é quando a inovação e a produtividade caminham juntas"[4] –, qualidades como uma maior capacidade de adaptação e de flexibilidade são requeridas desse "novo" perfil profissional, além da capacidade de "inovar". Com isso, percebemos um tom bastante otimista em relação ao empreendedorismo. A "Semana Global do Empreendedorismo" é um bom exemplo da ideia que se propaga sobre o tema. Foi criada em 2007 "pelo ex-primeiro ministro britânico Gordon Brown e pelo presidente da Kauffman Foundation na época, Carl Schramm, com o objetivo de fortalecer e disseminar a cultura empreendedora, conectando, capacitando e inspirando as pessoas a empreender"[5]. O evento envolve 170 países e no Brasil teve sua última edição realizada em novembro de 2019. Os entusiastas apostam na "causa do empreendedorismo como capaz de gerar desenvolvimento econômico social e transformar realidades" e tem como objetivo "levar essa grande oportunidade para um número cada vez maior de pessoas, envolvendo toda a sociedade, inspirando, capacitando e conectando, rumo a um Brasil cada vez mais empreendedor!"[6].

As pesquisas mencionadas nos permitiram observar uma situação bastante diferente. Como Antunes, compreendemos que,

> Na contraface desse ideário apologético e mistificador, afloraram as consequências reais no mundo do trabalho: terceirização nos mais diversos setores, informalidade crescente; flexibilidade ampla (que arrebenta as jornadas de trabalho, as férias, os salários); precarização, subemprego, desemprego estrutural, assédios, acidentes, mortes e suicídios. Exemplos se ampliam em todos os espaços, como nos serviços comoditizados ou mercadorizados. Um novo precariado aflora nos trabalhos de *call centers*, telemarketing, hipermercados, hotéis, restaurantes, *fast-foods* etc., onde vicejam a alta rotatividade, a menor qualificação e a pior remuneração (ANTUNES, 2017: 2).

No campo das artes, conforme destaca Cerqueira,

[4] Encontrados em: http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/. Acesso em: 3 nov. 2019.

[5] Encontrado em: https://www.empreendedorismo.org.br/sobre. Acesso em: 3 nov. 2019.

[6] Encontrado em https://www.empreendedorismo.org.br/sobre. Acesso em: 3 nov. 2019.

> Françoise Benhamou (2007: 23) 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. [...] Polivalência, versatilidade e flexibilidade, critérios apresentados usualmente como positivos pelo paradigma pós-fordista, significam mais intensidade, acúmulo de atividades, subjugação do processo criativo e informalidade. O trabalho criativo ou cultural é, então, complementado pela atuação profissional variada, requisito fundamental para driblar os horários fragmentados e remuneração nem sempre à altura do desejável, em um ambiente que não conta com proteção estatal (2017: 97).

Partindo desses pressupostos, o presente estudo busca discutir a fragilização do trabalhador da música frente a esse cenário e, de forma nada otimista, apontar a morte do músico como trabalhador autônomo[7]. Nosso foco de interesse está na busca por analisar, discutir e compreender a conformação do trabalho do músico às regras impostas pelo mundo do trabalho e a forma como essa força de trabalho vem sendo apropriada por mecanismos de exploração próprios à atual fase do modo de produção capitalista. Em particular destacamos o Rio de Janeiro como um estado protagonista no **ranking cultural** – de acordo com dados estatísticos, como veremos a seguir –, porém, que reflete uma outra realidade quando investigado a partir do depoimento e da observação do trabalho de músicos nesse estado.

O QUE DIZEM OS INDICADORES CULTURAIS

Indicadores culturais vêm sendo produzidos nos últimos anos por instituições como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan). Contrastar e/ou confrontar esses dados com estudos realizados junto a músicos atuantes no Rio de Janeiro tem sido uma importante forma de compreendermos o lugar que a cultura ocupa em um mundo em que tudo o que a mão invisível do capitalismo toca vira mercadoria.

O mapeamento da Indústria Criativa (IC) no Brasil realizado pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan) teve seu último relatório publicado em 2019 (FIRJAN, 2019). Nesse estudo, a IC aparece dividida em quatro núcleos ou áreas – **Consumo**, **Cultura**, **Mídias** e **Tecnologia** – e em atividades relacionadas (Indústrias e Serviços) e de apoio. A área da **Cultura** engloba quatro segmentos: **Expressões Culturais**, **Patrimônio e Artes**, **Música** e **Artes Cênicas**, como se observa de forma mais detalhada na Tabela 1.

[7] O termo "autônomo" nesse texto representa aquele trabalhador sem vínculo trabalhista a médio ou longo prazo. Dessa forma, o termo "autônomo" assemelha-se à figura do músico *freelancer*, cujo trabalho é frequentemente intermitente, temporário e sazonal, a partir de contratos que podem ser formais ou informais.

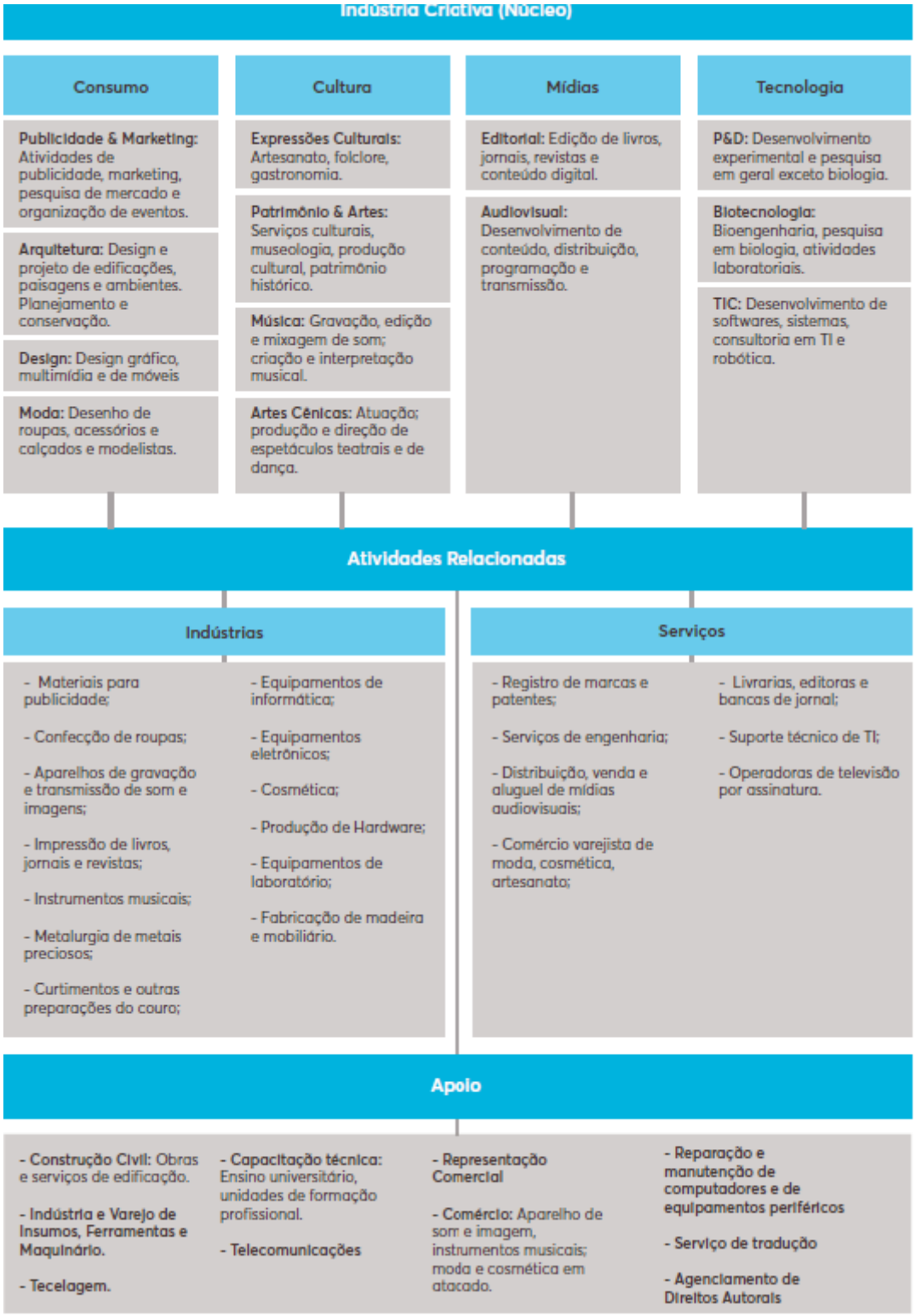


Tabela 1: Fluxograma da Cadeia de Indústria Criativa no Brasil (FIRJAN, 2019: 6).

Apesar de uma leve curvatura descendente entre os anos 2015 e 2017, a participação do setor criativo no PIB brasileiro vem se mostrando em franco crescimento, conforme mostra o Gráfico 1. Vale notar que o PIB criativo no estado do Rio de Janeiro é maior que a média nacional e o segundo maior se comparado aos outros estados, como se pode observar no Gráfico 2.

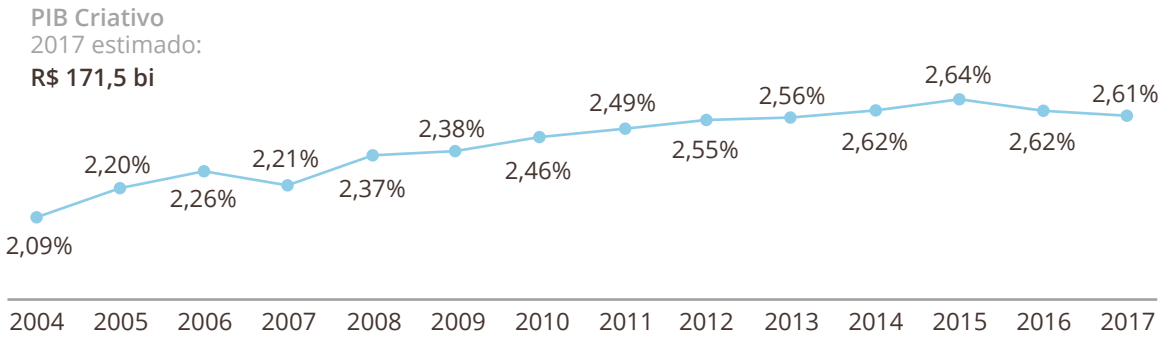


Gráfico 1: Participação estimada do PIB Criativo no PIB total brasileiro (FIRJAN, 2019: 10).

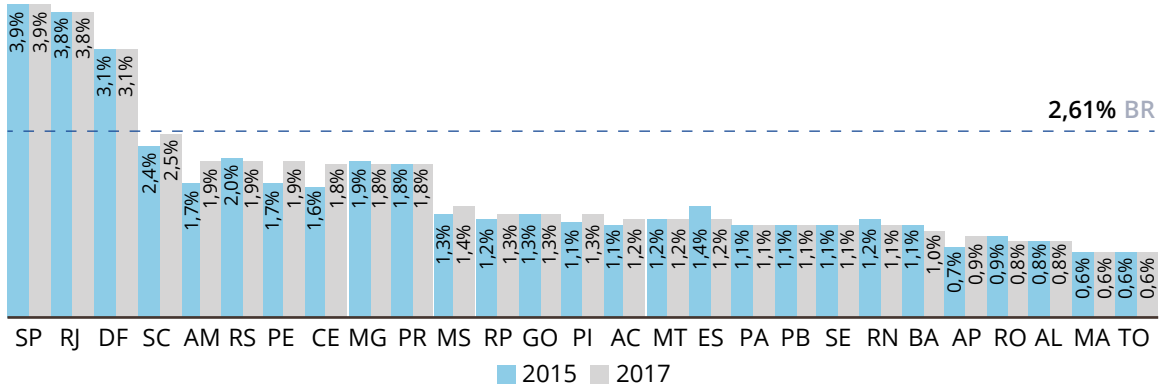


Gráfico 2: Participação estimada do PIB Criativo nas UFs (FIRJAN, 2019: 11).

De acordo com o relatório publicado em 2014, entre os anos de 2004 e 2013, o segmento música mostrou um crescimento de 60,4% no número de empregados formais da Indústria Criativa no Brasil, tendo a IC, como um todo, apresentado um crescimento de 90% (FIRJAN, 2014). A participação da IC no mercado de trabalho nacional representava 1,5% em 2004 e 1,8% em 2013, sendo a média do estado do Rio de Janeiro maior que a média nacional (1,8% em 2004 e 2,3% em 2013), perdendo apenas para o estado de São Paulo. Em 2013 o número de músicos empregados no setor criativo foi o de 12.022 em todo o Brasil, sendo desses 1.022 no estado do Rio de Janeiro. Dentre as profissões mais numerosas na área da cultura, o relatório indica o músico intérprete instrumentista em 4º lugar e o músico regente em 7º lugar (o chefe de cozinha ocupa o primeiro lugar nesse ranking). Segundo o relatório, no Rio de Janeiro, entre 2004 e 2013, houve um aumento de 31,9% no contingente de músicos ocupados formalmente (FIRJAN, 2014).

No período 2013-2015, a Indústria Criativa, como um todo, apresentou um decréscimo de 1,8% no número de empregados formais (FIRJAN, 2016), porém no Rio de Janeiro esse número cresceu levemente. Em 2015, enquanto o número de músicos empregados no setor criativo no Brasil foi o de 11.989, no Rio de Janeiro tivemos um total de 1.098. O Rio de Janeiro, em 2015, manteve-se em segundo lugar na participação dos empregados criativos no total dos empregados do país, com uma variação de 8,6% entre 2013 e 2015. Em relação a 2013, caiu o índice para 2,2%, mas manteve-se ainda acima da média nacional de 1,8% (FIRJAN, 2016).

Entre 2015 e 2017, a média total de empregos formais caiu novamente, com uma variação de -3,7% (FIRJAN, 2019). Da mesma forma, como mostra o relatório referente ao ano de 2013 (FIRJAN, 2014), no ano de 2017, dentre as profissões mais numerosas na área da cultura, o músico intérprete instrumentista permanece em 4º lugar, e o músico regente, em 7º lugar (FIRJAN, 2019).

Comparando os dados produzidos pelos relatórios da Firjan dos últimos anos (2012, 2014, 2016, 2019), notamos que o estado do Rio de Janeiro apresenta uma participação do seu núcleo criativo (**Cultura**) no mercado de trabalho formal acima da média nacional de toda Indústria Criativa nesse segmento. "Em termos absolutos, São Paulo e Rio de Janeiro continuam concentrando não apenas o maior número de trabalhadores criativos na área, como também os mais bem remunerados" (FIRJAN, 2019: 25).

Em síntese, o relatório de 2019, que compara os dados relativos aos anos de 2015 e 2017, mostra que, sob a ótica da produção,

> [...] o cenário recessivo dos últimos anos acabou levando a uma relativa estabilização da participação do PIB Criativo no PIB brasileiro. Desde 2014, a participação tem girado em torno de 2,62%, com pequenas oscilações. Seu pico foi em 2015 (2,64%) e em 2017 o PIB Criativo representou 2,61% de toda a riqueza gerada em território nacional. Com isso, a Indústria Criativa totalizou R$ 171,5 bilhões em 2017 – cifra comparável ao valor de mercado da Samsung ou à soma de quatro das maiores instituições financeiras globais (American Express, J. P. Morgan, Axa e Goldman Sachs) (FIRJAN, 2019: 4).

Sob a ótica do mercado de trabalho formal, o relatório destaca que a queda ocorrida no número de trabalhadores formalmente empregados no período "representa uma queda similar à do total do mercado de trabalho em relação a 2015 (-3,7% no total do mercado e -3,9% na Indústria Criativa)" (FIRJAN, 2019: 5).

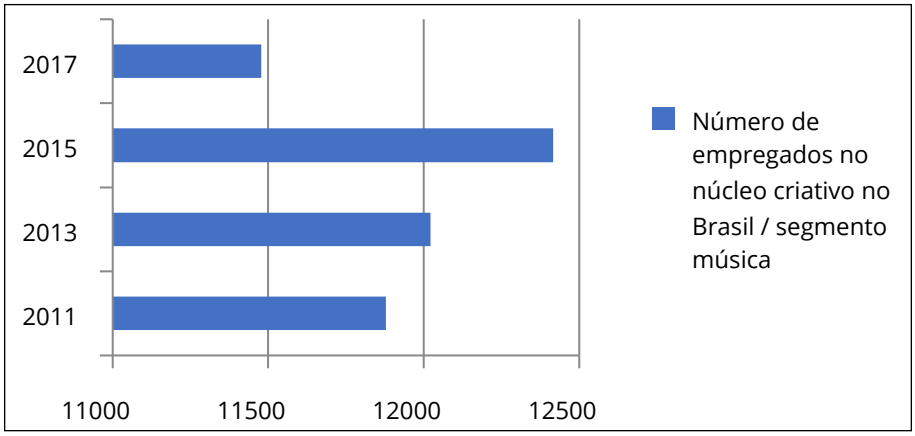


Gráfico 3: Número de empregados no núcleo criativo no Brasil/ segmento música (FIRJAN, 2019). Fonte: Elaboração própria.

Se o número de empregados no núcleo criativo no Brasil apresentou queda nos últimos anos, em relação ao mercado de trabalho nacional, "mesmo no cenário adverso, os trabalhadores criativos mantiveram sua participação no estoque de mão de obra formal nacional" (FIRJAN, 2019: 25), o que pode ser observado no Gráfico 4. Vale notar que o Rio de Janeiro manteve percentual maior ao da média nacional (Gráfico 5).

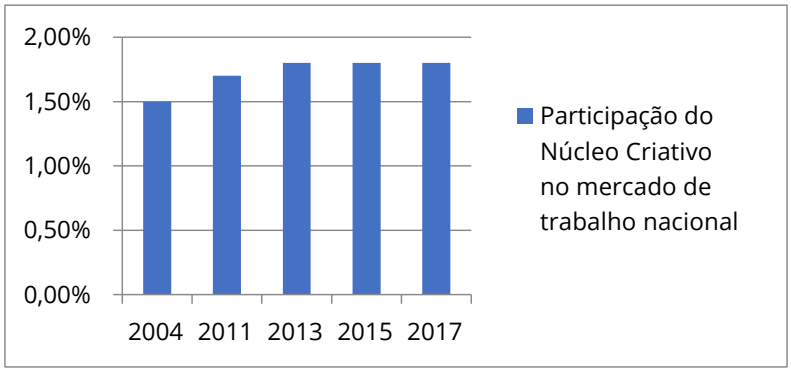


Gráfico 4: Participação do núcleo criativo no mercado de trabalho nacional (FIRJAN, 2019). Fonte: Elaboração própria.

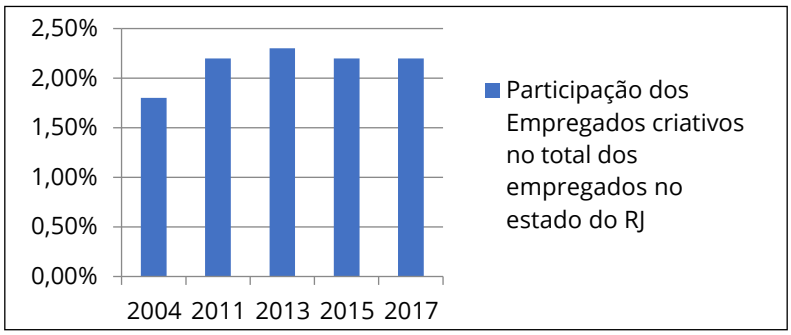


Gráfico 5: Participação dos empregados criativos no total dos empregados no estado do Rio de Janeiro (FIRJAN, 2019). Fonte: Elaboração própria.

Os relatórios da Firjan dão destaque ao Rio de Janeiro e a São Paulo por sua alta taxa de participação dos empregados do setor criativo. Sobre o período 2015-2017, destaca que

> São Paulo e Rio de Janeiro seguiram como os estados mais representativos do mercado de trabalho criativo. Entre os paulistas, cerca de 328,7 mil vínculos estavam na Indústria Criativa, enquanto, entre os fluminenses, esse número ficou em 88,9 mil. Dessa forma, ambos os estados, juntos, responderam por exatamente 50% dos empregos criativos do país (FIRJAN, 2019: 5).

Sobre a estabilidade da participação do setor criativo durante os últimos anos, "estima-se que as maiores participações da Indústria Criativa nos PIBs estaduais ocorreram em São Paulo (3,9%), Rio de Janeiro (3,8%) e Distrito Federal (3,1%), todos acima da média nacional de 2,61%" (FIRJAN, 2019: 11). Especificamente na área da música, o último relatório publicado, do ano de 2019, indica uma queda no número de empregos formais, o que seria resultado da "forte dependência de financiamento público em um período de provações fiscais" (FIRJAN, 2019: 13). Não obstante ao fato de a Cultura ser a menor área de empregos formais em toda a IC, e "mesmo com o menor salário médio – (R$ 3.237,00) entre as Áreas Criativas –, os trabalhadores de Cultura registraram remuneração 16,6% acima da média dos trabalhadores formais brasileiros" (2019: 23).

Se o cenário para a Indústria Criativa, como um todo, não é dos piores diante da economia política dos últimos anos, para o músico, o acirramento das condições precarizadas de trabalho,

a diminuição nos postos de trabalho formais e dos meios de financiamento pode significar o fim de um determinado perfil profissional, que aqui estamos nos referindo como o músico autônomo ou *freelancer*. Por outro lado, "avançam os empregos em Tecnologia ligados à digitalização, especialmente em Tecnologia da Informação e Conhecimento" (FIRJAN, 2019: 18).

Os autores Genes, Craveiro e Proença (2012: 173) observam que, "cada vez que uma inovação tecnológica é introduzida e padronizada no mercado da música, sua cadeia produtiva se reestrutura devido a diversas mudanças na forma de consumo". De fato, as transformações nos processos e nas relações de produção musicais associados às questões tecnológicas e de gestão de negócios foram observadas em diversos momentos da história da música, sendo os processos de produção musical considerados, até mesmo, precursores das transformações nos processos produtivos mais gerais (MENGER, 2005). Lewis Mumford fazia essa referência ao relacionar a orquestra do século XIX à fábrica, passagem essa que vale reproduzir aqui.

> Com o aumento do número de instrumentos, a divisão de trabalho dentro da orquestra correspondia ao da fábrica: a divisão desse processo tornou-se notável nas mais novas sinfonias. O maestro era o superintendente e o gerente de produção, encarregado da manufatura e da montagem do produto, a saber, a peça musical, enquanto o compositor correspondia ao inventor, engenheiro ou projetista que tinha calculado no papel, com a ajuda de alguns instrumentos menores, como o piano, a natureza do produto final – retocando seus últimos detalhes antes que um só passo fosse dado na fábrica. Para composições difíceis, novos instrumentos foram inventados, ou velhos, ressuscitados; mas na orquestra a eficiência coletiva, a harmonia coletiva, a divisão funcional do trabalho, a interação cooperativa legal entre os líderes e os liderados produziam um uníssono coletivo maior do que aquele que se conseguia, com toda probabilidade, dentro de qualquer fábrica. Por uma razão: o ritmo era mais sutil; e o tempo das sucessivas operações era aperfeiçoado, na orquestra sinfônica, muito antes que qualquer coisa semelhante à mesma eficiente rotina chegasse à fábrica. Aqui, pois, na constituição da orquestra, estava o modelo ideal da nova sociedade (MUMFORD *apud* SCHAFER, 2001: 157-158).

Possivelmente toda essa engrenagem foi gestada no processo ocorrido no século XVIII e sedimentado ao longo do século XIX, quando se deu, conforme Elias (1995), a passagem de uma **arte de artesão** para uma **arte de artista**. Para ilustrar o que Genes, Craveiro e Proença (2012) observam, destacamos quatro grandes marcos no desenvolvimento tecnológico que determinaram mudanças nos processos produtivos na área da música e, consequentemente, nas relações de trabalho. Temos como primeiro marco a invenção da escrita musical e o desenvolvimento da leitura e da literatura musicais. O segundo marco pode ser identificado com a conquista da impressão musical e o estabelecimento de um mercado editorial, e o terceiro grande marco com a invenção dos meios de gravação e reprodução fonomecânicos e o estabelecimento de uma indústria fonográfica (JARDIM, 1988: 14 e 26).

> Com o surgimento das técnicas de gravação se deu o desenvolvimento e a ampliação do mercado da música. A composição musical, representada em etapa anterior pela partitura impressa, nessa terceira etapa deixa de ser um produto em si passando a fazer parte de uma nova mercadoria:

> o disco. Esse novo formato da obra musical também implicaria em uma série de mudanças em sua produção (REQUIÃO, 2010: 92).

Em seu processo de desenvolvimento, a indústria fonográfica brasileira apresentou fases de crise e de crescimento, sempre renovando suas estratégias para a ampliação de seus lucros[8]. A partir da década de 1980, tivemos o início de um processo de reestruturação da indústria fonográfica brasileira, segundo os padrões da acumulação flexível, que viria mudar, tal qual nos outros ramos industriais, as estratégias de acúmulo de capital e as relações de trabalho, adequando a indústria brasileira aos processos globais produtivos.

> Com o desmantelamento da grande indústria (*major*) como a detentora de todas as etapas do processo produtivo e a aceleração dos processos de terceirização e subcontratação, pode-se observar o crescimento de empresas fonográficas de pequeno porte (*indies*) que passam a ser as reais produtoras do produto fonográfico, porém, cada vez mais dependentes das grandes empresas por sua incapacidade de divulgar e distribuir as mercadorias produzidas frente aos recursos das *majors* (REQUIÃO, 2010: 110).

Em todo esse processo que afeta as formas de produção, consequentemente veremos mudanças significativas também nas questões relacionadas ao trabalho. Em nossos estudos vimos, por exemplo, o quanto o processo de horizontalização da indústria fonográfica contribuiu para a necessidade de um perfil mais flexível do músico popular, que precisou ampliar sua capacidade de atender aos diversos setores da Cadeia Produtiva da Economia da Música (CPEM). Se inicialmente – no Brasil na década de 1970, por exemplo – as grandes gravadoras eram responsáveis por todo o processo produtivo, posteriormente foram reduzidas a prestadoras de serviços, "atuando como mediadora entre os produtores (músicos terceirizados, artistas licenciados e as *indies*) e os consumidores, prestando principalmente serviços de distribuição e divulgação" (REQUIÃO, 2010: 151). Nesse contexto, "produtores e artistas de contratados passaram a contratantes, e os músicos, em um âmbito onde já foram trabalhadores assalariados ou onde tiveram algum tipo de vínculo formal, passaram à condição de autônomos" (REQUIÃO, 2010: 228).

> Os músicos não estariam mais se enquadrando em um único modelo de atuação profissional. Assim como ocorre em outras áreas produtivas, e se adequando aos processos produtivos da acumulação flexível, o músico passa a atuar de forma mais intensa em diversas áreas da cadeia produtiva da música. Assim, um artista se torna também produtor e empresário, um músico instrumentista atua também como técnico de estúdio, entre outras possibilidades (REQUIÃO, 2010: 178).

De acordo também com os estudos de Salazar (2015), de contratante a gravadora passa a contratada, invertendo-se a relação laboral: "Hoje em dia é o artista que contrata o selo e não mais o contrário. Antigamente o selo contratava, fazia mil cópias e distribuía. Hoje o que o selo faz é a gestão dessa distribuição".

[8] Para um maior detalhamento, ver Requião (2010), em particular o item "A produção musical: uma cronologia" (REQUIÃO, 2010: 97).

À cena atual poderíamos atribuir o quarto grande marco. Beltrame (2016), por exemplo, chama atenção para as práticas de produção musical, como a criação de *mashups*, re-*edits*[9] e música eletrônica, entre outras formas que permitem o produzir e o compartilhar de forma simultânea, colaborando para o que a autora chama de **cultura participativa**. Teríamos aí o perfil do *prosumer*, neologismo que indicaria um novo papel para o consumidor na contemporaneidade. Nesse sentido, Genes, Craveiro e Proença (2012: 188) destacam que a "tendência é a focalização menor na indústria fonográfica e maior na indústria da música. Em busca de maiores lucros, empresas de diferentes setores da economia procuram explorar o conteúdo musical, buscando viabilizar seu consumo de diversas formas".

No atual contexto encontramos depoimentos que mostram uma situação pouco favorável para o músico "não empreendedor". Se, de um lado, Salazar (2010: 4) afirma que "a queda nas vendas de discos transformou o show na principal fonte de renda dos artistas hoje em dia", em Gomes (2016: 233) encontramos inícios de que "quem vive de ingresso [...] vive com o menor dinheiro que existe no mercado cultural e é em geral mal pago". Em estudos realizados com músicos que atuam em casas de shows, encontramos depoimentos similares (REQUIÃO, 2010, 2016), além de observar que as formas de pagamento são determinadas pelo empregador, de forma que lhe assegure maior margem de lucro.

> Pagando por *couvert* o trabalho do músico em nada onera o contratante, uma vez que não há a obrigação de pagamento caso não haja público pagante. Uma vez conquistada pela casa certa fama e com uma maior e crescente frequência de público, se torna mais vantajoso o pagamento por cachê fixo. Todo o excedente fica como lucro para a casa (REQUIÃO, 2010: 215).

Como vimos, se em outros tempos tivemos perfis mais definidos, como os chamados "músico de estúdio" ou "músico de orquestra", por exemplo, esse trabalhador vem precisando "reinventar-se", tornando-se, cada vez mais, um "profissional inventivo, móvel, indócil às hierarquias, intrinsecamente fundamentado, tomados numa economia do incerto e mais expostos aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais" (MENGER, 2005: 45). É aqui que parece "nascer" a transfiguração do **músico trabalhador** em **músico empreendedor**. Nesse processo, nos interessa compreender o que o aparente **sucesso** ou o possível **fracasso** de músicos que buscam se manter nessa área produtiva pode significar na vida desses trabalhadores. Ou, como aponta Sennett (2003: 140), nos interessa compreender como se organizam as histórias de vida de músicos em um capitalismo que os "deixa a deriva".

Uma linha do tempo: uma prévia da transformação do trabalho na música a partir do início do século xx[10]

No ano de 2019 iniciamos uma pesquisa a partir do fundo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi), que, acreditamos, nos permitirá traçar um

[9] Em Beltrame (2016: 18) encontramos a seguinte referência para esses termos: "O gênero de *remix* que mistura duas ou mais músicas chama-se *mashup*. *Re-edit* é uma reedição da música onde podem ser adicionados elementos e a estrutura musical modificada".

[10] Essa seção apresenta parcialmente a comunicação de pesquisa intitulada "Músicos trabalhadores da Rádio Mayrink Veiga: um estudo preliminar com os Registros de Empregados da emissora", apresentada no X Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Texto não publicado.

panorama de mais de um século sobre as transformações no mundo do trabalho da música[11]. Uma análise preliminar nos documentos referentes a contratos laborais desse fundo já nos permite algumas observações[12]. Contrastando com o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 – que, como já observado, presenciou grandes transformações –, a formalização das relações de trabalho ocorrida a partir da primeira metade do século XX proporcionadas por empresas difusoras, como as rádios e posteriormente a televisão, em meio à implantação de políticas trabalhistas e à instituição de carteiras profissionais, como foi no governo Vargas dos anos 1930 (SAROLDI, 2003: 54), favoreceu a permanência de músicos em seus postos de trabalho por longos períodos, firmados por contratos de trabalho formalizados.

> Se a chegada do rádio incrementou o mercado de trabalho do músico, não só por lançar novos artistas como também por contratar músicos de orquestras ou conjuntos instrumentais além de arranjadores e técnicos, a televisão, através de seus programas ao vivo e dos festivais, manteve músicos contratados como trabalhadores assalariados, situação inusitada nos dias de hoje (REQUIÃO, 2010: 105).

Os anos subsequentes a 1930 presenciaram três grandes momentos para o estabelecimento da música como um campo de trabalho formal. O primeiro deles, ocorrido em 1932, quando o Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ), instituição criada em 1907 para "discutir e representar aos poderes da República sobre questões de interesse da corporação, e adotar uma tabela estabelecendo os honorários dos professores de música" (ESTEVES, 1996: 16), é reconhecido como sindicato da classe pelo Ministério do Trabalho (ESTEVES, 1996: 108).

A importância do CMRJ se dá, entre outras questões, pelos documentos produzidos e que hoje constituem parte do fundo documental do SindMusi, o que nos permite "ter uma noção exata do processo de profissionalização dos músicos brasileiros", conforme afirma Sérgio Cabral em nota que abre o livro escrito por Eulícia Esteves sobre o CMRJ e a origem do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (ESTEVES, 1996: 7). Cabral continua dizendo que tal processo de profissionalização foi "algo que se desenvolveu vagarosamente não só por causa do incurável reacionismo das elites do país como até pela ingenuidade de alguns daqueles pioneiros na luta pela sobrevivência e que adotaram a música como profissão" (ESTEVES, 1996: 7).

Vale observar que o CMRJ foi criado sob a chancela do Decreto nº 1.637, de janeiro de 1907, que permitiu a organização da classe trabalhadora brasileira.

> É facultado aos profissionaes de profissões similares ou connexas, inclusive as profissões liberaes, organizarem entre si syndicatos, tendo por fim o estudo, a defesa e o desenvolvimento dos interesses geraes da profissão e dos interesses profissionaes de seus membros [*sic*] (BRASIL, 1907, artigo 1º)[13].

[11] A pesquisa colabora com o projeto "Pesquisa em Acervos Musicais Sediados no Estado do Rio de Janeiro – identificação e estudo de obras, coleções e fundos documentais", do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio.

[12] "Um fundo de arquivo é um universo arqueológico a identificar, balizar, ordenar, descrever e analisar de modo a possibilitar a preservação de sua organicidade, de sua integridade física, e a disseminação de informações extraídas de seus elementos, colocando-as em condição de apreensão e uso plenos" (BELLOTO, 2006: 13).

[13] Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-1637-5-janeiro-1907-582195-publicacaooriginal-104950-pl.html#:~:text=Art.,interesses%20profissionaes%20de%20seus%20membros. Acesso em: 10 abr. 2019.

Seu primeiro presidente foi o maestro Francisco Braga. Em 17 de maio de 1907, o jornal *Gazeta de Notícias* (1907: 3) publica que

> Acaba de se instalar nesta cidade uma sociedade com a denominação de Centro Musical do Rio de Janeiro, que tem por fim amparar e proteger a classe dos professores de música, proporcionando-lhes beneficências, regulamentando-lhes o trabalho, uniformisando-lhes [*sic*] os seus honorários na conformidade das respectivas categorias, formando os seus estatutos um conjunto de medidas sem o menor vislumbre de imposição, resistência e repressões. Desta coligação de professores de música fazem parte maestros distinctos [sic].

O CMRJ foi reconhecido como de utilidade pública pelo presidente Getúlio Vargas por meio do Decreto nº 19.854/31, conforme se lê abaixo:

> O Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil: Considerando os assinalados serviços prestados à arte pelo Centro Musical do Rio de Janeiro, desde a época de sua fundação, em 1 de maio de 1907; Considerando que o mesmo Centro possue [*sic*] em seu quadro social cerca de 400 professores de orquestra, na sua maioria diplomados pelo Instituto Nacional de Música: Resolve: Artigo único. Fica reconhecido como de utilidade pública o Centro Musical do Rio de Janeiro, revogadas as disposições em contrário. Rio de Janeiro, 13 de abril de 1931, 110º da Independência e 43º da República (BRASIL, 1931).

O reconhecimento oficial do CMRJ como sindicato pelo então recém-criado Ministério do Trabalho acarretou a prestação de contas "ao governo sobre os nomes e endereços de seus sócios, leis internas e seus recursos financeiros" (REVISTA MUSICAL, 2015: 11). Isso porque, nesse momento, os sindicatos passam a ter o controle do Estado[14].

Em 1941 tivemos um segundo grande marco nesse período, que vai dos anos 1930 aos anos 1960, quando o CMRJ tem seu estatuto homologado pelo Ministério do Trabalho e passa a ser reconhecido como representante oficial da categoria profissional dos músicos[15]. De acordo com Esteves,

> Em 18 de setembro, enfim, ficou pronto o novo texto da lei básica do Centro Musical do Rio de Janeiro, que foi aprovado em 30 de janeiro de 1941, e uma das modificações nele contidas podia ser notada logo nas primeiras palavras: "Estatuto do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro" (ESTEVES, 1996: 131-132).

Nos arquivos do hoje chamado Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi)[16] – foi suprimida a palavra "profissionais" – encontramos diversos documentos que

[14] Sobre sindicalismo no Brasil, ver Antunes (1991).

[15] Por meio da Carta Sindical concedida pelo então ministro de Estado do Trabalho do governo Vargas, Waldemar Falcão (documento consultado no acervo do SindMusi em abril de 2019).

[16] Estabelecido hoje na rua Álvaro Alvim 24, sala 405, Cinelândia, Rio de Janeiro/RJ.

contam sobre a vida laboral de músicos. Estamos particularmente atentos, até o presente momento, aos documentos intitulados "Registros de Empregados" da rádio Mayrink Veiga[17], que por razões desconhecidas foram, em parte, depositados junto ao fundo documental do SindMusi[18]. Para compreender esse fato, Azevedo nos dá algumas pistas ao indicar que, após o Estado Novo (1937-1946) e na fase pré-ditadura militar (1964-1985),

> O rádio contribuía para o processo de renascimento da participação política. Através das transmissões radiofônicas a população podia verificar, fiscalizar e cobrar a atuação de seus candidatos. O rádio trazia para o debate cotidiano as questões da atuação política, convidando os ouvintes a se posicionarem (AZEVEDO, 2002: 213).

Ocorre que o *Diário de Notícias*, publicado em 28 de julho de 1965, anunciava o fechamento da rádio pelo governo federal, já iniciado o período da ditadura militar. No dia seguinte, o mesmo jornal publica uma carta que explicita a situação: "A Associação Brasileira de Rádio e Televisão foi surpreendida, de ontem para hoje, pelo decreto do presidente da República que cassou a concessão dos canais de transmissão, e, consequentemente, o fechamento da rádio Mayrink Veiga" (1965: 3). Com esses fatos, pode-se supor que a referida documentação da rádio foi deixada aos cuidados do sindicato, como forma de preservar esse material. Nota-se que o conjunto de fichas, organizadas em ordem alfabética, encontra-se incompleto, já que grande parte das letras do alfabeto não consta na listagem dos documentos.

Por meio desse material é possível observar um significativo *cast* de músicos com emprego formal e que seguia uma rotina de trabalho com proventos mensais. Conforme Saroldi (2003),

> A vinda do locutor César Ladeira para a direção artística da Mayrink Veiga, em 1933, traz para o rádio do Rio de Janeiro mais prestígio e seriedade profissional, valorizando o elenco da emissora com contratos de exclusividade e pagamento de salários mensais, em substituição aos cachês (SAROLDI, 2003: 54).

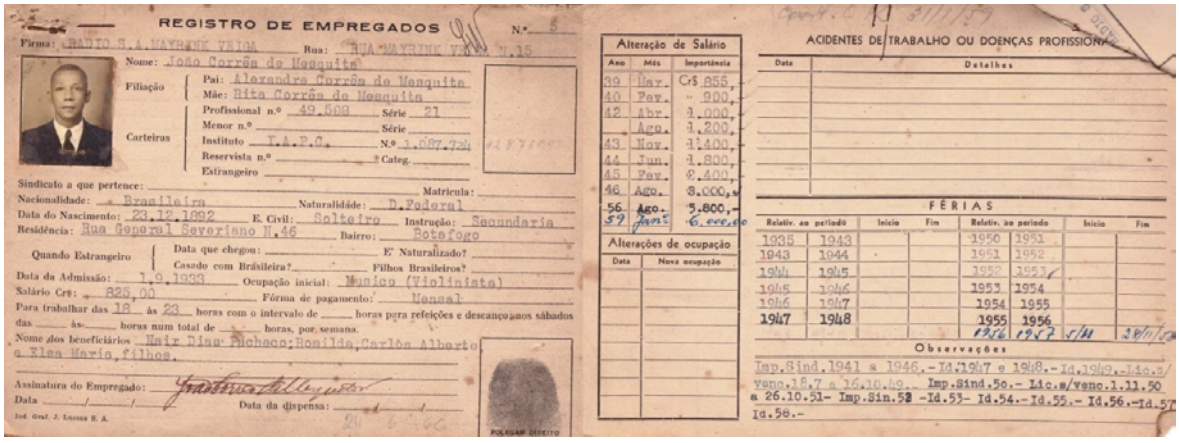


Figura 2: Frente e verso da Ficha de Registro de Empregados da rádio Mayrink Veiga. Fonte: Acervo SindMusi.

[17] De acordo com Azevedo (2002: 17), em meados do século XX, dentre as emissoras radiofônicas cariocas, figuravam como as de maior audiência as rádios Mayrink Veiga, Tupi, Tamoio e a Nacional.

[18] Outra parte desse conjunto de documentos encontra-se no Arquivo Nacional.

Como se lê na Fig. 2, contratado com a ocupação de músico (violinista), João Corrêa de Mesquita esteve empregado entre setembro de 1933 até pelo menos o ano de 1959 (conforme as anotações de alteração salarial) na rádio Mayrink Veiga. Seu regime de trabalho previa o cumprimento de cinco horas (diárias?) no período noturno (das 18h às 23h), com pagamento de proventos mensais. O documento mostra que estavam previstas férias e aumentos salariais regulares. As fichas mostram anotações referentes ao pagamento do imposto sindical, contribuição que passa a vigorar a partir dos anos 1940, o que demonstra a forma como vinha se organizando a atividade musical como profissão[19].

Vale notar que o direito à greve já era exercido:

> Em periódicos dos anos 1940, 1950 e 1960 podemos encontrar notícias que nos mostram que músicos viviam de forma assalariada não apenas através do contrato com gravadoras e rádios, mas também em boates, clubes e outros tipos de estabelecimento, e que dessa forma poderiam gozar do direito de greve. Os periódicos anunciaram: "Houve greve de músicos no Casablanca. Muita gente ficou sem danças nessas noites frias em que a 'boite' da Praia Vermelha se enche"; "Restaurantes, bares, cafés, cabarés, confeitarias etc. também fecharão as portas durante 48 horas. O Sindicato dos Músicos já resolveu, além disso, aderir à greve. Os músicos tampouco atuarão em emissoras de rádio e televisão"; "Em greve os músicos da 'Boate Arcaica', que pedem aumento de ordenado"; "Músicos farão greve, mas não ficarão em silêncio: tocarão em praça pública", só para citar alguns exemplos (REQUIÃO, 2016: 268).

O rádio, além de importante difusor da música brasileira, permitiu que o campo do trabalho na música popular se estabelecesse nos moldes do trabalho assalariado. A indústria fonográfica, que no Brasil teve como marco a fundação da Casa Edison em 1900 por Fred Figner, emigrante tcheco de origem judaica que introduziu no Brasil as chamadas "máquinas falantes"[20], viria mais tarde a se consolidar também como um profícuo campo de trabalho para o músico popular. A dobradinha rádio-indústria fonográfica ampliava para o músico popular a gama de atividades possíveis no meio musical, o que favoreceu a profissionalização de cantores (solistas ou coristas) instrumentistas, arranjadores, diretores artísticos e outros perfis (TINHORÃO, 1998).

> O disco tornou-se matéria-prima para o preenchimento do tempo vago nas transmissões radiofônicas. Esse tempo estava claramente dividido em dois períodos: o da noite, destinado a apresentações ao vivo de cantores e músicos; e o do dia, preenchido por transmissão de música gravada. Era um novo meio de comércio e os intérpretes, então denominados criadores, passaram a ter presença significativa. A partir dessa época, o direito autoral passou a ser pago, não apenas pelos discos vendidos, mas também, pelo número de vezes que a gravação era transmitida pelo rádio ou por qualquer outro veículo (FRANCESCHI, 2002: 225).

[19] Importante observar que a obrigatoriedade do pagamento do imposto sindical foi extinta pela Lei nº 13.467 de 13 de julho de 2017.

[20] As "máquinas falantes" foram criadas pelo eletricista americano Thomas Edison em 1878. Sobre isso ver Tinhorão (1981) e Franceschi (2002).

O ano de 1960 é considerado por nós como um terceiro grande momento no processo de formalização do trabalho do músico, quando a música passa a ser uma profissão regulamentada pela Lei nº 3.857 (BRASIL, 1960). É a partir dessa década, conforme Vicente, que se dá ampliação do mercado fonográfico, que "implicará em todo um processo de racionalização das empresas, com muitas delas se tornando complexas organizações de atuação múltipla" (VICENTE, 2002: 50). Ainda de acordo com esse autor, os anos 1970 são indicados como fundamentais para a consolidação da indústria fonográfica no Brasil, com o crescimento da venda dos LPs. Grandes mudanças viriam a partir dos anos 1980 e posteriormente nos anos 1990, quando o desmantelamento da indústria fonográfica, tal qual nos demais setores produtivos, provoca uma profunda mudança nas relações de trabalho de músicos que tinham a produção fonográfica como a espinha dorsal da cadeia produtiva da música (REQUIÃO, 2010). De acordo com Vicente,

> A primeira grande crise, de 1980, pode ser compreendida como o grande "divisor de águas" da indústria, imprimindo uma forte reorientação mercadológica à ação das empresas e levando as *majors* transnacionais a ocuparem espaços onde usualmente não atuavam, como o da música sertaneja e regional, da música infantil, do brega romântico etc. Já a crise de 1990 marcaria um novo período de darwinismo empresarial, com uma radicalização em todos os níveis do já intenso processo de concentração econômica do setor. [...] Teríamos, assim, configurada uma maior adequação da indústria fonográfica nacional aos padrões mundialmente vigentes, ou seja, sua efetiva globalização, com a constituição de um "sistema aberto" de produção, baseado na inovação tecnológica e na terceirização das atividades (*VICENTE, 2002:* 272).

Vicente (2002) mostra que, a partir dos anos 1980, há a imposição de contratos de trabalho mais flexíveis em todo o processo de produção fonográfico. Nos anos 1990 esse processo é acirrado e passamos a uma "relação menos estável entre artistas e gravadoras, [que] impunham a necessidade da assimilação de um conjunto mais amplo de conhecimentos por parte dos artistas, bem como da auto-administração de diversos aspectos de suas carreiras" (VICENTE, 2002: 157-158). Em recente publicação, por meio de narrativas de dezenove mulheres musicistas que vivenciaram esse período de transformação no meio musical, podemos ter uma clara noção do que representou para as trabalhadoras da música tal situação (REQUIÃO, 2019).

> Em 1988 foi quando todas as gravadoras começaram a se desmontar. Todas as grandes gravadoras e também as produtoras de *jingle* se mudaram para São Paulo. A gente aqui no Rio ficou a ver navios. Acabou! O tipo de trabalho que eu tinha, que era fazendo *backing* e criando vocais para muitos artistas de renome, em várias gravadoras e também em produtoras de *jingle*, isso tudo minguou. Pra ter uma ideia do volume de trabalho, eu chegava ao ponto de trabalhar de nove da manhã às três da madrugada [...]. Dali em diante, vivia de coisas que fazia, aqui e ali, trabalhos pontuais (REQUIÃO, 2019: 24 e 26).

Em outro depoimento nos foi relatado que "houve uma mudança significativa do mercado de música, os espaços foram cada vez diminuindo mais. As condições de trabalho ficaram cada vez mais sem direitos, sem garantias, sem um mínimo..." (REQUIÃO, 2019: 40). As narrativas

demonstram o quanto a manutenção no mercado de compra e venda de serviços musicais demandou das trabalhadoras uma maior flexibilização e diversificação na prestação de serviços, sendo a atividade docente aquela que proporcionou uma maior estabilidade[21]. Algumas dessas trabalhadoras, hoje, tornaram-se microempreendedoras individuais (MEI), uma forma de se "reinventarem" em um mercado que as deixa "à deriva".

> Eu precisei fazer o MEI por causa do teatro (porque a gente precisava da nota fiscal, e não podia mais ter essa coisa de comprar nota de empresa) [...]. Foi uma imposição porque, na verdade, ou você tem o CNPJ para emitir a sua nota fiscal ou você não trabalha, você não é contratado mais (REQUIÃO, 2019: 199).

Além do processo conhecido como "pejotização", quando uma pessoa física é convertida em pessoa jurídica, como resposta à falta de emprego, vemos o microempreendedorismo indicado como a tábua de salvação, coisa que, conforme mencionado, vem sendo propagada largamente em nossos meios de comunicação. Nossos estudos pregressos mostraram o quanto essa ideia vem sendo difundida e, muitas vezes, aplaudida por músicos trabalhadores (REQUIÃO, 2017)[22].

ENTRE O REINVENTAR-SE E O SAIR DA CAIXA: À GUISA DE CONCLUSÃO

Queiramos ou não, as frequentes mudanças no mundo do trabalho nos obrigam, constantemente, a experimentar nossa capacidade de adaptação. Segundo nos mostra o relatório da Firjan (2019),

> Nas mais diversas áreas da sociedade, vê-se a migração do analógico para o digital. O jornal é parcialmente substituído por *sites* de notícias; a televisão é desestabilizada pelo *streaming* (mais especificamente Netflix e YouTube); o simples gesto de levantar a mão para solicitar um táxi é substituído pelo aplicativo do Uber, enquanto as novas formas de hospedagem – disseminadas pelo Airbnb – revolucionam o mercado. E as mudanças não param por aí. Enquanto a Amazon abalou o mercado das lojas físicas, o Spotify redefiniu o modo de se consumir música no mundo. São novos hábitos e modelos de negócios, que se utilizam da tecnologia e da inovação para entregar facilidades ao consumidor final, e junto a isso agregar valor à marca (FIRJAN, 2019: 9).

Os novos modelos de negócios teriam como consequência novas formas de trabalho, com o vínculo formal cedendo espaço à chamada "Economia sob Demanda" (FIRJAN, 2019: 9). Para Antunes (2017), tal fato representa efeitos nocivos ao trabalhador.

[21] Sobre esse tema, realizamos pesquisa concluída no ano de 2002 que mostra a atividade docente como intrínseca à atuação do músico justamente por ser ela a fonte de renda mais estável e mais bem distribuída durante o ano (REQUIÃO, 2002).

[22] Interessante observar que, no início de dezembro de 2019, tivemos o anúncio de que as atividades musicais constantes da tabela disponibilizada pelo Sebrae, cujos trabalhadores estariam habilitados a solicitar sua inscrição como microempreendedor individual (MEI), seriam retiradas da tabela, o que causou comoção por músicos que passaram a depender desse instrumento jurídico para estabelecer uma relação de trabalho, como pessoa jurídica.

> Nasceu, então, um novo dicionário empresarial no mundo do trabalho, que não para de crescer. "Sociedade do conhecimento", "capital humano", "trabalho em equipe", "times ou células de produção", "salários flexíveis", "envolvimento participativo", "trabalho polivalente", "colaboradores", "PJ" (pessoa jurídica, denominação falsamente apresentada como "trabalho autônomo"). E mais: "empreendedor", "economia digital", "trabalho digital", "trabalho on-line" etc. Todos impulsionados por "metas" e "competências", esse novo cronômetro da era digital que corrói cotidianamente a vida no trabalho (ANTUNES, 2017: 2).

Nesse sentido, musicistas nos relatam que "é horrível, é uma instabilidade mesmo geral. E isso me traz, às vezes, depressão, agonia, aflição" (REQUIÃO, 2019: 197); "Quando começo a ter que fazer empréstimos nos bancos para sobreviver em janeiro, fevereiro e março, é aí que começa... tenho que ir buscar novas fontes de renda" (REQUIÃO, 2019: 162); "As coisas mudaram muito, quase não há mais formalidade nas contratações de músicos, então é preciso uma organização diferente que permita garantir uma vida profissional digna" (REQUIÃO, 2019: 99).

> As dificuldades existem e sempre existirão, mas o que se impõe agora é: "se você não empreender, você não será alguém". Todos temos que ser empresários de nós mesmos? É o famoso discurso da meritocracia, que pode atingir de forma cruel muita gente. Onde estão os empregos de músicos, hoje? Mesmo nas orquestras o quadro começa a mudar, com banco de horas, perda de garantias. Vejo muitos jovens tocando pela questionável "contribuição consciente" do público, tentando descolar um pouco de dinheiro em esquemas de vaquinha (REQUIÃO, 2019: 100).

Ao contrário do discurso otimista em relação ao empreendedorismo, corroboramos da ideia de que

> O que estamos testemunhando é uma tentativa de construção da imagem do empreendedor de si mesmo como o indivíduo capaz de vencer as incertezas e inseguranças da vida social dentro do contexto do capitalismo flexível. Por outro lado, no nível das vivências práticas, o que de fato estamos testemunhando é muito mais o alargamento das fileiras das vítimas dos efeitos deletérios da flexibilização produtiva (BARBOSA, 2011: 138).

Muito ainda está por vir. Investimentos na área da cultura estão, de forma cada vez mais direta, subordinados às leis de mercado e à exploração econômica, e as políticas públicas culturais, por sua vez, orientadas por indicadores culturais que contabilizam dados numéricos referentes à Indústria Criativa. Um exemplo disso é o relatório intitulado "A Economia Criativa Brasileira: análise da situação e avaliação do programa de empreendedorismo social e criativo financiado pelo Newton Fund" (FLEMING, s. d.). Trata-se do seguinte:

> Desenvolvido pelo British Council e o Sebrae Nacional, com a utilização de recursos do Newton Fund, este guia – assinado por Tom Fleming, da consultoria britânica TFC – apresenta os resultados do Programa Newton Fund Sebrae em Economia Criativa, que contou com a participação de

> empreendedores dos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco e Alagoas. Nesta publicação, são compartilhadas experiências e *showcases* de empreendimentos da indústria criativa e os impactos gerados pelo programa, além de um estudo atual sobre a indústria criativa brasileira[23].

No relatório são destacados a Lei Rouanet e o programa Cultura Viva como exemplos da "ampla política cultural e perspectiva da Economia Criativa do Brasil" (FLEMING, s. d.: 12-13). Tal situação é analisada da seguinte forma:

> No Brasil, há pouco foco estratégico no empreendedorismo criativo como uma forma de desenvolvimento direcionado pela cultura. A maioria dos programas públicos federais tem como foco a proteção e promoção da cultura, sem conexões efetivas com o papel da cultura na economia. Assim, a política cultural, apesar do foco crescente na Economia Criativa, ainda não está explorada adequadamente uma maneira de construir a capacidade dos produtores culturais, de forma que eles possam operar como empreendedores criativos. Existem poucas atividades que procuram construir a capacidade digital do setor cultural e gerar modelos de negócio e de distribuição escaláveis. Isso se deve, em parte, ao foco no engajamento e no apoio à participação ativa da cultura em relação ao desenvolvimento de uma força de trabalho criativa. Também é possível dizer que existe o legado de uma abordagem paternalista ao investimento cultural onde a dependência do estado é comum, com foco em resolver no curto prazo questões relacionadas, em grande parte, à redução das dificuldades financeiras de promotores culturais e criativos, permitindo assim que eles sobrevivam. Mudar de uma abordagem de sobrevivência dependente de subsídio para o crescimento sustentável a longo prazo gera uma série de desafios de elaboração de políticas para o governo no Brasil (FLEMING, s. d.: 16).

O relatório financiado pela New Fund, ao analisar as políticas públicas no Brasil como de "abordagem paternalista" e criticar investimentos na cultura que dependam do estado, parece deturpar o que foi proferido para o desenvolvimento do setor cultural em fins da década de 1980. De acordo com Leitão (2015), ex-secretária nacional de Economia Criativa (2011-2013), as políticas culturais brasileiras foram se delineando a partir da "Declaração sobre o Direito ao Desenvolvimento", produzida em 1986 pela Organização das Nações Unidas (ONU). No documento consta que o desenvolvimento pertence "à categoria dos direitos humanos e, por isso, é inalienável" (LEITÃO, 2015: 79). No Brasil, a Constituição de 1988 segue os preceitos da ONU, "tratando o direito ao desenvolvimento como um direito fundamental, baseado nas prestações positivas do Estado capazes de concretizar a democracia econômica, social e cultural" (LEITÃO, 2015: 79). Segundo Leitão, falhamos na implementação dessas diretrizes, e "as crises sociais, econômicas, ambientais e culturais contemporâneas atestam o fracasso desse modelo fundamentado unicamente na exploração desmedida dos recursos naturais e culturais" (LEITÃO, 2015: 79). A autora continua observando que "o avanço das tecnologias, tão festejado no novo século, também não implicou desenvolvimento no sentido da ampliação do processo de

[23] Fonte: https://www.britishcouncil.org.br/pesquisas-infograficos. Acesso em: 30 nov. 2019.

expansão das liberdades e capacidades humanas" (LEITÃO, 2015: 79) e, de outro modo, estaria aumentando o poder das indústrias do *copyright* (LEITÃO, 2015: 82).

Leitão salienta a diferença entre "indústria criativa" e "economia criativa", sendo a primeira caracterizada "pelo valor agregado da cultura e da ciência e da tecnologia na produção em larga escala de bens e serviços, assim como pelo *copyright*, ou seja, pela proteção de caráter individual do direito do autor/criador" (LEITÃO, 2015: 82), enquanto a segunda seria "de natureza cooperativa e includente, voltada para uma economia de nichos, caracterizada pela proteção coletiva dos direitos do autor/criador" (LEITÃO, 2015: 82). Ocorre que, ainda segundo a autora, as indústrias criativas tornaram-se eixo estratégico de desenvolvimento econômico, pois, mesmo em momentos de crise, destaca-se como um dos setores mais dinâmicos do comércio internacional (LEITÃO, 2015: 82).

É importante sempre salientar que conciliar a "democratização do acesso à cultura", a "promoção de diversidade cultural" e a "defesa e preservação da identidade de um povo", conforme propõe a Unesco (2003), a um projeto que entende a cultura como um "fator de desenvolvimento econômico", a partir de um modo de produção capitalista, é uma grande contradição (REQUIÃO, 2016: 270). Assim,

> [...] longe de construir uma narrativa laudatória sobre as indústrias criativas e seu crescimento no mundo, devemos, isto sim, refletir sobre os impasses conceituais e ideológicos entre as "indústrias" e as "economias" criativas. Avançar e perceber as diferenças, e não as afinidades, entre as duas expressões constitui uma tarefa intelectual tão desafiadora quanto urgente (LEITÃO, 2015: 82).

Conforme analisa Lima e Velden (2019),

> Ministério com uma das menores despesas executadas do orçamento (menos de 0,01% dos gastos públicos entre 2014 e 2018 segundo o portal transparência), o setor da cultura viveu uma queda livre na última década. De um limite de pagamento autorizado em 2010 de 1281 mi para menos de 600 mi em 2018, onde quase a totalidade desse orçamento é dedicada a custeio e não revertida a políticas públicas diretamente, o setor vive ainda o efeito nefasto da Emenda do "teto de gastos" (EC95) que sufoca recursos para o setor. Estrangulando ainda mais os recursos, no fim de 2018 Bolsonaro anunciava a transformação do MinC em Secretaria, alocada no Ministério da Cidadania e em novembro no Ministério do Turismo. A movimentação significa na prática uma queda sem precedentes nos recursos e no funcionamento do setor de difícil mensuração (LIMA; VELDEN, 2019: s. p.).

Enquanto para a Economia da Cultura os recursos se mostram cada vez mais escassos, a Indústria Criativa representa "aproximadamente 2,64% do Produto Interno Bruto (PIB) Nacional" (VALIATI; FIALHO, 2017: 181), e "os segmentos culturais representam atualmente 7,8% da malha empresarial brasileira, com alta densidade de microempreendimentos, e 4,2% do total de ocupações" (VALIATI; FIALHO, 2017: 182), conforme já demonstrado. Nesse contexto produtivo capitalista, "reinventar-se" e "sair da caixa" é o que se espera do trabalhador da cultura, e, assim como nos demais setores, é dessa capacidade que depende a sua permanência no mercado de trabalho.

Por meio das discussões e análises aqui empreendidas, buscamos compreender a conformação do trabalho do músico às regras impostas pelo mundo do trabalho e a forma como essa força de trabalho vem sendo apropriada por mecanismos de exploração próprios à atual fase do modo de produção capitalista. Apontamos que, a partir de grandes transformações no modo de produzir e consumir música, é delegada aos músicos a necessidade de "reinventar-se" e "sair da caixa", o que seria uma premissa para a permanência desse trabalhador no mercado de compra e venda de produtos e serviços musicais. Nesse sentido, atestamos que a figura do músico trabalhador vem sendo substituída pela do microempreendedor individual. Do nosso ponto de vista, o que ocorre é um acirramento na precarização das relações de trabalho, e, tal qual nos demais setores produtivos, os músicos estão à deriva, entregues a um mar de incertezas. Se lutar contra essa maré é uma árdua tarefa para a qual se faz necessário um esforço coletivo, vislumbrando um horizonte ainda longínquo, buscamos aqui contribuir com argumentações e reflexões para que nesse momento possamos, ao menos, compreender a realidade que nos é imposta e, quem sabe, ter armas para transformá-la.

REFERÊNCIAS

ACONTECEU há 85 anos. *Revista Musical*, ano I, ed. 3, p. 11, jul./set. 2015. Disponível em: http://www.sindmusi.org.br/imagens/anexo_141_1123183328.pdf. Acesso em: 26 abr. 2019.

ADVOGADOS verão a solução hoje para a Mayrink. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 11, 29 jul. 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/50398. Acesso em: 11 maio 2019.

ANTUNES, Ricardo. *O que é sindicalismo*. 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos)

ANTUNES, Ricardo. *Devastação do trabalho na contrarrevolução de Temer*. [S. l.: s. n.], 2017. Disponível em: http://www.iela.ufsc.br/noticia/devastacao-do-trabalho-na-contrarrevolucao-de-temer. Acesso em: 11 jun. 2019.

AZEVEDO, Lia Calabre de. *No tempo do rádio*: radiofusão e cotidiano no Brasil 1923-1960. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

BARBOSA, Attila Magno e Silva. O empreendedor de si mesmo e a flexibilização no mundo do trabalho. *Revista de sociologia e política*, Curitiba, v. 19, n. 38, p. 121-140, fev. 2011.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes*: tratamento documental. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BELTRAME, Juciane Araldi. *Educação musical emergente na cultura digital e participativa*: uma análise das práticas de produtores musicais. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BRASIL. Decreto nº 1.637, de 5 de janeiro de 1907. Crea syndicatos profissionaes e sociedades cooperativas, *Diário Official*, 11 jan. 1907, p. 251. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-1637-5-janeiro-1907-582195-norma-pl.html. Acesso em: 11 maio 2019.

BRASIL. Decreto nº 19.854, de 13 de abril de 1931. *Reconhece de utilidade pública o Centro Musical do Rio de Janeiro*. Disponível em: https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/116726/decreto-19854-31. Acesso em: 11 maio 2019.

BRASIL. Lei nº 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: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm. Acesso em: 11 maio 2019.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ESTEVES, Eulícia. *Acordes e Acordos*: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FIRJAN. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. 2012. Disponível em: http://www.firjan.com.br. Acesso em: 12 maio 2019.

FIRJAN. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. 2014. Disponível em: http://www.firjan.com.br. Acesso em: 12 maio 2019.

FIRJAN. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. 2016. Disponível em: http://www.firjan.com.br. Acesso em: 12 maio 2019.

FIRJAN. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. 2019. Disponível em: http://www.firjan.com.br. Acesso em: 12 maio 2019.

FLEMING, Tom. *Análise da Situação e Avaliação do Programa de Empreendedorismo Social e Criativo Financiado pelo Newton Fund*. [S. l.: s. n., s. d.]. Disponível em: https://www.britishcouncil.org.br/sites/default/files/brasil_economia_criativa_online2.pdf. Acesso em: 30 nov. 2019.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de janeiro: Sarapuí, 2002.

GENES, Felipe; CRAVEIRO, Rodolfo Uchôa; PROENÇA, Adriano. Inovações tecnológicas na cadeia produtiva da música no século XXI. *Sistemas & Gestão* (Revista Eletrônica), Rio de Janeiro: UFF, v. 7, n. 2, p. 174-191, jun. 2012.

GOMES, Thiago Pinheiro de Siqueira. *Vivendo de música*: por incrível que pareça! São Paulo: PoloBooks, 2016.

JARDIM, Antônio. *Música:* uma outra densidade do real. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1988.

LEITÃO, Cláudia. Por um Brasil criativo. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 18, p. 78-88, jul./dez. 2015.

LIMA, Lara; VELDEN, Alexandre. *Censura, obscurantismo e ofensiva ideológica*: a política cultural no primeiro ano de governo Bolsonaro. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: https://esquerdaonline.com.br/2019/12/20/censura-obscurantismo-e-ofensiva-ideologica-a-politica-cultural-no-primeiro-ano-de-governo-bolsonaro/. Acesso em: 23 dez. 2019.

MENGER, Pierre-Michel. *O retrato do artista enquanto trabalhador*: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma, 2005.

REQUIÃO, Luciana. *Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas*: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.

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

REQUIÃO, Luciana. "Festa acabada, músicos a pé!": um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

REQUIÃO, Luciana. A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2017: De O capital à Revolução de Outubro (1867-1917), 2017, Niterói. *Anais* [...]. Niterói, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Luciana_Requiao/publication/337153832_A_morte_ou_quase_morte_do_musico_como_um_trabalhador_autonomo_e_a_ode_ao_empreendedorismo/links/5dc814bf4585151435fd62e0/A-morte-ou-quase-morte-do-musico-como-um-trabalhador-autonomo-e-a-ode-ao-empreendedorismo.pdf. Acesso em: 8 maio 2020.

REQUIÃO, Luciana. *Trabalho, Música e Gênero*: depoimentos de mulheres musicistas acerca de sua vida laboral. Um retrato do trabalho no Rio de Janeiro dos anos 1980 ao início do século XXI. Rio de Janeiro: Edição da autora, 2019. Disponível em: https://issuu.com/lucianareq/docs/livro_trabalho_musica_genero_fechado. Acesso em: 9 out. 2019.

SALAZAR, Leonardo. *Música Ltda*: o negócio da música para empreendedores. Recife: Sebrae, 2010.

SALAZAR, Leonardo. Leonardo Salazar vê a música como empreendedorismo. [Entrevista cedida a] Gabriel Albuquerque. JC, 27 dez. 2015. Disponível em: https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2015/12/27/leonardo-salazar-ve-a-musica-como-empreendedorismo-214282.php.

SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, p. 48-61, dez./fev. 2002-2003.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2001.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular*: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION – UNESCO. *Políticas culturais para o desenvolvimento*: uma base de dados para a cultura. Brasília: Unesco Brasil, 2003.

VALIATI, Leandro; FIALHO, Ana Letícia do Nascimento (org.). *Atlas econômico da cultura brasileira*: metodologia I. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Cegov, 2017.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil*: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Luciana Requião é doutora em Educação pela UFF, mestra em Música e graduada no curso de Licenciatura em Educação Artística pela Unirio. É professora associada da Universidade Federal Fluminense, lotada no Instituto de Educação de Angra dos Reis, e membra permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio e do Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais da Unirio. Coordena o Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (Geculte) e é autora dos livros *O Músico-Professor* (Booklink, 2002), *Eis aí a Lapa...: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa* (Annablume, 2010) e *Trabalho, Música e Gênero*" (Do autor, 2019). Em 2018-2019 fez estágio de pós-doutorado junto ao Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. É membra da diretoria do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, como diretora do trabalho, na gestão 2015-2018 e 2019-2022. lucianarequiao@id.uff.br