

Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Marcos Roberto Mariano Pina

Work hard, party harder: o trabalho dos DJs no lazer noturno paulistano

São Carlos

2018

Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Marcos Roberto Mariano Pina

Work hard, party harder: o trabalho dos DJs no lazer noturno paulistano

Tese de Doutorado apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor em Sociologia junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Orientador: Professor Doutor Jacob Carlos Lima.

São Carlos

2018

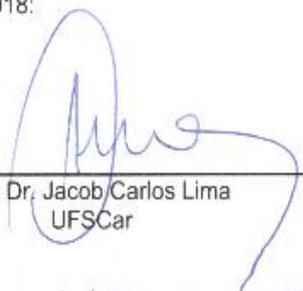


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado do candidato Marcos Roberto Mariano Pina, realizada em 11/09/2018:



Prof. Dr. Jacob Carlos Lima
UFSCar



Profa. Dra. Lilliana Rolfsen Petrilli Segnini
UNICAMP



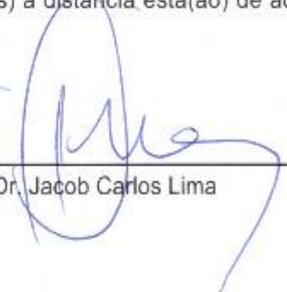
Profa. Dra. Ana Luisa Fayet Sallas
UFPR

Profa. Dra. Cibele Saliba Rizek
UFSCar



Profa. Dra. Maria Carla Corrochano
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Cibele Saliba Rizek e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.



Prof. Dr. Jacob Carlos Lima

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo financiamento integral da pesquisa de doutorado (Processo 2014/08098-2 - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP), condição fundamental para que as propostas do projeto fossem desenvolvidas. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior CAPES, pelo financiamento parcial da pesquisa de doutorado. Agradeço ao Prof. Jacob Lima, pela generosidade no processo de orientação e por partilhar do meu interesse pelos DJs. Agradeço aos amigos do LEST pelas reuniões e pelo incentivo nos momentos de dificuldade na escrita, Giu, Amanda, Aline, Ju, Felipe, Breila e Juninho. Agradeço à Glaucia que realizou as transcrições das entrevistas, sempre com muito capricho. Agradeço aos amigos do período do intercâmbio em Paris, Marcela, Aline, Priscila, Thaís, Dani, Clara, Victor, Diogo, Luís, Leônidas, Marco, Gutinho, Flavinha, Thabata, Caio, Vinícius, Valéria, Ednaldo, Mariem, Dirceu e Mari, por todas as risadas que fizeram desta experiência um período tão leve e feliz na minha vida. Agradeço aos amigos de São Carlos: Alex, Tainá, Jéssica, Vinícius, Paula, Isa, Monique, Milena, Mayara, Marcele, Tarcísio, Keith, David, Nathália, Camila, Luana, Bruno e Vítor, pessoas especiais com quem aprendi muito ao longo dos anos. Agradeço à Prof^a. Marie Buscatto pela disponibilidade em me receber como aluno de estágio de pesquisa no ISST de Bourg-la-Reine. Agradeço à Prof^a. Liliana Segnini pela gentileza de intermediar este contato de intercâmbio e pela solicitude de indicar as oportunidades de discussão sobre o trabalho artístico e musical. Agradeço aos amigos Philippe Sans e Isabelle Sans, pela generosidade de me receber em sua casa em 2016. Agradeço à minha família pelo apoio sempre incondicional em todas as minhas minhas escolhas profissionais. Agradeço aos DJs que contribuíram de alguma forma para a elaboração da pesquisa, através das entrevistas ou das indicações, pelo interesse e disponibilidade de participação.

Resumo

Esta tese desenvolveu uma análise do trabalho dos DJs da cidade de São Paulo, que são os responsáveis pela criação e apresentação de músicas inéditas e/ou resultantes de intervenções em músicas de terceiros. A discussão girou em torno dos valores articulados no processo de identificação dos DJs como trabalhadores, considerando os elementos distintivos do trabalho artístico e musical, historicamente distantes das representações tradicionais sobre trabalho. Este tema abre caminho para repensar pares conceituais, como polivalência e especialização, formalidade e informalidade, criatividade e reprodutibilidade, autonomia e subordinação. Os DJs se inserem no contexto de valorização do trabalho por conta própria, onde o que antes era percebido enquanto situação de precariedade, agora acaba ressignificado positivamente no campo semântico do « empreendedorismo ». As trajetórias acompanhadas apontam para uma posição limítrofe dos DJs, localizada entre os discursos sobre a « profissionalização » do trabalho artístico e musical, buscada por um esforço coletivo de regularização, e os discursos sobre a manutenção da autonomia criativa, mobilizando ambas as representações estrategicamente. As redes sociais resguardam um papel protagonista no acesso dos DJs ao mercado de trabalho, possibilitando uma aplicação do conceito de « capital social » na explicação da relevância das parcerias informais para o levantamento dos convites de apresentação. Trata-se de uma atividade que sempre conviveu com as consequências diretas da intermitência e da informalidade, que nasceu em um contexto de flexibilização, no qual se confrontavam os ideais da técnica aprendida e do « talento » inato. A metodologia da pesquisa foi qualitativa, e baseada na observação de campo, visitando apresentações de DJs de diferentes estilos musicais em São Paulo, bem como em entrevistas semi-estruturadas, para verificar as especificidades das negociações dos contratos e das remunerações.

Abstract

This research developed an analysis of the work of DJs in the city of São Paulo, who are responsible for the creation and presentation of musics resulting from interventions in existing musics. The discussion revolved around the values articulated in the process of identifying DJs as workers, considering the distinctive elements of artistic and musical work, historically distant from traditional representations of productive work. This study case opens the way to rethink conceptual pairs of sociology of work, such as polyvalence/specialization, formality/informality, creativity/reproducibility, autonomy/subordination. DJs are inserted in the context of an increasing valuing of self-employment, where what was previously perceived as a precarious situation, now ends up positively resignified in the semantic field of < cultural entrepreneurship >. The trajectories of the DJs point to a borderline position, located between the discourses of the < professionalization > of the musical work, as a collective effort of regularization, and the discourses of the maintenance of the creative autonomy. Social networks play a leading role in the access of DJs to the market, explaining the relevance of informal partnerships for surveying the presentation opportunities. It is an activity that has always endured the direct consequences of intermittency and informality, born in a context of flexibility, in which the ideals of learned skills and innate < talent > are confronted. The research methodology was qualitative, based on field observation, visiting DJs presentation from different musical styles in São Paulo, as well as semi-structured interviews.

Résumé

Cette thèse a réalisé une analyse du travail des DJs dans la ville de São Paulo, qui sont les agents responsables de la création et présentation des musiques résultantes d'un processus d'intervention. La discussion était concentré sur les valeurs articulées dans le processus d'identification des DJ en tant que travailleurs, compte tenu des caractéristiques du travail artistique et musical, historiquement éloignés des représentations traditionnelles du travail. Cet objet permet de repenser les binômes conceptuels de la sociologie du travail, comme la polyvalence et la spécialisation, la formalité et l'informalité, la créativité et la reproductibilité, l'autonomie et la subordination. Les DJs entrent dans le cadre de revalorisation du travail artistiques et musical, où ce qui autre temps était perçu comme situation précaire, est tout à l'heure reformulé positivement dans le champ sémantique de « l'esprit d'entrepreneur ». Les trajectoires des DJs sont inscrits dans une position limite, situé entre les images différentes de la « professionnalisation » du travail artistique et musicale, perçu comme un effort collectif de réglementation, et les images de l'autonomie créative. Les réseaux sociaux ont un rôle très important dans l'accès des DJ au marché du travail, permettant l'application du concept de « capital social » pour expliquer la pertinence des partenariats informels comme stratégie d'insertion dans les discothèques. Il est une activité qui a toujours vécu avec les conséquences directes de l'informalité, qui est né dans un contexte flexible, dans lequel les idéaux de la technique apprise et le « talent » innée se confrontent. La méthodologie de la recherche était qualitative, en utilisant l'observation de terrain dans les performances de DJs de différents styles musicaux à São Paulo, ainsi que des entretiens semi-structurés.

Lista de quadros e figuras

Quadro 1 - Informações básicas sobre as trajetórias dos entrevistados	18
Quadro 2 - Agenda DJ Júlio	75
Figura 1 - Festa de Axé - Áudio Club	33
Figura 2 - Festa de House - Nos Trilhos	63
Figura 3 - Festa de Indie Rock - Nos Trilhos	92

Sumário

1. Introdução	9
1.1. Métodos	14
2. O trabalho dos DJs: trajetórias e mobilidades	19
2.1. Os modelos de formação e associação aos estilos musicais	24
2.2. A positivação dos contratos intermitentes	29
2.3. A leitura sensível do ambiente das festas	34
3. A centralidade das redes sociais	38
4. As competições e hierarquias internas	48
5. O discurso da « profissionalização »	57
5.1. As instâncias de organização coletiva	62
5.2. O « giro de convites »: a rotina como plausibilidade profissional	69
6. O controle da subjetividade	77
6.1. O gênero como marcador hierárquico	83
7. O « empreendedorismo » e o registro das festas	88
8. Os DJs de periferia	96
9. As perspectivas de carreira dos DJs	105
10. Considerações finais	112
Bibliografia	117

1. Introdução

O objetivo desta pesquisa foi o de analisar as relações de trabalho dos DJs na cidade de São Paulo, observando os valores que impactam no seu processo de identificação como trabalhadores. As questões que orientaram esta discussão podem ser resumidas em duas: como são construídas as trajetórias dos DJs tendo em vista o cenário específico do trabalho artístico e musical, que quase sempre se localiza no polo oposto às representações do trabalho tradicional? Quais são as estratégias mobilizadas para permanência em um mercado heterogêneo e não regulamentado?

Os DJs são trabalhadores autônomos responsáveis pela criação de músicas através de processos eletrônicos de intervenção de áudio, que podem ser inéditas ou subprodutos de modificações em músicas de terceiros, adicionando efeitos secundários nas bases originais gravadas. As músicas resultantes são apresentadas em festas itinerantes para as quais os DJs são convidados como atrações temporárias, estipulando uma rotatividade entre os vínculos possíveis. No geral, os DJs precisam negociar os novos convites com os contratantes em um intervalo quase semanal.

As intervenções de áudio podem ocorrer em tempo real durante as apresentações, e, além da elaboração de um repertório capaz de atender às demandas das audiências, os DJs devem observar um rigor performático, calculando os seus movimentos para demonstrarem perícia no controle dos equipamentos. Os DJs são em grande medida herdeiros dos « discotecários », que eram os indivíduos encarregados de realizar uma seleção prévia dos discos de vinil que serviam como fundo musical para animar as festas dos grandes clubes de dança em meados da década de 1950 (ASSEF, 2010).

A atividade incorporou desde então novas tecnologias aos processos de intervenção de áudio, adaptando equipamentos para além de toca-discos originais, de onde foram idealizadas as primeiras técnicas de modificação, contando com aparatos digitais que ampliaram as opções e efeitos disponíveis. As trajetórias dos DJs variam conforme os estilos musicais com os quais se associam, uma vez que eles podem limitar os recortes das audiências, engendrando ao mesmo tempo um tipo de identificação com base apenas na partilha da mesma preferência musical com as audiências.

O trabalho artístico e musical mobiliza um conjunto de qualidades diferenciais quando

comparado às relações de trabalho tradicionais. São funções que no nível das representações estão próximas ao ideal do trabalho artesanal, isto é, carregado de conteúdo expressivo, capaz de materializar as identidades dos trabalhadores (MENGER, 2002 apud BENDASSOLLI e BORGES-ANDRADE, 2011). Em contrapartida, os DJs costumam encontrar condições desfavoráveis de engajamento, por exemplo, como os contratos verbais sem grandes garantias de permanência ou estabilidade.

Os DJs se inserem no contexto de ressignificação das atividades artísticas e musicais, que deixam de ser observadas apenas do ponto de vista das ausências, seja de regulamentação formal ou dos métodos de avaliação sistemáticos, para serem tratadas como janelas plausíveis de inserção ocupacional. Os vínculos em projetos de curta duração parecem mais condizentes com os limites de agenda dos DJs, sendo motivadores na medida em que garantem sua participação em diferentes festas, correspondendo assim aos novos valores do trabalho que incentivam uma substituição da especialização pela polivalência.

O processo de flexibilização do capitalismo iniciado na década de 1970 colocou estas qualidades como parâmetros para todos os trabalhadores, destacando os benefícios da conduta dinâmica, adaptável, criativa e aberta às experiências, atributos que sempre foram ligados ao trabalho artístico e musical. Esse processo promoveu desde então, nos países industrializados, uma precarização sistêmica das condições de trabalho (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009). Os valores comuns do modelo fordista-keynesiano¹ anterior, pautados em um assalariamento protegido, perdem o protagonismo.

Um dos resultados diretos dessa mudança se encontra na reconfiguração administrativa das empresas, valendo-se das estratégias de eliminação do excesso de mão de obra através do modelo da chamada produção enxuta. As subcontratações, terceirizações e horizontalizações dos quadros de comando, resultaram na intensificação das responsabilidades dos trabalhadores. A tendência de queda do número de contratos por tempo indeterminado foi acompanhada pelos discursos que classificavam estratégias de permanência duradoura como desfavoráveis para a formação individual.

É neste cenário que ganham importância as chamadas « carreiras sem fronteiras », em outras palavras, aquelas atividades nas quais os vínculos entre indivíduos e organizações são

¹ O modelo fordista-keynesiano (HARVEY, 2008) corresponde ao período de organização das relações de trabalho e produção marcado pela fixidez dos contratos de assalariamento acoplados aos direitos sociais, vigorando nos países industrializados da Europa e nos EUA entre as décadas de 1950 e 1970.

enfraquecidos em benefício da mobilidade dos trabalhadores, de acordo com as capacidades relacionais que demonstram (BENDASSOLLI e BORGES-ANDRADE, 2011). Os diferenciais de empregabilidade são modificados pela flexibilização, concedendo primazia aos projetos de curta duração, que se sucedem uns aos outros, aprofundando as imposições por diferenciação e competitividade permanente.

A informalidade, ou ausência de vínculos contratuais no trabalho, perde o seu caráter negativo como instabilidade, adquirindo contornos positivos de liberdade de ação, garantindo mobilidade, em contrapartida aos limites engessados do modelo precedente, pautados pelas estratégias de engajamento formal através de contratos por tempo indeterminado. A condição de provisoriedade desponta como eixo de orientação para trajetórias ocupacionais flexíveis, que se apresentam mais preocupadas em retirar os benefícios da instabilidade do que em despende recursos no esforço de superá-la.

O conceito de « indústrias criativas » explica essa virada analítica que reposicionou os setores do trabalho artístico e musical como mercados potenciais, reconhecendo a importância das atividades criativas para a economia em geral, articulando debates sobre talento individual, mercado de massas e novas tecnologias midiáticas (HARTLEY, 2005 apud BENDASSOLLI e WOOD JR., 2010). Os atributos que sempre fizeram parte desses setores, como instabilidade dos vínculos e baixas remunerações, tornam-se assim critérios de competitividade, embasados pela lógica do « empreendedorismo ».

Trata-se de atividades que não se pautam tanto pela dedicação conformada aos interesses dos contratantes, mas sim pelo empenho de superação dos limites individuais dos trabalhadores. As próprias noções de tempo de trabalho guardam uma característica específica, uma vez que não estão ancoradas em imposições hierárquica verticais. Nas « indústrias criativas », as demandas de formação dialogam com os ideais do « talento » inato, sendo que os aprendizados especializados ocorrem por assim dizer na prática, como um saber-fazer adquirido apenas no treino cotidiano de competências.

A descontinuidade que acompanha os vínculos do trabalho artístico e musical, em parte decorrem da oscilação das demandas, da pressão por inovação e da natureza incerta dos próprios processos criativos (MENGER, 2002 apud BENDASSOLLI e WOOD JR, 2010). Os riscos são amenizados através da possibilidade do reconhecimento ampliado, de identificação subjetiva com os resultados do trabalho e da escolha pela ausência de rotinas estabelecidas.

As limitações partem em princípio apenas do mercado, direcionando as suas trajetórias conforme as preferências dos consumidores.

Os processos de avaliação nos contextos do trabalho artístico e musical não seguem parâmetros assentados em códigos de conduta, antes dependem das iniciativas autônomas, da facilidade de acionamento dos contatos em diferentes redes sociais, por onde circulam as informações estratégicas dos convites. A inabilidade de manutenção dos diálogos restringe as chances de contratação, dificultando as estratégias de divulgação para as músicas criadas. A flexibilização acirra uma condição de dependência da conectividade, sobretudo depois das novas tecnologias midiáticas.

Na cidade de São Paulo, o desenvolvimento do trabalho dos DJs dependeu em parte das grandes emissoras de rádio, como Excelsior e Difusora, onde eles atuavam como seletores dos discos de vinil tocados no decorrer da programação, tendo acesso a equipamentos de ponta. No fim da década de 1960, os DJs de rádio acabaram sendo escalados para realizar funções parecidas, porém agora dentro dos clubes, classificados como alternativas baratas em comparação às orquestras convidadas para animar festas (ASSEF, 2010). Os DJs eram então escalados como atrações principais.

Os métodos de intervenção de áudio realizados pelos DJs podem ser resumidos como: acelerações e desacelerações das linhas rítmicas, recortes e colagens de trechos selecionados, inserção de um conjunto de efeitos que descaracterizam os padrões de tempo originais das músicas (CONTADOR e FERREIRA, 1997). Os resultados dos processos de modificação são planejados segundo expectativas que em muitos casos extrapolam as aspirações iniciais dos DJs, adequando-as de acordo com recursos materiais disponíveis no momento. As músicas serão aceitas se forem inteligíveis para as audiências.

A pesquisa procurou explorar diferentes aspectos das trajetórias dos DJs, destacando os seguintes pontos: os sentidos que eles atribuem ao trabalho artístico e musical, os processos comuns de aprendizado, os métodos de contratação, as hierarquias internas, as formas de uso das redes sociais, as interpretações sobre condições flexíveis do trabalho, as formas de controle da subjetividade, as demandas de adaptação dos corpos, as instâncias de organização coletiva, os discursos da profissionalização, as representações sobre « empreendedorismo », bem como as perspectivas de permanência na atividade.

A hipótese levantada é a de que os DJs ocupam uma posição ambígua entre as figuras do artista autônomo e do prestador subordinado, com influência direta no processo de identificação como trabalhadores, mobilizando estrategicamente essas imagens de acordo com interesses contextuais. É possível afirmar que existe um movimento duplo no processo de identificação dos DJs como trabalhadores, observando de um lado as estratégias comuns de « profissionalização », e de outro discursos em defesa do « empreendedorismo » autônomo e da manutenção da informalidade.

Os ideais da « profissionalização » correspondem aqui aos interesses de construção coletiva de uma categoria ocupacional, reconhecendo parâmetros universais de desempenho, enquanto os ideais do « empreendedorismo » valorizam apenas uma dimensão individual do trabalho. O discurso do « empreendedorismo » funciona como um articulador de ambas as imagens, minimizando as consequências da condição de informalidade na prestação de serviços, como uma economia funcional das incertezas, na qual todos os riscos são tratados como justificativas morais dos ganhos.

A questão da afinidade subjetiva representa uma das justificativas centrais do interesse pela atividade de DJ, apesar das dificuldades anteriores mencionadas. Ganha protagonismo o princípio de abertura para a expressão da personalidade no trabalho artístico e musical, que pressupõe em contrapartida uma ligação afetiva com os resultados finais do trabalho, razão pela qual as críticas assumem um peso maior (BUSCATTO, 2004). A chance de os DJs alcançarem sucesso comercial em pouco tempo atende aos limites dos engajamentos, mas impede que eles criem narrativas de longo prazo.

Os mecanismos de regulamentação adquirem um caráter tácito, ancorados no nível de proximidade entre os membros das redes sociais de que fazem parte. São códigos de conduta habituais, dependentes apenas dos sentimentos de confiança e reciprocidade que não podem ser ignorados sem consequências objetivas. A autonomia prevista convive com um nível elevado de interdependência, pois os DJs iniciantes não podem acessar os fluxos de informações estratégicas sem que um colega se responsabilize pela sua indicação, dividindo em parte os riscos da contratação.

O envolvimento subjetivo intenso advém do aspecto performático do trabalho dos DJs, que lidam diretamente com as audiências, verificando como as músicas são recebidas através das reações nas pistas de dança. Nas « indústrias criativas », essa mesma impossibilidade de

distanciamento afetivo em relação ao produto final do trabalho exige um método de controle emocional para adequarem os seus sentimentos ao limite do mercado (HOCHSCHILD, 1983 apud BENDASSOLLI e BORGES-ANDRADE, 2011). Os requisitos de ingresso na atividade não se limitam aos repertórios.

A despeito de os DJs mobilizarem os discursos da inovação e da mobilidade na explicação da condição de trabalho nas festas itinerantes, existem limites práticos inevitáveis, demonstrados por exemplo, na necessidade de manutenção de uma regularidade de convites semanais para que sejam considerados competitivos. A intensidade do número de apresentações nem sempre garante um intervalo de tempo mínimo para realizarem intervenções inéditas. Os mecanismos de medida do sucesso das músicas vão além dos marcadores comerciais, perpassando reações sutis das audiências e dos contratantes.

O processo que investiu os DJs na posição de agentes ativos de criação abriu espaço para a expressão de uma marca artística individual, fazendo com que as tarefas previstas fossem além dos limites da simples reprodução dos discos de vinil, operando uma real desconstrução das músicas gravadas, que são refundadas como produtos de autoria própria (PIRES, 2001). É preciso manter ao menos uma postura de criatividade inovadora, tomando cuidado para que não sejam assumidos rótulos definitivos, capazes de limitar essa mobilidade entre convites de diferentes naturezas e estilos musicais.

O reconhecimento da seriedade de intenção de ingresso na atividade acompanha esta disposição para enfrentar as consequências negativas da imprecisão estatutária, para conviver com as dificuldades cotidianas da ausência de regulação, demonstrando afinidade aos valores do trabalho artístico e musical. A dedicação exclusiva pressupõe um esforço de afastamento em relação aos estímulos das festas quando os DJs se apresentam, ressignificando os espaços das pistas de dança em uma perspectiva objetiva, como ética de controle do tempo e de adiamento das satisfações em favor do trabalho.

1.1. Métodos

O interesse sobre os DJs decorreu de minha pesquisa precedente sobre o trabalho dos Promoters na cidade de São Paulo (PINA, 2014), que são os indivíduos responsáveis pela organização e execução das festas itinerantes, as quais servem como os espaços ideais para as

apresentações dos DJs. A partir das visitas exploratórias em campo para conhecer os detalhes envolvidos na contratação e remuneração dos Promoters, foi possível observar o papel de destaque que os DJs tinham como « criadores de tendências » dentro dos respectivos estilos musicais com os quais se identificavam.

Para esta tese, foi realizada uma revisão bibliográfica orientada sobre temáticas do trabalho artístico e musical, bem como sobre as especificidades técnicas do trabalho dos DJs. Como se trata de uma atividade pouco regulamentada, não foi possível estabelecer critérios quantitativos para definição da amostra dos entrevistados, uma vez que não existem bancos de dados oficiais nos quais estejam contidos os números absolutos dos DJs cadastrados. A categoria foi incorporada na Classificação Brasileira de Ocupações apenas no ano de 2013, dentro da categoria genérica dos técnicos de som e radialistas.

Os métodos de escolha dos interlocutores e dos locais visitados foram qualitativos, contando com mediação dos colaboradores inseridos, em especial Promoters que contribuíram na pesquisa anterior. As cinco primeiras entrevistas desempenharam um papel exploratório no acesso ao campo, através da solicitação de nomes indicados, no sistema conhecido como Bola de Neve, que prevê uma imersão nas redes sociais dos interlocutores, que se encarregam de repassar contatos dos colegas próximos e auxiliam na viabilização das suas participações sempre quando necessário.

As visitas em campo consideraram as consequências do papel reflexivo da pesquisa, sabendo que os objetos analisados não são independentes da construção do conhecimento sobre eles (BOURDIEU, 2002). A abertura de um espaço para que os DJs falem sobre as suas práticas cotidianas não atravessa incólume o processo de identificação como trabalhadores, que figura como objeto dessa discussão. As entrevistas serviram como câmara de ressonância para as representações dos DJs, onde aparecem refletidas as aspirações da atividade através do olhar externo da pesquisa.

Os contatos realizados para levantar informações engendram esforços de objetificação dos processos de trabalho dos DJs, tornando-os relatáveis e construindo, no momento das entrevistas, um encadeamento lógico para suas práticas difusas em diferentes contextos. A reflexão necessária para realizarem essa autodescrição promove um aprofundamento sobre os seus próprios modelos de organização, redefinindo aspectos prioritários para ilustrar as suas

trajetórias de ingresso, na medida em que os DJs enxergam na pesquisa uma janela adicional de reconhecimento externo.

Na fase de organização das entrevistas houve o cuidado de consolidar um acesso desimpedido a diferentes redes sociais, que mudam conforme os estilos musicais, os espaços reservados às performances e as audiências esperadas. As conversas presenciais precisaram ocorrer quase sempre fora dos ambientes de trabalho, dispondo de tempo para abordar diferentes recortes das trajetórias, alheios por vezes aos aspectos imediatos da prática das intervenções de áudio, ocorrendo ainda da impossibilidade técnica para realizar gravações e anotações no caderno de campo durante as festas.

O uso de uma metodologia qualitativa na análise do trabalho artístico e musical se coloca como oportunidade promissora para a compreensão das estratégias subjetivas, que em geral não são verbalizadas, de manutenção das posições, abrindo um canal para a observação de sentimentos e percepções sutis dos interlocutores, que de outra forma poderiam ser perdidas (BUSCATTO, 2008). Os aspectos envolvidos na tomada de decisão dos DJs parecem de início desvinculados para quem está de fora, porém se tornam mais claros conforme acompanhei os seus desafios cotidianos.

Para além do expediente de solicitação das indicações aos interlocutores, dediquei atenção ao levantamento autônomo de nomes, para acessar as redes sociais alheias aos colaboradores iniciais, no decorrer no processo de aplicação das entrevistas. As ferramentas usadas para essa estratégia foram os fóruns temáticos sobre os diferentes estilos musicais, que funcionam como espaços digitais para discussão dos pormenores técnicos da atividade, onde os DJs procuram dicas sobre equipamentos e acompanham as impressões das audiências nos comentários de avaliação.

O interesse etnográfico desloca a atenção para este aspecto reflexivo na construção do conhecimento sobre um dado aspecto da realidade social, não ignorando que os pesquisadores fazem parte do mesmo quadro amplo que eles estão analisando. Se as rivalidades, as hierarquias, os jogos de reputação e as divergências estéticas do campo não forem tratadas nos seus próprios termos, podem engendrar dificuldades de manutenção do diálogo com os interlocutores ou até mesmo equívocos fundamentais no processo de interpretação das atividades que estão sendo observadas (BUSCATTO, 2008).

As anotações realizadas no caderno de campo foram organizadas em tópicos conforme

as observações preliminares nas festas, separando os itens descritivos, quando procurei narrar as situações observadas em detalhe, assim como as ideias que eram suscitadas e as interpretações dos acontecimentos, contrapondo as impressões do campo às entrevistas que estavam sendo realizadas. Em razão das condições de iluminação, essas anotações ocorreram posteriormente às festas, partindo da rememoração dos fatos mais importantes, das fotos e dos vídeos gravados nos locais que foram visitados.

O benefício do esforço de permanência em campo por períodos longos reside ainda na superação do risco de leitura da realidade apenas através do olhar dos interlocutores, abrindo espaço para recolher as impressões de campo autônomas do pesquisador, que podem depois ser contrastadas com as falas apresentadas. As entrevistas precisam do complemento das observações em campo, pois podem transmitir uma imagem ideal que apenas corrobora as expectativas precedentes (ARBORIO e FOURNIER, 2015). É preciso dizer que a presença em campo nunca aparece totalmente isenta.

No intervalo entre 2014 e 2018, foram realizadas dez visitas para observação em campo em festas itinerantes de diferentes estilos musicais, com um intuito principal de verificar quais eram as estratégias de interação habituais entre os DJs e as audiências nas pistas de dança. O modelo aberto de organização das festas permitiu uma participação da perspectiva do público anônimo e mediante identificação prévia aos DJs interlocutores. As informações verificadas e transcritas nos cadernos de campo serviram para aprimorar os tópicos básicos que orientaram as entrevistas posteriores.

As entrevistas seguiram um roteiro semi-estruturado com 45 questões que variavam de aspectos das trajetórias individuais até temas sobre as dinâmicas de contratação e técnicas de intervenção de áudio, contemplando as funções realizadas antes de ingressarem na atividade, para divisar quais foram os valores que orientaram esta escolha pelo trabalho artístico e musical. O número total de entrevistas foi de 19, entre elas 6 presenciais e 13 virtuais, todas gravadas e transcritas em sequência, fornecendo as informações indispensáveis para a elaboração de um quadro de caracterização dos interlocutores.

	Idade	Sexo	Naturalidade	Escolaridade	Estado Civil	Estilo Musical	Área de Formação	Atividade Anterior
Rodrigues	25	M	São Caetano do Sul	Superior	Solteiro	House	Publicidade	Estudante
Caio	30	M	São Paulo	Médio	Solteiro	House	-	Promoter
Bruno	39	M	Caraguatatuba	Superior	Solteiro	House	Administração	Músico
Natham	26	M	São Paulo	Superior	Casado	House	Gastronomia	Chefe de Cozinha
Gustavo	26	M	São Paulo	Médio	Solteiro	Open Format	-	Promoter
Felipe	26	M	São Paulo	Médio	Solteiro	House	-	Vendedor
Pietro	26	M	São Paulo	Fundamental	Solteiro	House	-	Vendedor
William	21	M	São Paulo	Superior	Solteiro	House	Administração	Estudante
Vicente	38	M	São Paulo	Superior	Casado	Techno	Música	Vendedor
João	31	M	São Paulo	-	Solteiro	Rap	-	Office-Boy
Paulo	23	M	São Paulo	Superior	Solteiro	Open Format	Publicidade	Estudante
Jean	34	M	São Paulo	-	Casado	Open Format	-	Músico
Diego	36	M	São Paulo	Superior	Casado	Open Format	Direito	Estudante
Victor	27	M	São Paulo	Superior	Solteiro	House	Publicidade	Gerente Comercial
Bia	33	F	São Paulo	Superior	Solteira	Música Brasileira	Publicidade	Estudante
Júlio	28	M	Maceió	Superior	Solteiro	Música Brasileira	Rádio e TV	Publicitário
Yago	31	M	Poços de Caldas	Superior	Solteiro	House	Jornalismo	Estudante
Jessé	49	M	São Paulo	Fundamental	Casado	Open Format	-	Office-Boy
Rogério	36	M	São Paulo	-	Solteiro	Rap	-	Office-Boy

Quadro 1: Informações básicas sobre as trajetórias dos DJs entrevistados. Fonte: Autor, 2018.

2. O trabalho dos DJs: trajetórias e mobilidades

Apresento neste capítulo os elementos necessários para se tornar um DJ, analisando aspectos das trajetórias que informam como desponta o interesse pelo trabalho artístico e musical, bem como as estratégias adotadas para se manterem no mercado de festas itinerantes. O eixo da discussão perpassa os métodos de formação e associação aos diferentes estilos musicais, quais são os critérios levados em conta na hora de delimitarem um nicho de atuação, observando as consequências imediatas que decorrem da positividade dos contratos intermitentes de trabalho.

Um aspecto central da discussão proposta envolve as trajetórias de ingresso dos DJs, isto é, quero chamar a atenção para os seus respectivos contextos sociais de origem, na tentativa de encontrar pontos de convergência e de afastamento entre eles. São narrativas que trazem para a superfície problemas recorrentes do cotidiano no trabalho musical, dificuldades de levantarem convites para apresentação, ilustrando quais foram as estratégias de superação adotadas de acordo com cada situação, bem como os fatores que acabam influenciando no momento de escolha dos projetos de apresentação.

O ponto de partida serão três casos emblemáticos acompanhados entre 2015 e 2017 por meio dos quais apresento, de acordo com as entrevistas realizadas, como surge o interesse pela atividade, analisando em sequência como as categorias internas do trabalho artístico e musical se relacionam com as expectativas de engajamento dos DJs. Os três casos não fazem parte de uma mesma rede relacional; cada um atua em um contexto diferente, ainda que exista proximidade entre os estilos musicais aos quais eles se vinculam. As indicações vieram de diferentes fontes.

No primeiro caso, o do DJ Vicente, a identificação com esse trabalho ocorreu aos 16 anos, com base em uma experiência de contato privilegiada. Na época ele morava com os pais na Vila Olímpia, em São Paulo, bem ao lado do clube Over Night. A relação de proximidade se estabelece como fator chamariz, responsável pelo fascínio inicial em relação ao ambiente das festas. As janelas do seu quarto davam de frente para as filas de entrada do Over Night. Aos 17 anos já participava de quase todas as matinês aos finais de semana, tornando-se uma figura conhecida entre os funcionários do local.

Não demorou para que esse contato lhe rendesse ainda uma oferta para participar da organização das festas como Promoter. A atividade envolvia planejamento em vários níveis, da burocracia orçamentária, contratação de funcionários, controle de tempo, escolha de bebidas e decoração temática, passando pelas estratégias de publicidade para atrair frequentadores, através da distribuição de panfletos em locais específicos. A remuneração acordada não era considerada suficiente para suprir os seus gastos mensais, por isso mantinha um emprego de meio período como office boy.

As demandas previstas quase sempre ultrapassavam o escopo do planejamento: em mais de uma situação precisou cobrir brechas em setores de manutenção especializada, por exemplo, respondendo pelos aparelhos de iluminação. A primeira vez que se apresentou como DJ ocorreu quando precisou substituir durante 30 minutos um DJ convidado, que avisou que não chegaria no horário combinado em decorrência de uma prova na faculdade. Como conhecia as técnicas básicas, acabou escalado para improvisar algumas músicas enquanto procuravam por um substituto.

No meu caso eu sou privilegiado porque eu nasci do lado da Over Night, nascido e criado do lado de um clube onde eu abria a janela e dava de cara com todo mundo, e aquilo me fascinava, não teve como minha mãe me segurar, acabei fazendo amizade com o pessoal. Eu comecei como frequentador; aí devido aos contatos me tornei Promoter. Uma vez eu acabei cobrindo um DJ que faltou para fazer uma prova da faculdade, desde então não parei mais. Eu não fiz curso, aprendi na raça mesmo, com DJ Mark, que me ajudou no começo. A minha escolha de estilo foi o Techno² porque quando eu comecei o House³ já era muito explorado. O que me falaram era que o Techno seria uma alternativa. Mas a gente se ferra por ser músico. Tem que gostar do que faz, porque músico e vagabundo estão lado a lado na visão da sociedade. Quando perguntam o que eu faço, e eu respondo que sou músico, sempre vem a questão - mas você trabalha com o quê? - até você me perguntou se eu fazia algo além de ser DJ. (DJ Vicente, 2016).

A entrevista deixa claro como muitas primeiras apresentações acabam decididas de última hora, para preencher faltas não programadas nas agendas semanais, em uma tentativa por parte dos organizadores de evitar cancelamentos repentinos das festas, que envolvem gastos adicionais com publicação de informes sobre procedimentos para devolução dos

² Gênero de música eletrônica repetitiva, organizado em um padrão de ritmo 4/4 com um intervalo de tempo entre 120 e 150 BPM (batidas por minuto).

³ Gênero de música eletrônica marcado pela percussão eletrônica, organizado em um padrão de ritmo 4/4 com um intervalo de tempo entre 118 e 135 BPM (batidas por minuto).

ingressos que foram pagos. O aprendizado autodidata do DJ Vicente ocorreu através da observação direta dos DJs que passavam pelo Over Night, graças ao acesso facilitado que adquiriu como um dos Promoters.

No caso do DJ Felipe, o movimento de ingresso acontece aos 17 anos, em um contexto de finalização do ensino médio, quando decide que não gostaria de prosseguir no ensino superior de forma automática, considerando outras alternativas de interesse. Na época, ele trabalhava meio período em uma agência de turismo, como funcionário responsável pela divulgação das promoções de viagens através das listas de emails dos clientes cadastrados. A motivação para escolher esse trabalho artístico e musical foi explicada como uma consequência natural da sua predileção criativa.

Aos 18 anos resolveu se matricular em uma escola de produção musical, com objetivo de conhecer os processos envolvidos na composição da House. Em 2005, inscreveu-se no curso do DJ Ban, na Bela Vista, especializado nos subgêneros da Eletronic Dance Music⁴. Os recursos de que dispunha deram conta apenas de pagar o módulo básico de formação, com carga horária prevista de 20 horas divididas ao longo de dois meses, que na época custaram por volta de R\$300,00, completando esse conhecimento genérico com pesquisas em publicações especializadas.

Eu já estou há praticamente 10 anos na profissão, desde os 16 anos que eu só toco. Eu sempre gostei muito de música na verdade, eu sempre estive muito envolvido com música, com arte em geral, gostava de desenhar inclusive. A minha inspiração começa depois de frequentar clubes de Música Eletrônica, até menor de idade, pela vontade de estar presente na cena. Eu resolvi fazer um curso de DJ que se chama DJ Ban, organizado pelo DJ Kuni, que é super conceituado em House até hoje em dia. Era um curso bem básico, ele te ensinava um pouco sobre produção musical, o que era linha de barra e de compasso e como mexer nos equipamentos, era praticamente um manual de instrução dos equipamentos, entende? Este curso básico teve 20 horas totais de duração, depois depende muito de você. A profissão abriu as portas para eu conhecer todo este sistema de trabalho que existe por trás de uma festa. Eu prefiro trabalhar com uma linha de Deep House, com batidas reduzidas, mais música e menos barulho. (DJ Felipe, 2015).

Em seguida recebeu um convite para ajudar como Promoter na organização das festas no clube Double Deck, em Higienópolis, uma posição que julgou favorável por causa da

⁴ Classificação ampla que agrega diferentes gêneros que dependem de instrumentos eletrônicos, como House, Techno, Electro e Trance.

localização privilegiada do clube, bem ao lado da Fundação Armando Álvares Penteado. A experiência contou como etapa de formação adicional, quando recebeu dicas valiosas sobre como devia administrar as exigências dos frequentadores. Aos 19 anos se apresentou como DJ no Flash Club, através de um contrato verbal que previa como remuneração uma porcentagem do valor arrecadado com os ingressos de entrada.

No caso do DJ Júlio, mais uma vez fica evidente uma proximidade anterior com o trabalho musical. Ele é natural de Maceió, porém se mudou quando criança para Salvador, onde cresceu junto do pai que trabalhava como músico profissional. Quando completou 18 anos, em 2006, chegou em São Paulo para cursar Comunicação Social, Rádio e TV no Centro Universitário Belas Artes. Os primeiros estágios que conseguiu foram voltados para a produção de conteúdo multimídia para agências de publicidade, quase sempre estruturados em vínculos intermitentes.

Eu já desenvolvia um trabalho musical antes, eu era vocalista de uma banda, e aí em 2011 mais ou menos eu estava tocando quando a gente identificou em São Paulo uma lacuna de um determinado tipo de festa. Eu sentia falta de uma festa que fosse mais despreziosa, que tivesse cara de festa feita por amigos, festa onde as pessoas se reúnem em casa e levam bebida. E aí decidi fazer um curso de DJ em 2011. No meio tempo um amigo Promoter ficou sabendo que eu tinha feito curso de DJ e me convidou para tocar em uma festa de temática baiana, sendo que eu cresci em Salvador. Fiz um *set* que ele gostou, um amigo dele viu e me chamou para outra festa. Foi assim que comecei. Com o tempo esta frequência de convites foi aumentando. Eu trabalho mais com música brasileira porque nesse momento inicial que eu fui convidado para fazer festa de temática de música baiana acabei aproveitando um nicho, onde fiquei mais conhecido. Aqui em São Paulo existe uma rede de DJs que se ajudam. (DJ Júlio, 2017).

A flexibilidade dos estágios permitiu que na mesma época ingressasse como vocalista em uma banda com colegas da faculdade, especializada em Música Brasileira⁵, conciliando as obrigações das aulas com os ensaios semanais. Em 2011 teve uma ideia que decorreu das experiências das performances ao vivo. Conversando com os contratantes da banda, que traziam dados atualizados sobre as preferências dos frequentadores, ele notou que havia uma demanda reprimida por festas de Música Brasileira, e acreditou ser um contexto favorável para investir em um novo projeto.

⁵ Classificação ampla que agrega diferentes gêneros, como Samba, Música Popular Brasileira, Rock Nacional, Sertanejo e Forró.

No mesmo ano, ele decidiu fazer um curso de produção musical para participar como DJ na elaboração de uma festa de Música Brasileira. Entrou no curso de DJs 2600 Hertz, no Paraíso, onde finalizou um módulo de estudo completo em 2012. No passar do ano fez participações pontuais como DJ para testar na prática as técnicas aprendidas. A sua festa itinerante acontece apenas em 2013, quando consegue juntar os recursos necessários para bancar uma edição de estreia, cumprindo os requisitos de inspeção exigidos pelos órgãos da administração pública para liberação.

As mudanças começam logo na escolha da decoração temática, diferente em relação ao modelo tradicional, que na maior parte dos casos depende da infraestrutura dos clubes voltados para a Eletronic Dance Music. A festa foi bem sucedida na medida em que conseguiu promover um ambiente de lazer despretenso, sem as habituais restrições de entrada dos frequentadores, como códigos de vestuário ou imposição de reserva dos nomes nas listas de recepção. O renome da festa alcança um patamar inédito em 2017, quando ocorre uma edição como bloco de carnaval.

Os três exemplos guardam em comum uma característica representativa das trajetórias de ingresso. Os contextos sociais de origem apontam para a existência de ligações prévias com o trabalho musical, seja através da participação em bandas ou da vivência rotineira das festas. A experiência adquirida ameniza os fatores de imprevisibilidade, que em certa medida tornam essa escolha menos um tiro no escuro do que resultado de planejamento articulado. Apesar da primeira impressão de impulsividade, existe um aspecto de ponderação que aparece nesta expectativa de performance.

No âmbito das redes sociais nas quais estão inseridos essa identificação como DJ não gerou incômodo aparente, uma vez que não era representada de antemão dentro de uma perspectiva negativa da ausência de um engajamento formal. A posição aparece como uma trajetória válida, que responde a uma demanda social legítima, revestida do prestígio simbólico do papel como « criadores de tendências » em seus respectivos estilos musicais. Apesar da natureza volátil dos projetos, os entrevistados não estão preocupados em superar essa intermitência, que sequer é tratada como um problema.

2.1. Os modelos de formação e associação aos estilos musicais

A atividade conforma duas estratégias de aprendizado habituais, cada uma delas com demandas singulares. O modelo de formação difusa depende da observação sistemática e da parceria com informantes em posições chave. O modelo de formação institucionalizada depende da troca de informação através de uma proposta pedagógica estruturada. É comum que ambos os modelos sejam articulados em conjunto ao longo das trajetórias de ingresso, sabendo que não são excludentes, antes se complementam de acordo com as necessidades de aprimoramento individual.

É interessante notar que essa característica aparece em outras pesquisas sobre trabalho musical, nas quais as exigências de desempenho dependem da capacidade autônoma de descobrir métodos eficazes de exposição. A figura do autodidata é protagonista quando comparada ao modelo de formação institucionalizada, muitas vezes observado como um recurso secundário (BUSCATTO, 2004). O ideal do « talento » encontra ressonância no esforço da instrução por conta própria, uma postura dinâmica, condizente com exigências de adaptabilidade esperadas no trabalho flexível.

É por meio da observação que os DJs iniciantes tomam nota dos detalhes da operacionalização dos equipamentos, verificando como os colegas experientes se apresentam e resolvem pequenas dificuldades funcionais do cotidiano. O aprendizado autodidata mobiliza de maneira evidente os atributos de perspicácia inventiva. O DJ deve reservar um tempo de agenda para realização de incursões exploratórias em outras festas para se atualizarem, de preferência sem envolver custos adicionais, antes, dependendo da indicação dos seus nomes para entrada gratuita como convidados.

A despeito da valorização simbólica da formação difusa, existem vantagens que são exclusivas da formação institucionalizada. As escolas de produção musical têm uma função laboratorial, como espaço de ensaio coletivo, uma dimensão controlada de intercâmbio de experiências, um momento dialógico do compartilhamento do saber-fazer (FERREIRA, 2017). Podem ser uma alternativa plausível para se obter um panorama detalhado do estado da arte dos demais estilos musicais, uma condição difícil de ser alcançada quando eles dependem de um único colaborador.

Na entrevista com o DJ Vicente, percebe-se um esforço para ressaltar que esse

processo de aprendizado se baseou apenas na iniciativa autônoma de observação, comprando discos de vinil para treinar nos equipamentos do Over Night antes dos horários de abertura das portas aos frequentadores. O salto de qualidade ocorreu depois de conseguir apoio informal do DJ Mark, um colega especialista em Techno Music que costumava se apresentar em intervalos esporádicos no Over Night. A relação teve impacto na consolidação de uma posição vantajosa no mercado.

Uma das consequências do contato com o DJ Mark foi a mudança de estilo musical, apesar da predileção pelo House: o DJ Vicente decide investir em Techno, que foi apontado pelo colega como uma tendência mais promissora no campo da Eletronic Dance Music. O recorte delimita ainda os espaços de atuação, realocados para festivais de Techno, onde em um primeiro momento ele encontra uma liberdade de atuação, graças ao afastamento das audiências em relação aos equipamentos, de modo que não exercem tanta influência na escolha das músicas como no interior dos clubes.

Cada local tem um tipo de público, você delimitando um estilo fechado acaba delimitando um público. Por isto trabalhar em festival aberto é mais complicado, pois ocorre uma reunião de públicos diferentes. Nos clubes você já trabalha com horários fechados, já sabe quem é que frequenta, porém fica um pouco mais nervoso, porque você tem que conquistar uma relação positiva. Se você não estiver agradando você não volta mais. O que eu aprendi observando as festas é que a gente precisa trabalhar em favor do bar, porque se a galera está dançando e curtindo, vai consumir, se a galera não tá curtindo, não consome, e assim fica difícil para o próximo DJ, que vai ter um trabalho para reerguer as pistas. Os clubes exigem uma concentração maior porque você é contratado como representante de um estilo, Techno, House ou Trance⁶. Se você é residente pior ainda, porque todos os finais de semana você vai ter que arranjar uma estratégia para reconquistar todo mundo de novo. (DJ Vicente, 2016).

A relação de proximidade prévia não impede que as primeiras tentativas de ingresso dos DJs sejam marcadas por dificuldades objetivas, começando pelo prejuízo evidente da relação com os familiares, que podem não aceitar bem essa escolha, mesmo quando os cachês semanais garantem um patamar de independência econômica. A contratação permeada de incertezas não se coloca como uma alternativa plausível de futuro. O único incentivo que recebeu partiu da avó materna, que acolheu essa proposta com boa vontade, dando de presente

⁶ Gênero de música eletrônica caracterizado pelo padrão progressivo com um intervalo de tempo entre 125 e 190 BPM (batidas por minuto).

de boa sorte um toca-discos.

O período do DJ Vicente no Over Night durou 12 anos entre 1995 e 2007, contados desde as incursões na equipe de Promoters, sem um vínculo de exclusividade, negociando os contratos informais para cada apresentação, nos quais se estipulam os direitos e deveres de ambas as partes. A flexibilidade abriu espaço para acumular convites, porém prevendo uma situação de compromisso tácito que colocou como prioridade de agenda os pedidos dos administradores do Over Night, para não prejudicar essa parceria de longa data, marcante desde os primeiros passos da trajetória de ingresso.

A entrevista do DJ Felipe segue no mesmo sentido de conferir um valor diferencial para a formação difusa, embora tenha passado pelo módulo básico em uma escola de produção musical, ao afirmar que apenas no contato direto pôde verificar as variações de humor dos frequentadores. A experiência aparece como degrau necessário para validação da instrução recebida, porque valoriza mais essa sensibilidade de interação do que a expertise funcional. A atenção sobre pesquisas autônomas aumenta, procurando escutar diferentes bandas em busca de material inédito.

Eu sempre gostei de trabalhar com uma linha mais voltada para BPM lento, com batidas reduzidas, focando bastante no trabalho instrumental, em especial com os baixos, apesar de ser Música Eletrônica, manter um recurso instrumental, com pianos, acho que por isto que escolhi House Music. Hoje em dia tem um estilo super em alta que eu conheço e toco desde a época do Flash Club que é o Deep House⁷. Eu prefiro atuar tocando apenas o que eu gosto, mas buscando inspiração fora da minha zona de conforto. Por incrível que pareça procuro projetos diferentes, em festas que abrangem outros estilos, que eu posso adaptar para música eletrônica. As vezes descubro um detalhe em uma festa de rock, por exemplo, que eu posso trazer para dentro das minhas produções. A música eletrônica está muito padronizada, os caras que tocam se tornaram famosos e se acomodaram, então fazem as mesmas coisas. Falta inspiração, por isto eu procuro acompanhar os lançamentos das bandas de Indie, de Rock e de Rap. (DJ Felipe, 2015).

A relação familiar não pode ser deixada de lado como variável importante no cálculo de decisão. O fato de possuir dois filhos pequenos demandou cuidado especial na condução da agenda, com dificuldade para conciliar os horários de trabalho habituais com as tarefas domésticas. A situação explica por um lado porque evitou no início os contratos organizados

⁷ Variação do House que privilegia melodias complexas e acordes cromáticos nas composições, com um intervalo de tempo entre 118 e 120 BPM (batidas por minuto).

em torno de cronogramas fixos, que estipulavam uma recorrência, optando pela flexibilidade dos vínculos de curta duração, que podem ser deixados de lado sem gerar impacto na relação com os contratantes.

A preferência pelo House surgiu quando acompanhava um programa popular de rádio apresentado por um colega chamado DJ Paulinho, dedicado aos apreciadores da Eletronic Dance Music, no qual ocorriam debates semanais. O interesse fez com que gravasse os áudios do programa por conta própria para escutar depois dos horários de trabalho. A facilidade de acesso ao circuito cultural de São Paulo aparece como uma segunda dimensão de incentivo, visitando desde cedo espetáculos temáticos e exposições de arte, contextos funcionais na busca de inspiração criativa.

O ingresso do DJ Júlio demonstra uma motivação utilitária, ainda assim decorrente da relação anterior com esse ambiente musical. É através da experiência como vocalista da banda de Música Brasileira que ele descobre uma demanda reprimida, motivação principal para se tornar DJ, visando assumir uma posição de protagonismo no gênero. O período na 2600 Hertz em 2011 funciona como primeiro passo na realocação do saber-fazer da banda aos métodos da intervenção de áudio. A vontade era planejar uma festa na qual os repertórios fossem os centros das atenções.

Você sempre acaba de certa forma se tornando conhecido em um nicho, se talvez tivessem me convidado para fazer uma apresentação de Música Latina e todas as redes de Música Latina tivessem me visto, eu estaria em outro gênero musical. Eu tenho uma identificação grande com Música Brasileira, mas ainda sou chamado para tocar Música Pop, porque na festa que eu organizo a gente costuma tocar Música Pop dos anos 90. Se você toca em uma festa você precisa cumprir um *briefing*, que varia de acordo com os repertórios do DJ. É preciso ter um bom senso, porque às vezes você pode ter que aceitar um trabalho onde você não necessariamente se identifique, mas se você for profissional, você pesquisa para atender aquele *briefing* e faz um bom trabalho. Eu sou uma pessoa eclética, porque eu preciso fazer pelo menos duas festas por semana para garantir um básico de remuneração, não importa em qual contexto, preciso ser profissional e aceitar o que aparece na hora. (DJ Júlio, 2017).

Na entrevista com o DJ Júlio fica claro que existem diversos termômetros usados pelos contratantes para averiguação do desempenho do DJ, entre eles uma contagem do número dos frequentadores na pista de dança. Em 2012 recebeu um convite para se apresentar na festa Pilantragi, uma abertura para testar ideias que seriam empregadas no seu projeto

próprio. A participação foi bem recebida por todos, chamando mais atenção em relação aos DJs que trabalhavam como residentes no local. O ensaio ajudou ainda na construção de uma confiança na sua habilidade criativa.

Ao mesmo tempo em que empreendia essa imersão profunda, DJ Júlio manteve um emprego secundário na agência de publicidade onde fez os estágios na graduação. A remuneração obtida como gerente de projetos criativos teve um papel como porto seguro no processo de tomada de decisão, na medida em que ele permaneceu resguardado das consequências materiais imediatas de um possível fracasso da escolha do repertório. A estabilidade econômica se transformou em incentivo relativo para aceitar riscos que em outros cenários seriam considerados inaceitáveis de antemão.

A formação institucionalizada não garante identificação automática como DJ, uma vez que essa chancela continua condicionada pelo tempo de permanência, na medida em que são integrados nas redes sociais. É preciso atender aos critérios de avaliação do maior número de contratantes para se tornar uma alternativa de confiança, eliminando os riscos iniciais. As exigências da indicação não podem ser amenizadas com certificados de formação, elas habitam no campo da sutileza simbólica, superada apenas pela sensação de familiaridade decorrente da negociação bem sucedida.

A seleção dos convites de apresentação pode ser mais criteriosa quando os DJs não dependem dos cachês recebidos como fonte exclusiva de renda, ponderando variáveis adicionais no momento da negociação do vínculo. A organização da agenda deve ser pensada com cuidado para evitar uma sobrecarga de tarefas, equilibrando os seus horários em um plano semanal que reserve períodos de descanso. A dupla jornada pode ser vista como um resquício negativo que impacta no controle do tempo de treino, quando pensada na chave da ausência de dedicação exclusiva.

O saber-fazer do DJ depende das experiências biográficas anteriores no ambiente das festas. A formação difusa pode se ramificar em diversas chaves, através da compra de músicas em aplicativos digitais, do acompanhamento de vídeos tutoriais ou da leitura dos manuais dos equipamentos, com intenção de consolidar as informações aprendidas (FERREIRA, 2017). O processo reconfigura habilidades cotidianas como especialidades funcionais. O encadeamento pedagógico que acaba conferido ao saber-fazer permite que ele seja mensurado em avaliações padronizadas.

É preciso partilhar os códigos do estilo musical para decifrar as práticas inovadoras do DJ, para apreciar os esforços empregados na construção dos repertórios. A performance deve ser inteligível nas pistas de dança para encontrar respaldo positivo. A escolha de um repertório muito hermético pode não ser bem recebida pelos outros, mesmo que represente inspirações estéticas sofisticadas. A boa vontade do contratante depende em grande medida da avaliação que os DJs fazem do estado de espírito das pistas de dança, que deve transmitir um nível de excitação condizente.

No trabalho flexível, as bagagens culturais dos trabalhadores, aprendizados que trazem das suas vidas privadas, tornam-se atributos de competitividade, requisitados como « capital humano », revendo práticas informais do cotidiano como nova força produtiva, em oposição ao momento fordista-taylorista anterior que desprezava as indicações da individualidade nos processos de trabalho (GORZ, 2005). Parte-se agora de um novo paradigma em que as funções que antes eram observadas como não-trabalho, reconfiguram-se como abertura de aprendizado de habilidades de cooperação.

2.2. A positivação dos contratos intermitentes

A primeira categoria de engajamentos corresponde aos chamados « DJs residentes », que são aqueles que mantêm uma posição estável de apresentação em um clube, observando um intervalo estipulado pelos contratantes. Os DJs residentes devem representar as empresas onde atuam, na qualidade de funcionários informais responsáveis pelo atendimento dos cronogramas das festas itinerantes, ainda assim apenas dependentes dos contratos verbais de remuneração, sem atestados institucionais da permanência, que seriam capazes de diminuir os sentimentos de incerteza.

A segunda categoria de engajamentos representa os chamados « DJs independentes », que são aqueles que não consolidaram de antemão um vínculo estendido, optando pela circulação permanente. A inexistência dos mesmos níveis de pessoalidade comuns nos engajamentos de residência permite que os independentes acessem um conjunto destoante de convites, uma vez que não estão envolvidos em demasia nas querelas internas de cada um dos clubes, escapando das disputas por horários vantajosos ou posições de evidência, apenas assumindo as chances que conseguem.

A ausência de garantias não favorece uma construção coesa de planos de vida de longo prazo ou mesmo uma estratégia de antecipação do futuro para os DJs, uma vez que os horizontes temporais dos projetos nos quais podem se engajar são encurtados, pressupondo reciclagem permanente do saber-fazer. Os modelos de contratação usuais variam entre essas duas categorias, ambas ancoradas em negociações informais que delimitam as obrigações e os direitos entre DJs e contratantes, sustentadas quase sempre apenas com base nos sentimentos de confiança e reciprocidade.

Na fala do DJ William fica claro que os DJs independentes apaziguam as impressões negativas da condição flexível mais uma vez deslocando ao campo da iniciativa individual os deveres imediatos pela manutenção da empregabilidade, vinculados com as capacidades de reinvenção dinâmica. Apesar do papel das redes sociais, não existem ferramentas eficazes para antecipação das ofertas dos engagements, sabendo que os contratantes priorizam uma rotatividade básica para minimizar os eventuais impactos negativos das performances menos empolgantes dos DJs.

Isso é relativo, pois primeiro depende do cachê que você recebe, do quanto você consegue levantar em um fim de semana. É claro que você sempre vai querer fazer o máximo de apresentações que você conseguir, por satisfação mesmo. Se eu pudesse eu tocava duas ou três vezes todos os dias, ficando em turnê o mês inteiro. Mas existe uma questão financeira. Você precisa pelo menos fechar uma data por final de semana para conseguir manter ao menos uma rotina rentável. Em geral você tem as pessoas que querem te ajudar, mas raramente existe uma coisa certa. Para os contratantes não compensa manter um DJ repetido, porque você perde diversidade. Só no caso de quem é residente, que tem um espaço todos os finais de semana, mas fora eles acho que não existe um meio termo. É você que precisa que correr atrás um pouco. Eu estou todos os finais de semana circulando nas festas, mesmo quando eu não vou tocar, para estar no meio. Eu gosto da atividade saber uma coisa que poucas pessoas sabem fazer (DJ William, 2015).

A sua trajetória representa um modelo diferenciado de ingresso, pois desde que saiu do ensino médio manteve contato com colegas DJs renomados de São Paulo, aprendendo com « padrinhos » já bem consolidados quais eram os efeitos de intervenção de áudio que estavam sendo mais solicitados nas festas badaladas. A situação econômica favorável da sua família garantiu uma segurança adicional para realizar investimentos altos, que não são comuns no momento de ingresso na atividade, como construir um estúdio de gravação próprio para evitar atraso no preparo dos repertórios.

Na sua perspectiva, essa falta de regulação funciona por conta própria como um recurso de seleção do mercado, chamando atenção apenas dos candidatos dispostos ao embate competitivo, que procuram antes de mais nada um espaço para a expressão da perspicácia musical, que seja contraposto ao critério tradicional de organização dos contratos de trabalho. A possível imposição de respeito estrito aos códigos de ética internos representa, em sua percepção, uma limitação intrusiva da autonomia de atuação, que constrange as prerrogativas de negociação livre dos projetos.

A independência que os DJs garantem ao recorrer aos acordos verbais contempla uma ideia de segurança precária. Como afirma o DJ Felipe, tratando das vantagens da intermitência, essa mobilidade forçada serve para ampliar os panoramas de experiências, colocando-os diante de novidades instigantes que complementam esse saber-fazer básico. A fixidez da apresentação em apenas um espaço abafa essa amplitude multiforme. Um dos aspectos que contam nos cálculos de interesse reside na construção da base de audiência, que depende da atuação em diferentes espaços todas as semanas.

Eu entendo esta informalidade até certo ponto como uma coisa positiva, por você poder estar em vários lugares em um mesmo dia, em uma mesma semana, e você pode mostrar seu trabalho para muito mais pessoas do que caso você estivesse fixo em uma casa ou trabalhando em pouquíssimas casas aqui em São Paulo. Ter a oportunidade de tocar em lugares que você nunca tocou, de mostrar o seu som para um público que não te conhece ainda. Isso sim é importante. Eu acho legal quando penso por este lado. Mas por outro lado, às vezes é um pouco ruim, porque tem muito contratante que, por causa da falta de contrato registrado, termina não cumprindo com o que foi acordado. Às vezes você vai ter algumas decepções, mas nada que eu possa falar que foi muito drástico. No meu caso eu já previa todas as situações onde isto que pudesse acontecer. Já estava dentro dos meus padrões. Se não forem pagar o que eu considero como um cachê mínimo, eu simplesmente não toco. (DJ Felipe, 2015).

É interessante pensar que as justificativas da aceitação dos riscos passam pelo discurso do gerenciamento da subjetividade como uma marca vendável, que deve ser exposta de forma abrangente e independente, assumindo função alternativa como publicitários de si mesmos, carregando para todos os lados os portfólios com as suas músicas produzidas, resultantes da inspiração inventiva, nas quais se cristalizam os marcadores da « vocação » inata ao trabalho artístico e musical. As janelas de tempo livre se tornam brechas funcionais de investimento necessário em marketing.

Um dos aspectos responsáveis pelo desequilíbrio financeiro reside nas estratégias de substituição dos pagamentos, desvirtuados através dos chamados adicionais paliativos, que são bens de consumo, como garrafas de bebida alcoólica e ingressos de entrada para serem redistribuídos, usados pelos contratantes como amortizadores da remuneração devida. Os iniciantes sofrem os impactos diretos dessa prática, em razão de ainda não conhecerem os modos de negociação, ficando expostos a ofertas desvantajosas, na tentativa de construir rapidamente uma base de apoio dentro do mercado.

De acordo com o DJ Paulo, esse aprendizado sobre como se precaver dos mecanismos depreciativos precisa ocorrer rapidamente, pois além de colocarem as margens de negociação em um patamar baixo, os DJs podem entrar em conflito com colegas experientes, que classificam essa estratégia como sabotagem, na medida em que impacta na imagem geral da atividade. É por essa razão que eles costumam cobrar uma porcentagem antes das performances, para compensar eventuais desistências dos convites, suprindo os prejuízos do tempo desperdiçado e evitando ofertas para apresentações que não são sérias.

Sempre tem rolo, mas eu tenho meus meios de me precaver. Tem que saber quem é quem. Se você não conhece o cara, nunca trabalhou com ele, você pede uma parte antes, dá uma pesquisada e vai falar com os DJs que já tocaram com ele. Se é cachê mais alto eu coloco cinquenta por cento antes ou o valor inteiro mesmo. Eu já fiz isso quando tava desconfiado. Eu cobro metade antes e metade na hora que eu chegar, porque eles acabam ficando com medo de não ter ninguém para tocar. Tem maneiras para diminuir esse risco. Agora, se você sai na inocência, fechando cachê alto e querendo receber em depósito, você se ferra. Mas se você souber lidar não tem muito problema. Se eu tive três que não me pagaram, foi muito. Eu sei que outros DJs já tiveram mais problemas com isso, mas eu tive poucos, graças a Deus. Eu não cobro muito caro, então fica até ridículo o dono da balada aparecer ganhando milhares de reais na noite e vir me falar que não tem dinheiro para pagar. (DJ Paulo, 2016).

Os cachês são determinados antes das festas, com base em um cálculo de estimativa dos custos da organização. As responsabilidades entre ambas as partes não são tão evidentes quanto parecem em princípio, pois não constam em códigos de conduta, antes, resultam dos contextuais « acordo entre cavalheiros », que não podem ser desrespeitados sem culminar em prejuízos relacionais. A liberdade de controle sobre as agendas não oferta solução definitiva para os efeitos da informalidade, mascarando no discurso da autogerência um atraso real na defesa dos interesses coletivos.

A estratégia usada pelo DJ Paulo para driblar os riscos do calote consistia em um acordo de pagamento antecipado, cobrando metade do cachê no momento da contratação e metade no dia da performance; assim ele transferia as inseguranças da negociação aos contratantes, que acabavam dependendo do DJ para manter as festas programadas nos seus cronogramas, demonstrando maior disposição para atender suas reivindicações. Mas não são todos os DJs que conseguem estipular uma data de recebimento, apenas os que alcançaram um patamar de reconhecimento para recusar os projetos desvantajosos.

Se os equipamentos forem levados por conta própria, os DJs precisam considerar fatores de risco adicionais, partindo do princípio de que incidentes não serão arcados pelos contratantes, que se isentam em relação aos equipamentos externos, mesmo que os espaços não forneçam todos os aparatos necessários, cabendo apenas aos DJs considerar essas somas na previsão dos seus cachês. Em paralelo, eles não podem deixar de lado os investimentos realizados com os estúdios de gravação, que cobram diárias de locação dos equipamentos, dos quais muitos DJs dependem para os treinos regulares.

O campo do trabalho organizado em intervalos de curta duração se reconfigura como exigência de adaptabilidade. No âmbito do capitalismo flexível, as experiências de confiança duradouras, que eram uma regra tácita no estágio anterior do assalariamento formal, acabam enfraquecidas, uma vez que as relações de compromisso não têm tempo para amadurecer no interior das instituições (SENNETT, 2010). Em outras palavras, os engagements não duram tempo suficiente no mesmo espaço cotidiano para consolidar vínculos de identificação forte entre os trabalhadores.



Figura 1: Festa de Axé, Áudio Club. Fonte: Autor, 2017.

Os projetos têm essa característica episódica, como intervalos com prazo definido para acabarem. O contrato de residência, em tese um pouco mais estável, representa um limite de remuneração, que faz com que não seja cogitado como fonte exclusiva de remuneração, pois perde quando comparado ao trânsito independente. O mais comum é que os DJs somem datas fixas com as datas transitórias, manejando os projetos que aceitam para se adequar a uma rotina mais ou menos coerente, que transmita uma regularidade mínima, apenas necessária para que articulem os planos futuros.

A descrição comum que fazem do momento da performance vai muito além da escolha fortuita dos repertórios que apelam ao espírito festivo dos espectadores. A habilidade técnica repousa na desenvoltura de construção de uma sinergia própria com as pistas de dança, capaz de envolver corpos e mentes em um mesmo estado de excitação, escolhendo com cuidado as reações que querem provocar nas audiências, para conduzir todas as emoções alheias por um caminho mais ou menos premeditado, que varia entre os picos de energia frenética e os intervalos para desacelerar.

2.3. A leitura sensível do ambiente das festas

O tempo todo, os DJs devem dar provas da facilidade de leitura do ambiente das festas, tendo uma noção correta do estado de espírito das audiências, captando os indicativos de mudança dos humores para readequar as músicas tocadas rapidamente, para que não causem um impacto nas performances seguintes. O termo que usam para representar essa atmosfera é chamado de « vibe », que funciona como indicativo da receptividade do público, delimitada através da tradução dos gestos, olhares, falas e expressões que são visíveis quando estão de frente para as pistas de dança.

Na fala do DJ Pietro fica destacado que embora ele dedique um tempo significativo para organizar os repertórios das festas, as apresentações impõem uma lógica quase imprevisível, que segue conforme as respostas da audiência, inclusive com a opção de acionar expedientes de estímulo comprovados, como convidar grupos pequenos para dentro das cabines de som, para fortalecer a imagem de empatia. O planejamento fica sujeito ao clima espontâneo das pistas de dança, exigindo uma atenção para sinais de mudança, mantendo-se preparados para realizar inversões de última hora.

A sensibilidade em relação à « *vibe* » se coloca como um atributo do « talento », que reveste as escolhas criativas de uma aura quase mágica, justificada como predisposição artística que não pode ser explicada. A representação do trabalhador musical convive com uma fama comum que lhe atribui um lugar na divisão do trabalho próximo ao ideal artesanal, da produção voltada para a qualidade. A constatação ocorre no diálogo com colegas experientes, que podem mostrar quais são os indicativos das reações mais fáceis de serem verificados durante as passagens das músicas escolhidas.

Os fatores externos que interferem na apreciação da « *vibe* » dependem da disposição dos espaços das festas. Os frequentadores das festas abertas, realizadas em bairros periféricos, demonstram uma postura diferente quando comparados com os das festas privadas, realizadas em bairros centrais. No primeiro cenário existe menos abertura de contato com os DJs, uma vez que as cabines de som com equipamentos ficam um pouco mais afastadas das pistas de dança, condição que dificulta avaliações precisas em tempo real, correndo mais risco de entrarem em descompasso com as respostas ao repertório.

Primeiro vem um frio na barriga, depois disso eu paro, penso, seleciono mais ou menos na cabeça as músicas, e eu faço ao vivo mesmo, eu não chego com um *set* preparado. Eu vou sentindo a *vibe* da galera e vou soltando as músicas. Claro que eu tenho mais ou menos em mente umas músicas que eu vou tocar, só que eu gosto de sentir a reação da galera antes. Quando eu estava aprendendo eu vi um DJ fazendo isso, colocando umas quinze meninas na cabine, e deu uma puta *vibe* na cabine, uma puta *vibe* na pista. A cabine é o ponto principal a balada, todo mundo quer estar lá em cima, do cliente até o dono da balada. Isso me ajudou porque o dono da balada chegava na cabine eu puxava o saco do cara, ele falava - Poxa eu vou trazer o Pietro aqui, o cara faz maior festa na cabine - Mas tem gente que não gosta disso, tudo bem, cada um é cada um. Eu só não curto ficar pulando na cabine igual um besta para chamar atenção do público, como já falei para você, isso é ridículo. (DJ Pietro, 2015).

Os DJs criam categorias de divisão das audiências, mantendo como fundamento as hierarquias sociais comuns, pois ainda que as festas representem recortes de tempo/espço que escapam às rotinas do trabalho produtivo, não deixam de dar vazão aos marcadores de diferença que estruturam as relações sociais. De acordo com os preços dos ingressos, com os códigos de vestuário exigidos e as temáticas anunciadas, eles esperam receber diferentes consumidores, que indicam as linhas de atuação que eles precisarão observar no decorrer da festa itinerante.

A sensação de exclusividade assume papel especial como atrativo de marketing, sendo

explorada através das audiências preferenciais, fidelizadas conforme esse modelo de prestígio. Os organizadores vendem uma proposta de tratamento especial, ofertando vantagens, como a isenção das filas de acesso ou bens de consumação cortesia. A estratégia pretende consolidar um ideal de familiaridade, mostrando que eles não são encarados como simples consumidores de ocasião, mas sim como parceiros dos clubes, com acesso aos recursos materiais que julgam interessantes.

De acordo com o DJ Caio, essa abertura para visitas dentro das cabines de som culmina em prejuízos materiais, contando com incidentes em que os visitantes derrubam bebidas alcoólicas, esbarram nos cabos de transmissão ou tocam nos botões de controle. A resposta que os DJs costumam adotar para contornar esses riscos passa pela negociação das imposições aos contratantes, fixando um número máximo de acessos e limitando os intervalos em que ocorrem, deslocados para depois dos períodos mais intensos dos repertórios, que exigem uma atenção especial no controle dos movimentos.

Outro estresse que eu tenho no trabalho é muita gente querendo entrar na cabine de som, muito cara chato achando que pode fazer o que bem entender. E isso atrapalha. Eu acho que as cabines deveriam ter uma jaula fechada. Sempre acontece do dono da balada querer botar um monte de mulher na cabine, que acabam derrubando bebida no equipamento, tirando o meu fone para conversar, apertando os botões. Eu gosto de encher minha cabine de gente, mas de gente que eu conheço. Isso é marketing, entendeu? Você sair com um monte de mulher atrás de você na foto, isso dá um puta marketing. Mas geralmente os caras colocam muito homem, apenas os amigos deles dentro da cabine. Nossa, é horrível. Aí todo mundo acha que virou DJ e quer ficar botando a mão nos equipamentos. E todo mundo quer ficar na cabine de som, até os caras que estão gastando 100 mil reais lá camarote querem subir para aparecer com a gente nas fotos, porque a cabine de som está no alto, em cima de todo mundo. (DJ Caio, 2014).

O setor da prestação de serviços engendra uma relação próxima entre os trabalhadores e os consumidores finais do produto, garantindo aos últimos uma influência maior sobre os métodos de trabalho dos primeiros, através da possibilidade de aplicação de sanções diretas, que variam desde uma pressão informal até a recusa da compra do produto (BECKER, 2008). A necessidade de agradar aos destinatários finais se torna um objetivo inescapável, que faz com que as mudanças sutis observadas nos gostos comerciais em voga impulsionem os fatores de readaptação.

A extensão da influência externa no trabalho musical se coloca como questão sensível.

Até que ponto os DJs se enxergam como agentes responsáveis pela imposição de um padrão estético? As solicitações de músicas durante as performances são tratadas como atitudes de desrespeito, como tentativas de suplantar o saber-fazer especialista. As abordagens devem ser restritas ao mínimo, caindo no cálculo dos estímulos das festas que precisam ser amenizados para não culminar em uma reputação de falta de seriedade dos DJs, o que impacta no tratamento recebido pelos colegas próximos.

Assim, eles acabam se deparando com um dilema do trabalho artístico e musical expresso na necessidade de escolha entre sucesso convencional e defesa intransigente da premissa autônoma, tendo em mente que para se tornarem conhecidos acabam tendo que produzir de acordo com os desejos de não-músicos (BECKER, 2008). O primeiro nível da separação está ancorado na ideia de que eles não detêm as qualidades necessárias para realizar críticas pertinentes, ao preço da deterioração dos sentimentos de liberdade, somado ao choque de realidade da busca dos convites.

3. A centralidade das redes sociais

Neste capítulo apresento os mecanismos articulados pelos DJs para levantarem as suas oportunidades de apresentação, destacando a importância das redes sociais como ferramentas de diferenciação, na medida em que fornecem um patamar de confiança para os DJs iniciantes. A dependência do circuito de indicações informais para as festas itinerantes traz um conjunto de imposições não verbalizadas que funcionam como um código de conduta tácito, imposto pelo nível de proximidade com os colegas que fornecem esse primeiro auxílio para ingressar no mercado.

O conceito de « capital social » fornece uma base promissora para explicação dessa interdependência, levando em conta que as trocas são objeto de um investimento consciente ou inconsciente por parte dos atores, que buscam sedimentar relações duráveis, capazes de gerar vantagens materiais ou simbólicas (BOURDIEU, 1980). O contato se torna fundamental para a diminuição da desconfiança sobre uma possível inabilidade, quando ainda não são conhecidos os detalhes da performance do iniciante ou as impressões dos frequentadores, através de um atestado prévio de sucesso.

O acesso aos convites mais vantajosos depende da facilidade com que os DJs podem transitar entre as diferentes redes sociais. É no interior de um conjunto mais ou menos coeso de comunicação que circulam dicas valiosas sobre contratantes e frequentadores. É muito difícil para um DJ novato receber um convite de um clube famoso sem que uma terceira parte se responsabilize pela apresentação, defendendo a premissa de capacidade criativa, atestando que ele dispõe das habilidades necessárias para a atuação e justificando aos contratantes os riscos da negociação.

A centralidade da parceria informal aparece no modelo da formação difusa dos DJs. O levantamento dos convites depende em grande medida do intermédio do « padrinho », um colega próximo que desfruta de uma posição consolidada no mercado, e assume parte das responsabilidades pela transmissão de conhecimento ao iniciante. A relação pode desvelar atalhos benéficos de negociação, antecipando cenários promissores em que não precisam lidar com limitações na seleção dos repertórios. A ajuda fornece um critério de segurança adicional para a tomada de decisões.

O resultado da manutenção da parceria deságua em um grau de envolvimento pessoal

entre as partes, fazendo com que sejam adicionados nessa equação sentimentos de confiança que não podem ser ignorados sem engendrar consequências diretas (LIMA e CONSERVA, 2006). A cobrança pela boa demonstração do saber-fazer aumenta, uma vez que os DJs internalizam um entendimento de que agora não só a própria reputação está em jogo, mas também a dos colegas que indicaram os seus nomes aos convites, assumindo um papel de destaque na intermediação do vínculo.

Ainda que não se encontrem diretamente implicados em uma situação de delegação vertical de cobranças, despontam imposições de caráter subjetivo, como que subprodutos do uso das redes sociais. Trata-se de marcos regulatórios que não aparecem inscritos em códigos de conduta tangíveis, mas pulverizados na forma das dívidas de reciprocidade. As consequentes experiências de confiança estão fragmentadas na expectativa das respostas dos colegas, sabendo que quanto mais contatos podem acionar, mais garantias podem fornecer aos contratantes informais.

Esse processo ocorre no interior de um grupo restrito, fazendo com que as indicações sejam moderadas de acordo com os níveis de familiaridade das relações. O acesso às trocas fica condicionado pela exigência de serem vistos em outras apresentações, demonstrando com isso disposição para incentivar os colegas. O aspecto de dívida informal não permite que a instrumentalização das parcerias seja unilateral, uma vez que os DJs aprendem que qualquer falha na retribuição dos favores recebidos pode acarretar em uma perda irreparável da confiança e na condenação ao ostracismo.

O caso do DJ Pietro aponta para a importância da diversificação das redes sociais como alternativa de segurança no caso de um eventual rompimento do vínculo de serviços. A sua trajetória foi marcada pela participação em uma empresa especializada na organização de festas, que desempenhava ao mesmo tempo o papel de agenciadora, intermediando os convites que ele recebia. No intervalo entre os anos de 2005 e 2012, todas as performances que realizou foram escolhidas pela empresa, que estipulava ainda uma cláusula de exclusividade com os DJs que ela subcontratava.

Na medida em que conquista influência no mercado, ele assegura poder de barganha para negociar os projetos de sua preferência. É quando consegue um convite para atuar como residente no clube Kiss&Fly, localizado na Vila Olímpia no interior de um conhecido centro comercial de luxo em São Paulo. A posição de prestígio permitiu que realizasse as indicações

por conta própria de colegas para serem os convidados esporádicos no cronograma do clube, ampliando as parcerias alheias ao controle da empresa, construindo canais de participação em contextos externos aos habituais.

Existem várias formas de conquistar um apoio dos clubes onde você toca, ainda mais quando você é residente no lugar e aparece todo fim de semana. No meu caso que trabalho na Kiss&Fly eu sou vendido para o Brasil como aquele cara que é residente na balada mais importante de São Paulo, porque esta Kiss&Fly aqui é uma filial da balada de Nova York. Então todo material de divulgação que eu utilizo vai constar o meu nome DJ Pietro, mas entre parênteses sempre vem este título de residente oficial da Kiss&Fly. Só com essa marca eu já consigo uma abertura muito boa com outros clubes. Mas na minha opinião ainda falta muito de gratidão dos contratantes, porque somos nós DJs que fazemos os caras ganharem rios de dinheiro, e às vezes ainda querem pagar menos do que combinou no contrato, pagar com garrafa de bebida. Poxa, se não tem DJ bom não tem consumo no bar, não importa como seja o resto do ambiente, se não chamar um DJ bom não tem como fazer uma festa boa (DJ Pietro, 2015).

A despeito do enquadramento esperado para esse modelo de compromisso informal, existem aspectos vantajosos do ponto de vista das estratégias de publicidade. O uso da marca Kiss&Fly agregou um valor diferencial ao seu material de divulgação. A propaganda ficava no espectro das responsabilidades da empresa, que acabava investindo em diversos métodos de marketing, como perfis em plataformas digitais de comunicação ou distribuição de panfletos impressos. Na prática essa intermediação pode representar um dispêndio menor de tempo com afazeres subsidiários.

O fator negativo da permanência prolongada aparece no engessamento da experiência criativa, planejada conforme um cenário repetitivo. Quando o DJ Pietro decide abandonar esse contrato de agenciamento, depois de avaliar que os limites não eram mais vantajosos, perde de uma hora para outra os vínculos obtidos através da empresa, entre os quais o de residência na Kiss&Fly. As parcerias externas consolidadas ao longo do tempo serviram para amenizar os primeiros impactos do rompimento, fornecendo convites alternativos para a recuperação lenta da sua agenda de trabalho.

O afastamento acarretou a necessidade de assumir um controle total sobre as mídias de comunicação digital, como Instagram, Facebook e Soundcloud, que até então estavam sendo administradas pela equipe de marketing da empresa. O modelo de exposição servia como uma estratégia de antecipação das impressões dos frequentadores, muitas vezes divulgadas sem

cerimônia nos espaços de comentários das mídias. É assim que ele garantia margem de manobra para realizar eventuais mudanças de acordo com as críticas negativas recebidas, diminuindo as chances de fracasso seguinte.

Com dezesseis anos eu entrei em uma empresa que organizava festas, porque que gostava de música. Eu comecei carregando caixa de som e equipamento de luz, mas prestava atenção em tudo o que o DJ fazia. Um dia o DJ teve um problema nas costas e eu falei para o meu patrão que sabia tocar, o cara respondeu - você não sabe nada - eu toquei e fiz igual ao que o DJ famoso fazia, desde então falaram que eu ia ser uma promessa. Eu fiquei sete anos na empresa, trabalhava e estudava normalmente, só que eu queria viver da música. Eu fui meio que um escravo durante muito tempo. É uma profissão que está crescendo e deveria ser valorizada. Eu posso falar que tudo que conquistei foi por cauda dos meus contatos. Se não tivesse rede social seria muito difícil, porque depois que eu saí da empresa o dono ficou com tudo. Você precisa ser bom e além de ser bom você precisa ter contatos. Se você não tem contatos, pode esquecer. É uma questão de interesse. Eu te ajudo e você me ajuda. (DJ Pietro, 2015).

O encerramento da parceria teve um impacto adicional para o DJ Pietro, ao destacar que esse contratante foi um dos responsáveis pela sua formação difusa, assumindo um papel prático como « padrinho » institucional. É possível notar sutilezas durante a entrevista que apontam para uma percepção do impacto causado pela quebra do contrato informal, ainda que justificada do ponto de vista econômico objetivo pela limitação da variedade dos convites que recebia, não escapando da expectativa simbólica de uma restituição da confiança que foi depositada na elaboração da parceria.

O esforço sutil para se afastar da suspeita de ingratidão acaba internalizado, tornando as tentativas de manutenção do canal de diálogo com os ex-contratantes objetos de um cuidado contínuo. Uma saída pode ser encontrada através da indicação pessoal de substitutos bem avaliados no mesmo estilo musical, evitando que ocorram cortes abruptos no cronograma das festas. A iniciativa serve para mostrar ao menos que estão preocupados em não causar grandes prejuízos ao clube, preenchendo as vagas que deixaram abertas com a indicação de colegas nos quais depositam confiança.

O « capital social » não deve ser analisado como dado imutável da natureza, criado de uma vez por todas em um ato ancestral de fundação, antes, resulta de um esforço contínuo de manutenção, necessário para a reprodução das ligações de maneira durável (BOURDIEU, 1980). Os vínculos pessoais se tornam objeto de um planejamento com finalidade utilitária. É preciso participar ativamente na organização das parcerias informais, escolhendo contatos que

podem contribuir com informações mais valiosas, as quais não teriam acesso sem uma ajuda externa, devido ao nível de especialização.

A ideia da dívida subjetiva traz para a superfície questões que fazem parte da ordem da cultura do trabalho artístico e musical. A falta dos critérios legais previstos em um contrato formal de assalariamento não significa que os engajamentos não tenham limites normativos claros, ao contrário, os modelos difusos, baseados quase sempre em acordos verbais, impõem regras de conduta complexas, que em último caso estão asseguradas pelo risco do ostracismo no mercado, quando os DJs não reagem da maneira esperada ou não pagam os favores que receberam quando solicitados a fazer isso.

O exemplo chama atenção para outros modelos de regulação que não estão apenas baseados no critério da subordinação formal, sublinhando as imposições de caráter simbólico das contratações. A ideia de que essa flexibilidade garante um equilíbrio nas negociações da remuneração pode mascarar uma aquiescência forçada aos interesses dos contratantes, pela qual precisam abrir mão dos padrões musicais pessoais para atender metas comerciais alheias. O objetivo principal deve ser preservar os diálogos, evitando ao máximo as atitudes capazes de resvalar na reputação conquistada.

Há um nível de violência simbólica no acordo de prestação que garante ao contratante uma abertura para manipular as formas de remuneração, tendo em mente que não existe um padrão sancionado em códigos ou tabelas de valores para cada tarefa realizada. A definição do limite acontece de forma contextual, de acordo com as durações de tempo da performance ou com os níveis de fama do DJ. O mais próximo da norma explícita que podem chegar está na aceitação da média habitual de cálculo dos cachês, que circula entre as redes sociais como parâmetro coletivo.

A qualidade das parcerias determina as garantias que podem ofertar, optando na maior parte dos casos por interações menos familiares, para divulgar uma posição como criadores de tendência. Os « laços fracos » são articulados em torno das uniões de caráter não íntimo, que se valem de interações superficiais (GRANNOVETTER, 1973). A abrangência do elo casual garante uma participação abrangente nos fluxos das informações estratégicas, descobrindo convites em ambientes fora das suas zonas de atuação, sem despender os recursos materiais escassos para isso.

A proximidade funciona como mecanismo de previsibilidade, fomentando um nível de

confiança indispensável para a reprodução dos engajamentos no trabalho musical, porque indica aos envolvidos que as obrigações firmadas serão atendidas em qualquer circunstância. A não retribuição oferece mais riscos em comparação com o abandono das cláusulas do contrato formal, podendo carimbar em suas imagens as marcas negativas da falta de dedicação exclusiva, o que afasta futuros convites. É preciso observar uma disciplina de organização para atender todas as exigências.

O aspecto descrito permite uma revisão crítica da ideia de liberdade total de controle sobre as agendas, que aparece como representação comum do trabalho musical. O discurso da independência da escolha dos projetos tem que fazer sentido do ponto de vista funcional, sendo limitado por exigências relacionais que não podem ser ignoradas. É comum realizar participações especiais apenas para atender aos pedidos de colegas com quem partilham sentimentos de dívida informal, para mostrar uma disposição de manutenção da parceria em bons termos, um sinal de boa vontade.

O poder dos « laços fracos » consiste justamente na amplitude de dispersão, formando um canal de comunicação mais fluido, menos engessado por ligações emocionais intensas. Na procura por oportunidades de trabalho, os responsáveis pela indicação em muitos casos nunca sequer interagiram com os indicados, eles apenas repassam as informações obtidas em decorrência da posição que ocupam (GRANNOVETTER, 1973). As atitudes egoístas em excesso acabam desencorajadas na negociação, conforme se inserem em um emaranhado de cobranças não verbalizadas.

O caso do DJ Paulo aponta para a importância dos elos casuais construídos no ambiente das festas itinerantes. Foi através do modelo da formação difusa que ele aprendeu as técnicas de controle dos equipamentos, graças ao intermédio de um colega da época de escola que era filho do dono do Abra Club. Essa relação permitiu que ele realizasse treinos semanais nos equipamentos antes do horário de abertura das portas aos frequentadores. O seu objetivo de curto prazo era aprimorar o saber-fazer obtido em pesquisas anteriores em publicações especializadas com os ensaios práticos.

Na época, ele escolheu trabalhar com o conceito pouco comum chamado de « *Open Format* », que prevê uma atuação em mais de um estilo musical ao mesmo tempo, abrindo mão do purismo de gênero para atender as solicitações de audiências diferentes. Esse modelo permite escolher as tendências da moda na hora da elaboração dos repertórios, contudo, os

esforços necessários para continuar atualizado em múltiplas frentes demandam um nível de concentração superior em relação aos modelos tradicionais, tendo que estar disponível para acompanhar produções recentes de gêneros que não dialogam.

Aos 21 anos, ele recebeu um convite para ingressar como residente no Royal Club, na Vila Olímpia. No prospecto do contrato, ele conseguiu negociar uma cláusula de indicação, através da qual os contratantes assumiam uma parte da responsabilidade pela exposição do seu nome. Há, nesse trabalho, uma demanda geral naturalizada para que os DJs se mantenham em evidência, de modo que as trajetórias são manipuladas como verdadeiras vitrines, onde eles podem expor como produtos vendáveis a própria capacidade criativa intransferível. A medida do sucesso parece depender tanto da perícia técnica quanto da facilidade de realizar uma exposição positiva.

A passagem pelo Royal Club rendeu ao DJ Paulo uma oportunidade de patrocínio de uma empresa de vestuário de Mogi das Cruzes. O entendimento estabelecido previa um repasse de roupas para serem usadas durante as performances, assim expostas quase todos os finais de semana, tendo como base essa influência natural esperada da posição assumida como « criadores de tendências ». Do ponto de vista da empresa, a mobilização da marca do DJ pode adicionar um valor especial ao produto ofertado, como um rótulo que serve de atestado de qualidade capaz de ampliar esta divulgação.

Os planos eficazes de visibilidade dependem das mídias digitais de comunicação, uma vez que elas são capazes de encurtar distâncias de convivência, permitindo aos interlocutores uma sensação de que fazem parte da produção musical. A transmissão de videos em tempo real no Facebook ou Instagram do período que passam dentro dos estúdios de gravação, por exemplo, ressalta uma intenção de transparência, capaz de desvelar um pouco da atmosfera mística que costuma envolver os processos criativos, vistos como rompantes de inspiração de natureza transitória.

O DJ Paulo investiu na confecção de um site oficial para expor os detalhes da sua agenda, bem como os históricos de formação e os perfis no Facebook, Twitter, SoundCloud, BeatPort, Twitter e Youtube. Os interessados podem acompanhar os pormenores do cotidiano de atuação, que perdem o aspecto de trivialidade quando são tratados como planos de marketing voltados para a construção da empatia inicial com os frequentadores. Os recursos

digitais são valiosos, mesmo que exista um risco de direcionamento dos conteúdos, pois criam ligações abrangentes.

Eu tenho patrocínio de uma marca de roupas lá de Mogi das Cruzes, onde eu toco em uma festa famosa. Agora parece que eles estão diminuindo um pouco a produção deles, mas continuam me mandando um monte de roupas para usar quando eu me apresento, para fazer marketing. É comum conseguir este tipo de patrocínio, porque você sempre conhece alguém que tem uma empresa de qualquer coisa, que precisa de ajuda com publicidade. É legal porque você consegue ser reconhecido como artista, como foco das atenções, porque tudo o que você postar sabe que tem um monte de gente que está te acompanhando. O teu público está vendo o que você está vestindo e vai atrás das mesmas marcas. A relação acaba sendo boa para os dois lados, porque a empresa te disponibiliza roupas legais para você usar e você ajuda na venda da marca. Eu moro no mesmo lugar desde que nasci, e quando as pessoas me reconhecem como um artista é muito legal, quando te vêem como um caso de sucesso. (DJ Paulo, 2016).

Os fóruns de discussão virtuais são usados para acompanhar as notícias relevantes de cada estilo musical, compartilhadas com os inscritos junto com as opiniões dos colegas nas caixas de comentários. As fotos postadas servem como atestados de atratividade das apresentações, deixando claro que estão circulando em projetos relevantes. As estratégias importantes de promoção zelam pelo aspecto imagético das trajetórias, evitando atitudes que atrelem rótulos definitivos a seus nomes, sustentando uma postura de neutralidade para não haver prejuízo da liberdade de trânsito.

A internet contribuiu para a reprodução de laços sociais que de outra maneira poderiam ser desfeitos, garantindo um modelo de inclusão flexível (CASTELLS, 2003). As ferramentas digitais facilitaram a manutenção dos diálogos entre cenários distantes, fornecendo um espaço para contestar críticas ou agradecer os elogios depois das performances, através da leitura de comentários postados nos seus perfis pessoais. As impressões finais são difíceis de serem conferidas com precisão durante as festas, quando os DJs devem focar a atenção em diferentes tarefas de controle prático de qualidade.

Um dos convites importantes recebidos pelo DJ Paulo partiu de uma indicação anônima para atuar em uma festa de Eletronic Dance Music que seria realizada no terraço do Shopping Light, no Centro de São Paulo. É interessante ressaltar que em determinado momento as afirmações tácitas do saber-fazer não bastam para atrair convites, os DJs precisam de informantes dentro dos clubes para transpor a barreira do grupo fechado, pois não

partilham dos códigos que são aceitos no seu interior. A exigência do contato anterior pode ser amenizada através do renome, porém nunca superada em definitivo.

Você precisa ser visto pelo maior número de pessoas, estar bem vestido, estar bem fisicamente, aparecer em festas boas, mostrar que está viajando, mas de forma não apelativa. O trabalho depende 80% das redes sociais. Se você não tem os contatos certos, você não vai para frente. Tem que usar Facebook, Instagram, SoundCloud e YouTube. Eu foco na relação com os contratantes, eles se sentem na obrigação de me colocar em pelo menos duas festas por mês, isso é muito bom. Eu vou lá toda semana encontrar com eles, sou muito bem recebido. Você precisa criar um vínculo com as pessoas que trabalham no lugar, sabe? A diferença é total para continuar na atividade. Eu fechei uma festa para o início do mês no Shopping Light. Eu nem sei quem me indicou. Vai ser uma puta festa enorme, com orçamento lá em cima. Falaram que meu nome foi indicado. O contato é mais importante que o trabalho. O mais difícil é estar presente sempre. Você não tem opção de sumir, voltar e todo mundo lembrar de você. (DJ Paulo, 2016).

A preferência pelo *Open Format* contribuiu na elaboração da agenda dinâmica, ao garantir uma abertura para mudança de rumo de atuação de acordo com os estilos musicais em evidência no mercado, aproveitando os pontos de ápice de cada um, fazendo modificações calculadas. Em contrapartida, ele precisou dar conta de um número maior de seguidores nas mídias digitais, como Facebook e Instagram, transformando as situações que antes habitavam apenas no espectro da interação informal rotineira, agora em expedientes funcionais de atualização de conhecimento.

A tendência de trabalho que escolheu priorizar depois de estabelecer uma situação confortável de remuneração foram os festivais abertos, espaços onde as performances demandam preparação minuciosa, devido ao tipo de relação com os frequentadores, que chegam com uma intenção crítica evidente. Na representação comum sobre os festivais abertos, entende-se que eles estão voltados para a capacidade dos DJs de contribuírem no progresso do estilo musical mais do que na construção de um ambiente de descontração, onde os repertórios servem apenas de pano de fundo.

Há ainda uma expectativa pedagógica de transmissão de refinamento estético aos membros das mesmas redes sociais, partindo da ideia de que as suas preferências musicais como DJ estão lastreadas no ideal do « talento » inato. As apresentações precisam contar com cadência de sentido, introdução, clímax e conclusão, levando os frequentadores por uma trajetória coerente, sem que ocorram cortes bruscos ou mudanças inesperadas de roteiro. É

preciso construir um nexu de sequência para as performances, que não devem aparentar ser resultado de escolhas aleatórias.

4. As competições e hierarquias internas

A imagem da atividade vem passando por um processo de midiaticização que apresenta esse trabalho como uma oportunidade promissora de integração econômica, estampando em publicações de grande circulação casos de ascensão paradigmáticos, projetando um quadro de expectativas que quase sempre não podem ser cumpridas (FERREIRA, 2017). O choque de realidade força uma reavaliação de interesses, contrastando as idealizações de sucesso com as chances efetivas de ascensão. A ocupação de DJ deixa o espectro do sonho para se adequar aos materiais disponíveis.

O primeiro marcador hierárquico decorre da valorização do ambiente de concorrência que naturaliza as disputas internas por melhores posições, conferindo um papel especial para expedientes como as competições musicais, que são eventos de médio porte nos quais os DJs de um mesmo estilo musical realizam as suas performances perante um comitê de avaliação, quase sempre constituído por colegas conhecidos. A participação pode render vantagens materiais traduzidas na forma de publicidade positiva gratuita, mesmo quando não aparecem cotados entre os finalistas da edição.

O interesse depende da abertura para se tornarem « criadores de tendências », não apenas consumidores dos estilos musicais. É através da intervenção de áudio que eles encontram brechas para a expressão das preferências musicais não mais apenas como prática de lazer, mas como uma estratégia promissora de sustento e de afirmação da identidade social (FERREIRA, 2017). A valorização do trabalho musical está relacionada com essa posição como liderança criativa junto aos seus grupos sociais de origem, repensados agora através do discurso do trabalho por conta própria.

Ao serem colocados na situação de teste de competência, os DJs fazem questão de utilizar um vocabulário de superação do desafio, explicado como gatilho de incentivo ao aprimoramento técnico, porém que não deixa de intensificar os sentimentos de cobrança difusa. As produções inéditas precisam passar por uma série de avaliações antes de serem divulgadas. A exposição gerada ao participarem das competições musicais funciona como uma vitrine de prova, com consequências menos dramáticas do que as performances normais, em que os erros impactam no acesso aos convites.

O vocabulário usado para explicar as competições musicais se assemelha ao discurso

esportivo. São indicativos da tendência crescente de individualização das responsabilidades pelo sucesso ou fracasso econômico, na medida em que desfrutam, em teoria, das mesmas oportunidades para divulgar habilidades em um contexto de avaliação. As justificativas que extrapolam os limites da ação individual perdem plausibilidade, ao retirar do campo simbólico do dinamismo autônomo os critérios que são definidores do estágio de desenvolvimento das suas carreiras.

O início das competições de DJs no Brasil remonta ao fim da década de 1980, depois da chegada da empresa Disco Mix Club, uma produtora musical especializada, cujo modelo de vendas estava baseado numa comunidade de assinantes; isto é, os consumidores de seus produtos recebiam pacotes de discos de vinil com os lançamentos da marca mediante pagamento de uma taxa mensal (ASSEF, 2003). Como estratégia de promoção, eram organizadas batalhas de DJs nos países onde a DMC mantinha representação, bem como um campeonato mundial para os vencedores das edições regionais.

A obtenção de uma boa classificação nesse campeonato pode garantir renome de acordo com os níveis de dificuldade da competição, porém na prática para serem apenas cotados entre os participantes, os DJs precisam de recomendação interna, conhecer alguém que esteja envolvido na organização e que possa interceder em seu benefício. A escolha não ocorre através de uma chamada aberta para inscrição dos interessados, antes, costuma depender da nomeação direta com base no interesse dos organizadores, que procuram exaltar técnicas específicas deslocando a atenção para um tipo específico de candidato.

A entrevista com o DJ Caio deixa claro que essas classificações podem ser realocadas no espectro da interferência externa ao processo criativo, em especial quando as hierarquias são estipuladas por não-músicos, que não estão vivendo na prática as dificuldades de atualização do saber-fazer, mensurando as capacidades técnicas segundo uma régua volátil da atratividade publicitária. A destreza para negociar uma agenda estável tem um papel mais legítimo como marcador de diferença interno, ilustrando um conhecimento estratégico capaz de tirar proveito da instabilidade habitual.

As chances para entrar na disputa dependem do potencial de vitória, na medida em que os postulantes conseguem uma posição de favoritismo. O critério de seleção favorece nomes conhecidos, que atestaram em situações prévias que desfrutam da predileção da platéia. A resposta ao investimento relacional empenhado culmina na adequação dos

comportamentos ao arcabouço performático de cada competição, adotando terminologias padrões no decorrer das performances, consolidando um modelo genérico de negociação que acaba transbordando para os seus contratos usuais.

Outra coisa que me deixa revoltado são estas premiações de DJ. É uma babaquice. Por exemplo, repara no DJ X, da D-Edge. O que acontece? Eu já vi esse cara esvaziar uma pista em dois minutos. Ele só é vendido na agência dele. Aí quando você vai ver o cara está cotado como décimo melhor DJ do Brasil. Pô, mas o cara só toca em três casas aqui em São Paulo. Como que é que virou décimo melhor do Brasil? Quantas pessoas viram ele tocar? Mil? Pô, eu toco em muito mais lugar, eu toco no Brasil inteiro. Mas eu não fiz anúncio na revista, sabe? Eu fui indicado para House Mag como um dos 100 melhores do Brasil. Eu vejo na lista gente que é meu concorrente direto, que é um puta produtinho de marketing. Eu tenho data de agosto até dezembro de quinta a sábado, todos os dias. Eu não peço para ninguém me contratar, as pessoas vêm atrás de mim. É isso que eu to te falando. Eu estou conseguindo formar o meu público sem revistas de DJs, até porque os columnistas não sabem quase nada de música. (DJ Caio, 2014).

Os critérios de julgamento em geral não são claros, abrindo margem para denúncias de vício na seleção dos participantes ou de parcialidade na avaliação, dependendo de quem estiver envolvido no comitê julgador, razões que conferem pouca legitimidade para essas avaliações, o e que podem engendrar um efeito oposto ao esperado, promovendo descrédito por parte dos frequentadores. A falta de transparência engendra uma aura de suspeição dos resultados, uma vez que não pautam processos seletivos sistematizados na escolha dos candidatos, priorizando aquelas indicações mais seguras.

Para além da diferenciação com base no estilo musical existem mecanismos auxiliares de expressão da autenticidade das trajetórias. Um exemplo pode ser encontrado na criação de logomarcas próprias, que reafirmam a importância da questão imagética no processo de identificação no trabalho musical. O investimento na classificação ambiciona justamente difundir a logomarca em espaços que os DJs não conseguem acessar na prática cotidiana. A falta de cuidado com publicidade abrangente corre um risco de ser taxada como amadorismo ou desinteresse em progredir.

No mesmo sentido, existem posturas críticas em relação aos modelos de premiação das publicações especializadas, e mesmo às revistas voltadas para diferentes estilos musicais, como House Magazine⁸, que costuma lançar listas com os destaques do ano no Brasil. Os

⁸ Cf. <<http://www.housemag.com.br/www/index.php>>.

indicadores utilizados mudam de acordo com as linhas editoriais de cada empresa, e quase sempre eles não vão além dos resultados comerciais evidentes para fazer as avaliações, recorrendo aos números de acesso obtidos pelos candidatos em aplicativos digitais de reprodução de música, e deixando de lado outros valores.

A expectativa dos DJs é a de que os mecanismos de averiguação devem se fundamentar antes de tudo na trajetória individual, na posição alcançada nas redes sociais, quando conquistam as preferências dos contratantes, ingressando em projetos vantajosos reservados para aqueles que atestaram competência técnica e sensibilidade de leitura das pistas de dança para saber quando realizar as adaptações de repertório. A categoria de merecimento está vinculada aos métodos de exposição cotidianos, às tentativas efetivas de agradar aos frequentadores, através da tentativa e do erro.

Essa visão afirma que os históricos deveriam valer mais do que os critérios comerciais na definição da hierarquia de qualidade performática, sabendo que as conjunturas transitórias que podem elevar uma música ao topo das listas de acesso dos aplicativos não garantem que os seus criadores sejam respeitados no interior das redes sociais; para isso influem outras variáveis, como respeito aos códigos informais de conduta. O resultado aparenta um consenso de mão dupla, que embora aceite as classificações superficiais, resguarda uma ética particular de deferência.

O segundo marcador hierárquico aparece na ordem de prioridade das performances, ao destacar que os cronogramas de execução das festas contemplam mais de uma apresentação, todas sendo alocadas segundo negociações informais. Os recortes de tempo correspondem às expectativas de humor dos espectadores, levando em conta os prazos necessário para eles se adaptarem ao ambiente das festas. O quadro de organização delimita uma separação entre os momentos de introdução, de clímax e de encerramento, cada qual com exigências específicas de desempenho.

O DJ escalado para se apresentar na etapa de introdução recebe uma designação como *Warm-Up*, começando logo na sequência da abertura das portas dos clubes, quando as filas dos caixas ainda estão cheias. A metáfora do título faz alusão ao período de aquecimento das pistas de dança, ao primeiro passo na criação da atmosfera de descontração, porém exercendo um controle sobre os repertórios, na tentativa de evitar que ocorram estímulos em excesso. O caráter coadjuvante dessa etapa pressupõe uma postura comedida, para não ofuscar as

atrações seguintes.

O *Warm-Up* se responsabiliza pela transição do estado de espírito das pistas de dança, através de uma performance moderada, porém não menos dinâmica, que seja capaz de entreter as atenções. Ele deve escolher músicas menos vibrantes, de acordo com um cálculo sóbrio de antecipação das reações, modificando as suas preferências estéticas para se encaixar ao padrão de neutralidade esperado. A falha na observação do controle emocional resulta em prejuízo na relação de confiança com os colegas que se apresentam em seguida, podendo ser eliminado do circuito de trocas.

O DJ que se responsabiliza pela etapa do clímax recebe uma designação como *Head-Liner*, em geral um convidado externo do clube, que se apresenta apenas depois que as pistas de dança estiverem lotadas, passadas as horas iniciais de adaptação ao ambiente. O resultado da performance se torna mais dramático na medida em que são depositários dos investimentos de marketing do espaço, situação que culmina na exigência de uma conduta exemplar, através do incentivo ao ápice do entusiasmo nas pistas de dança, evitando uma aparência de quebra de expectativas.

O *Head-Liner* precisa intensificar os níveis de animação que foram iniciados na etapa anterior, porém contando com uma disposição crítica favorável, em decorrência dos símbolos de prestígio atrelados ao papel, bem como aos ritmos velozes da sua participação. O critério de designação depende da capacidade de aportar elementos inovadores, porém bem avaliados em situações externas, para garantir um controle de qualidade na reserva do horário. É preciso evitar mudanças repentinas na condução das pistas de dança, para incentivar uma sensação de familiaridade partilhada.

O nível de identificação que se verifica em relação aos resultados finais dos esforços de intervenção de áudio faz com que as críticas recebidas tenham um impacto subjetivo, que culmina na pessoalização dos julgamentos, na medida em que corroboram ou não o ideal internalizado do « talento » inato. Em consonância com outras premissas do trabalho artístico e musical, os DJs enfrentam uma condição de dupla insegurança, expressa no descompasso entre dedicação criativa e empregabilidade, descobrindo que não basta serem inovadores para conseguirem convites vantajosos.

A entrevista com o DJ Yago mostra que a participação em qualquer uma das etapas da ordem de prioridade não configura um quadro imutável. Os estilos musicais com os quais os

DJs se identificam interferem na designação do recorte de tempo, no incentivo de ânimos particulares nas festas. Um gênero como Deep House, que está estruturado em torno de compassos lentos e arranjos cadenciados, costuma ser utilizado apenas no período de introdução ou encerramento, como uma estratégia para preservar a energia da audiência, que deve ser liberada apenas no momento do clímax.

Eu sempre me apresentei como Head-Liner, principalmente nas viagens para fora de São Paulo. Mas quando é no The Week existe uma postura diferente da casa, pois como são vários residentes e as festas costumam ser mais extensas, começa 23h30 e vai até 9h00, eles fazem um rodízio entre os residentes, para todo mundo tocar em todas as etapas. Eu gosto muito de fazer Warm-Up justamente para sair da minha zona de conforto, é quando eu posso tocar músicas diferentes do que estou acostumado quando toco nos horários principais. Isso é muito bom para qualquer DJ para ele se tornar mais versátil. Os meus *sets* costumam durar duas horas, porque eu gosto de fazer *sets* longos, mas nem sempre acontece, porque não há uma cultura do público brasileiro de aguentar DJs com *sets* longos. Eu preciso contar uma história na apresentação, com começo, meio e fim. Hoje em dia cada vez mais você acaba tendo que tocar as melhores músicas direto, porque as pessoas não têm paciência para esperar. (DJ Yago, 2017).

A percepção da produtividade é acionada como um marcador de diferença intragrupo, estabelecendo um patamar de prestígio para aqueles que conseguem confeccionar músicas bem avaliadas ao mesmo tempo em que administram os resultados da agenda inconstante de projetos. A eficácia é medida em critérios subjetivos, que vão além da lucratividade, pautados pela satisfação gerada na recepção positiva dos colegas. A facilidade para retirar benefícios da instabilidade se converte em um símbolo de prestígio da atividade, característica que apazigua as críticas à provisoriedade.

Ao favorecer os discursos da criação artesanal como um valor distintivo de qualidade, os DJs iniciam uma inversão do foco da dedicação, que se volta para a superação dos desafios internos, em lugar da aceitação conformada aos interesses eventuais dos contratantes. As estratégias de controle do tempo de trabalho assumem uma natureza própria, deixando de lado a disciplina de organização rígida em prol da flexibilidade. A dificuldade para antever os resultados finais das intervenções de áudio realizadas acaba elevando os níveis de cuidado exigidos, impondo uma pressão pela diferenciação.

É preciso observar essa tensão entre as categorias do singular e da moda; da eminência permanente de limitação da autonomia que dispõem, pois mesmo que as entrevistas confirmem

grande importância para as capacidades individuais, com frequência os DJs são contrariados por imposições alheias de não-músicos. É por esse motivo que eles ressaltam uma necessidade de justificar todas as escolhas realizadas, apresentando os motivos das estratégias criativas como mecanismos de defesa do ideal da independência, mesmo quando seguem tendências impostas pelos modismos do mercado.

Há uma crítica recorrente em relação aos afluxos de DJs ingressantes que não conseguem demonstrar identificação precedente com o trabalho artístico e musical, classificados apenas como DJs interessados de ocasião, atraídos pela onda de popularidade da atividade. A hierarquia resultante entre ingressantes e veteranos corrobora um discurso de vocação precedente para realizarem as intervenções de áudio, cobrando uma espécie de atestado subjetivo de compromisso com os valores do estilo musical ao qual se vinculam. Ao mesmo tempo se empenham para buscar autonomia.

Os entrevistados mais experientes mobilizam uma categoria nativa para classificar essa postura de vínculo sem compromisso, chamando um DJ de ocasião de « DJ Big Brother », em uma alusão aos ingressantes que chegam de contextos de grande exposição midiática, e que investem na atividade apenas como estratégia secundária para continuarem em evidência. O fenômeno fornece uma margem para interpretações simplistas, ensejando a falsa percepção de que DJs precisam apenas ser famosos para conseguirem acessar os melhores convites de apresentação, na contramão da expectativa da qualidade técnica.

Na entrevista com o DJ Diego, o aumento recente no afluxo de ingressantes acaba creditado ao advento da popularização das mídias digitais de comunicação, que facilitaram os métodos de exposição da atividade, bem como às ferramentas utilizadas para acessarem esse saber-fazer acumulado, seguindo fóruns de discussão temáticos. Há um sentimento de que em momentos anteriores esse aprendizado demandava esforços minuciosos, inclusive na obtenção dos equipamentos, dificuldade que funcionava como critério de seleção natural para avaliar os níveis de disposição dos DJs.

Em um contexto de atuação difuso, essa figura do « DJ Big Brother » acaba estimulando uma coesão incipiente, construindo um arquétipo do antagonista alheio aos valores que unificam os DJs comprometidos na tentativa de se contraporem às interferências dos não-músicos. Ao criticarem a presença de « DJs Big Brother », os DJs mais experientes consolidam um ponto comum, pelo qual reafirmam as suas experiências de pertencimento e

estabelecem fronteiras entre condutas dedicadas e estratégias oportunistas. A obtenção da legitimidade não depende então apenas do esforço despendido na manutenção das redes sociais comuns ao setor.

Eu acho que por conta dessa facilidade de você ter acesso às músicas, de operar os equipamentos digitais, isso vem trazendo um conjunto de pseudo DJs para noite. É uma onda que já faz um tempo, mais ou menos uns dez anos. Eu acho ruim para quem está na pista dançando, pois quem perde com isso é o público, que ao invés de presenciar um profissional que se dedica só à música, acaba presenciando um ex-Big Brother qualquer na cabine de som, que não sabe nem o que está fazendo. O que me deixa mais chateado são os contratantes dando espaço para esse pessoal, porque só estão pensando em dinheiro. O dono da balada está pouco se importando com quem está tocando, ele quer ver casa cheia, só quer ganhar dinheiro. Por outro lado, quanto mais DJ Big Brother no mercado, melhor, porque assim quando os DJs bons de verdade tocam todo mundo presta atenção. O pessoal que vem na moda de ser DJ é mais passageiro, se apresenta hoje e amanhã acha outra coisa para fazer. (DJ Diego, 2016).

As expectativas do controle de acesso representam uma das poucas situações em que a característica de informalidade adquire uma conotação exclusivamente negativa para os DJs. É quando os interesses se voltam para a necessidade de proteção contra incursões alheias através de um conjunto de normas universais aceitas. A resposta continua sendo mostrar aos contratantes que a estratégia de publicidade através do « DJ Big Brother » pode trazer mais prejuízos do que benefícios no curto prazo, na medida em que apresentações mal executadas acabam atrelando fama negativa aos clubes.

O exemplo chama atenção ao processo de ressignificação dos marcos regulatórios, observados ora como exigências infrutíferas e limitadoras da independência administrativa, ora como fórmulas de segurança para evitar intromissões esporádicas. Ao mesmo tempo em que prezam pela autonomia dos engagements flexíveis, os DJs precisam demonstrar um conhecimento prático dos ritos não verbalizados de interação com colegas e de negociação dos contratos, aguardando pela oportunidade correta de performance para que não restem dúvidas quanto aos seus interesses.

A regulação do acesso aos projetos aparece como possibilidade de guardar equilíbrio, porém apenas quando circunscrita aos limites da reserva de mercado, sem avançar sobre os modelos de prestação de contas e divisão de tarefas dentro das festas. Apesar da aceitação da insegurança, eles precisam de garantias de que ao menos as regras de convívio serão

respeitadas. O cálculo do « talento » não deixa de lado os percalços do processo de formação, levando em conta todas as dificuldades que foram superadas para alcançarem o espaço disputado como « criadores de tendências ».

A visão nostálgica resultante faz com que, no nível das representações coletivas, eles lidem com um pessimismo quanto aos indicativos de futuro no trabalho artístico e musical, estando cada vez mais atrelados ao critério econômico tomado como medida exclusiva para as capacidades criativas. Os símbolos do êxito artesanal são transladados para os bens de consumo que os DJs conseguem ostentar, como evidências da qualidade das intervenções de áudio e da astúcia na negociação dos vínculos. A mercantilização da criatividade confere destaque às trajetórias dos que se dedicam aos estilos musicais da moda.

O poder de compra se reconfigura como representação do sucesso, fazendo do meio monetário um diploma da eficácia individual. O movimento leva ao aumento da desconexão entre sujeitos e objetos, ambos submetidos ao mesmo imperativo impessoal que confere às relações sociais os contornos objetificados da motivação interessada (SIMMEL, 2005). O quadro indica um processo de captura das diversas esferas da experiência pelo mecanismo do cálculo utilitário, cujo método reduz as multiplicidades qualitativas do mundo ao equivalente universal do valor de troca.

5. O discurso da « profissionalização »

Neste capítulo discuto quais são os critérios envolvidos na identificação dos DJs como trabalhadores com base no discurso da « profissionalização », pensando marcadores internos de diferenciação, resultantes tanto da dedicação exclusiva ao trabalho artístico e musical quanto da autonomia criativa. O esforço da profissionalização aponta para as iniciativas coletivas de organização, que procuram estabelecer marcadores de regulamentação básicos para a atividade, em especial pensando sobre os controles de acesso e os critérios informais de negociação de contratos e remunerações.

A identificação como DJ costuma acionar um conjunto de categorias ainda em disputa, que os localiza em uma posição sempre fronteira, entre as imagens de músicos autônomos e prestadores subordinados, conforme as prerrogativas de cada projeto a que se vinculam. O primeiro aspecto norteador aparece na divisão interna entre as escolhas técnicas que são consideradas como « profissionais » ou « amadoras », atuando como um atestado de interesse na consolidação do campo, que são critérios que influenciam diretamente na interação com os colegas de trabalho.

O sentido da identificação como « profissional » pensa estas tarefas não mais apenas em relação ao cálculo econômico da troca do gasto de energia por um salário, mas ressalta as minúcias da dimensão simbólica envolvida, em termos de reconhecimento social. O título coletivo permite aos envolvidos se identificarem através da função realizada, despontando como forma de pertencimento, o que faz com que, apesar das mudanças constantes dos projetos, exista uma linearidade de trajetórias, e que eles sejam tratados como membros de um grupo com interesses definidos (DUBAR, 2012).

É o acesso ao estatuto de « profissional », em oposição ao mero interesse casuístico na atividade, alocado no estatuto do « amadorismo », que serve como base de construção para uma solidariedade incipiente entre os trabalhadores artísticos e musicais, valiosa em um contexto marcado por vínculos verbais, cujas ligações dependem do nível de proximidade com colegas e contratantes. A identificação em comum coloca um aspecto conector para essas situações de trabalho distintas, com base em uma mesma representação do papel social que desempenham como DJs.

A despeito de a classificação « profissional » ser internalizada, isso não estabelece

percursos inescapáveis, permitindo que sejam realizadas atitudes « amadoras » mesmo que continuem dentro do escopo dos valores profissionais. A mudança de entendimento entre ambas varia conforme outros marcadores de diferença, como idade, gênero e renome, para mencionar apenas os mais comuns (BUSCATTO, 2011). O aspecto divisor estaria assentado na conduta comprometida em relação ao tempo de dedicação ao refino do saber-fazer criativo, ignorando as dificuldades da intermitência.

O impacto analítico reside no fato de que, apesar das variações, essa divisão nunca é questionada no seu mérito, apenas divulgada como um dado imutável do trabalho artístico e musical, ainda que a interação entre as categorias do « profissional » e do « amador » não represente em si uma melhora efetiva das condições de trabalho. A diferença continua eficaz na perspectiva simbólica, como atestado de presença em uma mesma condição estatutária, apesar da perspectiva informal, sem chancela de uma instância reguladora institucional para os estágios de classificação.

As « profissões » podem ser definidas como ocupações que se diferenciam das demais pela delimitação de um conhecimento especializado, apreendido no decorrer de um processo de formação institucional, ou seja, demandando um credenciamento para exercício legítimo da atividade, para acesso ao mercado de trabalho (FREIDSON, 1998). Os métodos de controle são ancorados nas relações de poder dos « grupos profissionais », na capacidade de decidirem sobre os limites do trabalho, assim como no monopólio que detêm na transmissão do conhecimento técnico.

O processo de « profissionalização » dos DJs pode ser observado como um esforço de definição de um « tempo de trabalho », levando em conta que as performances realizadas não se limitam aos métodos de intervenção de áudio em tempo real, mas mobilizam um conjunto complexo de tarefas complementares. São demandas que ultrapassam os limites das festas e transbordam para os demais aspectos das vidas privadas dos DJs, somando um fator adicional ao processo notável de embaçamento das fronteiras entre os períodos dedicados ao trabalho e ao descanso no decorrer dos dias da semana.

O conceito de « amadorismo » funciona como um tipo de classificação guarda-chuva, abarcando escolhas que não foram satisfatoriamente pautadas nos marcos informais das redes sociais. Ele não tem uma relação direta com as questões da perspicácia musical, mas sim com a astúcia demonstrada na condução da negociação dos contratos. A « profissionalização »

desponta como um discurso que exprime uma intencionalidade, antes de ser observada como uma prática de controle jurisdicional autoimposto, levando em conta os diferentes contextos de apresentação nas festas.

O aceite da substituição de pagamento pode ser visto como forma de « amadorismo », contraposição do discurso da « profissionalização » da atividade. O « amadorismo » teve uma conotação positiva no período do trabalho artesanal pré-industrial, encarado como postura enriquecedora em relação ao trabalho monotemático, implicando um interesse simultâneo por atividades variadas. Os amadores eram aqueles que amavam múltiplas funções, consolidando um saber-fazer polivalente (SENNETT, 2012). No caso dos DJs o « amadorismo » adquire conotação apenas negativa.

Na fala do DJ William fica claro como esse interesse pela postura « profissional » diverge do modelo tradicional, tendo em mente que as ligações subjetivas com os resultados das suas intervenções de áudio são mais explícitas. As músicas carregam uma parcela da individualidade dos autores, ganhando os contornos da expressão da capacidade inventiva. O risco reside no encobrimento da intensidade das tarefas, bem como da falta de organização na reivindicação de melhorias, exigências diluídas no discurso da administração de si mesmos como criadores autônomos.

Eu me enxergo como um profissional. É uma coisa estranha, porque tem uma magia em ser DJ, porque você não se pensa como um funcionário comum ou alguém que tá trabalhando para outra pessoa. Você tá fazendo aquilo que gosta de fazer, mas você está se dedicando como qualquer outro profissional de outro setor, ao mesmo tempo você não tem a impressão de que está trabalhando, sabe? Eu gasto o dia inteiro procurando música, se você quer saber a verdade. No mínimo cinco horas por dia. Eu respiro isso, minha cabeça tá completamente ali. Eu saio para fazer as coisas. Você vai num shopping, numa farmácia, vai ver os seus parentes, vai encontrar os seus amigos. O resto do dia é como alguém que está sentado em um escritório, que está respirando o seu emprego. Para mim funciona assim, pode ser diferente com outros. Hoje em dia tem milhares DJs e todo mundo tocando as mesmas coisas, ninguém quer introduzir nada novo, todo mundo quer produzir hit. (DJ William, 2015).

A criticidade aparece como protagonista na expectativa da « profissionalização ». Os DJs com experiência devem apontar os erros dos DJs que aceitam trabalhar sob quaisquer condições apenas para conseguir divulgar as suas marcas individuais, ainda que eles mesmos já tenham assumido posturas parecidas em algum momento das suas trajetórias. A criticidade contribui para a formalização incipiente, junto com esforços de padronização dos

engajamentos, estruturando as hierarquias internas ao limitar o escopo das estratégias que são toleráveis como estratégias de publicidade.

A intromissão de terceiros muitas vezes força um corte abrupto na linha de raciocínio, um desvio do cálculo dos movimentos seguintes na condução dos equipamentos, para atender as demandas esporádicas da audiência preferencial, que podem destoar muito dos roteiros de performance que os DJs tinham em mente. A questão articula dimensões negativas esperadas da normatização forçada aos padrões comerciais, ao custo da diminuição da independência. A indignação aumenta quando não encontram respaldo nas pistas de dança que solicitam apenas as músicas que estão em moda.

De acordo com o DJ Caio, essa diferença entre « profissionais » e « amadores », ainda que permaneça estável, torna-se menos nítida quando isolamos as trajetórias em cada caso, em narrativas que burlam os limites da classificação, quando « amadores » realizam funções dos « profissionais » e vice-versa. A questão é definir até que ponto as categorias genéricas podem estar encobrendo as estratégias de superação das dificuldades de inserção. A alta rotatividade da atividade faz com que eles precisem dar provas regulares do interesse exclusivo para que não se tornem alvos de suspeitas.

No fundo o meu trabalho é a diversão mesmo. Eu vou para balada para tocar, mas não posso deixar de curtir um pouco. Não em todas, porque tem algumas situações em que você fica mais tenso. Mas no geral eu converso com as pessoas que eu conheço no local, se eu não conheço eu vou tentar conhecer, eu vou xavecar as meninas, tudo normal. Mas você precisa desligar das influências isto no instante em que você entra na cabine de som para tocar. Ali dentro você é um artista contratado, com uma responsabilidade clara de realizar o trabalho da forma mais profissional possível. Tem um limite para esta diversão. É por isto que nos últimos tempos prefiro chegar nas festas o mais em cima da hora que eu puder. Eu acho que gera uma diferença, porque quando você chega bem na hora de tocar, você fala com menos pessoas, passa mais rápido e sobe na cabine. Isso faz com que todo mundo vá direto para as pistas de dança, evita uma enrolação no começo. (DJ Caio, 2014).

A continuidade da participação através do emprego secundário permite-lhe investir tempo em aspectos paralelos do trabalho criativo. A correlação das tarefas aparece na manutenção de diálogo com os mesmos colaboradores e do aprendizado sobre os mesmos equipamentos, acionando um saber-fazer prático adquirido como DJ agora para negociar em nome da Drack Produções. Em 2012, os DJs Caio e Bruno tiveram a oportunidade de

ingressar na Associação Brasileira de Eventos (ABRAFESTA)⁹, que delimita as diretrizes do setor no contexto nacional, conseguindo uma certificação.

Quando os empregos secundários se configuram como espaços de aprendizado, capacitando-os em áreas que podem ser funcionais ao trabalho artístico e musical, isso não representa apenas complementação de renda, mas também complementação de habilidades técnicas. Para além do processo de realocação das perícias, os empregos secundários se mostram como fontes de segurança material que incentivam as experimentações criativas, permitindo que os DJs assumam riscos maiores, que de outra forma não assumiriam; sabendo que em caso de fracasso dos repertórios não estarão desamparados em todas as frentes possíveis.

Quando os empregos secundários estão ligados ao trabalho nas festas itinerantes, os DJs transmitem uma imagem de dedicação exclusiva. O DJ Caio, por exemplo, era sócio em uma empresa especializada em estruturas para festas, alugando equipamentos de som, iluminação e decoração. A Drack Produções ficava em um galpão de dois andares no Butantã. No andar térreo ficavam armazenados os produtos e veículos para transporte, enquanto que no andar superior ficavam os escritórios do DJ Caio e do seu sócio, DJ Bruno, onde recebiam clientes ou preparavam as apresentações.

A identificação muda de acordo com os marcadores acionados na classificação, como idade, gênero, classe e raça, para mencionar os mais recorrentes. Os seus contextos sociais de origem podem proporcionar uma vantagem de largada em relação aos demais novatos, quando eles dispõem dos recursos materiais necessários para comprar os equipamentos de última geração e para pagar as diárias dos estúdios de gravação melhor preparados, além de contarem com uma formação musical abrangente, que os coloca em um lugar mais próximo da imagem do músico bem sucedido.

As críticas dos repertórios construídos são válidas apenas quando realizadas por outros DJs, limitando qualquer abertura de ingerência aos portadores do saber-fazer especialista dos estilos musicais, excluindo as sugestões dos não-músicos. Os convites vantajosos aumentam na medida em que conseguem encontrar um equilíbrio entre esses polos antagônicos, um meio termo entre a abertura desregrada e a restrição endógena, para aproveitarem as vantagens de

⁹ Cf. <<https://abrafesta.com.br>>.

cada oportunidade sem arriscar as reputações dos colegas que empenharam recursos relacionais nas indicações dos seus nomes.

O atalho para contornar as consequências subjetivas das críticas ocorre na adoção do critério estritamente mecânico na reprodução das tarefas, quando assumem uma preocupação apenas com os métodos de controle dos equipamentos, colocando de lado por um momento a disputa entre os valores estéticos próprios e as imposições comerciais. No contexto em que atuam, os atestados da eficácia técnica podem bastar como fontes de orgulho e realização (BECKER, 2008). São restrições que exigem um empenho colaborativo para standardizarem procedimentos e vocabulários.

5.1. As instâncias de organização coletiva

Um dos pontos de entendimento comum tem relação com as instâncias de organização coletiva, que em teoria servem para aglutinar as demandas difusas em torno de uma liderança coesa, escolhida pela maioria como intermediária legítima, mas não exclusiva, na negociação com as agências de regulação do Estado. O papel ideal da liderança escolhida, apesar das divergências presentes no processo de seleção, consolida-se como uma sinalização da vontade de « profissionalização », do abandono gradual da condição informal, ao menos nos aspectos práticos do controle de acesso.

As situações observadas em campo demonstram diferentes interpretações em relação às categorias tradicionais de representação coletiva, como sindicatos e associações de classe. Os DJs contam desde 2003 com um Sindicato dos DJs e Profissionais de Cabine de Som do Estado de São Paulo (SINDECS), que segundo as diretrizes do seu estatuto interno se constitui como uma associação civil para fins de estudo, cooperação, defesa e representação legal dos DJs e dos Produtores DJs do estado de São Paulo¹⁰. As suas deliberações cotidianas não têm caráter normativo impositivo.

Os mecanismos de divulgação de informação do SINDECS se resumem aos perfis que os DJs mantêm em plataformas virtuais de comunicação, onde são expostas as notícias oficiais, datas importantes, pautas de defesa e temáticas de debate de encontro presencial. O sindicato não tem uma sede fixa, como foi relatado na entrevista realizada com o DJ Jessé no

¹⁰ Cf. <<http://www.sindecs.org.br>>.

ano de 2017, momento em que ele estava ocupando a posição de vice-presidente da entidade. As reuniões administrativas organizadas pelo conselho diretor costumam acontecer em espaços escolhidos pelos próprios membros.

O SINDECS segue na direção da padronização, não como mecanismo de controle das credenciais para exercício legítimo da atividade, mas como arena para troca de experiências. O foco são as relações para fora do grupo, buscando um ponto de convergência entre as suas falas no tratamento com outras instâncias de regulamentação do trabalho. Os posicionamentos críticos em relação ao nível de influência do sindicato foram atribuídos ao resultado da ausência de políticas objetivas de assistência por parte da categoria, quando os DJs não enxergam um retorno material tangível.

Para o DJ Jessé, uma das funções do SINDECS é garantir a equidade de oportunidades, por isso criticou as tentativas de deslocamento da coordenação da instituição para o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Estado de São Paulo (SATED), que tem uma esfera de influência maior em decorrência das categorias heterogêneas que representa. Parte-se do discurso de que apenas os que estão diretamente envolvidos nas festas itinerantes podem ter uma dimensão realista das necessidades da atividade, estando habilitados para criar e implementar soluções.



Figura 2: Festa de House. Nos Trilhos. Fonte: Autor. 2017.

A orientação do SINDECS parece mais clara através da sua estratégia de influência na Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP), negociando com os parlamentares estaduais projetos de visibilidade. Em 04 de maio de 2015, por exemplo, organizou um evento solene para lançamento do Projeto de Lei 832/2014 posteriormente Lei 15695/2015, de autoria da Deputada Estadual Ana do Carmo, do Partido dos Trabalhadores, que estabelecia no calendário oficial um dia do DJ para ser comemorado em 09 de março, concomitante ao dia internacional do DJ.

Eu estou desde 1989 na atividade. Inclusive a gente homenageou agora o DJ Klein pelo SINDECS na assembleia legislativa, em comemoração do dia do DJ. Já é o terceiro ano consecutivo que a gente consegue homenagear um DJ importante. Um dos poucos partidos que abraçou a nossa causa no começo foi o PT. O Vicentinho comprou a bandeira e falou que ia ajudar a gente a legalizar esta profissão. Antes tinha um monte de interesses escusos querendo abraçar essa ideia, mas ganhando dinheiro em cima, que era o caso do Marcelo Crivella, do Rio de Janeiro. Quando ele era senador teve ideia de jogar a coordenação de todos sindicatos de DJs do Brasil na mão do SATED, que é o sindicato dos artistas, ou seja, só DJ bonito, que aparece na malhação ia ter chance. O cara da periferia, o cara feio e o cara pobre estaria na roça. Quando se fala de regulamentação de uma profissão, tem que se falar de um piso para todo mundo, de direitos e deveres. O DJ tem que ter horário para chegar e horário para sair. (DJ Jessé, 2017).

No evento estavam presentes membros do conselho diretor do SINDECS e de outras associações de classe ligadas às festas itinerantes, como os representantes da Associação dos Promotores de Eventos do Estado de São Paulo (APEESP). Como previsto, ocorreu uma cerimônia de premiação de dois DJs reconhecidos como precursores da atividade no Brasil. Na oportunidade foram divulgadas duas das metas gerais do SINDECS, que eram de criação de um cadastro efetivo de associados e de valorização dos DJs que tem um histórico de atuação comprovado de mais de cinco anos.

As duas metas estão imersas em representações idealizadas sobre a formalização, um processo que não ocorre sem disputas e contradições internas, ora dando mais ênfase aos benefícios da desregulamentação, ora dando mais ênfase aos benefícios da regulamentação. Quando se trata da remuneração, os DJs preferem manter a independência de negociação, ao invés de seguirem convenções coletivas determinadas verticalmente, amparados na constatação de que podem acumular mais de uma fonte de remuneração, conciliando os diferentes interesses dos contratantes e os limites de agenda.

Na entrevista com o DJ Natham, desponta uma estratégia complementar de validação para os DJs que tocam outros instrumentos musicais, que reside na associação na Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Essa instituição se organiza como uma autarquia com o objetivo de fiscalizar as atividades dos músicos do país através da atuação de um conselho federal sediado em Brasília e de representações regionais, dotadas de personalidade jurídica de direito público, autonomia administrativa e patrimonial. O cadastro na OMB funciona como uma estratégia de formalização.

O caso do DJ Natham é emblemático para pensar o aspecto utilitário que assumem as instituições de organização coletiva. Ele possuía uma empresa de produção musical voltada para criação de peças publicitárias. Em sua fala, afirmou que investiu recursos na obtenção de uma carteira profissional expedida pela OMB apenas para vender a imagem de qualificação para a empresa. Quando se trata apenas do levantamento dos convites, essa distinção tem pouca importância, uma vez que mecanismos de validação institucional não servem de atestados de capacidade musical inata.

Eu tenho acompanhado o SINDECS e até acho um trabalho bacana. Eu faço parte da OMB e na verdade isso só valorizou o trabalho da minha produtora, mas não como DJ. A empresa começou meio que por acaso; muitos colegas do restaurante onde eu trabalhava como ajudante estavam abrindo os seus próprios negócios, criando sites na internet e procurando alguém para fazer os jingles das empresas. Como eu já possuía uma biblioteca legal de músicas, devido ao trabalho como DJ, pensei em fazer jingles em paralelo, e percebi que era uma possibilidade de renda complementar. Ok, mas você querer limitar arte como profissão, querer obrigar todos os DJs a terem carteirinha do sindicato para serem considerados profissionais me parece meio absurdo. Arte é uma coisa subjetiva. Cada um se expressa como quer. Mas é válido ter um sindicato para proteger os interesses do DJ seja lá como for. Eu sei que a OMB não fez nada pelos músicos, é difícil de acreditar que o SINDECS faça diferente. (DJ Natham, 2014).

A lei que criou a OMB, em 1960, reservou para a instituição uma responsabilidade de seleção exclusiva dos músicos habilitados, através da concessão da carteira profissional. O poder de jurisdição deve obrigatoriamente observar as atribuições dos respectivos sindicatos de cada área de atuação. O regimento dos conselhos regionais da OMB precisam passar pela aprovação do conselho federal, que funciona como uma espécie de instância suprema para apreciação e resolução de conflitos, decidindo sobre grande parte dos temas que envolvem as questões da ética profissional.

Os DJs não estão contemplados entre as categorias reconhecidas no conselho regional

da OMB do estado de São Paulo, as quais são reservadas apenas para os instrumentistas tradicionais. Para obterem essa certificação, os DJs devem passar por uma avaliação prática de conhecimento musical realizada por um comitê da OMB, que indicará em que classe de associados os pretendentes se enquadram. De acordo com o mesmo regimento interno, quando eles conseguem comprovar uma formação musical anterior, seja de nível técnico ou superior, ficam isentos da avaliação, bastando pagar as taxas de inscrição.

Para o DJ Natham, esse cerceamento parece fora de lugar quando pensado em relação ao trabalho artístico e musical. O saber-fazer se coloca como prática espontânea que não pode ser constrangida pela barreira estreita da « profissionalização », preocupando-se antes em dar vazão aos lampejos da inspiração. O processo desvela uma situação em que as prerrogativas de atuação do SINDECS são aceitas apenas quando não constroem as posições alcançadas como « criadores de tendências », limitada à mediação de conflitos internos e à negociação de um padrão de qualidade técnica.

O entendimento que os DJs fazem sobre as instituições de organização coletiva muda de acordo com os momentos e os lugares em que atuam, não sendo possível estabelecer uma resposta genérica de antemão, uma vez que mesmo os avessos à centralização de poder nas mãos do SINDECS admitem uma funcionalidade positiva na iniciativa da representação de interesses. É preciso separar os contextos distintos da administração dos contratos informais e do processo criativo, de forma que as instâncias de regulação não exerçam qualquer influência direta sobre esse segundo aspecto.

O DJ Jessé aponta para a falta de unidade como empecilho da regulamentação favorável ao notar que em muitas situações a imagem do SINDECS estava carregada de um sentido negativo nos diálogos cotidianos. As suspeitas versavam sobre a possibilidade de que se adotasse uma postura semelhante à OMB, que priorizava apenas diretrizes genéricas de capacitação para o exercício legítimo da atividade, ameaçando as posições que foram conquistadas com esforço próprio de dedicação persistente, tática mais uma vez associada com as interferências externas advindas dos não-músicos.

Como alternativa, foi cogitada até uma mudança de nome de sindicato para associação. Os DJs que não se vêm representados pelas pautas do SINDECS são aqueles que alcançaram uma posição em que não mais se sentem vulneráveis aos mecanismos comuns de depreciação dos cachês, ao menos não tanto quanto aqueles que não conseguem levantar os

convites aos finais de semana. O processo de facilitação das inscrições no SINDECS foi uma estratégia recentemente adotada, abrindo mão da intenção de cobrar uma taxa dos associados, que apenas precisam preencher os formulários.

A despeito do trabalho musical estar afastado dos valores que balizavam as relações de assalariamento formal no período fordista-taylorista, as iniciativas observadas de organização coletiva de caráter tradicional permitem relativizar em certa medida esse discurso que associa a mobilidade enriquecedora aos limites dos contratos verbais sem garantias de segurança além da dívida informal. As trajetórias « profissionais » acabam confluindo entre os caminhos que foram trilhados, mantendo como exemplo positivo as experiências de proteção dos empregos vinculados aos direitos sociais.

A necessidade de adquirir reconhecimento institucional sem resvalar na independência de negociação dos contratos pode resultar em uma formalização incipiente, por exemplo, no caso das festas itinerantes que exigem nota fiscal do cachê pago aos DJs para uma prestação de contas posterior, condição atendida apenas pelos DJs registrados no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ). O risco funciona como uma espécie de justificativa moral do sucesso material, como atestado de que persistiram diante dos obstáculos, mantendo uma disposição de permanência no mercado.

O exemplo do DJ Jessé ilustra como essa percepção sobre estratégias de organização em comum pode depender das trajetórias precedentes. O seu ingresso ocorre em 1989, quando foi chamado por um colega DJ, que conheceu em uma academia de musculação, para ajudar no transporte dos equipamentos e organizar os discos de vinil que seriam tocados em uma festa. Em consonância com outros percursos, esse aprendizado ocorreu segundo os parâmetros da formação difusa, na observação e na interação, tendo cada vez mais interesse em conhecer os detalhes envolvidos na atividade.

A primeira oportunidade de apresentação autônoma que conseguiu foi no Cave Club, por intermédio do mesmo colega, galgando posição como DJ independente, convidado para atuar de *Warm-Up* aos finais de semana. A situação mudou quando conheceu um colega de trabalho chamado Zé no ano seguinte, que intermediava as vendas dos discos de vinil para os DJs que tocavam no Cave Club. Zé informou ao DJ Jessé sobre uma oportunidade para ser residente na Shock House, que prometia realizar um registro formal em carteira de trabalho como funcionário da empresa.

A experiência incomum de engajamento marcou as negociações futuras, demonstrando que existem alternativas para garantir a estabilidade que dependem apenas da boa vontade dos contratantes. No mesmo período em que começou na Shock House, conseguiu um emprego secundário como vendedor na Dance Music Shop, uma loja especializada em discos de vinil e acessórios para DJs em São Paulo, substituindo um colega chamado DJ Cândido que deixava esse posto para trabalhar na Rádio Jovem Pan. A passagem na Dance Music Shop permitiu aprender sobre os equipamentos.

Eu conheci o Zé quando ainda trabalhava no Cave, ele vendia vinil, porque naquela época só se trabalhava com vinil europeu e americano, o americano custava \$25 e o europeu €35. O vinil europeu era uma porcaria porque só tinha duas músicas, era uma música do lado A e do lado B, enquanto que o americano tinha uma música, porém com duas versões, versão de rádio e a versão Dub, que era aquela remixada. Mas o vinil europeu geralmente era de melhor qualidade, pois era mais grosso, ficava em torno de 45 RPM. E o Zé que acabou me arrumando trabalho na Shock House. Ele chegou em mim e falou - negão tenho uma casa para te indicar, só que é bem GLS mesmo. A dona é uma sapatão ferrada, só que em contrapartida você vai ser registrado - E isso foi um susto, imagina em 1990 você falar que tem uma balada que vai te registrar. Poxa não existia registro para DJ, mas eu fui registrado sim, e tudo o que eu fazia além de tocar no meu intervalo lá eu ainda ganhava hora extra. (DJ Jessé, 2017).

Depois de dois anos, o DJ Jessé deixou ambos os projetos para tocar no Habeas Corpus no centro de São Paulo, onde permaneceu pouco menos de um ano, atuando em seguida como operador de som no Teatro Maria Della Costa. O envolvimento com as iniciativas de institucionalização era marcante, procurando dialogar com diferentes esferas de representação dos DJs. Ele foi um dos responsáveis pela inserção da atividade na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO)¹¹, dentro da rubrica dos técnicos de som e radialistas, participando das reuniões com os representantes do Ministério do Trabalho.

O processo foi intermediado pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (FIPE), organização de direito privado sem fins lucrativos vinculada ao Departamento de Economia da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo (USP). O resultado aparece como um passo adiante na regulamentação, embora não modifique de imediato essa condição difusa, guardando apenas importância simbólica na

¹¹ Atualização da CBO de 31/01/2013; inclusão do número de referência 3741-45 DJ (Disc Jockey).

consolidação de uma perspectiva de reconhecimento amplo, capaz de diminuir em parte os efeitos imediatos da falta de proteção dos contratos.

A identificação como Micro Empreendedor Individual (MEI)¹² aparece como alternativa para acessarem as festas itinerantes que demandam nota fiscal dos cachês. Para isto precisam pagar um Documento de Arrecadação do Simples Nacional (DAS), que contempla as taxas do Imposto Sobre Serviços (ISS) e do Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS). No circuito das festas itinerantes, essas credenciais não impactam em quase nada na distribuição dos convites, que dependem apenas da influência alcançada no interior das redes sociais, das indicações que podem mobilizar.

5.2. O « giro de convites »: a rotina como plausibilidade profissional

A peça-chave no ideal de « profissionalização » é a categoria nativa chamada de « giro de convites », que representa a intenção de estabelecer um número estável de convites de apresentações semanais, uma cadência no ritmo dos contratos, capaz de garantir um horizonte mínimo de previsibilidade da remuneração, mas que não deve ser ignorado como marcador simbólico de pertencimento dos DJs. O modelo de dedicação exclusiva é aferido de acordo com esse patamar de recorrência, que funciona ainda como requisito para demonstração da seriedade dos ingressantes.

O termo permite problematizar mais uma vez a positivação inicial da intermitência, uma vez que ao mesmo tempo em que prezam pela mobilidade sem os limites dos contratos formais, os DJs estão dialogando com uma demanda de rotina consistente para que se identifiquem como « profissionais ». A estabilidade permanece em algum nível como uma categoria inescapável mesmo no trabalho artístico e musical, prevendo uma demanda de segurança para manterem as agendas ocupadas. A convivência com os aspectos negativos da intermitência não ocorre tão pacificamente.

O tempo do « giro de convites » pode ser mensal, mas esse intervalo costuma ocorrer apenas entre DJs que cobram cachês maiores, conquistando assim uma margem de segurança para estenderem os intervalos entre um projeto e outro. São casos em que poucos convites ao mês bastam para suprir os gastos pessoais rotineiros, escapando assim do contexto dramático

¹² Brasil. Lei Complementar 128, de 19/12/2008. Cria a figura do microempreendedor individual. *Diário Oficial da União*. Brasília, 2008, Seção 1, p.1.

do levantamento semanal de projetos, amenizando o patamar de eventualidade de contratos. Os DJs querem ser profissionais, ainda que essa transição não represente melhora objetiva nos seus contratos negociados.

Para organizar os cronogramas pessoais, os DJs podem subcontratar funcionários autônomos, que são os chamados *Bookers*, encarregados de conseguir os convites. Essa atividade satélite faz diferença para quem não tem condição de comprometer tempo com questões que não estejam estritamente relacionadas com as músicas, delegando os encargos contratuais ou logísticos aos *Bookers*. Essa categoria aponta para produção de uma ordem rotineira, que soma ao esforço de objetificação do ambiente de trabalho, afastando-se por um momento da imagem do lazer associado às festas.

Como aparece na fala do DJ Natham, essa continuidade guarda ainda uma ligação com questões da segurança na própria identificação como trabalhadores, localizada no espectro dos expedientes para contornar as ausências de direitos trabalhistas, com exceção dos MEIs, cuja contribuição mensal obrigatória contempla planos básicos de previdência. A manutenção da rotatividade elimina ainda os riscos da acomodação em uma situação desvantajosa, pois eles interagem com diferentes cenários, comparando as vantagens e desvantagens de cada um, tornando-se mais exigentes.

Como todo trabalho de freelancer, ele é muito desregrado, porque você acaba fazendo os seus próprios horários, você tem essa liberdade. A gente está conversando aqui agora, por exemplo, e daqui a pouco eu estou indo para academia. Mas por outro lado recai para nós mesmo essa obrigação de ter que pensar como se prevenir para o futuro, porque não há formalização nenhuma. É você que tem que se preparar e fazer as suas economias, para não se dar mal amanhã, quando você não estiver mais em alta e não ser mais contratado. E daí como é que fica? Com a flexibilidade de horário também é muito fácil de você se acomodar e procrastinar. Você precisa fazer guardar um pé de meia para caso aconteça alguma coisa. O mais importante é tentar pelo menos manter um giro de convites consistente, para trabalhar com uma agenda mais cheia sempre que possível. Na questão dos valores que eu ganho como DJ depende muito, fica em geral entre os R\$10.000,00 e os R\$15.000,00 ao mês. (DJ Natham, 2014).

A falha na consolidação do « giro de convites » diminui as chances de integração ao circuito das trocas de informações estratégicas, na medida em que as trajetórias marcadas pela inconstância desmedida são vistas como atestados de uma postura de desinteresse. A rotina dos convites consegue afastar suspeitas do interesse circunstancial na atividade, conferindo

plausibilidade ao movimento em prol da « profissionalização », através de uma legitimidade de reivindicações de melhorias no modelo das contratações e da eliminação dos expedientes de substituição dos pagamentos.

A manutenção de uma agenda sempre lotada transmite uma sensação de estabilidade e de integração plena, de que conseguem aproveitar ao máximo as oportunidades disponíveis, ao mesmo tempo pensando em alternativas para se precaver em relação ao futuro, guardando excedentes dos cachês recebidos para fazer investimentos, pagando mensalidades dos planos de saúde privados e mantendo sempre abertas as pontes de reaproximação com colaboradores importantes. As consequências da informalidade são trazidas ao centro das discussões apenas em momentos específicos.

Para os DJs que não possuem recursos suficientes para subcontratar um *Booker* existe uma alternativa de delegação das responsabilidades pelo levantamento dos convites semanais, quando se associam com as chamadas Agências de DJs, que são empresas autônomas voltadas para administração das agendas de apresentações dos DJs, atuando como intermediadores na negociação com os contratantes. Quando firmam parceria com as Agências de DJs, eles abrem o mão do controle total sobre as escolhas dos projetos, passando a atender apenas compromissos estipulados por outros.

Essas empresas mantêm um portfólio com vários DJs associados que ofertam entre os clubes de São Paulo, funcionando como uma espécie de garantia institucional, fornecendo aos contratantes uma segurança adicional, pois não estão lidando com um DJ isolado, mas agora com uma organização com sede conhecida, as quais eles podem cobrar em caso de qualquer imprevisto, de acordo com os contratos previstos. As Agências de DJs substituem as salvaguardas fornecidas pela figura do « padrinho », responsável da indicação dos convites, mas cobrando uma porcentagem dos cachês.

Os colaboradores ideais são DJs que se encontram na etapa intermediária das carreiras demonstrando uma habilidade especial para atrair novas audiências, mas que não obtiveram respaldo dos clubes, dificultando a construção de um « giro de convites » satisfatório. Trata-se de uma parceria de compensação, em que esses DJs contribuem na ampliação do portfólio das Agências de DJs, enquanto elas intercedem no levantamento dos convites mais condizentes com os associados. A eliminação da exigência de retornar de tempos em tempos para a mesa de negociação fornece alívio prático.

As Agências de DJs podem cobrar dos próprios associados uma mensalidade para que mobilizem os seus canais de divulgação, ou cobrar dos contratantes uma porcentagem direta dos cachês previstos pela indicação. Os DJs escolhem esse engajamento pelas facilidades que são ofertadas, muitas vezes eliminando inclusive a preocupação com meios de publicidade, que são assumidos pelas Agências, responsáveis pela elaboração do material de divulgação e pela administração dos perfis dos DJs associados no Facebook e no Instagram, alimentando essas plataformas com postagens.

Como fica claro no exemplo do DJ Caio, as críticas sobre a atuação das Agências de DJs seguem no sentido do interesse transitório pelo associado, bem como da interferência no controle dos cronogramas dos clubes, uma vez que elas costumam ganhar uma prioridade na negociação. O receio é de que em uma situação eventual de erro, elas não esbocem qualquer tentativa de defesa dos DJs agenciados, eliminando-os dos seus portfólios quando entenderem que não são mais atrativos. A relação acaba pautada por uma desconfiança, mantida apenas se ambos os lados ganham.

Os caras de Agência não ajudam em nada, para falar bem a verdade, elas arriscam em um DJ, geralmente no errado, e forçam esta aposta no mercado. Depois que os DJs não têm mais nada para oferecer para a Agência, ela vai simplesmente escolher outro. Por isso que eu tenho o meu próprio Booker, que eu contrato para arrumar as datas para mim. Outra coisa, as Agências querem botar qualquer um para tocar nas melhores festas. Não dá! Eu já subi uns degrauzinhos na profissão, sabe? Já me deparei com situação onde uma Agência insistiu tanto que colocou um indicado dela para tocar no meu horário na Disco, que era o melhor horário da noite. Eu pensei - Bom então agora se este cara é fudidão, ele que segure a onda sozinho, porque não vou ajudar em nada - E o DJ da Agência estava acabando com a festa, esvaziando a pista. Eu fui para fora e fiquei fumando escondido no terraço. Não é só porque é empresa grande que pode chegar tomando espaço dos outros, tem lugares onde toco que as Agências não entram. (DJ Caio, 2014).

O « giro de convites » simboliza uma imersão definitiva do DJ no circuito das festas itinerantes, atuando como um marcador da profissionalização no sentido que eles conferem ao conceito, como atestado de interesse no desenvolvimento dos estilos musicais com os quais se associam. A avaliação da qualidade técnica depende então quase exclusivamente das reações dos colegas próximos, que são responsáveis pela classificação no campo de significação da dedicação séria ou dos « DJs Big Brother ». Os valores que impactam no reconhecimento são negociados na interação cotidiana.

Os incentivos materiais podem decorrer da relação de patrocínio de empresas privadas que se interessam pela divulgação das suas marcas para os frequentadores, que são nichos de consumo cujas preferências estão explícitas com base nos estilos musicais. Como apresentado nas entrevistas anteriores, as empresas mais interessadas em ofertar patrocínios são aquelas cujos produtos fazem parte do próprio ambiente das festas, como bebidas alcoólicas e marcas de vestuário. Os DJs podem receber adicionais de remuneração ou subsídios para compra de equipamentos de melhor qualidade.

O patrocínio entra no campo da imposição dos não-músicos, ainda que não signifique uma situação de controle hierárquico, pois as empresas não impõem normas de desempenho. A cobrança mais uma vez deságua no nível da subjetividade, intensificando um cuidado com as performances, sabendo que não representam mais apenas as próprias marcas individuais, mas também as das empresas investidoras, tal como na imbricação do modelo do « padrinho » que intermedia os convites para os DJs ingressantes quando esses ainda não dispõem de um acesso nas redes sociais importantes.

No caso do DJ Júlio, depois que a festa que organizou conquistou um renome no circuito dos clubes alternativos de São Paulo, ele viu aumentar exponencialmente os convites como DJ independente, conciliando um emprego diurno como gerente de projetos em uma agência de publicidade, com as apresentações semanais e a organização das edições da festa, inclusive do bloco de carnaval que ocorreu em 2017. Em pouco tempo se tornou referência em Música Brasileira, adquirindo uma base de audiência cativa que acompanha as suas apresentações nos diferentes espaços em que elas ocorrem.

Uma das razões pelas quais ele conta com uma audiência cativa decorre da relação de proximidade com os fãs, fazendo questão de ler comentários deixados nos perfis do Facebook e do Instagram, onde posta as fotos e vídeos em tempo real, incentivando o sentimento de familiaridade, deixando uma resposta para todos os elogios recebidos. É através das mesmas plataformas digitais de comunicação que ele realiza uma divulgação prévia dos projetos seguintes, postando trechos da sua agenda com datas que foram confirmadas, estratégia para aumentar os números da audiência.

O bloco de carnaval que realizou em 2018 contou com mais de 9 mil confirmações de presença no Facebook, tendo sido programado para partir da Rua Augusta às 16h00 e seguir um pequeno trajeto pela Rua Martins Fontes, terminando na Rua Álvaro de Carvalho, onde os

participantes se dispersariam por volta das 22h00. Uma parte dos recursos da organização foi aportada com patrocínio de duas empresas de bebidas alcoólicas, que ajudaram no aluguel do Trio Elétrico que levava os equipamentos dos DJs e estava decorado com dois grandes painéis de tecido colorido estampando os logotipos da festa.

De forma fixa eu preciso fazer pelo menos duas apresentações por semana, para garantir um salário básico, mais do que isto já dá para guardar dinheiro. Eu pessoalmente não tenho um *endorsement* mas a minha festa sim, tem *endorsement* de uma marca de bebidas. Eu até poderia correr atrás disso para mim, mas não é uma coisa que me preocupa tanto, é bacana quando a pessoa chega interessada em você, às vezes eu recebo umas coisas, mas não tenho nada fixo. A minha estratégia de divulgação se resume aos posts no Facebook. Eu acabei de colocar no meu perfil toda agenda de março e abril. Eu notei que a divulgação da agenda ajuda muito, porque vem um Promoter interessado já nas datas em que eu estava livre. O quanto mais você mostrar para os outros onde você está tocando mais você chama atenção. Em relação aos Bookers eu acho que eles ajudam mais no caso dos DJs de EDM, onde esta oferta de datas é muito maior, então você precisa estar mais atento com organização. (DJ Júlio, 2017).

A divulgação da agenda com antecedência direciona os contratantes interessados para as datas que ainda não foram preenchidas, evitando desgastes simbólicos da recusa das ofertas realizadas em um mesmo fim de semana, método que contribui para a construção eficaz do « giro de convites » sem fragilizar as posições nas redes sociais. A vantagem secundária reside na divulgação de uma trajetória bem sucedida aos colegas, de que ele permanece em evidência, sendo requisitado em diferentes espaços, o que passa segurança para novas propostas que consideram essa reputação um símbolo de seriedade.

Em três meses, o DJ Júlio confirmou 17 convites de apresentação, sendo que um deles era em Salvador, para participar de um festival de Música Brasileira. A sua agenda destaca um grupo de clubes onde costuma retornar com regularidade, como ilustrado no quadro abaixo, sendo divulgado como atração principal das mesmas festas itinerantes em um intervalo previsível. Os convites acabam se repetindo pela proximidade com os Promoters, que reservam estes espaços atendendo a solicitações das audiências. No meio do emaranhado de convites difusos, o DJ Júlio consegue organizar uma média estável.

Agenda - DJ Júlio 2014/2015		
Novembro 2014	Janeiro 2015	Fevereiro 2015
10/11 - Local: Bar Bebo Sim. Catuaba A Festa. São Paulo.	19/01 - Local: Clube Yatch. Festa Eu Vou Chamar o Síndico. São Paulo.	02/02 - Local: Espaço Mídia Louca.Oferenda Musical. Salvador.
11/11 - Local: Jardim Secreto Fair. Feira de Economia Solidária. São Paulo.	20/01 - Local: Güle Güle Loja. Venda de Carnaval. São Paulo.	04/02 - Local: Bloco de Carnaval Pilantragi. São Paulo.
11/11 - Local: Espaço Mundo Pensante. Baile do Hawai Pilantragi. São Paulo.	20/01 - Local: Confraria das Ideias. Catuaba A Festa Carnavalesca. São Paulo.	09/02 - Local: Clube Cine Jóia. Baile de Carnaval. São Paulo.
18/11 - Local: Festa de Casamento. São Paulo.		10/02 - Local: Z Carniceria Bar. Festa Erasmus Mundus. São Paulo.
19/11 - Local: Espaço Casa das Caldeiras. Festa Primavera Eu Te Amo. São Paulo.		14/02 - Local: Espaço Nossa Casa Confraria das Ideias. Festa Catuaba Esquenta Bloco de Carnaval. São Paulo.
25/11 - Local: Espaço Nossa Casa Confraria das Ideias. Festa Catuaba Carnavalesca. São Paulo.		17/02 - Local: Bloco de Carnaval Catuaba A Festa. São Paulo.
26/11 - Local: Espaço Casa das Caldeiras. Festa Banho de Espuma Pilantragi. São Paulo.		24/02 - Local: Espaço Mundo Pensante. Festa Pilantragi. São Paulo.

Quadro 2: Agenda do DJ Júlio 2014/2015. Fonte: Autor, 2018. Os respectivos anos foram alterados

A demarcação do « tempo de trabalho » dos DJs, mediante empenho para se absterem dos estímulos comuns dos ambientes das festas, ilustra como os valores do ascetismo e do autossacrifício continuam em alguma medida como os parâmetros normativos no processo de identificação como trabalhadores, ainda que num contexto diferente. As referências que estão informando as suas trajetórias guardam proximidade com os exemplos dos empregos formais, ao menos quando se referem aos interesses de « profissionalização », porém agora ancorados em uma nova perspectiva de autonomia.

Não são em todos os casos que as intervenções de áudio representam canais para que idealizações privadas venham ao mundo impactar nos padrões vigentes. A invenção navega mares conhecidos na medida em que toma por guia a estrela da plausibilidade funcional. As normas que valem para o trabalho musical repousam em um mesmo formalismo dedutivo. No fundo, os esforços criativos privados devem antecipar as demandas das audiências, correndo risco de perder sentido prático como resposta de necessidades observáveis. A valor da música como sublimação depende do mercado.

Os fluxos criativos devem parecer razoáveis para as audiências, denotando adequação dos meios aos fins. Pode-se dizer que o critério da razão na modernidade industrial esvaziou-se de sentido autônomo, tornando-se ferramenta de conformação da realidade, de ajustamento da ordem na medida em que se confundem pensamento e cálculo utilitário (HORKHEIMER, 2015). Mesmo que as músicas sejam observadas pelo senso comum como janelas de irrupção da subjetividade, elas encontram os seus limites em uma demanda universal de eficiência que acabou sendo internalizada.

6. O controle da subjetividade

Neste capítulo apresento quais são as imposições de controle da subjetividade dos DJs para que adequem sentimentos pessoais em conformidade com as demandas das audiências, bem como de adaptação objetiva dos corpos para que correspondam aos padrões estéticos do mercado. As rotinas de trabalho dos DJs, na maior parte dos casos, exigem um nível permanente de atenção, estando sempre disponíveis para adequarem os seus repertórios aos menores indicativos de mudança nos estilos musicais. O gênero desponta como um marcador hierárquico para essas expectativas de desempenho.

No desenvolvimento das performances, os DJs se deparam com uma situação delicada quando as suas disposições emocionais privadas não estão de acordo com os ideais dinâmicos de receptividade e alegria que estruturam os ambientes das festas itinerantes. O esforço que realizam para suprimir os sentimentos reais na tentativa de demonstrar uma máscara pública de animação se coloca como uma verdadeira jornada de trabalho adicional não verbalizada, que existe apenas para diminuir as discrepâncias entre sensações internas e o que aprenderam como padrão de comportamento.

As situações incômodas, como os flertes constantes ou as solicitações de mudança dos repertórios advindos das audiências, são criticadas como investidas que corroem o movimento de demarcação do « tempo de trabalho », e devem ser amenizadas subjetivamente para evitar de toda forma que essa insatisfação acabe estampada na fisionomia dos DJs. A manutenção da hierarquia simbólica que eles estabelecem com as audiências não pode ser abalada pela falta de traquejo, de onde buscam preservar uma imagem de amistosidade em todas os casos, para não gerarem insatisfação.

São detalhes sutis, porém não menos impositivos, que expõem a necessidade de uma readequação dos sentimentos pessoais ao código de conduta das performances, resultando em um verdadeiro « trabalho das emoções » (HOCHSCHILD, 1983). Os elementos que antes eram restritos aos quadros quase que invioláveis da intimidade psíquica, agora rompem com esses limites da introspecção para serem medidos de acordo com os papéis desempenhados na manutenção da empregabilidade, tornando ainda mais difícil a separação entre os interesses comerciais e os interesses pessoais.

Para além das imposições de caráter subjetivo, os DJs aprendem que precisam dispor

de uma condição física consistente para suportar os ritmos acelerados das agendas semanais de apresentação, que muitas vezes não respeitam os horários de alimentação, descanso e lazer. As divisões entre rotina de trabalho e vida privada se tornam embaçadas, levando em conta que nos dias livres, eles costumam prestigiar apresentações de colegas, classificando essas visitas sociais dentro do espectro do não-trabalho, mesmo que ocorram no mesmo ambiente em que habitualmente trabalham.

As representações da figura dos DJs contempla um padrão corporal específico, que se coloca no imaginário das audiências, forçando uma adaptação física para que estejam de acordo com essa expectativa estética. Assim, além do gasto com manutenção dos equipamentos de música, precisam investir na manutenção dos próprios corpos, dedicando tempo de agenda para exercícios de condicionamento. Um dos primeiros aprendizados adquiridos no diálogo com colegas diz respeito ao controle rígido da aparência, que deve estar sempre impecável no recorte de tempo/espaço das festas.

O caso do DJ Jean serve como exemplo da típica organização da vida pessoal entre os DJs que desfrutam de uma posição um pouco mais estável. Em 14 anos de atuação, ele carrega em seu currículo participações em clubes importantes de São Paulo, tendo finalizado em 2015 uma residência de um ano no Ballroom, que fica no Jardim Paulista. Jean seguiu apenas um modelo de formação difusa até estabelecer uma rotina de cinco performances semanais, conseguindo ganhar acima da média através das estratégias que conciliava contratos de residência com vínculos eventuais em outros estados do Brasil.

Eu tenho dores diárias, problema de sono, problema de estômago e estresse. Tudo bem que estamos falando de uma carreira artística, mas todo artista tem respaldo de um agente, de um empresário, os DJs não têm nada. É muito raro contar com alguém para resolver problemas, às vezes é a mulher dele, às vezes é um amigo dele que faz esse trabalho. Por isso que eu requesito um monte de coisas, sobretudo, fora de São Paulo. Aqui eu ainda me permito tocar e ir embora direto, mas fora de São Paulo eu peço todo tipo de acesso, transporte, alimentação, hotel, telefone de todo mundo, quero saber quem é a pessoa para quem eu vou ligar e resolver os problemas. Quando você está estressado você acorda cedo, mesmo trabalhando até as 6 horas da manhã, às 10 horas você está de pé porque o estresse não te deixa dormir direito. Eu consigo conciliar a minha carga horária para poder dormir pelo menos quatro horas, tirar uma soneca, como alguma coisa e depois vou para reunião, pesquiso alguma música ou cuidado de casa. (DJ Jean, 2016).

No auge da trajetória, ele se apresentava em duas festas no mesmo dia, encerrando

uma apresentação de quatro horas no Ballroom para em seguida entrar como DJ independente no Toy Lounge, com poucas horas de descanso entre esses compromissos na mesma noite. Em contrapartida, conseguiu atrair patrocínios vantajosos das empresas de bebidas alcoólicas, que forneceram os subsídios para compra de equipamentos de ponta em troca de publicidade da marca, tendo que vestir acessórios estampados da empresa, e arcando por conta própria com os gastos físicos da agenda intensificada.

A sua fala deixa claro que essa pressão acaba naturalizada, mesmo no caso em que contam com patrocínios, persiste um medo em relação ao futuro da remuneração. Um fator de influência são as alterações de última hora, ao terem que atender pedidos dos contratantes, que podem mobilizar os valores da reciprocidade para demandar tarefas que não constavam nos acordos iniciais, isto é, para atender imprevistos das festas, como por exemplo substituir colegas que faltam ou emprestar equipamentos particulares aos clubes quando não possuem os aparatos necessários para a reprodução das músicas.

Quando você trabalha com música parece que você tem que ir trabalhar feliz o tempo todo, mas nem sempre você se sente assim, às vezes a balada não está boa. Mas o dono confia em você e joga a responsabilidade no seu colo, tendo que manter esse público lá até as seis horas da manhã. Uma vez o cara quase se ajoelhou pedindo pelo amor de Deus, porque ele contratou um DJ estrangeiro que estava acabando com as pistas. Um cliente do camarote que me conhece falou para ele que se eu não tocasse ele iria embora. Eu tive que entrar mais cedo, em vez de tocar duas horas toquei 4 horas. Essas mudanças em cima da hora são horríveis. Você vai preparado para abrir uma noite de Warm-Up, quando chega na porta do clube os caras falam que um dos sócios resolveu mudar os horários. Eu jantei mais cedo, tomei banho mais cedo, deixei de fazer um monte de coisa, minha mulher teve que voltar mais cedo para casa, e o cara me muda de horário no clube. Mas você tem que engolir sapos porque ele é teu amigo, enfim. (DJ Jean, 2016).

No período em que o DJ Jean era residente na Ballroom, houve uma situação em que teve que se apresentar duas horas antes do previsto, quando um DJ convidado como *Head-Liner* não agradou as audiências. Um dos clientes do clube solicitou aos contratantes que trocassem de DJ ou iria embora com os colegas que ele havia trazido, motivando uma resposta rápida da organização, que não queria prejudicar essa relação preferencial, já que parte dos ganhos eram garantidos através da venda dos ingressos de camarote, mais caros do que os ingressos convencionais, custando em média R\$ 1.500,00.

Espera-se dos trabalhadores musicais dotados de « talento » uma vivência quase que

alheia ao mundo sensível, fomentada por representações que os colocam em um registro separado da experiência comum, antes imersos numa batalha interna do inconsciente, devendo valer-se de uma sensibilidade apurada para organizar os seus lampejos inventivos como obras inteligíveis. O atributo distintivo desponta na capacidade de adequarem as fantasias aos materiais existentes no mundo, garantindo uma regularidade produtiva, todavia resguardando a espontaneidade da visão inicial (ELIAS, 1995).

As prescrições emocionais não são observadas como problema, mas sim naturalizadas como premissas de personalidade, pré-requisitos que eles devem trazer na bagagem cultural para serem bem sucedidos na divulgação das suas marcas individuais. As falas dos entrevistados apontam para a necessidade de fomentar um estado de espírito alegre através das suas atitudes quando estão se apresentando, a fim de influenciar a receptividade da audiência. A impressão dos não-músicos se torna critério de avaliação do « talento », donde os investimentos subjetivos se justificam como preço inescapável.

A medida que costumam adotar para contornar as solicitações sem causar um mal-estar com relação às audiências consiste em sempre acenar positivamente, dizendo que irão acrescentar os pedidos das pistas de dança assim que tiverem oportunidade, embora na realidade não cogitem realizar alterações no plano de repertório inicial. A assertiva se coloca apenas como uma ferramenta de polidez para desviar da interferência dos não-músicos, sem negações explícitas, que soam como indelicadeza aos ouvidos dos solicitantes, constrangidos publicamente quando querem apenas partilhar preferências musicais.

No quesito da demonstração musical, eles encontram um elemento de tensão permanente no medo das crises de inspiração. Para contornar os seus efeitos imediatos, preveem estratégias de renovação, ao menos para controlar a ansiedade advinda da possibilidade de vivenciar um bloqueio de ideias. Uma delas consiste no afastamento dos projetos habituais, procurando por experiências instigantes e fontes não convencionais de informação fora do circuito das festas, para se atualizarem sobre as músicas produzidas em cenários distantes, ampliando dessa forma os limites do saber-fazer adquirido.

O contexto do mercado das festas itinerantes em São Paulo confere um peso maior aos riscos da falta de inspiração, uma vez que os contratantes estão menos abertos a investir em DJs desconhecidos, escolhendo aqueles com os quais trabalharam antes, que por sua vez devem demonstrar uma disposição de reinvenção em cada novo projeto, para não perder

atratividade. O exemplo do DJ Victor ilustra como essa situação de ansiedade intensifica as disposições de autocrítica, acionando as brechas de tempo livre para realizar modificações estéticas que julgam necessárias.

O DJ Victor começou na atividade aos 16 anos, aprendendo através da observação de videos tutoriais no YouTube. Por volta dos 18 anos, quando cursava comunicação social na Escola Superior de Propaganda e Marketing, em São Paulo, conseguiu se apresentar pela primeira vez, em uma festa organizada pelos colegas da classe. Em 2010, aos 21 anos, decidiu começar um curso de DJs em Barcelona, na Espanha, especializado em Eletronic Dance Music, valendo-se de uma viagem de intercâmbio que ganhou de presente da família durante as férias de fim de ano da faculdade.

Hoje em dia o mercado está muito mais difícil, a crise pegou todo mundo e os contratantes estão jogando mais no seguro, eles estão diversificando pouco os convites, geralmente chamando sempre os mesmos caras com os mesmos estilos. Esse semestre eu estou passando por um momento diferente, porque além de todo trabalho de DJ estou fazendo um curso de produção musical quatro dias por semana. Então deu uma apertada na minha rotina, que já era super difícil, não dava nem para cuidar bem da sua saúde. Eu sou uma pessoa muito mais criativa pela noite, e prefiro produzir de noite porque não tem Facebook, não tem WhatsApp, eu fico com a cabeça livre para criar. Mas daí o sono vai embora. Tem que achar um equilíbrio entre ter um sono bom, um horário mais ou menos decente e praticar algum esporte, nem que seja, duas vezes por semana, se não você não aguenta. Na semana passada eu toquei em Araraquara das 4 horas às 6 horas, cheguei em São Paulo às 11 horas para dormir. (DJ Victor, 2016).

Depois de voltar de Barcelona precisava atender uma disciplina obrigatória de estágio de capacitação para integralizar os créditos na faculdade, trabalhando meio período em uma agência de publicidade. A função limitou os seus horários livres das manhãs durante seis meses, abrindo mão de convites para não se sobrecarregar, mesmo ciente de que não pretendia continuar na área. As apresentações foram limitadas apenas aos finais de semana como DJ independente no Royal Club, como estratégia para conservar as pontes com os Promoters que conhecia e não comprometer esse « capital social ».

Em 2012, teve oportunidade de começar uma dupla com o colega DJ Andy. A ideia foi que cada um trouxesse um aspecto complementar para a organização da performance

conjunta, o DJ Victor voltado ao trabalho no estilo musical Electro House¹³, enquanto o DJ Andy estaria voltado para a mobilização das redes sociais às quais tinha acesso. Depois de um ano de trabalho conjunto receberam um convite para atuarem como residentes no Sirena Club, em Maresias. Em seguida investiram na formalização da marca dos DJs através do cadastro como MEI, uma cobrança que partiu do contratante.

A escolha do Electro House como recorte de expertise não aconteceu naturalmente, mas como resultado de um cálculo de preferência. Foi através do vínculo de residência no Sirena Club que, em 2013, receberam uma proposta de patrocínio de uma grife de roupas, que forneceu um estoque de camisetas com logotipos da dupla para serem distribuídas entre os frequentadores, uma estratégia positiva de fidelização da audiência. O contrato previa ainda que o DJs Victor e Andy participassem dos ensaios fotográficos de divulgação da marca, usando as peças que ganhavam durante as apresentações.

Geralmente eu toco só uma hora porque meu *set* é muito dinâmico, então não dá para ficar muito tempo nesta velocidade acelerada. Mas para qualquer DJ se considerar músico de verdade ele precisa levar outra coisa para o público, que é difícil de explicar com palavras porque tem muita emoção envolvida, é coisa de sonho, de paixão pela música. A minha preocupação como artista de Música Eletrônica é levar alegria, energia positiva e harmonia no mundo. É uma mensagem para união para todos. Eu e o Andy temos que ser positivos, sorrir o tempo inteiro. Ser DJ é isso, é transmitir energia positiva, felicidade. É através da música tocar as pessoas, você causar emoção. Hoje eu defini um estilo, que é complicado porque os rótulos pegam muito mal no Brasil. Mas o que importa é o som tocar as pessoas do jeito que eu previ, tem que causar emoção, causar euforia, tem que fazer o público abrir um sorriso. Você já vive no risco por ser músico, então pelo menos toca o que você gosta. (DJ Victor, 2016).

A previsão de compatibilidade vai além das músicas, articulando quadros emocionais, adaptados, mediante esforço pessoal, para atender os requisitos simbólicos das festas itinerantes, recortes de tempo-espço nos quais as expressões sentimentais exageradas são permitidas, porém não para os DJs, que precisam estar atentos aos humores de todos. É indicado observar uma postura dinâmica, dançando e reagindo aos picos de animação dos ritmos das músicas, sempre interagindo com as pistas de dança, articulando gestos de acordo com o estado de espírito que querem incentivar na audiência.

¹³ Variação do House em transição com Electro marcado pela sonoridade proeminente dos baixos, com padrão de ritmo 4/4 e um intervalo de tempo entre 130 e 140 BPM (batidas por minuto).

O momento da composição das músicas preserva um patamar de autonomia criativa, porém elas são idealizadas tendo em vista um determinado recorte de consumo, observando capacidades de absorção do mercado, em outras palavras, os produtos finais não são apenas expressões do inconsciente criativo, que não presta contas ao mundo sensível, mas produtos adaptados aos formatos e durações existentes (BECKER, 2008). O consenso necessário para a elaboração das intervenções de áudio depende da disposição para equilibrar as aspirações individuais com as condições objetivas de mercado.

A ideia do fracasso não aparece sempre como uma derrocada do esforço criativo. No sentido da individualização das responsabilidades pela empregabilidade, ela faz parte do discurso de valorização da experiência do insucesso como uma etapa natural da formação dos trabalhadores, mesmo que abafada para não frustrar expectativas. A sensação de insegurança é apaziguada quando ela assume esse contorno palatável como abertura para experimentação, como estratégia de sucesso, degrau inescapável na construção da postura adaptável baseada na mobilidade ao invés do enraizamento.

O fracasso vem assumindo no capitalismo flexível essa imagem de experiência privada não externalizada, senão através de fórmulas abstratas de autoajuda, componentes do cálculo mental dos trabalhadores, que internalizam um sentimento de incapacidade, de que nunca serão bons o suficiente (SENNETT, 2010). O que muda é que essa situação, que até pouco tempo era analisada apenas em uma perspectiva negativa, recebe uma nova roupagem, como incentivo para a reciclagem de aptidões. A figura do artesão minucioso perde competitividade se comparada ao colaborador polivalente.

6.1. O gênero como marcador hierárquico

O processo de identificação como trabalhadores tem uma natureza contextual, conferindo um sentido às experiências conforme os sistemas de valores em que estão inseridos. O conceito sociológico de « identificação » pressupõe um nível de descentralização afastado dos exemplos tradicionais das identidades sociais unificadas, apontando para uma rearticulação permanente entre diferentes identidades possíveis, que não dependem mais das narrativas de vida lineares, mas acompanham os universos simbólico de cada indivíduo (HALL, 2011). O reconhecimento não ocorre de forma coesa.

O caso da DJ Bia demonstra como que esse processo exige bagagem cultural anterior, adquirida inclusive na vivência prévia como parte da audiência anônima nas festas itinerantes. Ela afirma que antes de se voltar para perícia musical, os DJs precisam aprender as estratégias necessárias para produzir uma « vibe » positiva, capaz de colocar em suspenso na hora da apresentação os ritmos da vida cotidiana. São as sensações que os repertórios engendram que vão garantir aos DJs uma posição como lideranças nos estilos musicais, demonstrando que as performances adquirem propósitos diversos.

O ingresso da DJ Bia foi marcado pela influência de um ex-namorado que na época era DJ da House na cidade de Campinas, onde ela morava para estudar publicidade na Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação de Campinas (ESAMC). A DJ Bia acompanhava as festas nas quais esse ex-namorado costumava se apresentar, construindo ligações com colegas que faziam parte da mesma rede relacional. Foi nesse momento que teve interesse em se tornar DJ, tentando aprender através da observação sistemática dos colegas experientes e de conversas com os contratantes do então namorado.

Eu frequentava muitas festas por causa do meu ex-namorado que era DJ, eu costumava acompanhar ele onde quer que fosse tocar. A gente ficava pelas festas aqui em Campinas, porque na época era onde eu morava por causa da faculdade. Eu sempre gostei muito de Música Brasileira e pensei em começar a tocar mais voltado para este campo. Roberto, o trabalho do DJ vai muito além da técnica, da escolha da música. Eu aprendi ali que o que importa mesmo é esta construção coletiva, sabe? É conseguir envolver todo mundo na música, porque o DJ é responsável pela alma da festa, por dar um sentido para as pessoas dançarem. Eu comecei a tocar pela paixão pela música, foi assim que entrei e continuo até hoje. Tem DJ que escolhe tocar apenas quando recebe uma proposta bacana em termos de cachê, mas ele esquece que toda festa pode ser incrível, pelas pessoas que estão lá te assistindo. Então às vezes eu acabo abrindo mão de tocar por dinheiro e toco por amor. (DJ Bia, 2017).

No mesmo período consegui emprego em São Paulo em uma agência de publicidade e decidi realizar as duas atividades ao mesmo tempo. Em suas palavras, essa segurança econômica que era fornecida pelo emprego formal de meio período na agência lhe permitiu escolher com mais liberdade os convites para se apresentar como DJ, pois houve situações em que acabou tocando de graça, condição difícil de ser aceita se dependesse apenas dos cachês para sobreviver. A fonte de remuneração adicional garantiu autonomia, embora possa ser vista como falta de dedicação exclusiva.

A trajetória pessoal da DJ Bia teve como diferencial um apoio maior da família para as escolhas de ocupação, pois os seus pais incentivaram esse interesse pelo trabalho artístico e musical, inclusive prestigiando as suas apresentações quando voltou para São Paulo. Em nenhum momento ela teve que lidar com críticas sobre essa dupla jornada de trabalho, ainda que demandasse todo tempo livre, limitando os horários de descanso aos intervalos durante as noites do meio da semana. O apoio familiar surgiu como incentivo, aliviando uma parte da pressão subjetiva imposta.

Um ponto importante da entrevista com a DJ Bia tem relação com sua posição acerca do impacto do papel de gênero no acesso ao mercado de trabalho, trazendo essa questão por conta própria na entrevista, ao dizer que não observava nas festas itinerantes de São Paulo discriminação de gênero, ao menos nenhuma tão visível como no emprego na agência de publicidade, elencando as iniciativas coletivas que se dedicavam a conferir protagonismo às mulheres DJs, por exemplo, festas organizadas apenas para mulheres DJs no circuito das apresentações de Música Brasileira.

Eu acho que as mulheres estão ganhando cada vez mais força no mercado musical, fazendo a diferença quando se unem, por exemplo, nas festas onde só tocam mulheres DJs. Eu posso estar sendo muito ingênua de achar que na Música Brasileira não acontece preconceito, mas é um estilo onde as mulheres aparecem mais do que os homens. Os Promoter estão percebendo que precisam colocar as mulheres no Line-Up deles. Então não vejo tanto preconceito, mas isso não impede de ver que falta espaço. Eu não posso falar de um mercado onde eu não atuo, pode ser que se eu estivesse no meio da EDM o cenário fosse outro, realmente sendo discriminada por ser mulher, por que é um mercado muito mais competitivo por ser maior, então já existem as painéis formadas. É por isto que me sinto muito bem na Música Brasileira, que ainda está crescendo, então a gente está mais próximo de todo mundo. O Promoter Yuri da Pilantragi é um grande parceiro, sempre está me convidando para tudo. (DJ Bia, 2017).

Para a DJ Bia essa experiência particular não anula as constatações simultâneas da falta de espaço para mulheres DJs em contextos de outros estilos musicais, onde acredita imperar uma discrepância relativa na distribuição de convites, talvez em decorrência da representação comum que vincula uma predisposição estética aos papéis de gênero. Nas festas de Eletronic Dance Music, por exemplo, as posições vantajosas continuam reservadas para os homens DJs, que dominam quase que todos os espaços de divulgação, como as competições musicais ou as publicações especializadas famosas.

As discussões clássicas acerca da categoria gênero nas relações de trabalho levam em conta uma assimetria estrutural dos papéis sociais do homem e da mulher. A reprodução da condição de desigualdade está ancorada em expectativas historicamente forjadas, nas quais se estipulam espaços de atuação social exclusivos para cada gênero, separando pares conceituais de público e privado, produtivo e reprodutivo, cultural e natural, racional e emocional. O que perdura ao longo dessa divisão é que o papel do homem deteve sempre prerrogativa exclusiva da agência histórica da transformação.

A representação da mulher como contraponto ao papel do homem, como negatividade ou oposição, lhe reservou durante muito tempo uma condição de não-sujeitos. Para os homens eram associadas as capacidades de transcendência e mudança, de criatividade necessária para transformação social, e para as mulheres eram associadas apenas as capacidades da imanência e da reprodução monótona dos termos da vida já existente. A construção da identidade do indivíduo moderno está ligada aos atributos pensados como exclusivos do homem, portador da criatividade (BEAUVOIR, 1967).

A condição que a DJ Bia ressalta como um produto da assimetria dos papéis de gênero nas festas decorre das expectativas performáticas diferenciadas por parte das audiências, que são visíveis na demanda de controle dos corpos, supondo níveis de adequações estéticas que não são as mesmas entre DJs homens e DJs mulheres. É importante ressaltar que ao fazer parte do circuito de Música Brasileira, ela não dialoga com as expectativas da Eletronic Dance Music, o que lhe garante liberdade no momento da escolha das técnicas empregadas, mas não impede as solicitações dos não-músicos.

Com base na sua fala, fica claro que a utilização dos corpos serve para corroborar essas impressões prévias trazidas pelos frequentadores, que se expressam nos gestos, nas falas e nas vestimentas que usam, porém sempre em posições desiguais com base nas expectativas de gênero. Os movimentos de dança classificados como mais sensuais, por exemplo, são mais valorizados entre DJs homens do que entre DJs mulheres, pois existe neste caso um risco de comprometimento da imagem de « profissionalismo », agindo negativamente na divulgação das suas marcas individuais.

As pesquisas que envolvem gênero e DJs desvelam uma ambivalência na forma como as DJs mulheres podem ser tratadas pelas publicações especializadas, muitas vezes conferindo mais importância para a aparência do que ao saber-fazer demonstrado, de modo que

incentivam um manejo estratégico das suas imagens, para que não se afastem da representação do seu estilo musical (GAVANAS e REITSAMER, 2013). No caso das DJs mulheres, demanda-se um esforço para não caírem nos papéis que lhes são atribuídos com base no gênero, focando em estratégias de divulgação alternativas.

No contexto amplo do trabalho artístico-musical existe uma predominância masculina, quando se constata, por exemplo, através da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios PNAD-IBGE de 2006 que dos 118.431 ocupados que se declaram músicos, apenas 18% do total eram mulheres, cerca de 15.235 (SEGNINI, 2011). É preciso considerar os desafios da articulação entre trabalho artístico-musical e família, ou seja, entre trabalho qualificado, que requer treino de competências permanente, com trabalho doméstico, entre expectativas dos papéis de gênero.

O papel do Estado como agente ativo na conformação do mercado do funk aparece na observação das instituições oficiais que buscam controlar os bailes de rua servem de palco para os MCs, sob justificativa de ordenamento do espaço público. No trabalho artístico-musical, mesmo nas manifestações tradicionais, como entre os músicos das orquestras da cidade de São Paulo, as estratégias do Estado podem promover uma desconstrução dos direitos conquistados, por exemplo, transferindo controle administrativo das orquestras para fundações privadas (SEGNINI, 2011).

Os impactos da ausência de mecanismos instituídos de proteção são vivenciados com maior intensidade pelas mulheres, que precisam levar em conta esta dupla jornada, muitas vezes equilibrando as demandas domésticas com as exigências de reinvenção artístico-musical, sem qualquer previsibilidade de futuro, lidando com os riscos por conta própria. Apesar da produção musical conferir um sentimento de satisfação subjetiva, através da janela para se tornarem criadores de tendências, esta instabilidade contribui para um estado de vigilância constante (MENGER, 2002).

7. O « empreendedorismo » e o registro das festas

Neste capítulo retomo a discussão sobre os valores da autonomia como parâmetros de organização para os DJs, observando um movimento oposto ao anunciado pelo discurso da « profissionalização », que confere protagonismo para a independência dos projetos informais, ao invés de estabelecer normas coletivas de atuação e controle de contratação. No mesmo tópico, apresento dados empíricos da observação do registro das festas itinerantes em que os DJs se apresentam, ilustrando como são projetados os cenários para favorecerem um estado de espírito específico nas audiências.

A categoria do « empreendedorismo » atravessa as justificativas de interesse pelo trabalho dos DJs, conforme eles incorporam os valores dinâmicos da empregabilidade por conta própria, ao tentarem localizar as suas identidades sociais em um campo de significação valorizado. Os atributos característicos do « empreendedorismo » aqui se apresentam como modelos afeitos às exigências de mobilidade do trabalho flexível, mais uma vez trazendo para um primeiro plano as intenções de retirar proveito da instabilidade ao invés de despendar recursos na tentativa de superá-la.

A figura do empreendedor representa uma das formas históricas da liderança no modo capitalista de organização das relações de trabalho e produção, ou seja, do indivíduo que vai assumir os riscos envolvidos na inovação dos processos produtivos através da recombinação dos fatores materiais e sociais existentes (SCHUMPETER, 1926). Trata-se de um modelo de tomada de decisão pautado na inventividade, que ultrapassa os cálculos de curto prazo para defender essa abertura de experimentação como uma saída possível para os gargalos estruturais que os mercados encontram.

A característica do *ethos* autônomo reside na disposição para assumirem os riscos de ingresso em um mercado desregulamentado, em muitos casos indo contra as indicações das famílias, porém motivados pelo interesse em um estilo musical e pela vontade de se tornarem « criadores de tendências », como seletores do que as audiências vão escutar, como agentes ativos na construção do ambiente positivo das festas. O empreendedor minimiza no âmbito da subjetividade as condições adversas do insucesso, mantendo foco na necessidade de trazer novidades aos grupos sociais de origem.

As análises clássicas sobre empreendedorismo ressaltam uma percepção diferente de

desenvolvimento, distante das previsões de equilíbrio utilitário da teoria econômica, quando se voltam para a importância da ruptura das lógicas produtivas habituais, para a adoção de novos modelos que não foram implementados (SCHUMPETER, 1926). A função do empreendedor é justamente a de entrar em conflito com instituições convencionais, impondo novos olhares para esses mesmos métodos que não eram discutidos, reformulando as técnicas através da descontinuidade criativa.

A posição de protagonismo fornece uma satisfação subjetiva para os DJs, investidos de uma influência imagética durante as festas, que basta como um fator de motivação, todavia causam confusão na maneira como se classificam, ora mais próximos da figura do músico autônomo, ora mais próximos da figura do prestador subordinado. A impressão comum é a de que não estão propagando apenas músicas, mas sim um « estilo de vida » específico para as audiências, que é exposto através da vitrine dinâmica que representam as performance dos DJs, os movimentos e vocabulários que eles utilizam.

São os produtos comercializados no interior das festas que fornecem materialidade aos objetivos do « lazer », cuja substância perpassa as músicas que escutam, as garrafas de bebidas alcoólicas que consomem e as interações emotivas que experimentam. Os DJs se apresentam assim como facilitadores da obtenção dessas sensações por parte das audiências, que depende do bom uso do saber-fazer aprendido na observação e no diálogo, pois como foi mencionado, até mesmo as consumações dos bares mudam de acordo com os ânimos das pistas de dança.

As festas assumem um papel secundário como espaços de instrução, como abertura para que os DJs transmitam as novidades, renovando os padrões de gostos das audiências em acordo com os valores internos dos estilos musicais, na tentativa de minar um suposto poder de influência das rádios no apontamento da moda. A identificação como DJ « profissional » depende em certa medida da capacidade de demonstrar independência frente aos valores de eficácia comercial, resguardando uma atmosfera de sacralidade para os processos criativos de intervenção de áudio.

As festas são espaços glamurizados, em especial quando ocorrem dentro dos clubes de classe média dos bairros centrais de São Paulo. Proveem momentos nos quais, além da apreciação do estilo musical, todos podem atestar um status social valorizado, através do acesso efetivo às mercadoria-símbolos de um « estilo de vida ». O consumo assume um papel

para além da lógica comercial, pois não visa atender necessidades imediatas. As expectativas envolvidas no consumo das festas não acabam no escopo utilitário, atuando como verdadeiros marcadores de pertencimento de grupos sociais distintos.

Os espetáculos populares sempre estiveram em oposição direta às cerimônias oficiais do Estado, vistas como rituais « carnavalescos », nos quais ocorrem os mimetismos debochados dos seus equivalentes formais. A linguagem do « lúdico » guarda uma universalidade quando se liga inseparavelmente ao baixo material, ao fenômeno natural genérico relacionado com uma ideia de renovação social (BAKHTIN, 1987). O « lazer » não representa uma experiência de trabalho válida em decorrência da centralidade simbólica da ideia da eficácia produtiva como medida de desempenho.

Na observação de campo, presenciei formas usuais de estímulo ao consumo de bebidas alcoólicas caras. Em alguns locais, quando os clientes compravam quantidades específicas de champagne importada, as garrafas eram entregues em uma cerimônia espalhafatosa, com as garçonetes trazendo os produtos com velas faiscantes acopladas ao topo, cruzando as pistas de dança em fila até chegarem ao comprador. Os olhares de todos se voltavam para a entrega, que despertava comentários e curiosidade sobre o comprador, que ganhava destaque especial na festa.

No mês de fevereiro de 2017 pude visitar pela segunda vez uma festa de grande porte no espaço Nos Trilhos que fica localizado na Mooca. O evento chama atenção por ocorrer em uma antiga estação de trem desativada, redesenhada como clube de Eletronic Dance Music. Os DJs contratados se apresentam em uma pista central embaixo de um viaduto próximo da avenida Radial Leste, ou em uma pista secundária no interior de um dos vagões de trem que foram restaurados, estacionados no percurso de entrada, oferecendo ambientes com estilos musicais distintos.

Ao chegar por volta da 00h30 não havia filas de espera, apenas um grupo passando pela revista preliminar dos seguranças do primeiro acesso. Por toda extensão da Rua Visconde de Parnaíba, havia vendedores ambulantes com pequenos estandes montados nas calçadas. Uma vez dentro, começava um trajeto paralelo aos trilhos ativos da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) que passavam nos dois sentidos entre as estações Brás e Mooca. A recepção aos clientes acontecia no segundo acesso junto a uma grande mesa de madeira na qual estavam os caixas.

Os valores de entrada variavam entre R\$25,00 e R\$50,00 conforme os lotes de venda que foram divulgados nas semanas anteriores. Na sequência da recepção ocorria uma segunda triagem de segurança quando eram validados os códigos de barra dos ingressos e os clientes passavam por uma revista sistemática. No perímetro interno havia dois bares em ambos os lados da pista central e estandes de alimentação perto da pista secundária. O comércio das bebidas acontecia no modelo da comanda pré-paga, sendo que os funcionários carregavam pulseiras eletrônicas com créditos para compra.

O primeiro impacto visual ocorre no trajeto para se chegar à recepção, uma trilha pouco iluminada por lâmpadas fluorescentes espaçadas ao longo de uma parede branca ao lado esquerdo do trajeto de cimento de uma antiga plataforma de embarque/desembarque. Em intervalos regulares, os trens da CPTM passando em alta velocidade clareavam um pouco mais esse percurso, separados por uma grade alta de metal. O cenário favorece todo um clima de festa alternativa, difundindo uma ideia de ocupação inovadora de um espaço abandonado sem função objetiva.

As festas realizadas no espaço Nos Trilhos costumam ser itinerantes, sem vínculo de exclusividade das edições. O DJ que tocou na pista central era o próprio idealizador da festa, fundada no ano de 2011 e dedicada ao estilo musical Indie Rock. A duração prevista no material de divulgação era de sete horas. O DJ se afastou dos equipamentos apenas em um rápido intervalo, calculando no tempo da música essa brecha para conversar com integrantes da sua equipe. O público estava concentrado próximo do palco elevado onde havia uma grande tela eletrônica de fundo.

A mudança repentina da sequência do repertório mostrou que as variações da « vibe » não passavam despercebidas; as músicas eram trocadas antes do término, ao menor sinal de que não estavam contribuindo para a manutenção do estado de espírito dinâmico, sendo sucedidas por outras que mobilizavam uma reação mais positiva. O aparato de efeito de luzes pulsava sem parar em consonância com os ritmos tocados, jogando em todas as direções feixes de várias tonalidades junto com nuvens de fumaça aromatizada dispersadas em difusores automáticos, encobrando o ambiente.

O acesso ao interior da pista secundária se dava por uma escada de madeira íngreme sustentada por corrimãos de corda que acabavam em uma antessala pequena. O espaço estava lotado até a extremidade oposta onde ficavam os equipamentos do DJ, que tocava de frente

para uma porta de saída inutilizada. O som alto reverberava nas paredes metálicas fazendo com que toda a estrutura do vagão vibrasse com o ruído adicional. As grandes janelas de vidro que estavam abertas para ventilação não eram suficientes para evitar a sensação de abafamento do ambiente fechado do vagão.

O espaço reservado ao DJ era pequeno, limitando os seus movimentos, localizado bem na frente da pista de dança, próximo das audiências que se aglomeravam mais ou menos no centro do corredor do vagão. A situação não interferiu na postura de concentração do DJ, que continuou com os repertórios originais sem atender as investidas externas. O exemplo serve para mostrar como pequenas mudanças na organização física da performance podem impactar na atmosfera do ambiente, promovendo um sentimento de intimidade que resvala no esforço de objetificação da festa.

Na pista central ficava claro que todos os detalhes de decoração visavam corresponder ao estilo musical do Indie Rock, dos grafites coloridos das pilastras de sustentação do viaduto que servia como teto do palco, até os sistemas de iluminação discretos dos espaços abertos da estação de trem desativada. O anúncio ocorreu semanas antes no perfil de Facebook do Nos Trilhos, contando com 3,6 mil confirmações de presença, marcando um sucesso de divulgação virtual, ainda que apenas como uma estimativa dos números efetivos, que seriam arrecadados com os ingressos vendidos.



Figura 3: Festa de Indie Rock, Nos Trilhos. Fonte: Autor, 2017.

O contato que se estabelece entre os DJs e as audiências guarda uma natureza diversa, provisória e fugaz, mesmo que ancorada na união de preferências por um estilo musical, pois não são prolongados, perdurando apenas pelo tempo de duração das festas ou dos diálogos em plataformas digitais. São exemplos das « comunidades guarda-casacos », modelos de grupos nos quais os indivíduos se sentem integrados na medida em que acessam os signos representativos, construindo experiências de pertencimento pontuais, que perduram apenas quando estão todos reunidos (BAUMAN, 2008).

No mês de março de 2017, em uma visita de observação no clube Squat Bar, localizado nos Jardins, ficou claro como os DJs investem recursos materiais e mentais para manter uma representatividade dos estilos musicais, atendendo as expectativas estéticas da audiência. A festa era centrada na Pop Music, com um interesse especial pelas produções que ocorreram na década de 1990, uma tendência em ascensão no mercado, que apela para os sentimentos de nostalgia das gerações nascidas na década de 1980, que conhecem lançamentos que marcaram aquele momento.

Quando cheguei por volta das 23h20 na Alameda Itu, havia uma fila de espera grande na calçada em frente ao Squat Bar, que seguia até um pequeno guichê bem ao lado da porta de entrada, onde permaneciam uma funcionária, que conferia os nomes na lista dos convidados, e um segurança. Os nomes que constavam na lista tinham desconto de R\$10,00 no ingresso de entrada, que custava R\$40,00 no dia da festa. Para receber as comandas de consumação nos caixas era obrigatório fornecer dados pessoais, como um número de telefone e um documento com foto.

No interior do espaço, toda a decoração era pensada para temática de um programa de televisão infantil popular na década de 1990, mobilizando inclusive as audiências que vestiam roupas características dos personagens da série, com funcionários que circulavam distribuindo máscaras de papel dos protagonistas. O ambiente estava dividido na pista de dança principal no primeiro piso, em frente aos equipamentos do DJ, e na pista secundária no segundo piso, em frente ao balcão do bar. No segundo piso havia mesas e cadeiras organizadas para acomodar grupos pequenos.

A iluminação no primeiro piso era limitada ao balcão do bar secundário e ao corredor de acesso aos banheiros, com lâmpadas incandescentes pequenas que estavam penduradas por fios compridos, planejados para não interferir na iluminação da pista de dança principal, que

pulsava em concordância com os ritmos das músicas. Ao redor das escadas havia poltronas de couro colorido com mesas de centro rasteiras, onde era possível descansar e fazer pedidos aos garçons, que circulavam com os cardápios de bebidas disponíveis, com destaque ao drink exclusivo da festa.

A festa teve uma duração total de seis horas, contando com a participação de quatro DJs que se revezaram em intervalos médios de 1h30 cada. Os DJs que terminavam as respectivas performances permaneciam ainda por um tempo no palco, dialogando com os colegas que chegavam na sequência do cronograma, ou seguiam para as pistas de dança para rever outros conhecidos. O DJ *Head-Liner* era um dos idealizadores da festa, como no exemplo da festa Nos Trilhos, aguardando os horários de maior concentração nas pistas de dança para entrar em atividade, por volta das 2h da manhã.

As participações visavam construir uma atmosfera de expectativa de clímax, trazendo esporadicamente músicas conhecidas, inclusive usando parte da trilha sonora do programa de televisão que servia de inspiração temática. O DJ *Head-Liner* usava uma fantasia completa de um personagem da série, e circulava nas pistas de dança com uma garrafa de bebida alcoólica que oferecia aos frequentadores. Ao chegar a hora de assumir o controle dos equipamentos, ele apenas retirou o capacete e subiu no palco pela parte de traseira, colocando os fones de ouvido com abafadores.

Os quatro DJs demonstraram grande interesse em permanecer na festa mesmo depois de terminarem as respectivas performances, retornando de tempos em tempos aos equipamentos para tirarem fotos com os colegas, reagindo com animação aos movimentos. As remessas dos bares eram constantes, solicitando-se garrafas de água para consumo próprio. A parte inferior do palco estava recoberta por um grande adesivo de propaganda de uma marca de bebidas alcoólicas, contrastando com os murais coloridos que estampavam as paredes brancas no fundo do ambiente.

A parede lateral que separava os ambientes internos da calçada externa onde estavam as filas de entrada era de vidro, proporcionando uma visão panorâmica para quem passava do lado de fora, apesar de a janela permanecer sempre embaçada em decorrência da discrepância de temperatura. A decoração pretendia fazer uma alusão aos espaços invadidos pelo chamado

movimento Squating¹⁴ na Europa, reutilizando objetos banais do cotidiano, como as garrafas de plástico, que serviam como invólucros das lâmpadas incandescentes que estavam penduradas acima do palco principal.

Os murais estavam repletos de quadros e placas de trânsito, com propagandas antigas e mandalas coloridas, ao lado de uma pilastra com pé direito alto que ostentava grafites grandes que cobriam quase toda extensão com figuras de animais. O valor do ingresso de entrada era revertido em consumação no bar, uma prática que garante a rotatividade dos produtos estocados bem como o incentivo ao consumo. Apesar de os DJs usarem um mesmo equipamento que estava instalado, CDJ 900 Pioneer, cada um deles levou os próprios acessórios, como os fones de ouvido.

É interessante pensar como um suposto saudosismo temático acaba despontando como brecha de mercado inexplorada, promovendo uma redescoberta de estilos musicais do passado vistos agora como objeto de desejo das audiências. Numa leitura inicial, essa tendência não aparenta estar de acordo com todas as exigências de inovação da discussão anterior, uma vez que não traz novidades para os estilos musicais, mas essa estratégia de ressignificação assume uma imagem autônoma como recurso bem sucedido, apostando todas as fichas em um conceito atrativo.

A festa contava com mais de 50 edições organizadas desde 2014, com temas diversos, porém sempre no universo musical da década de 1990. A periodicidade permitiu formar uma audiência cativa que acompanha as edições nos locais onde são realizadas, para reforçar essa parceria simbólica em torno do sentimento da nostalgia. Na visita de observação no Squat Bar estavam presentes os colegas próximos do DJ *Head-Liner*, que preencheram os dois pisos para prestigiar esse projeto de performance alternativa, entusiasmados com todos os DJs que foram convidados no dia.

¹⁴ Iniciativa coletiva de ocupação de construções abandonadas em áreas urbanas, sem permissão do proprietário, com objetivo de reutilização do espaço de convivência.

8. Os DJs de periferia

Neste capítulo discuto as especificidades do trabalho dos DJs que costumam trabalhar apenas em bairros periféricos, trazendo as interpretações específicas que fazem sobre os valores difundidos do « empreendedorismo » e da « profissionalização ». As suas trajetórias de ingresso nesse mercado de trabalho articulam em certa medida os mesmos critérios da imagem de liderança como « criadores de tendências », porém somados às exigências tácitas de retribuição aos bairros de onde vieram. Os espaços destinados para as performances mudam, priorizando as competições musicais.

Os engajamentos comuns nos bairros centrais de São Paulo são limitados aos convites dos clubes fechados, enquanto que nos bairros periféricos há uma demanda grande por festas ao ar livre. São mudanças de contexto que impactam diretamente na identificação dos estilos musicais, priorizando no primeiro caso subgêneros da Eletronic Dance Music e no segundo os subgêneros do Hip Hop, culminando em representações diferentes da mesma atividade, que se cristaliza em exigências performáticas próprias, bem como em modelos de formação dispersos no contexto das redes sociais.

O caso do DJ Rogério, considerado em 2017 como um dos grandes nomes do campo do Hip Hop em São Paulo, demonstra uma trajetória que mobiliza, para além dos aspectos habituais do trabalho artístico e musical, um modelo de ativismo social engajado. No decorrer da década de 1990, ele atuava como um aspirante de MC de Rap, tornando-se DJ efetivamente desde os 11 anos de idade, quando se interessou pelos diferentes métodos de intervenção de áudio nos toca-discos depois de acompanhar as performances de DJs de Hip Hop no Jardim Ângela¹⁵, bairro onde permanece até hoje.

No início, organizava junto dos colegas as próprias festas onde se apresentava, operando com equipamentos emprestados. O envolvimento no contexto de organização representou uma alternativa promissora de futuro, que além de mobilizar uma imagem de contribuição ao seu contexto social de origem, através da promoção de um espaço de lazer legítimo, garantia a recorrência de convites como DJ. Em meados dos anos 2000, fundou uma Produtora Cultural que conseguiu cadastrar formalmente como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OCISP) no Ministério da Justiça.

¹⁵ Bairro periférico da Zona Sul da cidade de São Paulo.

Os repertórios criados tomavam como base artistas conhecidos do Hip Hop mundial, usando músicas de GrandMaster Flash e Run DMC como substratos para inserção dos efeitos inéditos. Os anos iniciais da produtora cultural foram marcados pela dificuldade constante na viabilização dos projetos elaborados, precisando recorrer aos comércios vizinhos para levantar recursos de patrocínio informal, batendo de porta em porta para solicitar auxílio de caixa para conseguir alugar os equipamentos e contratar outros profissionais necessários na organização dos eventos ao ar livre.

Eu era muita coisa antes de ser DJ. Antes de me dedicar exclusivamente ao trabalho de música, cultura urbana e Hip Hop eu trabalhava como motoboy. Eu muito cedo tive identificação com a cultura Hip Hop, eu cantava um rap quando era bem moleque; pela identificação com o Rap, depois eu tive contato com o toca-disco através de DJs da região, lá pela década de 1990, aí a paixão foi muito forte por essa arte dos toca-discos. Era muito cedo, eu tinha uns 11 anos e já comecei a fazer festa de rua. A atividade do DJ é bem ampla, ela vai além da discotecagem em um clube, ela é fonte de conhecimento para outras culturas e outros pensamentos, é um estilo de vida, é uma profissão, enfim. O DJ pode ser o que ele quiser, no meu caso eu sou fundador de uma Produtora Cultural que faz atividades ligadas à cultura Hip Hop, cujo elemento DJ é uma das peças, mas não a única. O foco é usar esta profissão do DJ como caminho pra transformação positiva na vida das pessoas, para mudança real. (DJ Rogério, 2017).

A Carta de Intenção da Produtora Cultural demonstra um foco pedagógico de ativismo social, elencando como objetivo principal de investimento fornecer uma alternativa, através do trabalho musical, de acesso aos benefícios da cidadania aos moradores do Jardim Ângela. Em um trecho específico da Carta de Intenção fica claro que esse esforço procura engendrar antes de qualquer coisa um « impacto positivo, que utiliza música, cultura Hip Hop, educação popular e tecnologia para promover inclusão, fortalecer a identidade e o empreendedorismo juvenil periférico »¹⁶.

É interessante pensar que os projetos da Produtora Cultural, mesmo que considerados alternativos em relação ao circuito hegemônico das festas de Eletronic Dance Music nos clubes particulares dos bairros centrais, tomam como fio condutor as mesmas categorias previstas no discurso do empreendedorismo, chamando atenção para as dificuldades de inserção no mercado, ofertando alternativas de trajetórias no Hip Hop. Apesar da diferença

¹⁶ Trecho retirado da Carta de Intenção no endereço eletrônico da Produtora Cultural do DJ Rogério.

de cenário, existe um substrato para ambos os modelos de engajamento, na individualização das responsabilidades pela empregabilidade.

A estratégia do trabalho por conta própria se torna quase que uma alternativa exclusiva de identificação como trabalhador, em que a manutenção da posição como liderança criativa depende da iniciativa autônoma. A Produtora Cultural deslanchou depois que o DJ Rogério conseguiu consolidar parcerias estratégicas com patrocinadores, acionando ao mesmo tempo instâncias do Estado, vinculando-se a políticas públicas como Pontos de Cultura¹⁷, através dos seminários sobre Hip Hop em escolas locais, ou ainda conseguindo subvenções previstas através da Lei Rouanet¹⁸.

Foi essa atuação engajada que colocou o DJ Rogério em posição de destaque, chamando atenção de publicações especializadas interessadas em suas posições como DJ, acompanhando os projetos que foram realizados pela Produtora Cultural. Em 2014, ele foi homenageado por uma publicação como um dos destaques transformadores do ano, graças ao histórico exemplar de mais de 50 projetos gratuitos realizados para jovens do Jardim Ângela, participando de um documentário curto no qual contou aspectos marcantes da sua trajetória, elencando as principais dificuldades enfrentadas.

A premiação evocava esse protagonismo de DJ Rogério como um criador de tendência junto ao seu grupo social de origem, contribuindo na ocupação dos espaços públicos deixados de lado pelo Estado, para fornecer alternativas de integração culturalmente valorizadas, tendo como ferramentas as festas de Hip Hop gratuitas, nas quais se apresentavam bandas conhecidas no Brasil, organizando seminários de discussão sobre trabalho musical. A estimativa informal da Produtora Cultural é de que mais de 20.000 jovens tenham participado ao todo dos projetos desde sua implementação.

O foco de atuação no Hip Hop direciona aspectos amplos da própria formação técnica, priorizando equipamentos tradicionais, como o toca-discos, de modo que os métodos de aplicação de efeitos continuam em grande parte analógicos, dependentes dos impulsos manuais nos discos de vinil, conforme variações do *Scratch*. A direção da Produtora Cultural impulsionou ainda um empenho de institucionalização da marca artística do DJ Rogério,

¹⁷ Os Pontos de Cultura são entidades com finalidade cultural voltadas para mobilização, troca de experiência e ação conjunta com governos locais. Cf. <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>>.

¹⁸ Brasil. Lei 8.313, de 23/12/1991. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC). *Diário Oficial da União*, Brasília, 1991, p. 30.261.

criando um registro de MEI e se vinculando à Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS)¹⁹ para obter essa carteira de identificação.

Depende de quem está contratando, se é uma fundação ou alguma empresa, ela precisa de nota fiscal, talvez precise até de um contrato, como já aconteceu comigo. Quando festa ou balada, aí é em dinheiro mesmo, ali na conversa, não tem esse lance de contrato. Sobre minha técnica é o seguinte, eu prefiro trabalhar com música preta, mano, Rap e Samba Rock, que são mais minha pegada, então eu acabo utilizando bastante discos de vinil, mas atualmente eu tenho usado um software também, o Serato, para conseguir tocar músicas em MP3. Mas existem vários tipos de DJs, tem DJ que só toca com controladora, tem DJ que toca com CDJ, tá ligado? Eu não faço um trabalho ativo de buscar convites para me apresentar, acaba que eu sou convidado e vou nos lugares. E eu gosto muito é de participar de campeonatos de DJs, tá ligado? Tem o Hip Hop DJ e o Soco na Gangrena que vão acontecer este ano de novo, e eu já participei de várias edições, mas gostaria de retornar. (DJ Rogério, 2017).

O projeto mais recente no qual estive envolvido foi do Ponto de Cultura, que previa uma parceria com escolas públicas da região para os encontros presenciais com os estudantes, quando eram discutidas alternativas de inserção profissional através do Hip Hop, contando logo na sequência com um seminário sobre empreendedorismo, aberto a todos os interessados. A experiência serviu de base para o DJ Rogério organizar os dois maiores projetos da Produtora Cultural, que servem como vitrines das iniciativas bem sucedidas que foram implementadas no decorrer da sua direção.

O primeiro projeto consistiu em uma festa de Hip Hop que acontece até hoje em um intervalo mensal, reunindo DJs e MCs que participam de uma competição de Rap, contando ainda com a venda de artigos criados por artistas locais independentes, convidados para uma pequena exposição temporária. A realização da festa depende das parcerias estratégicas, como, por exemplo, dos acordos informais com a Paróquia dos Santos Mártires, que forneceu um espaço fixo para comportar a organização. A última edição, em 2017, contou com a participação do músico Rincon Sapiência.

O segundo projeto teve início em 2011 e se tornou em pouco tempo um dos maiores projetos do DJ Rogério, idealizado como grande encontro de Hip Hop ao ar livre, atraindo audiências variadas com apresentações de MCs conhecidos. Nos termos da sua descrição oficial, procura promover a inclusão social em comunidades em situação de vulnerabilidade,

¹⁹Cf. <<https://www.abramus.org.br/>>.

para estimular um empreendedorismo cultural. Em 2015, conseguiu um contrato de patrocínio das Casas Bahia contando com subvenção fiscal através da Lei Rouanet, em uma negociação intermediada pela Fundação Via Varejo²⁰.

A face mais evidente do « empreendedorismo » desses DJs está no interesse de se tornarem geradores e difusores de novos « estilos de vida », seja no circuito da EDM, da Música Brasileira ou do Hip Hop, para ressaltar os casos recorrentes entre os interlocutores desta pesquisa. Os vínculos que são ofertados agregam requisitos da satisfação estética e oferecem o espaço de visibilidade ampliada que procuram, onde encontram abertura para apontarem os caminhos da moda para as audiências, guardando uma prerrogativa da seleção especialista dos repertórios nas performances.

É uma característica comum das atividades vinculadas aos mercados de bens culturais, as estruturas hierárquicas rígidas perderem espaço para modelos que tendem cada vez mais para autogerência. Os projetos em relações aos quais se indentificam em intervalos de curta duração não permitem uma consolidação de grupos compactos de convivência, uma vez que eles não permanecem em um mesmo ambiente de emprego rotineiro, formando antes redes sociais de colaboração eventual, que se reconfiguram com a mesma velocidade de informação de que precisam (POZO, 2012).

O caso do DJ João demonstra como esse recorte de engajamento focado nas festas abertas dos bairros periféricos delimita um perfil de DJ, como vemos, mais vinculado aos subgêneros do Hip Hop. O DJ João afirma que se interessou pelo Hip Hop ainda na época do ensino médio, quando participou de um grupo de Rap com os colegas da mesma classe, ficando encarregado de escrever as rimas das músicas, uma vez que não gostava de cantar. Ao mesmo tempo, trabalhava como auxiliar de serviços gerais em uma instituição pública, alocado como atendente de reprografia.

Aos 17 anos, conseguiu indicação para participar de um curso de formação de DJs que era oferecido pelo DJ Huey, que havia realizado parcerias com músicos importantes, como o Rapper Sabotage. O curso estava estruturado como uma oficina profissional para jovens de baixa renda, acontecendo semanalmente na Sala Real no Centro de São Paulo. As aulas foram ministradas pelo DJ Tiozão, um especialista em Hip-Hop, e complementadas com os treinos

²⁰ Cf. <<https://www.viavarejo.com.br/fundacao-via-varejo>>.

na casa de um colega, quando assistiam vídeos tutoriais no YouTube e tentavam reproduzir as mesmas técnicas.

Hoje em dia pelo fato de eu ter uma filha, por morar sozinho e acumular algumas responsabilidades, esse padrão subiu um pouco. Eu diria que preciso de pelo menos umas sete datas no mês pagando um cachê aceitável para me manter, tirando aquelas festas de amigos, onde a gente às vezes toca para tomar uma cerveja. Com sete datas dá para vivermos dignamente, para pagar as contas e não acumular dívidas. De sete pra dez seria um mês excelente. Isso eu estou colocando na conta os shows que eu faço com o Rael, tudo no mesmo balaio. A questão financeira é uma das maiores dificuldades do DJ, entende? Os equipamentos são muito caros, desde um mixer de ponta até uma simples agulha de toca-discos. Agora com esta alta do dólar então ficou quase que inviável você investir em um equipamento bom. No caso dos DJ's que estão começando agora e não tem muita data para tocar, eles têm uma dificuldade grande para renovar o seu aparato, e essa dificuldade é um empecilho. (DJ João, 2016).

A inspiração inicial para ingressar na atividade partiu da admiração que o DJ João tinha por dois DJs famosos de Hip Hop, DJ Um e DJ Negro Rico, que participavam das competições musicais mais importantes do Brasil em meados do ano 2000. Em suas palavras, esse saber-fazer autônomo sobre as performances de Rap dependeu da experiência prática dos ambientes ao longo dos anos, participando desde adolescente das festas no Hole Club, na Rua Augusta, e das edições itinerantes na festa Hip Hop Na Veia; espaço onde conseguiu observar todos os movimentos dos DJs.

Em 2016, DJ João conseguiu firmar uma parceria vantajosa com o Rapper Rael, para contribuir na produção dos seus álbuns, fazendo parte da turnê de lançamento. Para confirmar esse acordo, ele teve que criar um registro de MEI para fornecer nota fiscal como prestador eventual de serviços. A organização da sua agenda desde então contempla um modelo duplo, como DJ independente, assumindo os convites que consegue levantar nos clubes, e como funcionário subcontratado do músico Rael, tendo que frequentar todos os ensaios estipulados em conjunto antes das apresentações.

A justificativa da manutenção dessa jornada híbrida residia na necessidade de suprir os gastos familiares, fazendo menção à mudança do padrão de vida motivada pelo nascimento da sua filha. O « giro de convites » que ele considerava suficiente para contemplar o seu orçamento doméstico saltou para sete projetos mensais, intensificando as rotinas. O fator que pesou no cálculo de organização tinha relação com os preços elevados dos equipamentos, que

impediam as tentativas de atualização, tendo que se virar para não se endividar, sem garantias de retorno imediato.

Desde 2011, DJ João conta com um patrocínio informal de duas empresas de vestuário que enviam uma cota mensal de peças de roupas e acessórios para serem usadas nas performances. As empresas são de colegas do circuito do Hip Hop, ressaltando que esse espaço de evidência acaba justamente reforçando um discurso do DJ como difusor dos símbolos-chave do estilo de vida do grupo. Mais uma vez fica evidenciado que as lógicas que informam essa relação não se encerram no simples interesse comercial de publicidade, mobilizando aspectos subjetivos da identificação com o Rap.

O consumo aqui se reveste de outro significado, guardando mais importância como prova de pertencimento e expressão de uma posição social. O uso das marcas denota uma partilha de predileções, cuja função colateral serve como marcador de prestígio. A troca das mercadorias impregnadas de valor simbólico aponta para um tipo de consumo conspícuo ou ostentatório, mais preocupado com uma utilidade honorífica (VEBLEN, 1965). As roupas e acessórios informam onde os DJs se localizam dentro do espectro multiforme dos estilos musicais.

A questão do impacto social da atividade é percebida de forma diferente em relação ao percurso trilhado pelo DJ Rogério, por exemplo, numa vez em que o DJ João afirmou que não tinha dedicado atenção suficiente ao tema, tendo inclusive transpassando um remorso por não ter contribuído tanto para a promoção do trabalho musical como alternativa profissional. Nas suas palavras todos aqueles que foram auxiliados através da atividade, advindos de contextos marginalizados, deveriam contribuir de volta, embora as festas de Rap nas quais ele se apresenta ocorram muitas vezes nos mesmos bairros periféricos.

Para o DJ João, o crescimento do número de DJs interessados pelo Rap apenas denota uma sagacidade de mercado, na medida em que eles percebem que as audiências de diferentes espaços agora demandam esse subgênero, condição que não representa identificação estética genuína. A imagem que escolhe para explicar esse afluxo mais uma vez remete ao « DJ Big Brother », quando um DJ não assume uma filiação prévia com um estilo musical, mas pinça de forma calculada as músicas em evidência, sem respeitar um compromisso tácito de desenvolvimento do campo.

A despeito da crítica ao descompromisso dos « DJs Big Brother », o DJ João afirma

que não são todos os casos de associação pragmática ao Hip Hop que são passíveis de um título de oportunismo, pois pondera que DJs iniciantes podem transitar pelos estilos musicais enquanto não consolidam um « giro de convites », tendo em mente que precisam se virar para garantir uma remuneração, antes de se preocuparem com o rigor de uma associação. A alternativa para lidar com essa situação viria do exemplo dos DJs de Rap conhecidos, através da transmissão do saber-fazer adquirido.

O que mais atrapalha a minha vida e a vida dos DJs em geral é a quantidade de aventureiro na profissão. Infelizmente existe muito e isso acontece devido à falta de conhecimento do público, à falta de senso crítico. Você pega uma pessoa que é famosa em outro nicho de trabalho, aí ela inventa de ser DJ, e realmente se torna um DJ famoso, entende? Um cara que é apresentador de TV ele já entra na profissão de DJ como um DJ famoso, ele não entra como um iniciante, ele carrega esta fama dele de outro setor para nossa área. Então aquelas pessoas que estão ali há anos na estrada, quebrando muita pedra para conseguir reconhecimento, vai ficando para trás por conta disso. Esse inchaço que tem acontecido no Hip Hop, o que dificulta o surgimento de novos talentos, de DJs que realmente podem contribuir para esta cultura, contribuir no movimento, contribuir para música. Por conta disso as pessoas não conseguem diferenciar um profissional que está fazendo algo bacana de quem está se aproveitando da *hype* do Hip Hop. (DJ João, 2016).

Seja no Jardim Ângela ou na Vila Olímpia, os valores do empreendedorismo adquirem transversalidade na identificação dos DJs como profissionais, funcionando como alternativas de legitimação do trabalho musical através do destaque do papel utilitário do lazer, ou através do impacto como criadores de tendências em seus contextos sociais de origem, servindo como exemplos positivos de integração. Os parâmetros de estabilidade se limitam aos benefícios do registro de MEI, como administradores das suas marcas individuais, expostos na vitrine dos perfis no Facebook e Instagram.

Essa qualidade diferencial do « empreendedorismo » dos DJs de periferia não aparece nos casos dos DJs que trabalham apenas no circuito dos clubes fechados dos bairros centrais, onde a questão do papel social da atividade acaba atrás no cálculo das demandas estratégicas de mercado e da busca de renome no interior das redes sociais. O recorte da identificação ao Hip Hop ajuda na explicação da demanda de ativismo, tratado como uma expressão artística espontânea dos espaços periféricos, desde que surgiu em meados da década de 1970 nos subúrbios de Nova York.

No nível do discurso, existe ainda uma associação entre os contextos sociais de origem

e os entendimentos acerca das instituições de representação coletiva, quando apontam que os DJs que nunca experimentaram os assédios decorrentes da falta dos marcos de regulação são os mais críticos ao SINDECS. O ativismo desempenha um papel no processo de identificação, deixando claro para todos quais são as suas expectativas em relação ao trabalho musical, que não é encarado apenas como meio de vida, mas como ferramenta de transformação dos espaços onde normalmente convivem.

Depende muito dos locais onde os DJs tocam. Eu acho que o DJ que toca para um público classe A ou B não influencia muito na comunidade. Mas os DJs que estão na periferia, ou que ainda vivem na periferia, como DJ Altivo, por exemplo, que começou na periferia, mas hoje em dia tem uma casa legal, num bairro legal, ou mesmo o DJ Leque que agora só fica na conexão São Paulo-Londres, São Paulo-Estocolmo e São Paulo-Moscú, esses sim são as nossas referências, são os DJs que mudam sim a cara da comunidade e tudo que envolve esta periferia de São Paulo. Os moleques do bairro falam - poxa, eu quero ser igual ao DJ Leque, igual ao DJ Altivo - mas isso é sensacional. Agora o DJ que só fica tocando no circuito das festas classe A e B, que são os mais elitizados, não influí muito para comunidade, porque os caras nunca viveram assim juntos, como se vive na periferia. Sempre que eles saem de casa para trabalhar como independente, eles vão morar no centro, daí vivem com esse pessoal dos clubes elitizados. (DJ Jessé, 2017).

Cria-se uma dívida moral entre os DJs que vieram dos bairros periféricos, expressa na necessidade do retorno de tempos em tempos para servirem de exemplo positivo de integração ou para divulgarem as suas músicas. De acordo com o DJ Jessé, todos os marcadores do sucesso continuam sendo os econômicos, inferindo qualidade técnica através da condição material que alcançaram. É por essa razão que os casos de ascensão se revestem de uma carga simbólica poderosa, como uma imagem de superação da dupla dificuldade, da informalidade e da pobreza.

É possível pensar em uma correlação entre estilo musical, espaço de atuação e impacto social, de modo que os DJs especializados nos subgêneros do Hip Hop e do Funk estão mais próximos das demandas das comunidades onde realizam as suas performances, ao passo que os DJs especializados nos subgêneros da EDM coadunam-se mais com uma pretensa neutralidade comercial. Os DJs de periferia não são movidos apenas em função de um idealismo engajado, na medida em que atendem um nicho específico, que mobiliza um mercado consumidor muito expressivo.

9. As perspectivas de carreira dos DJs

Neste capítulo apresento uma discussão sobre os planos de permanência dos DJs no trabalho artístico e musical, levando em consideração os limites objetivos de interesse dos contratantes, organizados em torno da imagem de dinamismo dos DJs. A categoria social de « juventude » aparece como um marcador hierárquico no acesso aos convites, distribuídos conforme as imposições habituais das audiências. Ao mesmo tempo em que valorizam a prerrogativa da autonomia, eles precisam encontrar estratégias de previdência para garantir a segurança de remuneração futura.

A duração de tempo das trajetórias aparece como uma preocupação que vai colocar os DJs diante da necessidade de se precaverem minimamente em relação ao futuro, demandando alternativas de estabilidade, e sabendo que contratantes preferem DJs iniciantes, em decorrência da facilidade para manipularem os termos do acordo de prestação de serviços. Apesar do renome alcançado ao longo dos anos, mais cedo ou mais tarde eles terão que lidar com uma espécie de limite etário não verbalizado, que culminará na sua exclusão gradual das redes sociais nas quais circulam os convites.

Como discutido nos itens anteriores, a questão imagética da performance pressupõe um controle rígido dos corpos dos DJs para que atendam às expectativas estéticas da audiência. Um dos aspectos da exigência reside na ideia de « juventude », não apenas por conta da aparência física, mas por conta de uma suposta atualização quanto aos interesses da moda. No nível do senso comum, os DJs mais velhos estão menos preocupados em atender as imposições voláteis da moda, para se manterem fiéis aos seus padrões criativos autônomos, limitando a abrangência no mercado.

A « juventude » pensada como categoria de análise consiste em uma construção histórica, antes de significar uma unidade social delimitada, com interesses próprios que estão baseados apenas na idade biológica de cada um (BOURDIEU, 1983). É mais correto falarmos em posturas que correspondem às expectativas da juventude, expressas nas vestimentas, nos gestos, nos vocabulários e nas técnicas performáticas empregadas, que culminam na formação de um vínculo com as audiências, na sensação da partilha momentânea dos mesmos interesses de « lazer » descompromissado.

A representação comum da « juventude » em muitos casos serve apenas para justificar uma convivência com os aspectos negativos da intermitência, através dos discursos genéricos

que associam a idade biológica a uma predisposição para aceitação dos riscos, a um estado de espírito mais ousado, em decorrência da falta de responsabilidades familiares. Por esse motivo, os DJs jovens idealmente atendem melhor às condições precárias dos projetos, que contam ainda com os paliativos de substituição de pagamentos, diminuindo os gastos previstos para as festas itinerantes.

Não se trata em absoluto de um estado temporário de falta de autocontrole, tendo em mente essa relação contextual que existe entre idade social e idade biológica, em que os recortes geracionais se estabelecem conforme as lógicas de envelhecimento inerentes de cada campo de trabalho (GUIMARÃES, 2004). A característica principal da ideia da « juventude » reside na ansiedade, na busca por resultados de curto prazo, motivados pela angústia de definição das vidas mesmo que com poucos anos de experiência, alimentando uma sensação coletiva de imediatismo e competitividade.

Os marcos de segurança ocupacional dos DJs guardam um apreço pelo modelo dos contratos formais, embora apenas por pontos específicos, como contribuição previdenciária e delimitação das jornadas de trabalho, razão pela qual encontramos iniciativas de normatização encabeçadas pelo SINDECS e por registros como o MEI. São estratégias de precaução quanto ao futuro, uma vez que eles conhecem os limites ideais de permanência no mercado, mesmo no caso de alcançarem renome, precisando garantir uma saída de subsistência para os períodos em que os convites se tornam escassos.

A análise sobre a « juventude » deve ir além das afinidades de aspiração de consumo desses grupos sociais, pensando nas diferenças entre contextos de origem, uma vez que essas culturas se constroem segundo crenças, valores e símbolos próprios, que podem ser resultados tanto das percepções ímpares componentes do recorte etário, quanto de uma assimilação das trajetórias de classe das gerações precedentes (PAIS, 1990). São essas crenças partilhadas que fomentam as interpretações das diversas « juventudes », bem como das fórmulas usadas na definição da sua realidade cotidiana.

As chances de continuidade depois que ultrapassam esses limites da idade social são maiores para os DJs que conseguem se consolidar como referências legítimas para um estilo musical específico, associando as próprias trajetórias aos aspectos de desenvolvimento do campo, adquirindo um estatuto de renome. No restante dos casos, existe um entendimento de que depois dos 40 anos de idade perdem em atratividade comercial, sendo cada vez menos

cogitados como alternativas competitivas, seja nas exigências estéticas da audiência ou na inferência da falta do dinamismo físico previsto.

Aqui reside mais um fator de dificuldade subjetiva para os DJs, sabendo que existe um nível profundo de identificação como trabalhadores artísticos e musicais, porém depois de atingir esse limite etário correm um risco de exclusão do cenário das festas itinerantes, nas quais investiram anos de empenho para aperfeiçoar as performances. O medo da exclusão contribui para a explicação das estratégias imediatistas que adotam, para as quais o sucesso precisa ser conquistado rapidamente ou não será alcançado de forma alguma, condição que reveste as suas escolhas triviais de uma aura dramática.

Nas palavras do DJ Victor, os custos envolvidos para recomeçar em outra atividade não compensam, ainda por cima retomando uma posição de novato depois de muitos anos fora do mercado de trabalho tradicional, por essa razão existe um sentimento de « tudo ou nada » presente na narrativa dos DJs, em que se exige em pouco tempo de experiência uma demonstração pública de « talento » inato, como um atestado de capacidade primordial. Uma vez inseridos, eles tomam parte em uma verdadeira corrida para se tornarem lideranças criativas nos respectivos estilos musicais em que atuam.

Cara, o meu plano é crescer como artista, porque agora não tem mais volta. Eu já tenho 27 anos, há muito tempo estou fora do mercado, então recomeçar em outra área seria um caminho muito chato, ia ter que começar lá debaixo. A posição que eu consegui atingir como DJ me faz pensar em crescer mais na música. Não tem como pensar em outro caminho. Um objetivo que eu tenho é tocar no Ultra Music Festival em Miami. O negócio é continuar produzindo, aumentando a base de fãs, continuar trabalhando no marketing das músicas. Muitas vezes a gente tem a impressão que um DJ estourou do nada, mas é que todo esse processo por trás a gente não vê. O plano é fazer música, melhorando até chegar um dia em que eu crie uma música que vai estourar, daí ter dinheiro para melhorar a minha marca. É só você nunca ficar relaxado o suficiente para achar que você é o melhor do mundo. Enquanto eu tiver essa mentalidade de querer aprender mais, de sair da zona de conforto, a tendência é só crescer. (DJ Victor, 2016).

As apresentações dependem de uma disposição física que continua associada, no nível das representações comuns, ao recorte etário da « juventude », que estaria mais propensa para aceitar as agendas invertidas de trabalho, que troca os dias pelas noites, mesmo assim sem conseguir manter regularidade de horários, exigindo uma disponibilidade quase ininterrupta para resolver problemas. A ausência idealizada de responsabilidades familiares dos « jovens »

permite que eles administrem essas jornadas conflitantes, muitas vezes não sem deixar espaço para a realização de outras atividades.

A continuidade no trabalho musical depende ainda de um nível de disciplina para lidar com essa aleatoriedade de datas, como um método de preservação da saúde, para não correrem risco de desgaste excessivo e eliminação precoce do mercado. Apesar de serem taxados como aptos para enfrentar essa rotina intensa, eles não podem abrir mão dos períodos de descanso e de afastamento; ademais devem lidar de maneira comedida com as ofertas de bebidas alcoólicas, evitar os impactos negativos mais evidentes dos ambientes das festas e demonstrar seriedade para serem tratados como DJs « profissionais ».

Como afirma o DJ Paulo, o cuidado da saúde física e mental é imprescindível para que cogitem continuar na atividade, bolando fórmulas para minimizar a pressão pelo sucesso logo cedo, que resulta em frustração de expectativas na maior parte dos casos. O dinamismo aparece como um critério de avaliação de competência criativa, demandando comportamento sempre ativo, em busca de novidades técnicas e estéticas. A falta de movimento não dispõe da imagem positiva de contemplação criativa, antes desponta como falta de empenho pessoal na atualização do saber-fazer musical.

Eu pretendo continuar porque eu me dou bem como DJ, tenho facilidade e foi uma coisa genuína, que fluiu tranquilamente. As coisas aconteceram de forma não forçada. Eu acho que quando você tem essa situação você não pode descartar. A vida me deu essa chance de trabalhar com o que me faz feliz. Essa nova geração que eu estou inserido tem uma capacidade de fazer várias coisas ao mesmo tempo, por exemplo, eu fiquei anos tocando e estudando. Foi muito pesado, mas eu consegui desempenhar cem por cento. Roberto, você conhece São Paulo, sabe que aqui é uma loucura. Eu tenho 23 anos e vejo vários casos de pessoas com problemas psicológicos, depressão, gente que está passando por um momento difícil e não tem nem a minha idade. É uma coisa comum aqui em São Paulo, essa pressão para ter sucesso cedo. A sociedade aqui te pressiona para você ter muito mais e fazer muito mais toda hora. Se você fica parado você vai se sentir atrasado, vai se sentir mal. (DJ Paulo, 2016).

Os valores que estão informando esse cenário de competitividade elevada partem de um quadro de conformação das relações de trabalho e produção no qual os ideais de progresso, pensados no modelo anterior fordista-taylorista como resultados de um esforço coletivo, agora recaem como responsabilidades individuais, como discurso de que em tempos de acesso quase que instantâneo às informações, as oportunidades chegam para todos

(BAUMAN, 2001). Essa internalização da culpa do fracasso aumenta as imposições de dedicação de tempo ao processo de aprimoramento técnico.

As carreiras duradouras, que demandavam uma dose de resignação na espera pelo momento ideal para avançarem os degraus hierárquicos do trabalho, não influenciam em quase nada nas trajetórias fugazes dos DJs, nas quais essa demora acaba sendo entendida como perda irreparável de tempo. Do ponto de vista da disputa acirrada, quando não alcançam um renome satisfatório se torna mais difícil manterem as posições nas redes sociais. A ideia de que as oportunidades aparecem engendra um sentimento de angústia que se expressa na necessidade de estarem sempre um passo a frente.

As propostas do SINDECS, como apresentadas pelo DJ Jessé, visam justamente suprir essa lacuna de representação, tentando amearhar interesses difusos para reforçar com uma narrativa coerente as reivindicações por melhores condições de segurança, em especial para os DJs que ganham cachês menores, que não são suficientes para realizarem os investimentos financeiros por conta própria. Ao mesmo tempo, ele pretende enfrentar os problemas decorrentes da falta de reserva de mercado para os DJs « profissionais » denunciando as ingerências dos não-músicos e « DJs Big Brother ».

Quando se fala de regulamentar a profissão, de sindicato, ainda mais agora que sindicato está queimado por causa da bagunça política, falam que vai ser mais uma OMB. Os primeiros que falam contra, quando você entra no perfil dos caras, são DJs que andam de Mercedes C180 de R\$100.000,00 que têm um par de CDJ 2000 da Nexus, aparelhagem de R\$40.000,00. Então para eles é confortável falar que ele é contra regulamentar, porque ele não quer que mude, ele já toca em um monte de festas. O DJ que não tem visibilidade é justamente quem precisa de respaldo, porque ele não pode cobrar mais de R\$100,00, e se não aparecer alguém para lutar por ele, já era. Ainda por cima os clubes inventam de chamar um ex-BBB qualquer para fingir que toca. Como que fica a cabeça desse DJ que ganha R\$100,00 para pagar aluguel e luz. E se ele tiver família? É por isto que precisamos de um piso nacional. Se acontecer uma festa grande, um Skol Beats, vai convidar 50 DJs gringos, tem que convidar 50 DJs nacionais. (DJ Jessé, 2017).

As estratégias de previdência dos DJs entrevistados acompanham esse processo de individualização e intensificação dos prazos, de forma que quando não dependem de registros como o MEI, dependem dos investimentos financeiros realizados ao longo do tempo. Em muitos dos casos, eles fizeram questão de ressaltar que guardavam sistematicamente uma parte dos cachês recebidos para os investimentos financeiros, tratados como uma saída de

poupança em caso de eliminação precoce do mercado, amenizando os resultados da informalidade em que se apoiam os contratos.

Para o DJ Jessé, o SINDECS desempenha um papel insubstituível de proteção dos DJs mais expostos às depreciações, aqueles que ainda não consolidaram um « giro de convites » satisfatório, permanecendo alocados na categoria dos aspirantes. É interessante perceber que existe um contraste evidente de percepções com base nos recortes etários, considerando que o DJ Jessé ingressou na atividade na década de 1980, partilhando uma experiência de vínculo particular, como no exemplo do contrato formal com registro em carteira de trabalho que ele assinou ainda aos 22 anos como DJ.

Para os DJs que apenas realizam as intervenções de áudio em músicas existentes, uma alternativa de continuidade desponta na produção de músicas totalmente inéditas, mas que supõem gastos ainda maiores com equipamentos, contratação de instrumentistas e aluguel de estúdios de gravação. Como nos mostra o DJ Felipe, essa readequação ocorre quando as suas performances habituais perdem a atratividade, como resultado da falta de tempo dos DJs bem posicionados para acompanharem as sucessivas mudanças de preferência das audiências, que são ávidas por consumir as novidades.

Eu pretendo continuar sim na atividade, lógico, mas também sei que não vai dar para sobreviver pelo resto da minha vida apenas como DJ. Eu estou estudando bastante agora para produzir as minhas próprias músicas inéditas. A ideia é conseguir um certo nome com as minhas produções e conseguir juntar um dinheiro suficiente para um dia, futuramente, organizar a minha própria festa, ou uma alguma coisa do gênero. Eu não pretendo passar o resto da vida me apresentando nos clubes, mas pretendo passar o resto da vida envolvido com música. Eu já faço tudo meio que por conta própria mesmo, na parte de marketing da minha marca eu me vejo mais como um empresário. A minha rotina semanal é dividida no Double Deck, onde eu sou residente, de quarta a domingo eu tenho que vir, e as responsabilidades com a família. Sem contar as festas que surgem na semana. Eu sou atrapalhado e tenho que anotar tudo, porque é muita coisa, casa, filho, mulher e profissão, ainda por cima com essa informalidade. (DJ Felipe, 2015).

No geral, as questões que gravitam em torno da regulação sequer são colocadas como problema no horizonte dos DJs, que sempre conviveram com as fórmulas da administração atomizada do trabalho, sem nutrir expectativas em relação aos parâmetros do assalariamento protegido. A insegurança é entendida como preço cobrado pela chance da realização subjetiva através da expressão das intervenções de áudio, deixando as questões de previdência para um

segundo plano, no contexto das demandas de caráter privado, que são resolvidas dentro dos cálculos particulares de orçamento.

A responsabilidade familiar representa uma ansiedade adicional em relação aos limites de permanência no mercado, pois as consequências da falta de antecipação dos resultados se tornam mais impactantes. O caminho escolhido pelo DJ Felipe não fugiu da regra habitual, que consiste em intensificar ao máximo as rotinas enquanto eles ainda estão no período de auge do reconhecimento, ocupando todos os espaços vazios das agendas, para evitar a sensação de que estão deixando escapar as oportunidades, de que estão ficando para trás na corrida por um lugar de reconhecimento ampliado.

10. Considerações finais

O objetivo da discussão acima foi apresentar os elementos que informam o processo de identificação dos DJs como trabalhadores, um processo paradoxal que articula ao mesmo tempo expectativas tácitas de « profissionalização » e manutenção dos vínculos flexíveis, priorizando um modelo de engajamento organizado em torno de projetos esporádicos de curta duração. Os DJs fazem parte de um contexto do trabalho artístico e musical quase sempre antagônico ao ideal do trabalho tradicional, pautado pelo critério da liberdade criativa e da identificação subjetiva em relação aos produtos finais.

A análise destacou aspectos envolvidos na positivação da informalidade dos contratos dos DJs, na maior parte dos casos realizados em negociações verbais, sustentadas apenas por uma imposição informal de confiança. O contato com os DJs interlocutores demonstrou que os riscos são entendidos como condições estruturantes do mercado, como uma espécie de justificativa moral do sucesso que podem alcançar, quando consolidam uma posição como « criadores de tendências » em um estilo musical. Os esforços estão voltados para a tentativa de retirar benefícios da intermitência.

A partir da rememoração das trajetórias individuais, foram ressaltados os valores que tornam esse interesse pelo trabalho artístico e musical não apenas plausível, mas desejável em princípio como uma alternativa promissora em comparação com as carreiras tradicionais que estão disponíveis aos DJs. Os contextos sociais de origem explicam as motivações da aceitação da flexibilidade, resignificada como uma postura eficiente de atualização do saber-fazer técnico ao ampliar o escopo de experiência de trabalho, mas que, em contrapartida, cobra disposição para a mobilidade permanente.

A proximidade entre os membros das redes sociais acionadas no levantamento dos convites vantajosos deságua em um conjunto de prescrições que relativizam o ideal de independência de atuação dos DJs. No limite, eles atendem um código de conduta implícito, que está ancorado na reciprocidade com os colegas que ofereceram ajuda no momento de ingresso no mercado, evitando assim uma quebra abrupta de confiança, com consequências materiais e simbólicas significativas. São demandas internalizadas que intensificam os ritmos de trabalho esperados em princípio.

Uma característica central do processo de identificação dos DJs reside no empenho de separação entre as categorias de « trabalho » e « lazer », no movimento de delimitação do

« tempo de trabalho » que articula valores tradicionais da ética de controle do tempo pensada como abstenção do « lazer ». As discussões apontam para a necessidade de estabelecimento de uma ordem/rotina para conferir sentido às suas tarefas como um trabalho válido, motivo pelo qual estabelecem hierarquias adicionais entre os « profissionais » e os interessados de ocasião, que não cumprem tais requisitos.

O indicativo da separação passa pelo discurso de objetificação das festas itinerantes, delimitando os palcos/cabines de som como espaços exclusivos de trabalho, onde se afastam dos signos do « lazer » associados às representações comuns desses ambientes. A capacidade de permanecer isento frente aos estímulos das festas, em especial ao assédio das audiências, serve como atestado de dedicação integral, conquistando respeito dos colegas próximos. A falha em demonstrar comprometimento impacta no acesso às mesmas redes sociais que precisam para levantar convites semanais.

A seriedade na condução do trabalho, marcador de pertença ao patamar estatutário dos DJs « profissionais », pressupõe ainda uma série de normas de comportamento, por exemplo, evitando as chamadas substituições de pagamento, quando aceitam receber bens de consumo ofertados na própria festa ao invés dos cachês negociados previamente. É preciso ressaltar que essas regras não são reforçadas de maneira universal, pois, como as entrevistas deixam claro, existe uma margem de tolerância que se adequa conforme as intenções de permanência e de contribuição para cada estilo musical.

A necessidade do cálculo de eficácia na organização do tempo, ainda que ressaltando a condição desregrada dos engajamentos, serve de exemplo da racionalidade administrada da esfera social no modelo flexível de organização das relações de trabalho. O resultado mais imediato reside na aparente eliminação do conflito entre capital e trabalho, e na incorporação dos valores do « empreendedorismo », diluindo possíveis disputas de interesse e investindo na subjetividade, como ferramenta produtiva, fazendo com que sejam internalizados os modos próprios de fiscalização (PAOLI, 2007).

As formas de interação com as audiências ainda são critérios de avaliação, na medida em que preservam uma margem de autonomia criativa na elaboração dos repertórios, deixando de lado as solicitações advindas das pistas de dança, que são lidas como concessões ao padrão comercial da moda. A proteção da liberdade criativa faz parte do trabalho artístico e musical, ancorada no princípio do « talento » inato que reserva ao compositor a prerrogativa

exclusiva da perspicácia musical. Os DJs evitam as ingerências externas dos não-músicos com base na justificativa do saber-fazer especialista.

Um aspecto central componente do « talento » inato decorre da capacidade de leitura do estado de espírito das audiências, da percepção sensível do clima geral das pistas de dança, chamado de « vibe », para adequar as técnicas de intervenção de áudio usadas, bem como os repertórios criados, um atributo estritamente subjetivo, porém que ocupa posição de destaque entre as demandas da qualidade técnica dos DJs. As suas performances assumem um sentido dialógico, pressupondo uma capacidade não explícita, compreendido quase como uma dádiva de sensibilidade para desvendar as audiências.

Para além da necessidade de delimitação do « tempo de trabalho » e da demonstração da capacidade criativa através da sensibilidade de leitura do estado de espírito das pistas de dança, os DJs ainda realizam um controle estrito dos seus corpos para atender às expectativas estéticas das audiências, aos padrões de beleza previstos para a posição como « criadores de tendências » dos estilos musicais. No incentivo ao clima de diversão das festas, os detalhes imagéticos da performance importam muito no resultado final, antecipando cada movimento conforme um cálculo de eficiência.

A mobilização de elementos subjetivos como ferramentas funcionais às apresentações intensifica o embaçamento entre as fronteiras da vida privada e do trabalho, estabelecendo uma condição de disponibilidade permanente, em que todas as janelas de tempo livre são usadas, ainda que de maneira trivial, na resolução de problemas de trabalho, seja na diversificação das redes sociais ou na atualização do saber-fazer. Os períodos de descanso se encaixam entre os projetos semanais, apenas como recortes de afastamento esporádico da rotina, necessários para evitarem as crises de inspiração.

Os aspectos mencionados permitem antever dois movimentos complementares no processo de identificação dos DJs como trabalhadores. De um lado, despontam os discursos da profissionalização, que representam essa dimensão de coletividade na qual se conforma um nível básico de solidariedade. De outro lado, mobilizam os discursos do empreendedorismo, que explicam a dimensão de individualidade na condução das trajetórias, priorizando uma administração de si mesmos como marcas autônomas, como produtos especiais ofertados aos consumidores interessados.

É por essa razão que as iniciativas tradicionais de organização coletiva, como no caso

do SINDECS, são desenvolvidas apenas no escopo da « profissionalização », partindo da regulação das práticas, na tentativa de se resguardarem ao menos dos impactos imediatos da informalidade. No entanto, as respostas de parte dos entrevistados vai em sentido antagônico, ainda que respeitem essas intenções positivas da normatização, eles afirmam que conseguem remunerações maiores em função da mobilidade entre os convites, pois não estão engessados por compromissos de longo prazo.

As rotinas de vida dos DJs são encurtadas e adaptadas para os intervalos episódicos que se sucedem semanalmente. A produtividade é medida então apenas através da manutenção do chamado « giro de convites », um marcador interno de estabilidade que ultrapassa os registros tradicionais de eficiência, pautados na maior parte dos casos apenas pela lucratividade. O sucesso depende da constatação como liderança em um estilo musical, isto é, da receptividade das audiências às escolhas realizadas na intervenção de áudio, na medida em que mantenham uma atratividade mínima aos contratantes.

A categoria do « empreendedorismo » se coloca como uma referência de sentido para que os DJs se identifiquem como trabalhadores, não mais apenas na perspectiva negativa da falta das garantias de estabilidade, mas agora dentro do campo semântico positivo do trabalho por conta própria, em que as responsabilidades pelo sucesso ou fracasso econômico dependem apenas da iniciativa dinâmica, na medida em que eles se mantenham disponíveis para novas oportunidades. As estratégias de previsibilidade que adotam seguem esse mesmo princípio de autonomia, recorrendo para isso aos cadastros de MEI.

Nos casos que acompanhei dos DJs que atuam em festas nos bairros periféricos de São Paulo, essa incorporação dos valores do « empreendedorismo » assume um sentido diferente, em que as questões do impacto social do trabalho se tornam os marcadores mais importantes de « profissionalização ». Os interlocutores apontam para um papel da atividade como veículo de transformação dos seus contextos sociais de origem. A lógica individual do empresariamento de si permanece, porém, como uma baliza de orientação para as trajetórias, informando as categorias internas de hierarquização.

O trabalho dos DJs, antes de indicar apenas as consequências da posição limítrofe entre as imagens do músico independente e do prestador subordinado, suscita uma reflexão sobre as disputas de sentido em torno da própria categoria « trabalho », em termos da maneira heterogênea como essa categoria se apresenta. A despeito da organização difusa, esse trabalho

artístico e musical representa um percurso desejável de inserção social, marcado por uma continuidade entre as tendências de defesa coletiva de interesses « profissionais » e de manutenção da prerrogativa independente do empreendedorismo individualizado.

Bibliografia

ARBORIO, Anne-Marie; FOURNIER, Pierre. *L'observation directe*. 4. ed. Paris: Armand Colin, 2015.

ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BECKER, Howard Saul. *Art worlds*. 25. ed. Berkeley, Los Angeles; London: University of California Press, 2008.

_____. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: 2008.

BENDASSOLLI, Pedro Fernando; BORGES-ANDRADE, Jairo Eduardo. Significado do trabalho nas indústrias criativas. *RAE: Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 143-159, 2011.

_____; WOOD JR, Thomaz. O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. *O&S: Revista Organizações e Sociedade*, Salvador, v.17, n.53, p. 259-277, 2010.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *Le capital social*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, v. 31, p. 2-3, 1980. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069>. Acesso em 28 jun. 2018.

_____. *Questões de sociologia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.

_____. *O poder simbólico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BUSCATTO, Marie. *De la vocation artistique au travail musical: tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz*. OPU: Sociologie de l'Art, v. 3, n. 5, p. 35-56, 2004. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-35.htm>>. Acesso em 15 jun. 2018.

_____. L'art et la manière : ethnographies du travail artistique. *Ethnologie Française*, v. 38, n. 1, p. 5-13, 2008. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-5.htm>>. Acesso em 19 jun. 2018.

_____. Amateurs et professionnels du jazz : une distinction solide, des frontières incertaines, des multiples « carrières ». In: DEGENNE, Alain; GRELET, Yvette; CATHERINE, Marry; MOULIN, Stéphane (Orgs.). *Les catégories sociales et leurs frontières*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2011.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

CONTADOR, António Concorda; FERREIRA, Emanuel Lemos. *Ritmo & poesia: os caminhos do Rap*. Lisboa: Assírio & Alvin, 1997.

DUBAR, Claude. *A construção de si pela atividade de trabalho: a socialização profissional*. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, v. 42, n. 146, p. 351-367, 2012.

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

FERREIRA, Vitor Sérgio. Ser DJ não é só soltar o play: a pedagogização de uma nova profissão de sonho. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 42, n. 2, p. 473-494, 2017.

FREIDSON, Eliot. *O renascimento do profissionalismo*. São Paulo: EDUSP, 1998.

GAVANAS, Anna; REITSAMER, Rosa. DJ technologies, social networks and gendered trajectories in european DJ cultures. In: ATTIAS, Bernardo Alexander; GAVANAS, Anna; RIETVELD, Hillegonda (Orgs.). *DJ culture in the mix: power, technology and social change in electronic dance music*. London: Bloomsbury Academic, 2013.

- GORZ, André. O imaterial: conhecimento, valor e capital. São Paulo: Annablume, 2005.
- GRANNOVETTER, Mark. The strength of weak ties. *American Journal of Sociology*. Chicago, v. 78, n. 6, p. 1360-1380, 1973.
- GUIMARÃES, Nadya Araújo. Trabalho: uma categoria chave no imaginário juvenil? In: ABRAMO, Helena; BRANCO, Pedro (Orgs.). *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HARTLEY, John. *Creative industries*. London: Blackwell Publishing LTD, 2005.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HOCHSCHILD, Arlie Russell. *The managed heart*. 20. ed. Los Angeles: University of California Press, 1983.
- HORKHEIMER, Max. *O eclipse da razão*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- LIMA, Jacob Carlos; CONSERVA, Marinalva de Souza. *Redes sociais e mercado de trabalho: entre o formal e o informal*. Política e Trabalho. João Pessoa, v. 24, n. 22, p. 73-98, 2006.
- MARTINELLI, Alberto. O contexto do empreendedorismo. In: MARTES, Ana Cristina Braga (Org.). *Redes e sociologia econômica*. São Carlos: EDUFSCar, 2014.
- MENGER, Pierre Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude: alguns contributos. *Revista Análise Social*. Lisboa, v. 25, n. 105, p. 139-165, 1990.
- PAOLI, Maria Célia. O mundo do indistinto: sobre gestão, violência e política. In: DE OLIVERIA, Francisco e RIZEK, Cibele Saliba (Orgs.). *A Era da indeterminação*. São Paulo: Editora Boitempo. 2007.

PINA, Marcos Roberto Mariano. *Empreendedores da cena noturna: uma análise do trabalho dos Promoters da cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, 2014.

PIRES, Maria Cecília Cunha Morais. Criação e cultura de massa: algumas considerações a partir da música dos DJs. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v.12, n. 2, p. 83-96, 2001.

POZO, Maritza Urteaga Castro. De jóvenes contemporáneos: trendys, emprendedores y empresarios culturales. In: CANCLINI, Néstor García; CRUCES, Francisco; POZO, Maritza Urteaga Castro (Orgs.). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madri: Fundación Telefónica, 2012.

SCHUMPETER, Joseph. *Capitalism, socialism and democracy*. New York: Harper and Row, 1942.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

_____. *O artífice*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna. 2. ed. In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora UNB, 2005.

VEBLEN, Thorstein Bunde. *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1965.