

Trabalho imaterial compartilhado: reflexões sobre o processo de inclusão do músico e da música popular no sistema capitalista de produção

Jonas Soares Lana*

Resumo

No capitalismo contemporâneo, o paradigma produtivo fordista, caracterizado pela rigidez hierárquica e pela especialização do trabalho, vem sendo substituído por formas e relações de produção organizadas em rede. Nessa nova configuração, as empresas demandam de seus funcionários habilidades múltiplas, mobilidade e capacidade de estabelecer conexões úteis. Nesse contexto, gestores de grandes companhias multinacionais têm adotado o modo de organização de trabalho dos artistas e, mais especificamente, dos músicos, para formular estratégias de gestão empresarial. Essa preferência estaria relacionada ao caráter aparentemente desorganizado e fluido da produção musical e ao fato de a música ser um tipo de trabalho imaterial compartilhado. A partir dessa perspectiva, esse texto propõe uma reflexão sobre o processo de transformação da música em mercadoria, no qual gradualmente se desenvolve a incorporação do músico no universo de produção capitalista no decurso do século XX.

Palavras-chave: Música, trabalho imaterial, indústria cultural, subjetividades.

Abstract

Cooperative immaterial labor: thoughts about the process of inclusion of the musician and popular music in the capitalist production system

In contemporary capitalism, Fordism as a paradigm for production, characterized by hierarchical rigidity and specialized labor, is being replaced by forms and relations of production organized as networks. In this new configuration, companies expect their employees to have multiple skills, mobility and the ability to establish useful connections. In this context, managers of large multinational companies have been adopting a form of organization used by artists, particularly musicians, in the formulation of corporate

* Jonas Lana é mestre em História pela UFMG. Atualmente cursa doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio, onde desenvolve uma pesquisa sobre a co-participação de Rogério Duprat como arranjador na criação de canções de artistas do movimento tropicalista, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes.

management strategies. This choice seems to be related to the apparently disorganized and fluid character of musical production and the fact that music is a kind of work that is insubstantial and cooperative. From this perspective, the present text proposes a reflection on the transformation of music into merchandise, a process through which musicians were gradually incorporated with the universe of capitalist production in the 20th century.

Key words: music, immaterial labor, cultural industry, subjectivities.

Em *Capitalismo Rizomático*, um dos capítulos de *Vida capital: ensaios de vida política*, Peter Pál Pelbart dedica-se à análise de *Le nouvel esprit du capitalisme*, de Luc Boltensky e Ève Chapello (1999). Neste capítulo, o autor apresenta os novos aspectos do capitalismo contemporâneo, os quais teriam se desenvolvido a partir da superação da hegemonia do paradigma produtivo fordista. Nesse novo contexto, as formas e as relações de produção se estabeleceriam em uma estrutura de rede, na qual empresas capitalistas e trabalhadores tenderiam a buscar o máximo de mobilidade, de informações, de conexões úteis, articuladas, para se adequarem às constantes transformações do mercado global. Na atual configuração do que Gilles Deleuze e Félix Guattari designaram como capitalismo rizomático, os mais eficientes administradores de empresas se inspirariam em um modo de organização profissional que não se enquadra no sistema segmentado e rígido de relações fordistas de trabalho (*apud* Pelbart, 2006). Assim, segundo Pelbart,

No contexto do capitalismo rizomático, um chefe de projeto, de *managers*, de parceiros de espíritos, tem por modelo os artistas. A malhagem informal é o modo de organização preferido dos artistas, cientistas e músicos que evoluem em domínios onde o saber é altamente especializado, criativo e personalizado. É um tipo que, como o artista, deve lidar com a desordem, estar à vontade no flou, ter capacidade de atravessar distâncias, geográficas, institucionais, sociais. (Pelbart, 2006, p. 101)

A notável familiaridade dos músicos com a “desordem” e com o “*flow*” é uma idéia profundamente arraigada na cultura e na história ocidental e brasileira, sobretudo com relação aos artistas urbanos vinculados ao universo midiático da indústria cultural. De um lado, a imensa mobilidade dos *freelancers*, contratados para acompanhar estrelas em turnês internacionais e para gravar discos de outros intérpretes e, de outro, a grande familiaridade dos cancionistas com o fluxo livre da criação – descrita, por exemplo, por Danilo Caymmi, que afirma ter suas ideias musicais assistindo à TV¹ –, demonstra por que o músico pode servir de referência para os novos empreendedores do século XXI.

A partir dessa leitura de Pelbart, pretendemos investigar por que a música e o modo de organização de trabalho do músico são tomados como paradigmas para os *managers* contemporâneos. Uma resposta a essa questão pode estar relacionada ao caráter desorganizado e fluído da produção musical e ao fato de ser a música um tipo de trabalho imaterial compartilhado, nos termos conceituais elaborados por Maurizio Lazzarato (2006), Mauricio Lazzarato e Antonio Negri (2001) e discutido por Félix Guattari (1986). Essa reflexão contribui para a compreensão das formas de apropriação capitalista do estilo de trabalho do músico, como também para o entendimento do processo de transformação da música em mercadoria, no qual gradualmente se desenvolve a incorporação do músico no universo de produção capitalista no decurso do século XX.

Historicamente, o músico circulou por territórios geográficos, sociais e culturais diversos com relativa facilidade. Artistas de rua e das feiras medievais, trovadores e

menestréis das cortes da baixa Idade Média, compositores e intérpretes das igrejas católica e reformada, servos das cortes do Antigo Regime, virtuosos do século XIX — que vendiam suas performances e partituras — e, mais recentemente, os músicos populares modernos da era do registro sonoro, conhecidos por imensas turnês internacionais e shows transmitidos ao vivo para todo o mundo, deram um sentido particular à ideia de trajetória pessoal².

Há uma lenda que diz que cancionistas como o *bluesman* norte-americano Robert Johnson alcançaram o sucesso depois de compactuar com o diabo em uma encruzilhada. Deixemos o demônio de lado e fixemos a atenção no local em que o pacto foi realizado. Cruzamento de vias, esquina, pontos de encontros marcados ou acidentais, nó da grande malha das relações sociais e culturais, a encruzilhada é o lugar de multiplicação de caminhos. E como “quem anda faz negócios”, não é de surpreender que o músico, com toda a pecha de mau empreendedor, possua uma facilidade para se associar e desenvolver projetos comuns. Isso interessa diretamente aos *managers* contemporâneos que, segundo Pelbart, têm que lidar com o encadeamento de múltiplos planos de trabalho, realizados simultaneamente por meio de associações transitórias com parceiros diversos, cujo êxito depende de uma habilidade para constituir redes de relações e modos eficientes de cooperação. O produto de cada um desses projetos desenvolvidos por executivos ou músicos seria, nesse sentido, resultado da manifestação concreta de um trabalho compartilhado.

O compartilhamento em música é um aspecto relacionado com o componente coletivo que é próprio de sua natureza. Em sociedades tradicionais, a música integra os sistemas de rituais profanos e religiosos, com participação significativa nos processos de renovação dos laços sociais e da identidade tribal. Esse traço sobrevive até hoje na sociedade global, porque, mesmo nesse contexto social atomizado, ainda é forte a ideia do *grupo* musical. Assim, a música popular, historicamente vinculada às tradições musicais de transmissão oral, seria emblemática por ser geralmente produzida em conjunto. Veja-se, por exemplo, o universo da canção *pop*, no qual a palavra cantada é geralmente constituída sobre uma base que envolve bateria ou percussão, baixo, teclados ou piano, violão ou guitarra. No samba e no choro, a presença de pandeiro, cavaquinho e violão é recorrente. O mesmo se dá com os diversos gêneros agrupados em torno do forró dito tradicional: nesse caso, o cantor não poderá consolidar sua carreira sem contar com o trio que o acompanha, composto por acordeom, zabumba e triângulo. Mesmo quando os instrumentistas ficam sombreados pelo nome do intérprete, há uma profunda relação de interdependência, cooperação e compartilhamento que marca o sentido de toda a atividade musical.

Cada um desses profissionais — cantores, compositores, instrumentistas, produtores, arranjadores etc. — seria, segundo Maurizio Lazzarato, uma unidade do mundo social, pensada como uma rede dinâmica, resultante da interação livre dessas diversas partes constituintes. O autor recorre ao termo *singularidade* para definir essas unidades como alternativa à categoria de indivíduo, associada à concepção liberal que pressupõe a existência de “indivíduos já constituídos, livres e autônomos” (Lazzarato, 2006, p. 28). A

unidade social pensada como singularidade não é constituída *a priori* e não tem autonomia em relação ao corpo social.

Recorrendo ao pensamento monadológico do filósofo e matemático Leibniz e neomonadológico do sociólogo Gabriel Tarde, Lazzarato concebe essas singularidades como mônadas, unidades abertas que se constituem na sua interação cognitiva e subjetiva. A sociedade, assim como as próprias singularidades que a constituem, seria ontologicamente definida pelo movimento incessante dessas mônadas. Nesse sentido, Tarde é mobilizado por Lazzarato para superar a dicotomia entre a visão individualista da sociedade, em que a menor parte — o indivíduo — determina o todo, e a perspectiva holista, na qual a parte é definida pelo todo. Na alternativa monadológica, a sociedade é um desenho animado pela interação das partes, ou segundo Tarde, “um grande cérebro coletivo em que os pequenos cérebros individuais funcionam como células”, com relativa indiferença funcional (*apud* Lazzarato, 2006, p. 41). Nesse sentido, a parte não seria regida pelas relações hierárquicas rígidas (holista), tampouco uma unidade absolutamente independente das demais partes que constituem o corpo social (concepção individualista). Ela seria definida na interação dinâmica com outras unidades que se regem mutuamente, formando uma rede descentralizada de relações. O mundo social seria um constante, imprevisível e infindável processo de rearticulação das forças difusas que o governam.

Dessa perspectiva, o trabalhador é uma singularidade que produz a partir de sua relação cognitiva e subjetiva com outras. No mundo produtivo, essas singularidades não fabricam simples objetos concretos. No processo de transformação da natureza pelas mãos humanas estão envolvidos a reflexão e a criação intelectual que deixam marcas da cultura em artefatos, razão pela qual se tornam objetos de estudo dos arqueólogos.

Segundo Félix Guattari, os mais avançados ramos da indústria produzem, ao mesmo tempo, trabalho material e semiótico. A competência no domínio semiótico é produzida no campo social como um todo: escolas profissionais, escola primária, vida doméstica, televisão, vídeo-game, atividades esportivas, artísticas etc. Neste sentido, os produtos industriais não são obra exclusiva da fábrica organizada sobre a divisão fordista de trabalho. Cada trabalhador leva para a grande indústria um conjunto de aptidões adquiridas previamente: conhecimento de línguas estrangeiras, habilidades manuais e mentais adquiridas em atividades lúdicas, domínio de normas de etiqueta social, além da desenvoltura nos trabalhos de equipe, tão apreciada pelos administradores de recursos humanos. Trata-se de um processo constante de produção de *subjetividade* — expressão usada por Guattari para se referir à menor unidade social, que Lazzarato designou como mônada, ou singularidade —, constituindo-se em “matéria-prima de toda e qualquer produção” (Guattari, 1986, p. 36). A criação dessa matéria-prima antecede a produção capitalista, o que pode ser demonstrado pelas estratégias de implantação de fábricas pelas multinacionais. Elas são instaladas em regiões com altos índices de escolaridade, cujos habitantes possuem elevado volume de capital educacional e cultural. Muitas dessas empresas têm sedes no Japão, nação construída sobre um arquipélago carente de recursos

naturais essenciais à produção industrial (combustíveis fósseis e recursos minerais) que, no entanto, alcançou o patamar de potência mundial por meio da comercialização de tecnologia, da competência técnico-intelectual e da inventividade de seus nacionais (Guattari, 1986).

Essas invenções seriam, de acordo com Lazzarato, formas de co-criação que engajam uma multiplicidade de singularidades:

A invenção é engendrada pela “colaboração natural ou acidental” de muitas consciências em movimento, ou seja, ela é, segundo Tarde, a obra de uma multiconsciência. Tudo opera primitivamente pela multiconsciência; só a invenção pode se manifestar, em seguida, através de uma uniconsciência. Dessa maneira, a invenção do telefone foi, originariamente, uma multiplicidade de pequenas e grandes invenções desconexas para os quais contribuiu uma multiplicidade de inventores, mais ou menos anônimos. Depois é que vem o momento em que todo o trabalho começa e termina na mesma mente, o que permite que um dia surja uma invenção perfeita, *ex abrupto*. (Lazzarato, 2006, p. 44-45)

A canção não poderia ser obra de uma multiconsciência? Assim como o telefone, sua invenção decorre da acumulação de uma série de elementos produzidos por uma rede de singularidades que cooperaram ao longo do tempo. A canção *Aquarela do Brasil*, por exemplo, composta por Ari Barroso, foi gravada em 1939 pelo cantor Francisco Alves e recebeu arranjo de Radamés Gnattali (Didier, 1996). Além deles, cooperaram diversos instrumentistas, assim como produtores e técnicos da gravadora Odeon. Um dos mais importantes colaboradores nesse processo foi o baterista Luciano Perrone. Ele teria sido responsável pela sugestão a Gnattali de alterar os arranjos do samba, dando aos metais da orquestra uma função rítmica. Esse procedimento, que resolveu o problema de um “vazio rítmico” resultante da concentração dessa função nos instrumentos de percussão, está presente no motivo rítmico-melódico em torno do qual se organiza o arranjo da *Aquarela*, inspirado no tema musical da canção. No entanto, essa invenção já havia aparecido em *Ritmo de samba na cidade*, composto por Perrone, mas não lançado comercialmente, e em *Meu consolo é você*, samba de autoria de Antônio Nássara e Roberto Martins, gravada em 1939 pelo cantor Orlando Silva (Saroldi e Moreira, 2005; Barbosa e Devos, 1985; Severiano e Mello, 1997).

Nesse sentido, a canção de Ari Barroso seria fruto não apenas de uma criação compartilhada sincronicamente em um ponto localizado no tempo, mas resultado do acúmulo diacrônico de invenções realizadas por outras singularidades, em momentos e contextos que antecederam a produção dessa gravação. Entre esses “colaboradores indiretos” figuram os responsáveis pela invenção dos arranjos para a canção nos Estados Unidos, os fundadores do gênero de canção popular moderno conhecido como samba,

nos anos 1910, os compositores do Estácio que desenvolveram o samba marchado, Thomas Edson, o inventor do fonógrafo no século XIX, e os inventores da gravação eletromecânica, ocorrida no final dos anos 1920. São todas pequenas invenções que se acumularam, deixando marcas na *Aquarela do Brasil* que, por sua vez, certamente legou a outras canções outros inventos, como os elementos sinfônicos e poéticos que definem o samba-exaltação, gênero do qual essa canção é matriz.

Nos termos de Howard Becker, a *Aquarela*, assim as demais obras de arte, seria

o resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho artístico seja realizado da forma que é. [...] As ações desses agentes seriam coordenadas a partir de um conjunto de concepções convencionais incorporadas numa prática comum e nos produtos de um mundo a que pertencem. (Becker, 1977, p. 9-10)

Embora *Aquarela do Brasil* represente uma invenção significativa, seus criadores — compositor, produtores, técnicos, arranjador, instrumentistas e cantor — pautaram-se nas convenções que regulam o funcionamento do mundo da canção (Becker, 1977), adaptando-se às exigências impostas pela disponibilidade de instrumentos musicais, pelas normas melódicas, rítmicas e harmônicas que regem os arranjos musicais, às características dos equipamentos de registro sonoro e à restrição imposta pelo limite de tempo de gravação do disco de 78 rotações.

O compartilhamento na produção de música não se restringe apenas às gravações. Nos recitais, concertos ou shows, momentos em que os músicos se apresentam a uma audiência, esse grupo de singularidades que, à primeira vista seria pensada como um conjunto passivo de ouvidos, também participa da constituição das obras musicais executadas ao vivo. Aplausos, vaias e todo o tipo de respostas a estímulos dos artistas são meios pelos quais o público interage com os músicos, participando da constituição do resultado do show (Becker, 1977; Seeger, 1977). Não estamos tratando apenas da relação da plateia com o cantor, que fala, pergunta, provoca. Isso vale também para um instrumentista, que faz vibrar o público ao desenvolver um improviso. Durante o solo, ele capta essa vibração, o que o motiva a prolongar e desenvolver o improviso. Nesse sentido, todos os presentes participam de uma construção em progresso da obra musical e, por mais que a existência de um palco separe artistas e público, temos um processo de criação efetuado por uma rede de cérebros, constituindo provisoriamente um cérebro coletivo.

Um músico que faz bom uso da performance é capaz de captar a atenção do público, explorando-o como um co-autor do que está sendo tocado no palco. O êxito absoluto desse exercício seria a indistinção entre artista e público, que pode ocorrer em diversas ocasiões: quando a plateia canta junto com o vocalista, que muitas vezes silencia para ouvir o público; em shows de bandas de rock pesado (*trash metal, punk rock, hardcore*) em que se forma o *mosh*, um tipo de dança na qual os corpos se chocam uns nos outros

com relativa violência; em um show de forró, tocado para o público dançar; ou ainda nos shows do mundo pop, dos Beatles a Michael Jackson, nos quais fãs histéricos entram em transe a ponto de terem que ser retirados do show. Há, nesses momentos, um rompimento da fronteira que separa a pista e o palco, que demarca os limites dos corpos e dos cérebros, o que pode explicar o comportamento de alguns espectadores que, em um ato de identificação absoluta, tentam romper os cordões de isolamento para agarrarem-se aos seus ídolos, fundindo-se fisicamente com eles.

Ao contrário da música de concerto, cuja diferenciação entre o *performer* e a audiência é explícita e respeitada, a música popular moderna, produzida para consumo massivo mediante a venda de gravações e de ingressos para shows, tem em comum com a música popular tradicional — de transmissão oral, geralmente produzida em rituais sagrados e profanos, ou nas mais diversas práticas cotidianas — a dimensão coletiva. Anthony Seeger observa que em um concerto para orquestra de cordas “os sons estão relativamente divorciados da vida em torno.” Eles se realizam num local diferente e afastado das residências do público, geralmente projetado em função da acústica, ocorrendo em um horário especialmente selecionado para tal finalidade. Na ocasião, os espectadores apreciam com relativa passividade os sons que vêm do palco iluminado, permanecendo em um silêncio quase lapidário, sob a penumbra que cobre a plateia. Nos grandes espetáculos de música *pop*, dos quais Seeger toma o Woodstock como exemplo, a amplificação do som permite conciliar com a audiência do show, a conversa, o consumo de bebidas, alimentos e drogas, assim como as relações sexuais, entre outras atividades. Esses acontecimentos, que podem se estender por vários dias, seriam, portanto, experiências “ostensivamente musicais” (Seeger, 1977, p. 43-44).

Os eventos que se assemelham a Woodstock, claramente inseridos no universo da música popular moderna, guardam semelhanças com outras práticas ostensivamente musicais, existentes em sociedades tradicionais. Esse tipo de música, que se tornou objeto de pesquisa antropológica, é geralmente produzida pela comunidade como um todo, que desconhece as noções que nos são familiares de plateia, de artista e de autoria individual. Trata-se de um tipo de produção estética típica de uma sociedade holista, na qual uma rede de relações hierárquicas define a identidade das pessoas (Dumont, 1985).

A música produzida num registro holista representa uma importante matriz da qual nasceu boa parte da música popular moderna brasileira. O samba é um exemplo emblemático do processo de mercantilização da música. As primeiras gravações do gênero, lançadas a partir de 1917, foram produzidas por cancionistas negros que levaram às gravadoras versões de canções tradicionalmente executadas em reuniões privadas, no ambiente doméstico das residências de ex-escravos (Sandroni, 2001; Winski, 1983). Tratavam-se justamente de obras executadas em rodas de samba, cuja disposição espacial dos participantes em forma de um círculo indica a indiferenciação entre músicos e plateia. Ainda hoje é comum esse tipo de manifestação musical em rodas de samba contemporâneas, nas quais os músicos tocam em volta de uma mesa, sendo acompanhados pelo público,

que participa efetivamente da performance, cantando, dançando e batendo palmas.

Grande parte dos sambistas da dita velha guarda eram estivadores do porto do Rio de Janeiro que faziam samba nas noites e nos fins de semana. Os chorões da *Belle Époque* carioca ganhavam a vida como burocratas e militares. Diversas bandas de *rock* foram formadas por jovens estudantes e a lista se estende por um enorme grupo de indivíduos que preenchem o tempo livre com a música, responsável pela promoção de encontros e pela socialização. Esse tipo de prática pode ser vista como o que Georg Simmel definiu como “sociabilidade”, um tipo de relação social entre indivíduos que se encontram e se comunicam com a finalidade estrita de se relacionarem socialmente (Simmel, 2006). Apesar de o objetivo original de muitos desses encontros ser o exercício estrito da sociabilidade, resultam na invenção de obras artísticas. Portanto, mesmo a prática musical inteiramente realizada para socialização constitui-se como um tipo de trabalho imaterial que envolve a reprodução pura de subjetividade destituída de qualquer produção de capital, segundo a conceituação de Lazzarato (2006). Segundo Lazzarato e Negri, “O trabalho imaterial não se reproduz (e não reproduz a sociedade) na forma de exploração, mas na forma de reprodução de subjetividade” (2001, p. 30). O capital se apropria posteriormente dos frutos do trabalho social, em seus aspectos mais humanos ou, nos termos de Pál Pelbart, pertencente à ordem do privado:

[...] os aspectos mais humanos do homem tornam-se matéria-prima do próprio capital, ou torna-se o próprio capital. Isso antes pertencia à esfera privada, da vida íntima, ou até mesmo do que há de artístico no homem, daquilo que caracteriza mais o artista do que o operário, passa a ser requisitado na produção. (Pelbart, 2006, p. 99)

O que se pôde observar no estabelecimento do que hoje é conhecido como música popular moderna foi a frequente captura de diversos talentos amadores que se dedicavam à música simplesmente por prazer. A invenção do fonógrafo no século XIX permitiu o registro da obra de compositores não familiarizados com a escrita musical, permitindo que esse trabalho imaterial fosse convertido em mercadoria por meio da fixação do som em um suporte físico que permitia sua reprodutibilidade. Entre esses compositores e intérpretes incluem-se diversos sambistas, como Wilson Batista, cancionista que encarnava a figura do malandro, cuja identidade se constituiu a partir da negação do trabalho. Diversos grupos de *rock* formados por jovens em garagens ou clubes foram descobertos por caçadores de talentos, transformando-se em sucesso do mundo *pop*. Recentemente, a divulgação de gravações de áudio e vídeo na Internet facilitou a revelação de novos cancionistas como Mallu Magalhães que, após inserir gravações de suas canções em sites de divulgação, teve suas músicas tocadas nas rádios brasileiras e no canal de televisão MTV Brasil.

Ao entrarem nas gravadoras e em outras mídias, os artistas amadores profissionalizam-se, sendo incorporados em uma grande rede de produção que envolve uma complexa

divisão de trabalho. Afinal, a gravação de um disco, pelo menos até meados dos anos 1990,³ conta com a participação de diversos profissionais da área artística e comercial, cuja remuneração eleva os custos de produção. Por isso, essa gravação dependia essencialmente da reprodutibilidade em massa, assim como nas obras cinematográficas, como observou Walter Benjamin:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (Benjamin, 1994, p. 172)

Um artista como o autointitulado malandro Wilson Batista, ao adentrar no estúdio para gravar, ainda que como *freelancer*, tornava-se temporariamente funcionário de uma empresa comandada por executivos interessados em maximizar os ganhos com a venda de seus discos. A gravadora, assim como as rádios e outros veículos de comunicação e de produção industrial de cultura são, por excelência, empresas que operam com a captura do trabalho imaterial compartilhado, reconhecendo a “articulação independente da cooperação social do trabalho [...] na fábrica social e no setor terciário de ponta” (Lazzarato e Negri, 2001, p. 31).

Como observa Lazzarato, atualmente as grandes empresas investem em média 40% de seu capital de giro em *marketing*, publicidade, modelagem e *design* (Lazzarato, 2006, p. 102), atividades que operam a imaginação dos consumidores, exigindo das empresas a produção em larga escala de trabalho imaterial ou, nos termos de Guattari, de trabalho semiótico. Há uma tendência de crescimento desses investimentos, associada à ampliação do setor de serviços que envolvem, desde a compra pela Internet e a entrega em domicílio, até a expansão do atendimento remoto ao cliente e o *telemarketing*, atividades econômicas geralmente ligadas às relações de consumo. Em certo sentido, as gravadoras, assim como outras empresas do ramo da indústria cultural, têm a produção simbólica como centro de seus negócios, o que permite afirmar que quase todo o capital da empresa se destina à compra do trabalho imaterial dos artistas, técnicos e executivos, salvo exceções, como os custos dos equipamentos de gravação, da prensagem de discos, bem como as despesas básicas de transporte, energia e alimentação.

Portanto, a indústria da música, surgida a partir do desenvolvimento das técnicas de gravação na passagem do século XIX para o século XX, tornou-se uma das primeiras empresas que tiveram que lidar, desde o seu nascimento, com a exploração de trabalho imaterial. Isso se deu antes do advento da informatização e automatização, que fizeram

do trabalho imaterial dos operadores de sistemas digitais de produção o cerne das atividades produtivas contemporâneas. Nesse sentido, os *managers* não apenas procuram copiar o estilo de trabalho dos músicos, como também buscam apreender os tipos de relação que eles estabeleceram com a indústria cultural. De certa forma, os *head hunters*, especializados em captar bons profissionais no mercado, não são muito diferentes dos caçadores de talentos da indústria cultural ou mesmo dos olheiros do futebol. Todos eles estão à espreita de diletantes da música, do esporte ou da informática, subjetividades com competências adquiridas na rede de relações que conecta os mundos da produção e da reprodução.

Nessa trama, a indústria fonográfica, tradicionalmente considerada como uma agência de cooptação dos músicos e de manipulação dos consumidores, tem sua posição reavaliada. As reflexões sobre a música como trabalho imaterial compartilhado indicam que a relação entre gravadoras, artistas e público é mais complexa. Na balança da produção e consumo de música gravada, os artistas introduzem o contrapeso, de suas competências artístico-musicais, um capital imaterial que a indústria procura adquirir por meio da compra da propriedade intelectual, da gravação e da reprodução.

Trata-se de uma realidade na qual predominavam os registros em suportes como as antigas fitas magnéticas e LPs, produzidos com os altos custos dos equipamentos dos estúdios e fábricas. Em 2010, após cerca de 10 anos de popularização dos computadores pessoais, dos equipamentos e softwares de gravação, da Internet e do compartilhamento de música em formato mp3, a parafernália tecnológica de gravação e reprodução de música, controlada pela indústria fonográfica, tornou-se obsolescência. Chega-se ao fim de uma era de monopólio da captura e distribuição do trabalho imaterial musical, cujo controle tem cada vez mais ficado nas mãos dos próprios artistas.

Notas

¹. Essa declaração foi concedida ao cancionista Paulinho Moska, no programa *Zoombido*, por ele apresentado no Canal Brasil, no dia 21 de junho de 2009.

². A linhagem de músicos medievais está bem descrita e analisada em Houser (2003). Henry Raynor explora a transição da condição de servo para profissional liberal do músico na modernidade (Raynor, 1982). Sobre a produção de música popular midiática e as grandes turnês, cf. Carvalho (1999).

³. Nos anos 1990, a popularização dos computadores pessoais e do acesso à Internet deu aos músicos condições de produzirem suas próprias gravações, deixando para as grandes empresas apenas o trabalho de prensagem industrial dos discos. Há, portanto, uma tendência do crescimento das atividades de produção autônoma de gravações que vêm alterando as relações das gravadoras com os artistas que, cada vez mais independentes, precisam desenvolver a capacidade de serem empreendedores de si.

Rerefências bibliográficas

- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. Radamés Gnattali: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1985.
- BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, G. (org.), Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1977, pp. 9-26.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.
- CARVALHO, José Jorge. Transformações da sensibilidade musical contemporânea, Horizontes Antropológicos, Ano 5, nº 11, 1999, pp. 59-118.
- DIDIER, Aluísio. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- DUMONT, Louis. O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- GUATTARI, Félix. Subjetividade e história. In: ROLNIK, S.; DELEUZE, G. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986, pp. 25-126.
- HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LAZZARATO, Maurizio. As revoluções do capitalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____; NEGRI, Antonio. Trabalho imaterial e subjetividade. In: NEGRI, A. e LAZZARATO, M. Formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001, pp. 25-41.
- RAYNOR, Henry. História social da música. Da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1982.
- SANDRONI, Carlos. Feitiço Descente: transformação do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Jorge Zahar Ed., 2001.
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. Rádio Nacional: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- SEEGER, Anthony. Por que os índios suya cantam para suas irmãs?. In: VELHO, G. (org.). Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1977, pp. 39-63.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997 (Coleção Ouvido Musical).
- SIMMEL, Georg. Questões fundamentais de sociologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- TATIT, Luiz. O cancionista. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.
- WISNIK, José Miguel. Catulo da Paixão Cearense. In: ESQUEFF, E.; WISNIK, J. M. O nacional e o popular na cultura brasileira (música). São Paulo: Brasiliense, 1983.