



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RODRIGO HERINGER COSTA

A MÚSICA COMO ARTE DE VIVER EM SALVADOR

Salvador
2020

RODRIGO HERINGER COSTA

A MÚSICA COMO ARTE DE VIVER EM SALVADOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música

Orientadora: Profa. Dra. Angela Lühning

Salvador
2020

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

C837 Costa, Rodrigo Heringer
A música como arte de viver em Salvador / Rodrigo Heringer
Costa.- Salvador, 2020.
428 f. : il. Color.
Orientador: Profa. Dra. Angela Lühning
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Música, 2020.
1. Música - Salvador (BA). 2. Músicos - Formação. 3.
Ocupações - Músicos. I. Lühning, Angela. II. Universidade Federal
da Bahia. III. Título.

CDD: 780.7

A MÚSICA COMO ARTE DE VIVER EM SALVADOR

RODRIGO HERINGER COSTA

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 29 de setembro de 2020

Angela Elisabeth Luhning
Doutora em Vergleichende Musikwissenschaft (Etnomusicologia) pela Freie Universität/ FU, Berlin, Alemanha.

Lucas Robatto
Doutor em Music of Arts pela Woodwind Performance pela University of Washington, Estados Unidos

Mariella Pitombo Vieira
Doutora em Ciências Sociais pela UFBA

Luciana Pires de Sá Requião
Doutor em Educação pela Universidade Federal Fluminense

José Alberto Salgado
Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

A
Helinho e Dolinha, pelos ensinamentos cotidianos.
A Isadora também.

AGRADECIMENTOS

Um amigo optou por nomear o disco que lançou em 2016, um tanto ironicamente, como “Não devo nada pra ninguém”. Acabei não me surpreendendo com o fato de ter me lembrado justamente desse redondinho (e canção, homônima) enquanto amassava teclas no intuito de espremer toda a minha gratidão neste miúdo espaço. Foram tantas as pessoas que colaboraram, direta ou indiretamente, para que esta tese viesse ao mundo que, fosse necessário, passaria algumas vidas tentando me reerguer da “dívida” adquirida. Tentarei ser o mais justo possível, na certeza de que a justiça, nesse quesito (como, possivelmente, em qualquer outro), seria somente uma vontade para lá de inalcançável.

Primeiramente, gostaria de agradecer minha orientadora – Angela Lühning –, pela sensibilidade e pelos ensinamentos durante todo o processo. Uma sorte e privilégio imensos tê-la cruzado em terras baianas, estrangeiros que somos. Aos demais professores e colegas do PPGMus/UFBA, também uma gratidão profunda, pelas trocas e aprendizados. À Laila Rosa (quem primeiro me incentivou na empreitada), à Flávia Candusso (sempre solidária aos pepinos e solicitações colegiadas), Juracy do Amor (dando, inclusive, uma grande força nas dicas de Word durante a reta final) e Sérgio Brito, muito obrigado.

De um modo geral, agradeço à Universidade Pública, à qual devo parte significativa de tudo o que sou. Em especial, gostaria de agradecer à UFMG, à UNIRIO, à UFRJ, à UFBA e à UFRB, pelas experiências formadoras e profissionais que me inspiram na busca pela reflexão crítica e a lutar, cotidianamente, pelo que há de público na educação. Aos professores de minha banca de qualificação, quem muito contribuíram para mudanças nos direcionamentos deste trabalho, Pedro Amorim, Katharina Döring e Joel Barbosa.

Se a tese se materializou na Bahia, sua concepção se iniciou muito antes. Pelos debates e ensinamentos, agradeço José Alberto Salgado (quem muito inspirou inicialmente este projeto), Luciana Requião (por ter sempre se prontificado a com ele colaborar), Samuel Araújo (e toda a turma do Musicultura e do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ), Jonas Lana e Pedro Barros.

Não poderia deixar de registrar um agradecimento especial a Alexandre San Goes, pela leitura atenta do material, sempre com contribuições cirúrgicas e provocativas. Se esta tese não fosse (também) sobre dom, eu arriscaria dizer que ele carrega um talento inato para os assuntos acadêmicos e para a reflexão crítica. Essencial foi também a colaboração de Isadora Werneck, quem, além de ter dado aquela “mãozinha” essencial nas transcrições e correções,

ajudou mais um tanto no dia-a-dia, tão puxado nesses períodos pandêmicos de escrita doutoral. Com muito carinho, obrigado.

Aos meus familiares, principalmente meu pai e minha mãe, por tanto me apoiarem e acreditarem na importância das discussões acadêmicas para a transformação deste mundo. Agradeço também à minha irmã, Laila, com quem sempre posso contar para a aquisição de um vinil ou outro, os quais acabam por servir, nos momentos de escuta atenta, como fuga essencial à decantação desse turbilhão de emoções que é a vida. Aproveito para agradecer também ao Twooberrys, à Vó Lourdes, às tias, tios, primas, primos, sobrinhas e sobrinhos, por aturarem minha atuação “política” (e qual não é, não é mesmo?) no grupo de WhatsApp da família. Do outro lado, um agradecimento especial à tia Fátima, por ser sempre tão prestativa e generosa, em tudo. Ao tio Beto e ao Estevão, grandes parceiros, obrigado.

Aos professores Fernando Rocha, André “Limão” Queiroz, Cliff Korman, Mike Mainieri, Stefon Harris, Iuri Passos, Santiago Reyther, José Izquierdo, Márcio Bahia, “El Peje”, Evaldo Milagres, André (irmão do Leléu), Jimmy Duchowny e muitos outros. Se hoje eu sei que a música não “caí do céu” é, em boa medida, por todo o aprendizado que propiciaram.

Devo muito a muitas pessoas. Agradeço aos meus amigos de som e de vida: André Milagres, Lucas Ladeia, Fernando Feijão, Rodrigo Magalhães, Aline Gonçalves, Aline Falcão, Mário Sève, Natália Mitre, P.C. Guimarães, Harisson Santos e muitos outros que poderiam ser aqui citados. Aos colegas da UFRB, em especial aos colegas de área, mas também à Laura Bezerra, Thaís Brito, Mariella Pitombo, Tatiana Lima, Kléber Amâncio, Daniele Canedo e Paulo Fonseca, pelas boas dicas e boas prosas. À Val, pelas condições propiciadas.

Aos amigos de Salvador, muito estimados, Maria Ferreira, Dila Reis, Lenoshka, Mano Ots, Milena e Maria Palácios. Aos amigos belorizontinos, queridos e sempre presentes de algum modo: Bernardo Pena (Cueca), Thiago Cruz, Leo Vermelho, Thales Machado, Pigobertinho, ClaGueta, Fernandinha, Mamão Mamede, Arabelo, Dereção, Ritocas, Bettocas, Túlio Jorge e Clazocas. Que time!

Muito obrigado aos amigos que colaboraram para a constituição deste material, com o perdão pelas repetições. Bernardo Silveira, pelas ilustrações e pelo trabalho de fazer das tabelas um tanto mais bonitas nesta versão final. P.C Guimarães, pelos cuidados com as transcrições musicais, e Isadora Werneck, Alexandre San Goes e Roberto Cedraz pelo apoio nas transcrições das entrevistas aqui utilizadas. Ian Prates e Caio Jardim, por tornarem possível o diálogo com os dados da PNAD. Aproveito para agradecer ainda (e especialmente)

aos meus interlocutores de pesquisa, que possibilitaram a viabilização desta pesquisa e mostraram-se sempre atenciosos, interessados e construtivos.

Às amizades despertadas (ou intensificadas) durante o carnaval de Belo Horizonte, com um abraço especial ao Marcos Sandália e Meia, Helga Almeida, Gonzaguinha e Lais Jabace. Ju(zinha) e Maria Raquel (Dias Sales) poderiam entrar facilmente nesse bonde também. Tomara que vocês voltem ano que vem (se houver carnaval, claro)! Ao Tchanzinho Zona Norte inteiro, incluindo quem vem de longe e todos que já contribuíram de alguma forma para botar o bloco na rua.

Aos muitos e muitas que aqui não entraram, mas que, de alguma maneira, contribuíram para a conclusão deste processo.

*É o Amor uma Arte? Se o é, exige conhecimento e esforço.
Ou será o amor uma sensação agradável, que se
experimente por acaso, algo em que se 'cai' quando se
tem sorte? Este livrinho baseia-se na primeira hipótese,
embora indubitavelmente a maioria das pessoas, hoje,
acredite na segunda.*
Erich Fromm

COSTA, Rodrigo Heringer. A música como arte de viver em Salvador. 2020. Orientadora: Angela Lühning. 428 f. il. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

O presente trabalho visa contribuir às discussões sobre a performance musical como ocupação. Inserido na cidade de Salvador, o campo de pesquisa delinea-se em torno da compreensão dos conflitos inerentes à aproximação entre valores dominantes nas esferas musical e econômica, tomadas em suas dimensões simbólicas e objetivas. Os processos a ampará-lo, majoritariamente qualitativos, agregam procedimentos (observação participante; entrevistas; pesquisa historiográfica; técnicas de análise quantitativa) e fontes diversas (diário de campo; transcrições de entrevistas, diálogos e correspondências virtuais – e-mails e mensagens de aplicativos; microdados de pesquisas domiciliares do IBGE – Censos e Pnads), resultando em sete eixos de análise para reflexões acerca das especificidades do *habitus* ocupacional dos interlocutores da pesquisa. Os eixos são: (1) a dissociação estrutural e historicamente estabelecida entre fazeres laborais e musicais; (2) a vinculação dos últimos a uma compreensão essencialista do talento; (3) o baixo reconhecimento, no campo musical, do capital cultural em sua forma institucionalizada; (4) a compreensão da música como uma ocupação “de amor”; (5) a informalidade a caracterizar os fazeres laborais dos musicistas; (6) a acentuada flexibilidade que também os particularizam; e (7) as desigualdades legitimadas e espetaculares verificadas em um mercado de trabalho no qual “o vencedor leva tudo”. Conclui-se que elementos simbólicos e objetivos a particularizarem as experiências laborais de musicistas operam, dialeticamente, para a sustentação de uma ocupação com traços exacerbados de informalidade, flexibilidade e desigualdade. Deste modo, a transformação da condição verificada pressupõe o engajamento de diversos atores – com especial atenção aos musicistas – em ações a transcenderem as esferas institucionais, devendo também direcionarem-se aos símbolos histórica e socialmente atribuídos aos fazeres musicais, no intuito de favorece-los em sua assimilação como práticas laborais.

Palavras-chave: Música; Ocupação; Trabalho; Salvador; Profissão

COSTA, Rodrigo Heringer. Music as an art of living in Salvador (Bahia, Brazil). Thesis advisor: Angela Lühning. 2020. 428 f. ill. Thesis (Doctorate in Music) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

ABSTRACT

This work aims to contribute to discussions on musical performance as an occupation. Located in the city of Salvador (Brazil), the research field was focused on understanding conflicts inherent to the approximation between dominant values in both, musical and economic spheres, taken in their symbolic and objective dimensions. The processes to support it, mainly qualitative, were based on the convergence of different procedures (participant observation; interviews; historiographical research; quantitative analysis techniques) and sources (field notes, interview transcripts, dialogues and virtual interactions – e-mails and app’s messages; *IBGE*’s microdata – *Censos* and *Pnads*), resulting in seven axes of analysis for reflections about the specificities of the occupational *habitus* of the research collaborators. The axes are: (1) the structural and historically established dissociation between work and music; (2) the connections of the latter with an essentialist understanding of talent; (3) the low recognition – in the musical field – of cultural capital in its institutionalized form; (4) the understanding of music as an occupation “of love”; (5) the informality that permeates musician’s work; (6) the flexibility that also characterizes their work; (7) the spectacular and legitimate inequalities seen in a “winner-take-all” market. Conclusions are that symbolic and objective elements which distinguish musician’s work experience operate, dialectically, to sustain an occupation with exacerbated traces of informality, flexibility and inequality. Thus, the transformation of the verified condition presupposes the engagement of several actors – with special attention to musicians – in actions that transcend the institutional spheres, musting be addressed to the symbols historically and socially attributed to musical activities, in order to favour them in its assimilation as labour practices.

Keywords: Music; Occupation; Labour; Salvador; Profession

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Subcampo de produção restrita e de grande produção no interior dos campos musical e artístico	35
Figura 2	Campo musical local no campo de poder e no espaço social.....	51
Figura 3	Trabalho, ocupação e profissão no espaço social.....	74
Figura 4	Relações entre os subcampos de grande e restrita produção e o campo econômico no campo de poder	82
Figura 5	Coerção à fidelidade aos valores dos subcampos restrito e de grande produção ...	84
Figura 6	Peça publicitária do Carnaval de 2019 (Prefeitura de Salvador).....	131
Figura 7	Peça publicitária de atrações locais no Carnaval de Salvador (Governo da Bahia) 132	
Figura 8	Peça publicitária dos festejos de São João de 2019 (Governo da Bahia).....	133
Figura 9	Peça publicitária dos festejos de São João (2019) na cidade de Amargosa	133
Figura 10	Demanda por trabalhos de musicistas ao longo do ano em Salvador.....	135
Figura 11	Os símbolos da baianidade e seus antagonismos	143
Figura 12	Faces côncavas e convexas da constituição da baianidade em diálogo com os campos musical e econômico.....	145
Figura 13	Mapa de deslocamento de Mário para apresentações.....	186
Figura 14	Mapa de deslocamento de Aline para apresentações	186
Figura 15	Mapa de deslocamento de Elias para apresentações	187
Figura 16	Mapa de deslocamento de Kátia para apresentações.....	187
Figura 17	<i>Continuum</i> entre o campo musical e profissional (Contemplação/Ascese)	283
Figura 18	<i>Continuum</i> entre o campo musical e profissional (Talento/Trabalho).....	291
Figura 19	<i>Continuum</i> entre o campo musical e econômico (Amor à música/Subordinação econômica).....	300
Figura20	<i>Continuum</i> entre o campo musical e profissional (Comprovação pela prática/Diplomas e certificados)	315
Figura 21	Frequência visual dos gêneros musicais mais consumidos em Salvador, Recife, Fortaleza e Goiânia, novembro de 2016	324
Figura 22	Frequência visual dos gêneros musicais mais consumidos em São Paulo, Belo Horizonte, Manaus, Belém, Florianópolis e Brasília, novembro de 2016	325
Figura 23	Frequência visual dos gêneros musicais mais consumidos no Rio de Janeiro e Porto Alegre, novembro de 2016	326

Figura 24	<i>Continuum</i> entre o campo musical e econômico (Autonomia/Subordinação)	330
Figura 25	<i>Continuum</i> entre o campo musical e profissional (Informalidade como regra/Informalidade como exceção).....	345
Figura 26	<i>Continuum</i> entre o campo musical e econômico (Trabalho flexível/A tempo indeterminado)	364
Figura 27	Comparação entre o mercado de trabalho de trabalho convencional e das superestrelas	380
Figura 28	Apresentação do cantor Léo Santana na <i>live Barril Triplicado</i>	385
Figura 29	<i>Live</i> de Caetano Veloso e de seus filhos, transmitida pela <i>Globoplay</i>	386
Gráfico 1	Tempo estimado de restrição de atividades profissionais na área de cultura	386
Figura 30	Imagens congeladas de vídeos do projeto Canto da Praya, divulgado por iniciativa de diferentes músicos (da esquerda para a direita, em sentido horário: Mônica Salmasso, Varijashree Venugopal e Cliff Korman).....	395
Gráfico 2	Busca pelo termo <i>lives</i> na plataforma Google ao longo do tempo	386

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1	Compassos 1 a 12 da transcrição do intervalo entre 1'02" e 1'27" da gravação de "Marinheiro só"	147
Exemplo 2	Compassos 13 a 22 da transcrição do intervalo entre 1'02" e 1'27" da gravação de "Marinheiro só"	147
Exemplo 3	Compassos 1 a 8 da transcrição do intervalo entre 26" e 1'03" da gravação de "Mosca na sopa"	149
Exemplo 4	Compassos 9 a 14 da transcrição do intervalo entre 26" e 1'03" da gravação de "Mosca na sopa"	149
Exemplo 5	Compassos 15 a 20 da transcrição do intervalo entre 26" e 1'03" da gravação de "Mosca na sopa"	150
Exemplo 6	Compassos 21 a 24 da transcrição do intervalo entre 26" e 1'03" da gravação de "Mosca na sopa"	150
Exemplo 7	Compassos 25 a 28 da transcrição do intervalo entre 26" e 1'03" da gravação de "Mosca na sopa"	151
Exemplo 8	Toque ijexá executado pelo agogô no terreiro do Gantois	152
Exemplo 9	Toque executado pelo agogô na gravação de "Mosca na Sopa"	152
Exemplo 10	Compassos 1 a 5 da transcrição do intervalo entre 0" e 42" da gravação de "Domingo no parque"	153
Exemplo 11	Compassos 6 a 13 da transcrição do intervalo entre 0" e 42" da gravação de "Domingo no parque"	153
Exemplo 12	Compassos 14 a 22 da transcrição do intervalo entre 0" e 42" da gravação de "Domingo no parque"	154
Exemplo 13	Compassos 23 a 29 da transcrição do intervalo entre 0" e 42" da gravação de "Domingo no parque"	154
Exemplo 14	Compassos 1 a 4 da transcrição do intervalo entre 0" e 34" da gravação de "Um corpo no mundo"	156
Exemplo 15	Compassos 5 a 8 da transcrição do intervalo entre 0" e 34" da gravação de "Um corpo no mundo"	156
Exemplo 16	Compassos 9 a 12 da transcrição do intervalo entre 0" e 34" da gravação de "Um corpo no mundo"	157
Exemplo 17	Compassos 13 a 15 da transcrição do intervalo entre 0" e 34" da gravação de "Um corpo no mundo"	157

Exemplo 18	Compassos 1 a 8 da transcrição do intervalo entre 31” e 1’07” da gravação de “Axé Babá”	158
Exemplo 19	Compassos 9 a 16 da transcrição do intervalo entre 31” e 1’07” da gravação de “Axé Babá”	158
Exemplo 20	Compassos 17 a 20 da transcrição do intervalo entre 31” e 1’07” da gravação de “Axé Babá”	159
Exemplo 21	Compassos 21 a 28 da transcrição do intervalo entre 31” e 1’07” da gravação de “Axé Babá”	159
Exemplo 22	Compassos 29 a 38 da transcrição do intervalo entre 31” e 1’07” da gravação de “Axé Babá”	160
Exemplo 23	Toque ijexá executado ao agogô no terreiro do Gantois	161
Exemplo 24	Toque executado ao agogô 2 na música <i>Axé Babá</i>	161
Exemplo 25	Toque executado pelo lê no ijexá executado na quadra do afoxé Filhos de Gandhi – Padrão I	161
Exemplo 26	Toque executado pelo lê no ijexá executado na quadra do afoxé Filhos de Gandhi – Padrão II	161
Exemplo 27	Toques executado no agogô 1, na música <i>Axé Babá</i>	161
Exemplo 28	Toque executado na bateria na música <i>Axé Babá</i>	162
Exemplo 29	Compassos 1 e 2 da transcrição do intervalo entre 12” e 32” da gravação de “Negrume da Noite”	162
Exemplo 30	Compassos 3 a 5 da transcrição do intervalo entre 12” e 32” da gravação de “Negrume da Noite”	163
Exemplo 31	Compassos 6 a 8 da transcrição do intervalo entre 12” e 32” da gravação de “Negrume da Noite”	163
Exemplo 32	Toque executado pelo <i>rumpi</i> no cabila	164
Exemplo 33	Toque do surdo de dobra de um na música <i>Negrume da noite</i>	164
Exemplo 34	Compassos 1 a 5 da transcrição do intervalo entre 14” e 38” da gravação de “Tudo nosso, nada deles”	165
Exemplo 35	Compassos 6 a 8 da transcrição do intervalo entre 14” e 38” da gravação de “Tudo nosso, nada deles”	165
Exemplo 36	Compassos 9 a 11 da transcrição do intervalo entre 14” e 38” da gravação de “Tudo nosso, nada deles”	166
Exemplo 37	Transcrição da performance da música “Sexy Yemanjá”, por Mário	327

Exemplo 38 Transcrição da performance da música “Lá e Cá”, por Elias.....	328
Exemplo 39 Transcrição da performance da música “Esperando aviões”, por Elias	329

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Distâncias percorridas por Mário, Aline, Elias e Kátia para apresentações	189
Tabela 2	Perfil dos musicistas entrevistados (interlocutores).....	195
Tabela 3	Características dos bairros de residência de meus interlocutores quanto a: (1) população; (2) densidade demográfica; (3) cor/raça da população e; (4) faixa etária da população.....	198
Tabela 4	Características dos bairros de residência de meus interlocutores quanto a(os): (1) população residente não alfabetizada acima de 15 anos e; (2) anos de estudo do responsável pelo domicílio	199
Tabela 5	Características dos bairros de residência de meus interlocutores quanto a(o): (1) rendimento do responsável pelo domicílio particular permanente; (2) tipo de infraestrutura do domicílio particular permanente; (3) condição de ocupação do domicílio e; (4) índices de áreas verdes.....	199
Tabela 6	Música, vínculo e posição do trabalho.....	213
Tabela 7	Taxa de informalidade na população ocupada (trabs. princ. e sec.)	214
Tabela 8	Participação das mulheres no mercado de trabalho	215
Tabela 9	Taxa de participação de pretos, pardos e indígenas no mercado da música por tipo de vínculo.....	216
Tabela 10	Músicos que concluíram o ensino superior em diversos cortes.....	216
Tabela 11	Taxa de informalização, comparação entre músicos e outros profissionais	217
Tabela 12	Teste de hipótese para expediente exercido pelos músicos	218
Tabela 13	Teste de hipótese para expediente exercido pelos músicos	219
Tabela 14	Teste de hipótese para expediente exercido pelos músicos	219
Tabela 15	Prevalência de trabalho extra entre os músicos por nível de escolaridade	220
Tabela 16	Música enquanto renda complementar (trabalho secundário), por vínculo	221
Tabela 17	A subocupação entre os músicos brasileiros e principais desigualdades.....	223
Tabela 18	Resultados do modelo CRT para previsão de informalidade.....	224
Tabela 19	Resultados do modelo CRT para previsão de trabalho principal ou secundário	225

Tabela 20	Rendimento médio do trabalho efetivamente e habitualmente recebido por posição na ocupação (jun./2020) (Em R\$ de jun./2020).....	393
-----------	---	-----

LISTA DE ABRIVIATURAS E SIGLAS

AE	Auxílio Emergencial
AFPEB	Associação dos Funcionários Públicos da Bahia
Bahiatursa	Superintendência de Fomento ao Turismo da Bahia
CBO	Classificação Brasileira das Profissões
Censo	Censo Demográfico
CLT	Consolidação das Leis do Trabalho
Cntur	Conselho Nacional de Turismo
Embratur	Instituto Brasileiro de Turismo
EPSJV	Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio
FPACBa	Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INSS	Instituto Nacional do Seguro Social
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LGBTQIA+	Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, <i>queers</i> , intersexuais, assexuais, entre outras possibilidades de orientação sexual e/ou identidade de gênero
MEI	Microempreendedor Individual
MP	Medida Provisória
NF	Nota Fiscal
OBEC	Observatório da Economia Criativa
OCDE	Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico
OIT	Organização Internacional do Trabalho
OMB	Ordem dos Músicos do Brasil
OMS	Organização Mundial de Saúde
OPES	Orquestra Petrobrás Sinfônica
OSBA	Orquestra Sinfônica da Bahia
OSUFBA	Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia
PIBIC	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
PIS	Programa de Integração Social
PNAD	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio

PPGMus/UFBA	Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia
PPI	Pretos, pardos e indígenas
Preprepac	Programa de Estudos das Potencialidades do Patrimônio Artístico e Cultural Baiano
SIGA	Serviço Integrado de Atendimento Regional
SindiMusi	Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro
Sutursa	Superintendência de Turismo de Salvador
TCU	Tribunal de contas da União
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UPA	Unidade Primária de Amostragem

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	22
1.1	“OU A GENTE TRABALHA OU MEXE COM MÚSICA”	22
1.2	CONCEITOS.....	29
1.3	ESTRUTURA DO TRABALHO.....	40
2	O CAMPO MUSICAL E SEUS AVESSOS	42
2.1	GÊNESE: A MÚSICA NEM TÃO AUTÔNOMA ASSIM.....	43
2.2	SOBRE O TALENTO.....	53
2.2.1	O talento como essência	53
2.2.2	O talento como <i>habitus</i>	57
2.2.3	Uma crítica à abordagem do talento em Pierre-Michel Menger	60
2.3	SOBRE O TRABALHO.....	64
2.3.1	Trabalho, ocupação e profissão	69
2.4	AS RELAÇÕES ENTRE O CAMPO ECONÔMICO E O CAMPO PROFISSIONAL.....	75
2.5	A MÚSICA COMO ARTE DE VIVER.....	79
2.6	CONSIDERAÇÕES.....	86
3	FACES CÔNCAVAS E CONVEXAS DOS FAZERES MUSICAIS EM SALVADOR	88
3.1	MÚSICA NAS EXTREMIDADES: O CONSERVADORISMO COSMOPOLITA LOCAL.....	88
3.2	CIDADE DA BAHIA, CAPITAL MUSICAL DO BRASIL.....	94
3.3	HIERARQUIZAÇÃO DA FESTA E SEGREGAÇÃO: O CARNAVAL DE SALVADOR NA PASSAGEM DO SÉC. XIX AO XX.....	102
3.4	O SAMBA “URBANIZADO”	109
3.5	DIÁPORAS AO SUDESTE.....	112
3.6	FACES CÔNCAVAS E CONVEXAS DO CARNAVAL SOTEROPOLITANO.....	120
3.7	ALÉM DO CARNAVAL: A DINÂMICA DOS FAZERES MUSICAIS NA CIDADE.....	130
3.8	A PREGUIÇA NA CONSTRUÇÃO DA BAIANIDADE.....	137
3.9	TRAÇOS MUSICAIS DA BAIANIDADE.....	146
3.10	CONSIDERAÇÕES.....	167
4	INSERÇÃO EM CAMPO E METODOLOGIAS	169
4.1	PERÍODO EXPLORATÓRIO.....	169
4.2	DELIMITANDO O CAMPO.....	177
4.3	UM TRABALHO DE TRAÇOS NÔMADES: OS PRINCIPAIS INTERLOCUTORES DE PESQUISA.....	183
4.4	ENTREVISTAS E OUTROS INTERLOCUTORES.....	193
4.5	ELEMENTOS ESTRUTURAIS E RESPALDO QUANTITATIVO.....	207
4.6	PLANO DE AMOSTRAGEM COMPLEXA.....	212
4.6.1	Composição do mercado: gênero, raça e escolaridade	214
4.6.2	Análise de diferenciais de expediente	218
4.6.3	Trabalho extra	219
4.6.4	Rendimento	221
4.6.5	Subocupação	222
4.6.6	Árvore de decisão para a classificação da inserção profissional dos músicos	223
4.7	CONSIDERAÇÕES.....	227
5	PASSADO-PRESENTE: ALGUMAS VIVÊNCIAS MUSICAIS DE MÁRIO, ALINE, ELIAS E KÁTIA	229
5.1	MÁRIO.....	229
5.1.1	Quanto puder: remuneração como necessidade, pagamento como opção (diário de campo)	229
5.1.2	Mudança de <i>habitus</i>: da periferia ao samba-jazz	232
5.1.3	Onde o povo está: duas “casas” no bairro Rio Vermelho	234
5.2	ALINE.....	240
5.2.1	Cantigas de vender caminhões (diário de campo)	240
5.2.2	Entre o autoral e a interpretação: distintos com o subcampo de grande produção	244
5.2.3	“Durante a semana é tudo junto mesmo”: práticas cotidianas da flexibilidade	246
5.3	ELIAS.....	253
5.3.1	“Melhorou para pior”: música-ambiente e negociações diretas com o contratante (diário de campo)	253
5.3.2	Linhas tortas: experiência “autodidata” e música como segunda graduação	257
5.3.3	De bar em bar, a trabalho	259

5.4	KÁTIA.....	267
5.4.1	Tem mulher no palco desse samba (diário de campo)	267
5.4.2	Aulas particulares e música como jornada dupla	271
5.4.3	Um trabalho simbolicamente gratificante, economicamente precário	273
5.5	CONSIDERAÇÕES.....	277
6	A OCUPAÇÃO MUSICAL NO MERCADO DOS BENS SIMBÓLICOS	279
6.1	“AS PESSOAS ACHAM QUE É HOBBY, QUE É COISA DE QUEM NÃO TEM O QUE FAZER”	279
6.2	“ELAS ACHAM QUE É FÁCIL, PARA QUEM TEM O DOM, CHEGAR E FAZER”	287
6.3	AMOR E PRAZER: OUTROS COMPONENTES ESTRUTURANTES E ESTRUTURADOS.....	294
6.4	“MUITO OBRIGADO”	304
6.5	OUTROS FATORES A INFLUENCIAREM A PRODUÇÃO ESTÉTICA.....	317
6.6	CONSIDERAÇÕES.....	331
7	INFORMALIDADE, FLEXIBILIDADE E DESIGUALDADE: TRAÇOS OBJETIVOS DA OCUPAÇÃO MUSICAL	332
7.1	“O CONTRATO ASSUSTA”: A INFORMALIDADE ESTRUTURAL NO TRABALHO DE MUSICISTAS.....	332
7.2	“A GENTE TEM O ESPAÇO, MAS VOCÊS TEM QUE PEGAR ENERGIA DO POSTE”: FLEXIBILIDADE E RESPONSABILIZAÇÃO INDIVIDUAL.....	347
7.2.1	Da qualificação às competências: trabalhos de curto-prazo, formação continuada	357
7.2.2	Outras dimensões da flexibilidade	361
7.3	DESIGUALDADES ESPETACULARES: AS CARACTERÍSTICAS ESTRUTURAIS DE UM MERCADO NO QUAL O “VENCEDOR LEVA TUDO”	369
7.4	PANDEMIA DE <i>LIVES</i> EM TEMPOS DE CORONAVÍRUS: O IMPACTO DO COVID-19 SOBRE O TRABALHO DE MEUS INTERLOCUTORES.....	383
7.5	CONSIDERAÇÕES.....	399
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	402
	REFERÊNCIAS	412
	ANEXOS	426

1. INTRODUÇÃO

1.1 “OU A GENTE TRABALHA, OU MEXE COM MÚSICA”

Arte e trabalho são categorias de recorrente evocação nos enunciados sobre fazeres musicais, trazidas a debate, via de regra, pelos antagonismos de seus significados. Atribui-se a Esopo, quem viveu por volta do século VI a.C, a autoria de uma fábula que narra os diferentes destinos de uma cigarra e uma formiga em um inverno de carências, como consequência de iniciativas divergentes tomadas ao longo das estações que o antecederam: enquanto a formiga havia trabalhado ativamente no período visando a estocagem de alimento, a primeira teria destinado o seu tempo aos prazeres do canto e da dança, terminando por enfrentar a escassez. Em artigo publicado no ano de 1880 intitulado *Sobre música como profissão na Inglaterra*, o já veterano pianista e compositor britânico Charles Salaman argumentava que a profissão de músico poderia ser analisada sob duas distintas perspectivas: “puramente artística e puramente profissional¹” (1879/1880, p.107, tradução nossa). À primeira, ele vinculava a música como arte, seu cultivo e seu progresso. À última, a prática musical como fonte exclusiva de renda. Referindo-se não à música, mas ao teatro, o jornalista Alvaro Moreyra demonstra indignação em coluna escrita para o jornal *O Observador Econômico e Financeiro*, em maio de 1937 (p.69). O motivo de sua ira: o relato da venda de espetáculos teatrais por empresários como se estas fossem mercadorias quaisquer². Como poderia tamanha ousadia?

O samba, gênero musical que assumiu importante protagonismo no universo simbólico nacional, deu o tom para diversos compositores expressarem a paixão dos sambistas pela música e também... a aversão destes ao trabalho. “Sei que eles falam deste meu proceder/Eu vejo quem trabalha andar no miserê/Eu sou vadio, porque tive inclinação/Eu me lembro era criança, tirava samba-canção”, narra o compositor Wilson Batista em *Lenço no Pescoço*. Howard Becker (2008, p.89-128), sociólogo, se refere a diferentes músicos de *jazz* quando, na impossibilidade de viverem da performance daquilo que os inspira artisticamente, são levados à aproximação de outros gêneros e repertório, mais requisitados pelos consumidores.

A figura do músico maldito, aquele que não consegue transformar a sua produção artística em rendimentos financeiros ou reconhecimento simbólico, ronda o imaginário popular. “– Ou a gente trabalha, ou mexe com música”, argumentou certa vez um percussionista, hoje também motorista de Uber, quem me conduziu a um dos destinos do

¹ “(...) purely artistic, and the purely professional”.

² Agradeço Luciana Requião, por ter me mostrado (ainda que involuntariamente) esta pérola.

Campo³ realizados para a presente pesquisa. A longevidade e recorrência do antagonismo entre os fazeres musical e profissional é indício da relevância assumida pelo tema no campo artístico. Deste eterno retorno discursivo ao tópico é possível depreender a sua relevância para o cotidiano dos profissionais da área e, conseqüentemente, a necessidade de aprofundamento em seu debate.

Falar da prática musical enquanto trabalho ou ocupação, entretanto, não é das tarefas a mais fácil. O campo de produção artística – nos termos de Pierre Bourdieu (1996a;1996b) –, ou ao menos a sua fração vinculada ao ideal de uma arte "pura" ou “desinteressada”⁴, afirmou-se na modernidade ocidental a partir de uma lógica que não somente se diferencia do campo econômico como frequentemente se posiciona como sua antítese (BOURDIEU, 1996b; 2005). A ordem musical mostra-se, assim, escorregadia a uma análise exclusivamente economicista pois a relativa autonomia por ela adquirida pela nova e particular configuração de seu campo a partir do Romantismo (BOURDIEU, 1996b; DENORA, 1995; ELIAS, 1995) permitiu que se afirmasse como um mundo econômico⁵ às avessas: o do interesse pelo desinteresse⁶ (BOURDIEU, 1996b, p.244-245).

Entretanto, autores como Howard Becker (1982) demonstraram que uma produção artística nunca é integralmente desinteressada ou fruto exclusivo de uma subjetividade criadora, apresentando-se antes como produto de negociações e conexões variadas entre diversos agentes envolvidos em sua cadeia de produção⁷. O autor não ignora, porém, ser a busca de uma “arte pela arte”, mais *autônoma* e, por consequência, menos *comercial/ável*, um ideal entre muitos de seus praticantes, os quais buscam deliberada e frequentemente por diferenciações e distanciamento em relação a seus consumidores (BECKER, 1951).

É importante notar que o ideal de uma produção artística desinteressada, individualista e insubordinada que ganhou terreno na modernidade tampouco tirou de cena a figura do

³ Por realizar inúmeras referências ao Campo em subordinação ao exercício da pesquisa de Campo – adotado como parte do processo de estudos/práticas aqui conduzidas, de importância primordial à análise –, utilizo a inicial maiúscula quando de sua alusão escrita, no intuito de diferenciá-lo do conceito homônimo de Bourdieu (campo), também amplamente utilizado.

⁴ Bourdieu a ele se refere como *subcampo de produção restrita*, como será visto adiante.

⁵ Segundo Pierre Bourdieu (2005), o campo econômico tem como especificidade a ampla aceitação de que as condutas são norteadas explicitamente para a finalidade da maximização do lucro material individual, mesmo que não possamos reduzir as trocas em seu interior a sua dimensão econômica.

⁶ Aqui entendido como desinteresse financeiro/econômico (no sentido estrito).

⁷ Bourdieu tampouco deixa de reconhecer que o entendimento do campo artístico como aquele no qual uma ordem econômica às avessas se faz vigente “não significa que não existe uma lógica econômica dessa economia carismática baseada nessa espécie de milagre social que é o ato puro de toda determinação que não a intenção propriamente estética: ver-se-á que existem condições econômicas do desafio econômico que leva a orientar-se para as posições mais arriscadas da vanguarda intelectual e artística, e da capacidade de manter-se aí de maneira duradoura na ausência de toda compensação financeira; e também condições econômicas do acesso aos lucros simbólicos, que são eles próprios suscetíveis de ser convertidos, em prazo mais ou menos longo, em lucros econômicos”. (1996b, p.245).

trabalhador da música, aquele que necessita extrair do fazer musical o seu “ganha-pão”. Estes estão entre aqueles a quem as discussões a respeito da música como ocupação mais podem interessar. Vivenciam cotidianamente as ambiguidades relacionadas à vinculação dupla a dois subcampos que se constituem em torno de valores⁸ antagônicos: de um lado o subcampo de produção restrita, que exalta o desinteresse da produção artística e evoca total independência em relação ao mercado (financeiro), do outro o subcampo da grande produção, pautado pela submissão às demandas econômicas (1996a;1996b)

A tese que aqui apresento é fruto, principalmente, de uma pesquisa de Campo acerca de particularidades das vivências ocupacionais por músicos na cidade de Salvador. No entanto, sua gênese reporta-se a um momento muito anterior às minhas primeiras atividades diretamente direcionadas à pesquisa atual, quando ainda não residia na capital baiana. Com anos de experiência profissional como instrumentista, meu caderno de campo começou a ser rascunhado entre uma atividade musical e outra, a partir de registros, conversas, anotações informais e reflexões levadas adiante muito antes de meu objeto tomar forma. Eu e tampouco as pessoas com as quais interagi naquele período não poderíamos prever, suponho, que o material produzido à época seria de tamanha utilidade à composição do mosaico constituído para a análise aqui empreendida. No entanto, a maior parte dos dados coletados são oriundos do período de imersão concretizado somente durante a vivência doutoral.

Havendo aproveitado das condições favoráveis propiciadas pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (PPGMus/UFBA) ao desenvolvimento da pesquisa, confesso que dissertar sobre a prática laboral em música antes de me inserir no processo de doutorado era tarefa menos árdua, em muitos aspectos. Na condição (quase) exclusiva de instrumentista percebia-me, à época, em condições propícias de abordar a temática com a propriedade de um *insider*. Tendo como ocupações principais atualmente a docência e a pesquisa⁹, nutrindo vínculo com a prática musical somente em subordinação àquelas, a situação se modificou. Dessa nova perspectiva, falar dos fazeres musicais enquanto profissão trouxe alguns desconfortos que nos acometem ao dissertarmos sobre aquilo que nos desperta grande envolvimento afetivo, mas com o que já não temos o mesmo envolvimento de outrora. Tais constrangimentos são potencializados pela certeza de que não é possível fazer justiça às complexidades de um tema de pesquisa qualquer nas

⁸ A epíteto “valores” é de complexa conceituação. Salgado (2005) realiza uma discussão aprofundada sobre o tema, Para as finalidades da presente pesquisa, o compreenderei como disposições e gostos (preferências) subjetivos inculcados objetivamente nos indivíduos por meio do *habitus*. Sobre o último, discorrerei posteriormente, ainda na presente Introdução.

⁹ Sou professor assistente na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, na área de Percussão. O meu vínculo ao doutorado na UFBA se concretizou poucos meses após a minha entrada como docente na UFRB.

poucas linhas que nos permite um documento da presente natureza, tanto menos quando se trata de um objeto de tamanha relevância, complexidade e magnitude.

Optei, assim, pelo melhor caminho disponível em meu horizonte de possibilidades: aproveitar ao máximo as vivências profissionais como músico no intuito de potencializar as experiências de Campo, as demais práticas de pesquisa, bem como as reflexões às quais aqui me dediquei. Em um trabalho de natureza majoritariamente qualitativa, que se põe a lidar com subjetividades múltiplas e pressupõe condutas críticas e interpretativas do pesquisador, busquei fazer de minhas experiências pessoais catalisadores à compreensão aqui partilhada, sempre em diálogo com os pares e com a literatura, no intuito de extrair do trabalho o melhor de suas possibilidades científicas.

O posicionamento como *músico-pesquisador*, em uma pesquisa que tem os próprios musicistas como principais interlocutores, traz ao trabalho outros desafios, a exemplo da garantia de um recomendado distanciamento (ao menos aquele possível) em relação ao meu objeto. Ao refletir sobre a atuação profissional do músico, incorro na dificuldade que Bourdieu percebeu recorrente no trabalho de muitos teóricos que tiveram, por exemplo, o Estado como objeto de estudo (1996): a de participar/ter participado de maneira mais ou menos eficaz da construção do objeto enquanto sobre ele me debruço. Os desafios daí advindos são consideráveis e serão alvo de discussões no decorrer do material presente.

Outra dificuldade encontrada na condução deste estudo foi o de adotar – a partir de um programa de Pós-Graduação em Música¹⁰, em uma pesquisa que tem músicos como principais interlocutores e que almeja trazer reflexões relevantes ao cotidiano de profissionais da área – uma perspectiva etnomusicológica, em constante diálogo com áreas afins, principalmente a Sociologia. Esta tem como essência o desvelar de ordens/desordens comuns a outros domínios do conhecimento, possibilitando, neste caso, o questionamento de crenças e valores a princípio irrefutáveis dentro da grande área (acadêmica) à qual a pesquisa se vincula – a de Música –, que, por sua vez, mostram-se igualmente inquestionáveis no campo musical. Dentre eles, poderia citar: a ideia de produção de uma arte “pura”; a exclusiva vinculação do fazer musical a uma individualidade criadora/perfomática; o ideal de amor à arte, bem como a ideia do talento/dom/genialidade dos agentes do campo como resposta única à virtude de criações ou performances musicais. Tais crenças, frutos de construções simbólicas arbitrarias edificadas histórica e socialmente (BOURDIEU, 1996b; DENORA, 1995; ELIAS, 1995; REQUIÃO, 2010), disseminaram-se no campo musical – mais intensamente no *subcampo de*

¹⁰ PPGMus/UFBA.

produção autônoma/restrita – na modernidade, colocando-as na linha de frente dos ataques à atividade crítica e “desencantadora” das ações humanas, a exemplo da que se propõe a Sociologia.

No que diz respeito ao culto ao indivíduo e às individualidades, relacionados direta ou indiretamente a todas as crenças supracitadas como características ao campo musical, a literatura sociológica (ao menos aquela a tomada como referência nesta dissertação e também nos escritos de Bourdieu) mostra-se, geralmente, em rota de colisão:

É verdade que a análise sociológica não faz qualquer concessão ao narcisismo e que opera uma ruptura radical com a imagem profundamente complacente da existência humana defendida por aqueles que, a qualquer preço, desejam pensar-se como “os mais insubstituíveis dos seres” (BOURDIEU, 2005, p.11-12)

O *habitus* de etnomusicólogo (em suas possíveis imbricações socioantropológicas), ou seja, modos de pensar e agir incorporados a partir de uma formação acadêmica na área – estruturas estruturadas e estruturantes –, e o *habitus* de músico confirmaram-se cotidianamente em suas divergências o que, ao mesmo tempo em que ratificou a relevância da presente discussão na área, se colocou como um enorme desafio à execução do projeto e à intenção de torná-lo significativo aos próprios musicistas. Em uma analogia endógena, enquanto a Música (campo) e os músicos miram o palco, a Etnomusicologia e a Sociologia (subcampo/campo, respectivamente) frequentemente se direcionam àquilo que se passa na coxia, desvelando os bastidores de eventos cujas visões sacralizantes buscam escamotear.

Isto não significa que os referidos conflitos releguem às discussões socioetnomusicológicas o *status* de vilãs às problemáticas postas à esfera musical. Pelo contrário: renunciando, por exemplo, ao angelismo do interesse puro pela forma, as discussões empreendidas a partir do enfoque etnomusicológico possibilitam uma concepção mais tranquilizadora e verdadeira dos fazeres musicais – de suas significações e das possibilidades de transformá-los –, justamente porque menos sobre-humana (BOURDIEU, 1996b). A consistência de tais reflexões potencializa, portanto, o seu poder de impacto sobre o mundo social, ao propor não falseá-lo.

É digno de nota que as primeiras inquietações para a presente pesquisa surgiram, não de questionamentos teóricos quaisquer, mas de percalços enfrentados a partir de minha prática musical, relativos às inúmeras dificuldades encontradas para a assimilação da condição profissional no campo. Ao perceber ecoar nas experiências de meus pares dificuldades em contorná-las, devido ao conflituoso embate que tais ações neste sentido pressupunham em

relação aos valores dominantes no campo musical, comecei a perceber o quão relevante mostravam-se as reflexões estabelecidas em diálogo com outras áreas do conhecimento para a finalidade proposta.

Enfatizo o diálogo pois, ainda que me valha de possibilidades reflexivas e metodológicas da Sociologia e da Antropologia, por exemplo, não poderia situar o presente trabalho em outra área que não aquela de onde ele parte: a Etnomusicologia. Esta, historicamente atrelada ao tratamento dos fazeres musicais sob a ótica da diversidade/diferença, mostra-se, historicamente, em diálogo efetivo com aquelas. Foi buscando dialogar com o prisma sociológico de análise, por exemplo, que me inseri em Campo a debruçar sobre as imbricações entre categorias tão comumente antagonizadas a caracterizar o ofício do músico: arte e ocupação/trabalho. Quais as particularidades do trabalho com música a diferenciá-lo das demais profissões modernas? Como tais distanciamentos foram constituídos historicamente? Quem/o que opera as referidas diferenciações e de que maneira? Quais as suas consequências nos planos simbólicos e/ou materiais do campo de produção artística? Quais as possíveis contribuições das reflexões acerca da ocupação do músico para a discussão sobre as transformações contemporâneas na natureza do trabalho? Por fim, quais as contribuições a discussão pode trazer à área de Etnomusicologia e, principalmente, à prática laboral dos musicistas?

Às perguntas supracitadas busquei aqui responder a partir de experiências concretas oriundas do Campo. Foco, desta maneira, na percepção de como as contradições relacionadas à busca por fazer da música uma “arte de viver” são significadas e objetivadas em experiências cotidianas pelas/sobre as atividades de meus colaboradores. A escrita que aqui se apresenta é focada em experiências com eles – Kátia, Elias, Aline e Mário¹¹ – partilhadas em Campo. Além da agenda relacionada às atividades de Campo, pude entrevistar outros cinco profissionais da música em atuação na cidade de Salvador, cujas experiências de trabalho também muito contribuíram para a presente redação. Sem mirar generalizações de qualquer natureza, me interesse aqui antes em compreender como situações peculiares ao trabalho com música, muitas delas já abordadas na literatura, se manifestam no cotidiano de meus principais interlocutores de pesquisa. Me aproximo da compreensão de pesquisa etnográfica adotada por Salgado (2005), quem, ecoando Clifford Geertz, conduziu seu trabalho sob

¹¹ Por tratar em minha pesquisa de temas que permanecem tabu no meio musical e sobre os quais nem sempre os músicos sentem-se confortáveis para discorrer a respeito, optei por me referir a minhas interlocutoras bem como às demais aqui citadas através de pseudônimos. A opção por utilização de pseudônimos também se justifica por não querer, através deste documento, personalizar ou individualizar valorações – positivas ou não –, sendo o interesse antes voltado à reflexão de fenômenos sócio-musicais amplos e abstratos a partir de casos específicos e concretos, permitindo, assim, um tratamento distanciado e não personificado/personalista de tais questões.

(quase) ausência de tratamento estatístico e a partir de uma escolha metodológica que “ênfatiza a busca de inferências e interpretações, a partir de associações entre as conceituações definidas para o estudo e a observação dos eventos, com testes sucessivos de validade lógica e empírica” (SALGADO, 2005, p.11)

A opção por limitar meu Campo à cidade de Salvador deu-se por motivações pragmáticas, mas também razões outras, históricas, relacionadas à relevância que a música opera na construção de uma identidade local. Residindo na cidade e já com alguma vivência prévia (ainda que incipiente) no universo musical soteropolitano quando do início da pesquisa, pude estabelecer redes e me locomover dentro de seus limites sem a necessidade de grandes deslocamentos. Restringir o campo aos limites da cidade possibilitou também que abordasse nesta análise alguns aspectos característicos às práticas musicais em Salvador, os quais serão abordados, principalmente, no segundo capítulo. Capital do estado que tem na música um dos pilares de sua identidade (SANTOS, 2005) Salvador opera como polo irradiador da música baiana para outras localidades do país, apresentando ainda um mercado interno de grande relevância para a pesquisa.

No intuito de abarcar, tanto quanto possível, as complexidades relacionadas às especificidades do trabalho musical à luz da experiência profissional de meus interlocutores, vi que não bastaria direcionar minhas atenções exclusivamente a aspectos organizacionais/burocráticos/materiais (objetivos) ou a outros, de natureza simbólica. De saída, percebi a necessidade de conduzir um trabalho a ambos considerar, em suas imbricações. Fez-se necessário olhar para o trabalho profissional dos músicos no que diz respeito à suas propriedades de manifestação objetiva no mundo, mas também àquilo que se refere a suas características, digamos, superestruturais. A organização flexível, baseada em *freelances*, constituída em torno de um mercado excessivamente desigual no que diz respeito à concentração de recursos econômicos, complementa e se relaciona diretamente com os elementos simbólicos que contribuem para a compreensão da complexidade da atividade profissional de meus interlocutores. Dentre os últimos é possível destacar: a subordinação do fazer musical à ideia de talento¹², o culto à arte “pura” e/ou “desinteressada” e a associação da ação musical à fruição e ao prazer de seus protagonistas.

¹² Muitas das reflexões a que pretendo me dedicar durante a presente pesquisa podem se estender a outros domínios do fazer artístico. Também podem se ecoar em outras áreas nas quais a ideia de “vocação”, “dom” e “amor” são frequentemente associadas ao ofício, tais como as relacionadas às atividades esportivas e de docência. Por propor uma pesquisa de campo entre musicistas e por não buscar com o trabalho – que é qualitativo – generalizações de qualquer natureza, reduzo o meu escopo de reflexão à atuação dos músicos nos contextos observados.

A condução da exposição, em camadas, pode causar estranhamento ao leitor, uma vez que reflexões inicialmente expostas são revisitadas em diversos momentos da análise, no intuito de adensar as discussões sobre aqueles tópicos de maior relevância aos objetivos propostos. A opção deliberada por assim regê-la deveu-se à busca por uma discussão que refletisse a dialética entre as questões estruturais – gerais – e aquelas mais específicas, referentes às particularidades das experiências singularmente evocadas (individuais, contextuais etc.). As voltas constantes ao ponto fulcral da análise – as relações conflituosas e complementares entre os campos musical e econômico e a reciprocidade de suas conexões com a prática laboral de musicistas – são reflexos de uma discussão idealizada e perseguida em espiral, no intuito de aproximar as diretrizes teórico-metodológicas aqui adotadas da forma de apresentação da pesquisa.

Os Capítulos I e II são destinados, majoritariamente, a discussões históricas e conceituais a embasarem as reflexões subsequentes. A discussão a respeito do Campo e sua análise são reservadas aos capítulos III ao VI, por meio dos quais busco me aproximar da vivência com meus interlocutores à luz das reflexões oriundas da literatura e de alguns dados quantitativos referentes ao trabalho com música no Brasil. Neles me reporto mais diretamente ao meu objeto de pesquisa, referente às especificidades do exercício da música como prática laboral e suas manifestações – simbólicas e objetivas – no cotidiano de meus colaboradores. A quem preferir ir direto “ao ponto”, fica aqui uma dica importante.

O presente trabalho representa somente uma fração das contribuições possíveis à discussão sobre a ocupação de músico no Brasil. Reportando-me a reflexões outras já conduzidas por terceiros em vínculos com diversas áreas, espero que esta breve colaboração ao mosaico de produções acadêmicas sobre o tema venha também a cooperar para discussões vindouras. Durante o percurso e diante das dificuldades experimentadas ao trilhá-lo, pude fazer-me ainda mais convicto de que as reflexões sobre o tópico, por sua urgência e relevância, mereceriam ter ampliado o seu espaço na academia, principalmente na área de Etnomusicologia.

1.2 CONCEITOS

Para a presente pesquisa, optei por realizar a discussão dos conceitos aos quais me reporto à medida da necessidade de evocação de cada um deles. O objetivo é, portanto, pensar a disposição conceitual em relação ao texto como uma sobreposição de vozes, em possível analogia com a harmonia, em detrimento à sucessão sequencial de notas, características à construção melódica. Tal princípio visa inculcar discussões conceituais que se coadunem com

os elementos contextuais a serem abordados em cada ramificação da teia de discussões proposta, propiciando a ambos – conceitos e contextos – maior fundamento e vinculação.

No entanto, a discussão prévia de alguns dos conceitos de presença transversal no trabalho aqui empreendido fez-se, mais que importante, necessária. Pela sua recorrência e relevância ao longo de toda a dissertação, senti a necessidade de a eles me reportar desde as primeiras linhas deste documento no intuito de favorecer a compreensão das reflexões aqui expostas à leitura. O fato dos termos, em sua maioria, haverem sido tomados de empréstimo outras áreas do conhecimento que não a Música/Etnomusicologia, principalmente a Sociologia, reforçou a urgência em tratá-los em suas particularidades. Como exemplo, posso citar os conceitos cunhados por Pierre Bourdieu (ou adaptados a partir de seus escritos) sobre campo musical, *habitus*, capital econômico, capital cultural, poder simbólico entre outros. Os conceitos referentes ao trabalho, também de importância capital para a pesquisa, deixarei para discussão posterior, no decorrer do Capítulo I (Seção 1.3).

Sem uma exposição adequada da compreensão partilhada acerca de cada um dos epítetos mencionados, seriam um tanto mais ineficazes os esforços por percorrer os caminhos da pesquisa a qual aqui me propus, explicitando seus objetivos, procedimentos, questionamentos, desafios etc. Tal constatação veio a justificar a opção pelo presente modo de exposição. Que esta monofonia inicial seja encarada, porém, somente como um motivo melódico introdutório, a ser retomado, referenciado e trabalhado, em espiral, durante todo o texto. Os demais conceitos os quais me valerei no decorrer das discussões e sobre os quais não percebi urgência em discorrer de antemão, deixarei por tratar em ocasiões oportunas, paralelamente às reflexões pertinentes.

Teoria geral dos campos, campo de produção artística, capital econômico e capital cultural

Pierre Bourdieu demonstrou-se avesso à produção de um documento exclusivamente destinado à exposição detalhada dos métodos de pesquisa sugeridos em sua proposição teórica e/ou dos significados dos conceitos que lhe são subjacentes. O autor, com indiscutível zelo pela reflexão teórica respaldada por casos concretos da realidade social¹³, pulverizou suas reflexões conceituais entre as diferentes produções a compor a sua obra, tornando a apreensão

¹³ O autor parafraseia Kant ao argumentar que a teoria sem pesquisa empírica mostra-se opaca, enquanto a empiria não respaldada por reflexões teóricas é, inquestionavelmente, cega. (BOURDIEU e WACQUANT, 1992, p.162)

de seus principais argumentos escorregadia mesmo a alguns intérpretes mais assíduos¹⁴. Para uma adequada compreensão de sua teoria, faz-se necessária uma aplicação à análise de seus textos de um procedimento semelhante ao qual o autor direcionava a casos particulares da realidade empírica no intuito de compreender o espaço social em sua complexidade. Ou seja, é necessário pôr em prática uma busca por “apanhar o invariante, a estrutura, na variante observada” (BOURDIEU, 1996a, p.15). O pano de fundo a constituir os seus ensinamentos corresponde a uma doxa partilhada em diversos escritos, um conjunto de argumentos e defesas sem as quais a sua teoria careceria de sustentação.

Conceito chave na teoria de Bourdieu sobre o espaço social, os campos são abstrações que se prestam à organização teórica e, portanto, à representação do primeiro. Tal organização pressupõe a assimilação de elementos que excedem atributos objetivos e sensorialmente perceptíveis desse espaço, por meio da captação, concomitante, de suas características simbólicas. O autor busca, assim, tratar o espaço social de um modo similar ao tratamento concedido ao espaço físico pelos cientistas da natureza: buscando aquilo que nele se encontra oculto, a possuir, porém, significativo poder explicativo sobre a realidade. A abordagem científica/sociológica do espaço social deve se prestar, portanto, à apreensão de leis sociais a predominar nos campos que o constituem, frequentemente ocultas aos próprios agentes neles inseridos.

Pierre Bourdieu viria a apresentar o espaço social global como um “campo de forças, cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos, e como um campo de lutas, no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição na estrutura do campo” (BOURDIEU, 1996a, p.50). Seriam justamente tais embates os responsáveis pela perpetuação ou transformação da referida estrutura. O conflito, a desigualdade, a diferenciação e o deslocamento constituem-se, assim, em elementos de primeira importância para a compreensão da natureza dos campos.

O campo correspondente ao espaço social global é formado por outros campos sociais, de menor abrangência e com certa autonomia. Estes mostram-se, no entanto, mutuamente imbricados e hierarquicamente posicionados, em consequência de disputas conduzidas por indivíduos a constituí-los – comumente designados como *agentes*. Em busca de estabelecimento de prestígio e autoridade de seu campo sobre os demais, possuem, conscientemente ou não, papel ativo nos referidos conflitos e na reprodução das

¹⁴ Loïc Wacquant, em apêndice de livro em coautoria com o próprio Bourdieu (BOURDIEU e WACQUANT, 1992, p.261-264), reconhece a complexidade lexical da obra do último, se dispondo a realizar um passo-a-passo para a sua melhor compreensão ao leitor iniciante.

desigualdades de poder que perpetuam. A dinâmica intercampos identificada por Bourdieu leva-nos à percepção de que o diálogo que estabelecem entre si ocorrem de maneira invariavelmente assimétrica.

Dentre os referidos campos a constituírem o espaço social, destaco alguns sobre os quais o autor se debruça de modo aprofundado, a exemplo do campo econômico (2005), o campo religioso (1996a; 2007a, p.27-98;), o campo intelectual (2002) e, de maior interesse para a presente pesquisa, aquele que Bourdieu denomina campo de produção artística¹⁵. A noção de campo enfatiza a natureza conflituosa inerente à sua estruturação. Externamente, seus protagonistas encontram-se em permanente disputa com agentes de outros campos em torno da afirmação do prestígio daquele ao qual se vinculam, bem como, internamente, engajam-se nos embates em torno daquilo que nele é legitimado por seus pares.

O campo de produção artística é, então, aquele a englobar suas distintas formas de manifestação (artes musicais, literárias, plásticas, cênicas etc.) (BOURDIEU, 1996b), resultando a sua atual estruturação e configuração de disputas historicamente constituídas em seu interior e de embates travados com outros campos. O grau de autonomia que possui se estabelece em função do grau de subordinação da hierarquização interna (intracampo) à hierarquização externa (intercampos): “quanto maior é a autonomia, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes da demanda” (BOURDIEU, 1996b, p.246). O estado de tensão permanente neles percebidos a partir da perspectiva bourdieusiana seria mediado por suas instituições e agentes, entendidos como agentes de conservação ou transformação, conforme a posição que ocupem ou venham a ocupar internamente. A legitimidade artística em um contexto específico é o estado de relações de forças propriamente artísticas que constituem o campo a que se reporta; de modo que o quadro da produção artística francesa no fim do século XIX, analisada por Bourdieu em *As regras da arte* (1996b.), não deve ser tomado como retrato do estado do campo artístico no Brasil contemporâneo, por exemplo. Os preceitos adotados e defendidos pelo autor, porém, podem ser aplicados à compreensão de outras realidades às quais não se lhe apresentaram como

¹⁵ A dissertação sobre cada um desses campos, no entanto, se distribui entre distintas obras do autor, durante seu percurso intelectual e acadêmico.

objeto de estudo, desde que realizadas as necessárias contextualizações, adaptações e/ou reduções¹⁶.

Para o autor, atuar em sociedade é competir por recursos mais ou menos finitos, de natureza material e simbólica (prestígio, elogios, atenção, acesso à informação etc.) (BOURDIEU, 2001, p.293-300). Tal competição não é minimizada ou ampliada em função da consciência ou não de sua existência, pois é inculcada como conjuntos de disposições nos agentes pelo campo desde o primeiro contato entre ambos, em um processo que podemos nos referir como de *educação sentimental*¹⁷.

Um dos campos de especial relevância para a discussão subsequente é aquele que o autor denomina *campo de poder*. Este, que não deve ser confundido com o campo político, é o espaço de disputa de forças entre os detentores daquelas tomadas por Bourdieu como as principais formas de capital – o *capital econômico* e o *capital cultural*. O primeiro refere-se às posses materiais (adquiridas e/ou herdadas) e ao poder aquisitivo dos agentes; enquanto o último, às competências educacionais socialmente legitimadas, podendo assumir distintas formas: *incorporada* (ex.: capacidade de partilhar signos legitimados e compreendê-los; capacidade de expressão), *institucionalizada* (ex.: diplomas, certificados) e *objetivada* (ex.: posse de estrutura material de acesso ao conhecimento legitimado, como bibliotecas, instrumentos musicais etc.). A distribuição dos indivíduos em classes sociais se dá, assim, a partir do volume de ambos capitais acumulados no campo (*volume global do capital*) e da composição relativa deste volume (BOURDIEU, 2007a, p.107-121)

Subcampo de produção restrita e subcampo da grande produção

Estruturante do campo de poder, a complementar oposição entre *arte* (vinculada ao capital cultural) e *dinheiro* (associado ao capital econômico) é reproduzida no interior daquilo que aqui trataremos como *campo musical* – em referência e distinção ao *campo literário*, componente do campo de produção artística analisado em detalhes por Bourdieu em *As regras da arte* (1996b) – polarizando a *arte “pura”*, economicamente dominada e simbolicamente dominante, em relação à *arte comercial*:

¹⁶ Guerreiro Ramos (1996) aborda o conceito de redução sociológica como necessariamente pautado de uma assimilação crítica de produtos científicos importados à explicação da realidade social brasileira. Segundo o autor, a reflexão sobre as circunstâncias a caracterizar tal realidade não deve se resumir a uma assimilação passiva e literal de formulações teóricas estrangeiras, devendo pautar-se por um diálogo próximo com o contexto ao qual se reporta. Ela mira, concomitantemente, as condições específicas de ocorrência, sua universalidade concreta e sua originalidade própria.

¹⁷ Uma importante análise do livro quase homônimo (*A educação sentimental*), de autoria de Gustave Flaubert, Bourdieu realiza em *As regras da arte*.

De um lado, máxima independência em relação às demandas do mercado e exaltação dos valores desinteressados; de outro, dependência direta, recompensada pelo sucesso imediato, em relação à demanda burguesa, (...) Temos, desde já, todas as características reconhecidas da oposição entre dois subcampos, o subcampo da produção restrita, que é o mercado de si mesmo, e o subcampo da grande produção. (BOURDIEU, 1996a, p.66)

A divisão do campo musical nestes dois polos – *subcampo da produção restrita* e *subcampo da grande produção* (Figura 1) – muito nos diz sobre a atuação dos agentes em seu interior. No primeiro caso, vemos uma produção voltada a outros produtores, ou seja, fazeres artísticos cuja clientela é composta por integrantes do próprio campo, concorrentes diretos pelo prestígio nesse espaço simbólico. A valorização de uma produção comercialmente desinteressada o caracteriza como um “mundo econômico às avessas”, no qual a ausência de ganhos pecuniários advindos da produção artística não somente deve se prestar à indiferença dos agentes como, por vezes, merece ser tomada como fator de legitimação de suas produções¹⁸. A economia das práticas neste subcampo “exclui a busca do lucro e não garante nenhuma espécie de correspondência entre os investimentos e os rendimentos monetários” (BOURDIEU, 1996b, p.246)

O subcampo da grande produção, por sua vez, é aquele que, simbolicamente desacreditado no interior do campo artístico, abarca agentes que se dedicam à produção de uma arte de viés comercial. Seus protagonistas submetem-se às demandas do “grande público” e não se negam à redução dos negócios da arte aos negócios do dinheiro, aproximando a lógica interior ao subcampo daquela dominante no campo econômico¹⁹: “negócios são negócios” (BOURDIEU, 2016a, p.253, 2005, p.18). A principal característica que o posiciona em contraste ao subcampo de produção restrita é a de ser heterônoma em relação às demandas circundantes.

Há uma constante disputa entre ambos objetivando o monopólio da legitimidade no campo musical, legitimidade esta que abarca, entre outras prerrogativas, aquela de distinguir quem é músico e quem não é, bem como aquilo que é música e o que não poderia ser classificado como tal, para citar somente alguns exemplos. O antagonismo expresso por ambos subcampos contribui à estruturação do campo musical²⁰, influenciando o

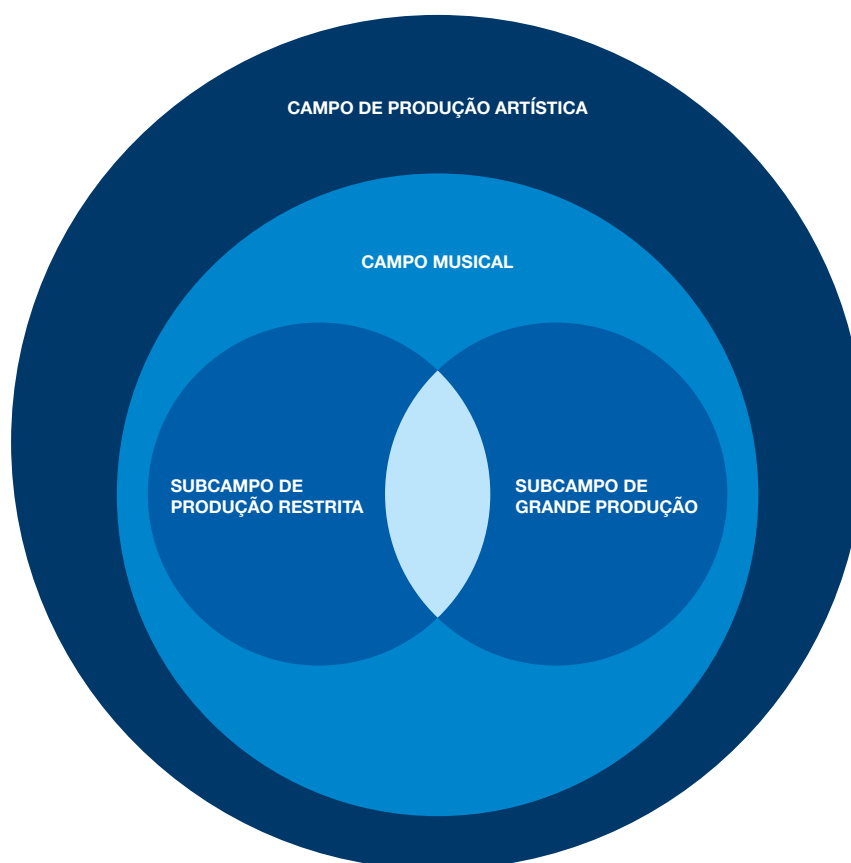
¹⁸ Os músicos malditos são ilustrações personificadas da romantização daqueles que se posicionam, no campo, à margem do lucro financeiro, fazendo deste a sua redenção no plano simbólico.

¹⁹ Para Bourdieu, o campo econômico conheceu a autonomia somente na modernidade. Em seu interior, “o cálculo dos lucros individuais – portanto o interesse econômico – impôs-se como princípio de visão dominante, senão exclusivo (contra o recalque da disposição calculista). (2005, p.19)

²⁰ Como será abordado adiante, o campo musical é atravessado por outras subdivisões, referentes a antagonismos que não estão relacionados à “pureza” de uma obra/produção ou a quão “comercial” ela seria.

comportamento de seus agentes. Estes, porém, não são encarados na teoria bourdieusiana como meras marionetes do campo ao qual se vinculam, sendo agentes de transformação a partir de disputas que travam em seu interior, influenciados, em grande medida, por aquilo que o autor denomina *habitus* (v. disc. adiante).

Figura 1 - Subcampo de produção restrita e de grande produção no interior dos campos musical e artístico



Fonte: Bourdieu (1996a;1996b). Elaboração própria²¹.

Na ilustração acima (Figura 1), propus a representação de um espaço de interseção entre ambos subcampos. Idealizados por Bourdieu de modo quase hermético, a pesquisa de Campo a sustentar a presente pesquisa mostrou que, para a parte mais significativa dos agentes do campo musical ao qual me reporto, o trânsito entre ambos é uma constante. Ademais, a ausência de uma “pureza” no que se refere à estruturação e aos valores

²¹ Todas as ilustrações contidas no trabalho foram realizadas por Bernardo Silveira, a quem agradeço muito pela dedicação e esmero com a tarefa.

reproduzidos no interior de cada um dos subcampos, ou seja, sua autonomia real, indica situações em que agentes fiéis à compreensão de uma produção restrita submetam seus fazeres a compensações econômicas as mais diversas; bem como aqueles em diálogo constante com o subcampo de grande produção evoquem valores simbolicamente legitimados no campo restrito a justificar, digamos, algumas entre suas escolhas estéticas ou profissionais (v. disc. nos Capítulos V e VI)

Habitus

A compreensão da dialética entre exterioridade objetiva e interioridade subjetiva é um dos mais importantes traços do argumento de Bourdieu. Ao serem socializados em contato com ambientes sociais objetivados, os indivíduos incorporam disposições que virão a guiar as tomadas de posição no campo. Tais disposições, inculcadas nos indivíduos nos referidos processos de socialização, tornam-se parte importante e duradoura de suas individualidades. Podem ser encaradas, portanto, como objetividades subjetivadas. Por outro lado, uma vez que a estrutura é incorporada pelos sujeitos de ação, estes podem mobilizá-la no intuito de atuarem sobre o mundo, fazendo das disposições adquiridas subjetividades estruturadas. Os *habitus* seriam justamente esses “sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes” (BOURDIEU, 1983. p.60-61) e seu duplo caráter – gerado e transformador – permite aos indivíduos deixarem a sua marca no mundo social, sem que da influência deste, no entanto, possam se abster.

O *habitus* é também concebido como uma espécie de *senso prático*, que permite ao indivíduo compreender, de modo tácito, o que se deve fazer em uma situação vivenciada, sem a necessidade de uma reflexão crítica:

Os “sujeitos” são, de fato, agentes que atuam e que sabem, dotados de um senso prático (título que dei ao livro no qual desenvolvo essa análise), de um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (o que comumente chamamos de gosto), de estruturas cognitivas duradouras (que são essencialmente produto da incorporação de estruturas objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e a resposta adequada. (BOURDIEU, 1996a, p.42)

A perpetuação dos *habitus* por intermédio das estruturas e dos sujeitos tem, portanto, um papel muito importante para a formação daquilo que chamamos de *senso comum*, em referência a um conjunto de evidências compartilhadas e tomadas como tácitas (*taken for granted*) por um determinado grupo social. Ele representa uma estrutura “inculcada em todas as mentes socializadas de uma certa maneira” (BOURDIEU, 1996a, p.127), sendo,

concomitantemente, *subjetivo e coletivo*. Ademais, é através do *habitus* que o indivíduo forma *gostos e preferências*, podendo destacar aqui o peso concedido por Bourdieu à influência externa para a formação das individualidades.

O *habitus* tal como compreendido pelo autor, possui enorme responsabilidade sobre a prática/ação dos indivíduos, que se dá precisamente *a partir da mediação entre o próprio habitus e uma situação cotidiana experimentada*²². Seu significado, porém, é *anterior à prática* e que ela mais abrangente, gostando o autor de defini-lo sinteticamente em diversos pontos de sua obra como uma “matriz de percepções, de apreciações e de ações” (BOURDIEU, 1983, p.65). Ele é *subjetivo, mas não individual*, e se apresenta partilhado entre membros de uma classe, fração de classe ou grupo social.

Capital simbólico e capital artístico

Para Bourdieu, o capital simbólico corresponde a uma *propriedade de qualquer tipo de capital, compreendidos pelos agentes sociais e por eles imbuídos de valor*. É o capital correspondente à consagração dos indivíduos, ao seu reconhecimento, correspondendo, portanto, à importância social acumulada e passível de ser evocada a qualquer momento em um determinado campo:

Todo tipo de capital (econômico, cultural, social) tende (em graus diferentes) a funcionar como capital simbólico (de modo que talvez valesse mais a pena falar, a rigor, em *efeitos simbólicos do capital*) quando alcança um reconhecimento explícito ou prático, o de um *habitus* estruturado segundo as mesmas estruturas do espaço em que foi engendrado. Em outros termos, o capital simbólico (...) não constitui uma espécie particular de capital, mas justamente aquilo em que se transforma qualquer espécie de capital quando é desconhecida enquanto capital, ou seja, enquanto força, poder ou capacidade de exploração (atual ou potencial), portanto reconhecida como legítima. Mais precisamente, o capital existe e age como capital simbólico (...) na relação com um *habitus* predisposto a percebê-lo como signo e como signo de importância, isto é, a conhecê-lo e a reconhecê-lo em função de estruturas cognitivas aptas e tendentes a lhe conceder o reconhecimento pelo fato de estarem em harmonia com o que ele é. (BOURDIEU, 2001, p.296, itálico do autor)

O reconhecimento dá ao indivíduo também o poder de reconhecer, consagrar, em suma, de *produzir hierarquias*. Este poder é determinado, portanto, por aquilo que Bourdieu se refere como capital simbólico, sendo, subjetivamente, uma de suas medidas.

²² O autor chega a definir a ação pela equação: [(*habitus*)(capital)] + campo = prática. (BOURDIEU, 2007a, p.97)

Irei me referir a um tipo específico do capital simbólico relacionado ao *prestígio e à consagração no interior do campo musical* sob o nome de *capital artístico*. O seu processo de acumulação se dá através de habilidades incorporadas (capital cultural), e é reconhecido por meio de reputações (consequência do acúmulo e evocação do capital cultural e *capital social*²³). Estas se constituem a partir de múltiplos julgamentos (entendidos, em seu sentido mais amplo, como produto de trocas múltiplas, reconhecimentos institucionais, experimentações e confrontações de ideias) por pares, consumidores e outros agentes do campo a partir do desempenho em atividades em seu interior (v. p.ex., MENGER, 2014, p.187-235), sendo deste uma espécie de “gratificação” simbólica. O capital artístico corresponde, portanto, ao capital simbólico acumulado em relação às atividades dos agentes que os permite utilizá-lo em disputas no interior do campo musical²⁴, em especial, no subcampo de produção restrita. Por ser uma forma de capital, traduz-se em poder simbólico em favor de seus portadores, signo de importância reconhecido institucionalmente e perpetuado através do *habitus*.

O capital artístico pode ser compreendido, portanto, como uma adequação muito particular (e exitosa) entre o *habitus* e a estrutura dos campos artísticos, a exemplo do musical. Podemos perceber o sucesso de tal vinculação, por exemplo, quando o capital simbólico acumulado por um musicista (por intermédio do *habitus*) corresponde àquele bem quisto e recebido/valorizado no âmbito estrutural do campo musical. Entre os subcampos de grande e restrita produção será possível perceber que o capital artístico adquire diferentes formas, devido às hierarquias de valorações a eles específicas. O diálogo mais próximo que o subcampo de grande produção nutre com o campo econômico, por exemplo, torna-o receptível a capitais muito distintos àqueles valorizados a partir da organização mais autônoma do subcampo restrito. Um cantor que não tenha passado por um ambiente formal de ensino de música e/ou por um processo de “treinamento” sistemático da voz, mas que, por outro lado, possua grandes habilidades de comunicação com o público, saiba dançar e tenha um excelente preparo físico, verá em suas habilidades maiores chances de reconhecimento na performance, digamos, da axé-music, do pagode baiano ou do funk carioca, que em um coro

²³ Para Bourdieu, o capital social representa as relações herdadas ou constituídas por indivíduos, que favorecem o acesso a outras formas de capitais no espaço social. Pode ser compreendido como uma rede de influência e apoio ao qual o indivíduo pode recorrer no intuito de obter vantagens nas disputas simbólicas e objetivas com as quais se engaja.

²⁴ Autores como José Alberto Salgado (2005 p.24-56) já abordaram, de modo mais ou menos semelhante, determinados capitais a integrarem o grupo mais amplo o qual aqui denomino *capital artístico*. Isto se evidencia na compreensão concedida por Salgado à técnica musical, por exemplo, tomada como uma forma de capital incorporado, legitimada entre os pares no campo musical.

profissional, no qual habilidades como leitura de partituras e impositação vocal são comumente exigidas.

Poder simbólico e violência simbólica

No contexto de disputas a caracterizar os campos que constituem o espaço social, os agentes dominantes no campo do poder fazem impor seu ponto de vista particular como verdades universais aos demais agentes do campo. Tais imposições podem se dar por meio de coerções físicas ou simbólicas; através do *habitus*. O *poder simbólico* é justamente aquele que permite a construção da realidade a partir do estabelecimento de um sentido imediato de mundo, pois os símbolos são instrumentos por excelência da integração social: “eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social” (BOURDIEU, 1989, p.10, grifo do autor). Ele representa a maneira como as disparidades de poder se apresentam ao mundo social, quando o fazem de modo que seus integrantes as tomam por legítimas, reproduzindo-as sem que as questionem em suas desigualdades.

Quando o poder é colocado em ação por vias simbólicas, de modo a impor (intencionalmente ou não) uma visão de mundo, identifica-se uma situação de *violência simbólica*. Esta mostra-se de especial eficácia pois, incorporada pelos agentes por meio de seus sistemas de disposições, frequentemente não é percebida em suas características propriamente “violentas”. Torna-se, assim, *consentida*. Por exemplo, no campo musical, se músicos partilham a crença de que a sua atuação na área deve ser tomada como uma espécie de sacerdócio, alheia aos lucros financeiros, e isto gera vantagens a um contratante que pode convencê-lo a realizar uma apresentação sem que receba qualquer remuneração por tê-la protagonizado, é possível verificar uma situação de acionamento de poderes a partir do consentimento simbólico. O papel dominado desempenhado pelo músico, no âmbito econômico, em relação à pessoa que lhe contrata é reafirmado, ainda que o primeiro não se dê conta da operação de tal mecanismo perpetuação.

Por meio da inculcação de esquemas práticos de percepção, apreciação e ação sobre os dominados, a violência dos dominantes pode ser exercida pela via simbólica (por meio do *habitus*), com reflexos não menos palpáveis que aqueles desencadeados a partir da violência física. A submissão consentida à violência simbólica será tanto mais eficiente, quanto mais exitoso o processo de socialização:

O mundo social é infestado por *cobranças* que só funcionam como tais para aqueles indivíduos predispostos a percebê-las, as mesmas que, a exemplo do sinal vermelho para frear, desencadeiam disposições corporais profundamente interiorizadas e que não passam pelas vias da consciência e do cálculo. A submissão à ordem estabelecida é o produto do acordo entre as estruturas cognitivas inscritas pela história coletiva (filogênese) e individual (ontogênese) nos corpos e as estruturas objetivas do mundo ao qual elas se aplicam. (BOURDIEU, 2001, p.241)

Dessa maneira, Bourdieu busca explicar, por exemplo, a forma como a maioria (dominada) é governada pela minoria (dominante) em toda a história da humanidade sobre a qual se há registro, ainda que, para isso, os dominados precisem abdicar de seus próprios sentimentos e paixões em prol das vontades de seus dominadores – ou mesmo, em situações de grande *eficácia simbólica*, tomarem o interesse dos últimos como os seus próprios.

1.3 ESTRUTURA DO TRABALHO

Na presente introdução abordei a minha aproximação com o problema de pesquisa e relatei a forma por meio da qual a ele me reportei a partir de experiências pessoais, inicialmente, na condição de musicista e, posteriormente, de pesquisador. Na sequência, visitei alguns conceitos oriundos de outras áreas do conhecimento, cuja compreensão mostra-se essencial às discussões contidas no restante do documento.

No primeiro dos capítulos desta tese, indico, em diálogo com a literatura, a maneira como se impuseram, a partir do Romantismo, particularidades ao trabalho de profissionais da música, com influências ainda perceptíveis sobre os fazeres musicais no Ocidente. Ao traçar a gênese do campo musical moderno, busco fundamentar a análise a partir da compreensão de um elemento chave à sua condução: a relação entre o campo musical e outros campos do espaço social, em especial, o campo econômico. Já no Capítulo II, situo geograficamente a pesquisa, direcionando minhas reflexões às características das atividades musicais na cidade de Salvador – onde se insere meu Campo –, em perspectiva histórica. O terceiro capítulo é aquele por meio do qual introduzo, aos leitores, os interlocutores da pesquisa e realizo algumas reflexões gerais acerca da experiência etnográfica e das minhas primeiras inserções em Campo. No quarto, opto por uma breve descrição das trajetórias dos agentes os quais pude acompanhar em Campo, dissertando sobre algumas de suas vivências no trabalho com música e destacando suas peculiaridades.

Nos Capítulos V e VI, o objetivo é lançar uma lupa sobre as atividades laborais de meus interlocutores, no intuito de compreender de modo mais detalhado aquilo que lhes apresenta comum. Discorro, assim, sobre a dificuldade para a assimilação do caráter

profissional de suas atividades no campo; sobre a excessiva desigualdade simbólica e material a particulariza-las; sobre a flexibilidade da configuração laboral, característica ao *métier* de músicos profissionais; sobre o insucesso do campo musical em subjugar a hierarquização que lhe é peculiar a processos sistemáticos de treinamento e teste (por meio de universidades e escolas profissionais, por exemplo), a informalidade do trabalho de musicistas, entre outros tópicos de relevância. Todas as referidas características, a modelar o campo musical no que diz respeito à atividade profissional de seus principais agentes, contribuem para que o trabalho na área assuma contornos próprios, a amparar as discussões aqui contidas.

2. O CAMPO MUSICAL E SEUS AVESOS

*-Mas não é natural sentir que há um Deus?
-O senhor poderia igualmente perguntar se é natural
fechar as calças com fecho eclair - retrucou o
Administrador sarcasticamente. - Faz-me lembrar outro
desses antigos, chamado Bradley. Ele definia a filosofia
como a arte de encontrar más razões para aquilo que se
crê por instinto. Como se nós acreditássemos em alguma
coisa, seja o que for, por instinto! Cremos nas coisas
porque somos condicionados a crer nelas. A arte de
encontrar más razões para aquilo que se crê por outras
más razões, isso é a filosofia. As pessoas crêem em Deus
porque foram condicionadas para crer em Deus.*

Aldous Huxley – Admirável mundo novo

Em uma conversa despreziosa e informal com um colega musicista, logo após uma apresentação da qual havia participado com sua banda no Circo Voador – tradicional espaço de apresentações localizado no bairro boêmio da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro –, ele confessa-me ter passado por maus bocados para ali estar. Havendo, anteriormente à data de agendamento do show, assumido o compromisso de tocar em uma cerimônia de casamento que viria a ocorrer na mesma data e horário da apresentação, acabara encontrando muitas dificuldades para indicar um substituto a ocupar o seu lugar no evento matrimonial e, conseqüentemente, disponibilizar-se para partilhar aquele momento com os colegas de grupo na casa de shows da Lapa. Fossem os critérios a nortear a sua decisão (entre o show no Circo ou a apresentação no casamento) exclusivamente estéticos ou afetivos, não pensaria duas vezes antes de optar dividir a noite com sua banda. A performance em casamentos, no entanto, era o que lhe permitia “pagar as suas contas”, e uma eventual ausência em um evento previamente agendado, poderia significar o seu desligamento da empresa responsável por contratá-lo para tocar em eventos de tal natureza.

Tendo, por fim, conseguido contornar o problema, questionava-me sobre o porquê de um grupo com alguma projeção midiática e um público fiel (ainda que não exatamente “massivo”, na concepção mais corriqueira da palavra) como o que integrava não possibilitar-lhe uma remuneração suficiente para que pudesse se desvencilhar de compromissos os quais assumia apenas “por dinheiro”, a exemplo da performance em cerimônias de casamento. O dilema vivenciado por meu colega e partilhado por inúmeros musicistas contemporâneos – a

incluir os interlocutores da presente pesquisa – nos remete às discussões proposta no presente capítulo. Nele abordarei, em perspectiva histórica, a constituição do campo musical e do campo econômico tal como hoje os conhecemos e, em certa medida, naturalizamo-los. Exponho as continuidades e fricções entre ambos, retomando conceitos trabalhados na introdução – a exemplo dos subcampos de grande e restrita produção – e introduzo ou me aprofundo em outros, de grande relevância para as discussões aqui empreendidas; como os de *trabalho, ocupação, profissão, talento e campo profissional*.

2.1 GÊNESE: A MÚSICA NEM TÃO AUTÔNOMA ASSIM

No intuito de realizar uma análise crítica do mundo social que pavimentou os caminhos para o surgimento das formas de trabalho com música que hoje conhecemos, é importante realizar um recuo temporal que permita visitar o período da história que permitiu a estruturação de tais transformações no cotidiano dos músicos no mundo ocidental²⁵. Aproximo-me neste capítulo, portanto, de uma análise da gênese de uma *fração do campo artístico*, mais especificamente aquela que irei aqui me referir como *campo musical*. Tarefa já desempenhada em trabalhos anteriores (DENORA, 1995; ELIAS, 1995; BOURDIEU, 1996b), sua retomada mostra-se de grande serventia ao embasamento da discussão aqui proposta, justificando uma breve reexposição.

Um dos principais elementos a distinguir a transição na ordem musical verificável entre o classicismo e o período romântico na Europa foi a liberação progressiva daquela em relação às instâncias de legitimação externas, vinculadas à aristocracia e à igreja em suas demandas éticas e estéticas. Tal processo gradual de autonomização social e econômico possibilitou o surgimento de uma produção a se direcionar exclusivamente ao enquadramento nas regras estabelecidas pelo próprio universo musical, crescentemente propenso a liberar-se de uma dependência do poder político e da propaganda eclesiástica.

Bourdieu (2007b, p.102) remete o início deste processo ao município de Florença, na Itália do século XV, onde identifica traços de uma derrocada da Igreja no monopólio da autoridade sobre a produção artística de seus contemporâneos. Nesse contexto, foi reivindicada pelos artistas uma legitimidade própria a avaliar as suas produções e produtos, que deveria traduzir-se no domínio dos próprios agentes do campo na determinação das regras

²⁵ Ciente das diversas discussões acerca das múltiplas compreensões possíveis do epíteto *Ocidente* na contemporaneidade, optei por não me aprofundar em tal conceituação pois, ao fazê-lo, muito me distanciaria dos objetivos da presente discussão. Para as finalidades aqui expressas, considerarei abarcados pelo termo todos aqueles grupos culturais nos quais a razão científica e o processo de racionalização das diferentes esferas da vida social se impuseram, na modernidade, como elementos estruturantes e dominantes. (v., p.ex., WEBER, 1980).

ali vigentes e das valorações nele partilhadas. Favorecido pela retração de poderio do antigo clero, catalisado pela Reforma Protestante, o processo foi interrompido por aproximadamente dois séculos, em decorrência dos reflexos da contra-Reforma e da ascendente influência da monarquia absoluta sobre a Europa, retomando a sua marcha no período imediatamente subsequente.

Em cada sociedade, o movimento de autonomização do campo musical se deu de modo particular e a seu tempo, acompanhando fenômeno semelhante a ocorrer em todos os campos da esfera artística²⁶. Ao menos no Ocidente, porém, não houve grupo social que tenha se mostrado indiferente ao processo. No que diz respeito ao cotidiano laboral dos músicos, a autonomia do campo significou uma ruptura de seus agentes com a dependência exclusiva de um patrão ou mecenas – objetivadas em encomendas diretas e relações pessoais de serventia – e sua adesão a uma nova forma de submissão, agora a um mercado de compradores (mais frequentemente) anônimos, baseado na impessoalidade – aquisições indiretas através, por exemplo, de partituras ou ingressos para apresentações e concertos.

Esse novo público, majoritariamente burguês²⁷, representava justamente a classe a ascender no período, enquanto a aristocracia, outrora mantenedora direta da atividade artística, via a sua influência sobre os fazeres musicais no mundo moderno declinar, em consonância com a diminuição de sua influência nos campos econômico e político no contexto. O sucesso de Beethoven com a venda de seus serviços e obras para um mercado parcialmente anônimo de compradores – e em expansão, na virada do século XVIII ao XIX – é um indício das metamorfoses às quais a Europa se submetia no período, sobre as quais discorrerei adiante.

O processo de aprofundamento do capitalismo europeu a partir do século XVIII, em decorrência de uma combinação propícia de fatores – a exemplo das transformações nas relações de produção e também da ascensão de uma ética religiosa burguesa, o protestantismo

²⁶ Uma interpretação de campo possível à análise da obra de Bourdieu é a de que ele poderia corresponder a qualquer espaço do mundo social onde houvesse indivíduos em posições bem definidas em condições de disputas por poder. Outra das interpretações pertinentes seria aquela em que os campos seriam exclusivos às sociedades modernas, resultado da autonomização de esferas da vida social, antes subordinadas à ordem religiosa. O campo artístico e, conseqüentemente, o musical seriam uma dessas esferas que, uma vez libertadas das amarras eclesiais, passam a gozar de certa autonomia e mecanismos de legitimação próprios. Esta última compreensão não é inédita às reflexões do autor, permeando a obra de alguns de seus antecessores, a exemplo de Max Weber. É esta última compreensão bourdieusiana dirigida aos campos artístico e musical que partilho neste trabalho.

²⁷ Aqui me refiro ao burguês antes como um grupo caracterizado por sua forma de consumo do produto musical – a diferir da antiga modalidade, norteadada pela prestação de serviços à corte – que a um grupo social homogêneo. DeNora (1995, p.12-13) demonstra como a aristocracia ainda permaneceu com grande poder de influência sobre a produção musical na passagem do século XVIII ao XIX. Sua relação com a produção musical vai se alterando, de maneira gradativa, tomando aos poucos contornos mais difusos e menos personalista

(WEBER, 2004) –, favoreceu o surgimento de novas relações de trabalho com a música²⁸. Gradualmente, portanto, musicistas deixam a sua condição de *artesãos*²⁹ a serviço de sua corte – em um mundo no qual os campos encontravam-se imbricados, em submissão à ordem religiosa – para assumir outra, de *artista*;³⁰ passando, assim, a atuar em um campo com regras próprias e, concomitantemente, a dialogar com um mercado guiado por valores econômicos frequentemente estranhos ao universo musical.

Luciana Requião sintetiza tal processo de transição verificado ao final do século XVIII, enfatizando seu prolongamento até aquele subsequente:

Na área da música, com o aprimoramento das técnicas de impressão musical e com o advento do concerto público – além das aulas particulares que já eram recorrentes –, o músico passa a poder contar com outras possibilidades de trabalho. Porém, esta relativa autonomia do trabalho do músico só vai efetivamente acontecer a partir do início do século XIX, onde se inicia o desenvolvimento de um mercado para a compra e venda de serviços e mercadorias musicais. A possibilidade de se estabelecer um mercado autônomo para a música mudava, aos poucos, o status social de seu produtor. De *artesão* o músico passava a *artista*. (REQUIÃO, 2010, p.84, grifo da autora)

O movimento do campo artístico em direção à autonomia acelera-se vertiginosamente com a revolução industrial e a conseqüente intensificação da divisão do trabalho, a favorecer, concomitante e ironicamente, uma aproximação entre as concepções de obra de arte e mercadoria. Um fechamento do campo em torno de si mesmo é frequentemente apontado na literatura como uma reação romântica à racionalização e mercantilização das esferas da vida social em sua totalidade, incluindo a esfera artística (BOURIDEU, 2007b, p.102). É nesse

²⁸ Theodor W. Adorno demonstra que, apesar de muitas vezes as relações de produção atuarem no sentido de acorrentar o desenvolvimento das forças produtivas, em alguns momentos aquelas também assumem o papel de fortalecer as forças emergentes. Segundo o autor: “As forças musicais produtivas e as relações de produção não se contrapõem de modo simplesmente antagônico umas em relação às outras, mas são recíproca e variadamente mediadas. As próprias forças produtivas podem alterar as relações de produção na esfera socialmente particular da música, e, até certo ponto, inclusive criá-las. (...) Vez ou outra, (...) as relações de produção também intensificaram as forças produtivas. Sem a ascensão da grande burguesia alemã e sua influência sobre as instituições e sobre o gosto, Richard Strauss seria inimaginável.” (ADORNO, p.400-402)

²⁹ A compreensão dos “artesãos” aqui exposta mostra-se fundamentada somente quando contextualizada. O artesão ao qual reportam-se os autores, ao retratarem as transformações na produção artística do período, é aquele que produz mercadorias cujo valor utilitário, histórica e socialmente estabelecido, mostra-se inquestionável. Eles não enfatizam, como outros contemporâneos o fazem, a ideia de um bem cultural associada ao artesanato, a compreende-lo em suas materialidades, sensibilidades e diásporas (SENNET, 2009; BRITO, 2019). A aproximação da compreensão de Elias e Requião sobre o termo se dá não por ignorar os aspectos simbólicos e imateriais vinculados à produção dos artesãos, mas por reconhecer que parte significativa da relação menos autônoma que nutrem com o campo econômico deve-se a seu valor utilitário, oriundo suas propriedades objetivas ou simbólicas.

³⁰ Para informações sobre a mudança de condição das relações de trabalho com música durante o período de transição para a sociedade ocidental moderna, ver ELIAS (1995) e BOURDIEU (1996b).

momento que se opera uma dissensão, tão clara quanto complementar, entre a arte-mercadoria, de um lado, e a arte de significação pura, de outro; estando a primeira subjugada principalmente à lógica de um mercado financeiro (econômica, no sentido estrito), enquanto a última, ao que Bourdieu denomina mercado de bens simbólicos. Tal cisão, que deve antes ser tomada como matriz de dois polos de um *continuum* que de entidades estanques e dicotômicas, incorre de disposições incorporadas por agentes do campo artístico, no decorrer do processo de socialização em seus espaços objetivos e simbólicos. Os indivíduos encontram nas instituições a constituírem o campo condições propícias à afirmação de sua autonomia por meio de uma fruição desinteressada, em contraponto ao materialismo da posse e/ou da apropriação financeira, vinculadas a uma lógica dominante no campo econômico.

A compreensão da arte – e, conseqüentemente, da música – como um fazer indiferente aos ditames de ordem econômica e dos mecanismos “insensíveis” do mercado – *arte pela arte* – não é, portanto, uma tônica a acompanhar toda a história da prática musical, devendo ser creditada ao Romantismo europeu a sua invenção nos moldes atuais³¹. Nascida da emancipação burguesa em relação à antiga ordem e, ao mesmo tempo, distanciando-se particularmente de uma racionalização científica do mundo típica ao protestantismo ascético, a relação ambígua da música pura e desinteressada em relação ao campo econômico é marca de distinção desde a origem daquela. Embora Max Weber tenha versado sobre o impacto da racionalização e da secularização também na esfera da produção musical (1995), é inegável que o campo pôs-se a afirmar sua autonomia a partir da reprodução de valores que remetem, frequentemente, à possessão contemplativa do sagrado³², disposição comuns, na defesa do autor, às religiões não ocidentais e ao catolicismo pré-moderno (WEBER. 2004). Peters (2013) ressalta que as representações românticas do gênio estético surgidas no século XVIII e tornadas dominantes no campo musical, por exemplo, além de subordiná-lo a valores que se distanciam de uma racionalidade científica estritamente dita, mantém, até os presentes dias, um enorme apelo:

³¹ Se por um lado seria ingênuo ou importuno falar de uma Europa homogênea à época, por outro mostra-se impraticável e em desacordo com os objetivos desta breve exposição a abordagem das nuances geográficas relacionadas às especificidades da autonomização do campo musical nos diferentes países da Europa. Ademais, mostra-se tímida a discussão a respeito do tema que se vincule às reflexões sobre tais processos em países menor prestígio político e cultural à época. Tal carência foi notada e ressaltada pelo próprio Elias (1995, p.17). As diferenças relacionadas à referida autonomização eram percebidas mesmo entre as diferentes cidades de um mesmo país, o que pode ser percebido, por exemplo, na movimentação de Mozart entre Salzburgo e Viena. Elias ressalta ainda (p.29-30) que em países como França e Inglaterra, as posições musicais encontravam-se mais concentradas nas capitais que na Alemanha e na Itália, em consequência da mais precoce centralização política verificada nos dois primeiros. Esta maior amplitude de mercado verificada nos últimos concedia maior autonomia aos musicistas, favorecendo uma anterior autonomização do campo nestes países.

³² Ver discussões sobre o tema no presente capítulo e também no Capítulo V.

Nos últimos dois ou três séculos, embora a ideia da expressão artística como resultado da possessão por um espírito divino tenha se tornado menos palatável com a secularização das visões de mundo característica da modernidade, a concepção do gênio como uma entidade fundamentalmente descontínua em relação ao restante da humanidade permaneceu alicianante, com a ideia de poderes da divindade dando lugar à noção de talentos inatos, inalcançáveis por meio do engenho, do treinamento e da prática. (PETERS, 2013, p.187)

Entre as crenças a distanciar a ordem artística do processo de desencantamento do mundo que passou a distinguir o mundo ocidental moderno, podemos destacar a da “criação livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata” (BOURDIEU, 2007b, p.104) ou mesmo a do artista como corpo mediador entre o divino e o profano, muito difundida e reproduzida no Campo a sustentar presente pesquisa³³. Na literatura, tampouco são raras as referências ao caráter místico constantemente atribuído ao campo musical e a seus agentes, a glorificar artistas como missionários proféticos ou mesmo semideuses (BOURDIEU, 1996b; 2007b; KINGSBURRY, 1988; PETERS, 2013, p.188-220). Todas as características aqui descritas encontram especial ressonância no que Bourdieu denomina subcampo de produção restrita; fração do campo musical abordado conceitualmente na introdução do presente trabalho, que será rediscutido em breve.

O despertar do artista, na esteira das transformações econômicas e socioculturais de uma época, atrela-se a uma nova concepção contextualmente partilhada e reproduzida acerca da figura do músico, na referida trajetória rumo à maior autonomia de seu fazer artístico. A transição, porém, ocorre de maneira lenta e gradual, como demonstram Tia DeNora (1995) e Norbert Elias (1995, p.29-31) a partir de acontecimentos registrados sobre a vida dos compositores Beethoven e Wolfgang Amadeus Mozart, respectivamente. O caráter estrutural da referida passagem, a representar a transição ocidental à modernidade, leva-nos a inferir, porém, que estudos sobre as trajetórias de outros compositores de grande projeção no período confirmariam a percepção do desenrolar gradual do referido processo. A coexistência de relações que concediam aos músicos um maior grau de independência financeira em relação ao clero – artistas – com outras que os mantinham subordinados aos privilégios da corte –

³³ Tânia Quintaneiro, Maria Lígia de Oliveira e Barbosa Márcia Gardênia Monteiro de Oliveira (2003, p.126), ao se referirem à distinção realizada por Weber entre os ascetas e os místicos, argumentam que estes compreenderiam o indivíduo não como um instrumento, mas na condição de um recipiente divino, cabendo a ele a fuga do que seja mundano no intuito de se aproximarem dos valores divinos. Para eles, “Entregar-se aos bens mundanos põe em perigo a concentração sobre os bens de salvação: é preciso, então, negá-los”.

artesãos – era uma realidade já no contexto de Mozart³⁴, quem viveu entre 1756 e 1791 na Europa³⁵. Os autores atentam ainda para o êxito da empreitada empreendida por Beethoven como músico *autônomo*, em período pouco posterior ao que Mozart buscou se afirmar em tal prática, sem contar com o êxito de seu sucessor (ELIAS, 1995, p.43).

Diante da exposição, poderia-se questionar: o que representava o músico artista, em ascensão a partir do período romântico, que o diferenciava de maneira tão profunda do artesão? Os primeiros possuíam maiores prerrogativas sobre sua criação e, conseqüentemente, uma maior autonomia sobre ela. Ao contrário da arte de artesão, que é produzida para um círculo de pessoas próximas, ligadas à igreja ou à realeza que se interessam inicialmente pelo valor utilitário da produção, a arte de artista é comumente produzida visando atingir um público de consumidores dentro do próprio campo – artistas – ou outros – anônimos: mais dispersos em relação a preferências e gostos e com algum poder aquisitivo que os permitem serem tomados por consumidores de arte (v. p.ex., BECKER, 1951). Tais transformações afetaram de maneira relevante a disparidade de poderes detidos por aqueles que produziam arte, de um lado, e os que a consumiam, de outro:

(...) o artista individual tem muito mais espaço para a experimentação e a improvisação auto-regulada, individual. Comparado ao artista-artesão, na manipulação das formas simbólicas de sua arte ele dispõe de liberdade bem maior para seguir sua compreensão pessoal dos padrões sequenciais, sua expressividade e seu próprio sentimento e gosto, que se tornaram altamente individualizados. Agora a obra de arte depende, em larga escala, do autoquestionamento dos indivíduos sobre o que lhes agrada particularmente em suas fantasias e experimentos materializados e de sua capacidade para, mais cedo ou mais tarde, despertar um eco em outras pessoas através de tais estruturas simbólicas. Reduz-se a pressão coletiva da tradição e da sociedade local integrada sobre a produção da obra de arte; crescem os autocondicionamentos, impostos pela consciência do produtor de arte individual. (ELIAS, 1995, p.50)

Mais livres em relação às amarras religiosas, o musicista moderno viu-se pressionado não somente pelos autocondicionamentos mas também por uma gama de forças outras, internas e externas ao campo musical, a impactarem os seus fazeres (v. p.ex., BECKER, 1982; BOURDIEU, 1996b). Bourdieu (BOURDIEU., 2007b, p.103-4) atenta para o fato de que a liberdade de criação propiciada pela ruptura com o mecenato direto revela, prontamente, certo grau de formalidade, perdendo sua validade quando analisada em profundidade. Quando

³⁴ Nobert Elias (1995) atenta para uma enorme disparidade regional no interior do continente europeu no período. Esta favorecia a atuação de musicistas autônomos em determinadas localidades e a inibiam em outros.

³⁵ O compositor e instrumentista, nascido em Salzburgo, Áustria, atuou em outras cidades do continente europeu, sendo as viagens uma constante em sua vida desde a infância. Para maiores informações, ver ELIAS (1995)

dirigidas aos pares ou a um seletos público de admiradores de arte, a produção torna-se refém das leis do próprio mercado de bens simbólicos a caracterizar o campo musical. Quando, por outro lado, dirigidas ao deleite e consumo do grande público, ela se vê submissa aos “índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, *marchants de quadros*” (BOURDIEU, 2007b, p.104, grifo do autor).

Para o autor, a estrutura de um campo diz respeito às suas dimensões objetivas e subjetivas capazes de impactar as preferências, disposições e ações dos agentes nele imersos. Ela também se encontra disseminada entre os próprios agentes, em sua forma incorporada, sendo, assim, por eles perpetuada, cotidianamente. Como contraponto aos ideais de desinteresse a envolver o fazer artístico, é na estrutura do subcampo da grande produção que o processo de racionalização e mercantilização dos fazeres musicais apresenta as suas manifestações mais evidentes. Tal fração do campo musical abrigará, após um processo de intensas transformações nos dois últimos séculos, a consolidação de uma complexa indústria da cultura.

Dessa forma, é de se esperar que, no presente, o subcampo da grande produção sustente uma relação próxima e dialética com fazeres musicais de caráter majoritariamente comercial – aqueles cuja subordinação econômica se dá, comumente, de maneira deliberada. Tomando de empréstimo métodos e técnicas ligados à ordem econômica e à comercialização dos produtos musicais, aproxima-os daqueles de caráter intercambiáveis e redutíveis a seu valor mercantil “típicos de uma produção mecânica” (2007b, p.104). Não à toa, Bourdieu utiliza também o termo campo da indústria cultural para se referir ao que, em outras produções de sua autoria, identifica como subcampo de grande produção³⁶.

Embora consolidada de maneira gradual desde a transição para o mundo moderno, a autonomia do campo musical e sua consequente subdivisão entre os subcampos de grande e restrita produção aparecem como uma chave para a compreensão de sua estruturação ainda na contemporaneidade. Para a elucidação do funcionamento de outros espaços sociais que não o

³⁶ A abordagem das significantes *campo de grande produção* e *campo da indústria cultural* como de significados comuns, evidencia-se, por exemplo, na seguinte passagem: “O campo de produção [artística] propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recriados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais”. (BOURDIEU, 2007b, p.105). Fenômeno semelhante, no mesmo trecho, é percebido em suas referências às expressões *campo erudito* e *campo de produção restrita*.

francês, ao qual Bourdieu limita suas análises, os conceitos do autor demonstram-se também de grande validade, uma vez realizadas as devidas (e necessárias) adaptações e contextualizações. A relação supostamente paradoxal entre os valores dominantes nos campos econômico e musical, a atravessar a experiência de meus interlocutores de pesquisa, é somente uma das evidências da pertinência da conceituação bourdieusiana às reflexões direcionadas aos fazeres musicais no Brasil e, mais especificamente, em Salvador – onde situo o meu Campo de pesquisa (v. cap. II).

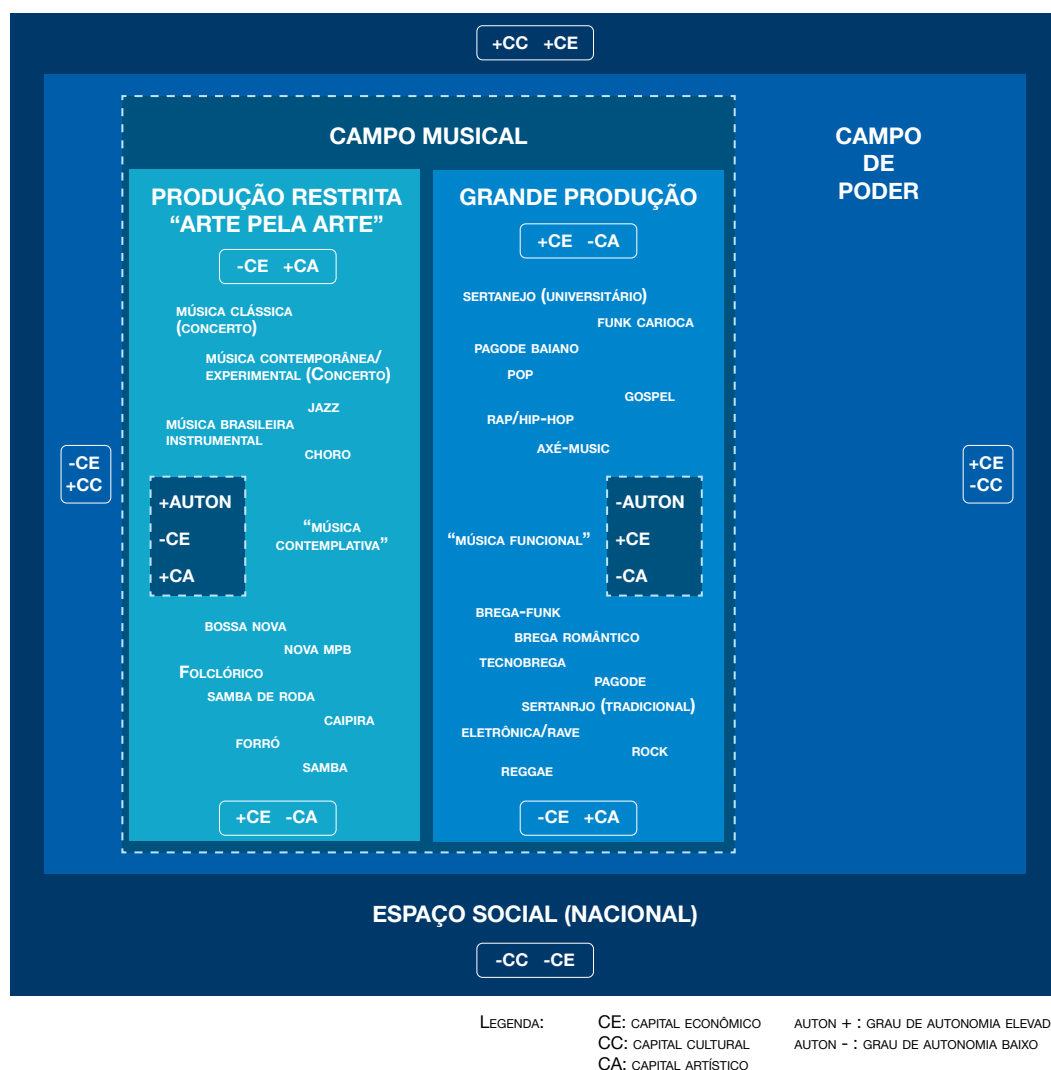
Em uma tentativa de esboçar o campo musical ao qual me reporto, reproduzo abaixo uma adaptação de um quadro extraído de *As regras da arte*, de Bourdieu, (1996b, p.144) referente ao campo de produção literária na França, incorporando elementos pertinentes à compreensão dos fazeres musicais locais (**Figura 2**). O quadro representa a subordinação do campo musical, por exemplo, ao econômico no campo de poder, devido ao menor peso do capital cultural (determinante para a hierarquização no primeiro e nele simbolicamente dominante) frente ao capital econômico. Como parte do processo de adaptação realizado da obra de Bourdieu a partir de minhas experiências em Campo, considero o aspecto utilitário assumido por um determinado repertório essencial à sua vinculação ou não a cada um dos subcampos³⁷. Por exemplo, ao executar um repertório de Vivaldi ou Beethoven – figuras cujo repertório se vincula às frações superiores de legitimação por *capital simbólico específico* (capital artístico/musical) em uma cerimônia de casamento em troca de uma remuneração qualquer, o musicista aproxima o seu fazer musical de uma lógica econômica, dominante no subcampo de grande produção. O mesmo acontece com aquele que executa um repertório vinculado ao que convencionou-se denominar *MPB* (a incluir canções de, digamos, Chico Buarque, Guinga, João Bosco, João Gilberto, Gilberto Gil etc.) em contextos de *barzinhos*³⁸. O aspecto utilitário (ou funcional) desempenhado pela música nos referidos contextos, em subordinação a objetivos outros daqueles que, porventura, a consomem – ex.: celebrar a união de um casal ou realizar uma refeição/socializar – sobrepõe-se à própria música executada no que se refere às prerrogativas para o posicionamento e hierarquização de tais fazeres no campo musical. O inverso também é verdadeiro. A performance de musicistas/grupos/repertórios mais comumente vinculados às frações dominadas do campo restrito ou pertencentes ao campo de grande produção em um teatro de grande importância,

³⁷ Em sua representação, Bourdieu aborda tal distinção em subordinação principalmente em relação aos aspectos estilísticos ou de gênero (p.ex.: *vaudeville*, folhetim, jornalismo, vanguarda consagrada e vanguarda Boemia).

³⁸ Ver discussão sobre o epíteto no Capítulo IV.

por exemplo, legitima simbolicamente aquela atividade musical, atribuindo-lhe capital artístico que não lhe é comumente distintivo³⁹.

Figura 2 - Campo musical local no campo de poder e no espaço social



Adaptação de Bourdieu (1996b, P.144). Fontes: Everynoise (everynoise.com), Melo, Carvalho e Machado (2020) e Spotify (spotify.com). Elaboração própria.

A análise acima nos permite notar que, mesmo diante da relativa autonomia alcançada pelo campo musical na modernidade, a relação estabelecida entre este e os demais campos a

³⁹ Em *Tempos idos*, samba de Cartola e Carlos Cachça (RCA, 1977), os autores não escondem o orgulho em ver o gênero samba ser executado em um espaço com grande poder de legitimação simbólica no campo musical: o teatro, neste caso, mais especificamente, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O fato evidencia-se na letra da referida composição: “O nosso samba, humilde samba/Foi de conquistas em conquistas/Conseguiu penetrar no Municipal/Depois de percorrer todo o universo”. Outro exemplo do argumento exposto pode ser extraído de reportagem do Jornal *O Globo*, sobre a primeira performance de um espetáculo de *passinho* – tipo de dança vinculada ao *funk carioca* – no mesmo Theatro Municipal do Rio de Janeiro (ver <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/teatro-municipal-recebe-pela-primeira-vez-espetaculo-de-passinho-16306455>, acessado em 16 de agosto de 2020).

integrar o espaço social (a exemplo do campo econômico) – bem como condição permanente de disputas em seu interior a operar os mais diversos sistemas de inclusão/exclusão – denunciam as limitações da compreensão do fazer artístico como uma prática de liberdade. Da perspectiva etnomusicológica aqui assumida, portanto, não há pertinência em se falar de uma música pura, desinteressada ou autorregulada, pois os fazeres musicais se objetivam sob influência de um campo que, em relação dialética com tudo aquilo que nele se produz, assume inequívoca função coercitiva.

A condição de subordinação do campo musical ao campo econômico no interior do campo do poder, leva comumente à submissão da produção musical aos ditames do mercado dos capitais (econômicos, em sentido estrito). Isso, porém, não impede a difusão da crença em uma produção musical desinteressada no campo e no espaço social de modo mais amplo. A partir do rompimento com a antiga ordem, o crédito concedido à música pura (arte pela arte) se afirma como simbolicamente dominante dentro do campo artístico/musical, sendo reproduzido por meio de suas estruturas simbólicas e objetivas. Estas cumprem a função de induzir os agentes, por meio do *habitus*, à reprodução dos valores dominantes no campo, por ignorância ou conveniência (dissimulação). No primeiro caso, a ação se particulariza pela ingenuidade e, no último, por seu componente cínico. Ambas contribuem, no entanto, para a reprodução das estruturas do campo musical em sua reivindicação por autonomia.

Uma vez abordada, em perspectiva histórica e de maneira sintética, a constituição de um campo musical autônomo na modernidade, sua atualidade e alcance, mostra-se importante o aprofundamento da discussão acerca de uma das facetas mais relevantes a permear tal autonomia idealizada. Refiro-me à compreensão dos fazeres que nele se instauram como decorrentes de habilidades inerentes aos indivíduos, atributos essenciais mobilizados por seus agentes, cotidianamente referidos através de epítetos como *talento*, *dádiva*, *dom*, *vocação* e, em casos excepcionais, *genialidade*. A tal compreensão, Bourdieu contrapõe outra, a vislumbrar a atividade musical, a exemplo de qualquer ação prática racional, como produto da incorporação de sistemas de disposições herdadas das estruturas dos campos com as quais o indivíduo se vincula em seu processo de socialização⁴⁰. Rejeitando a passividade de tal incorporação, o autor não aceita tampouco a sua percepção em subordinação aos ditames de caprichos individuais, tomando-a, antes, como resultante da ação dialética entre indivíduo(s) e estrutura. Sua abordagem vai, então, de encontro à compreensão de uma produção musical

⁴⁰ Bourdieu não reduz, porém, o agente ao papel de portador ou reproduzidor de uma dada estrutura – visão fatalista e mecanicista cara ao estruturalismo “clássico”. Ele enfatiza, em contrapartida, a possibilidade de reativação continuada das lutas pelo domínio do campo pelo agente social, assegurando-lhe também o poder de transformação da referida estrutura (v. p.ex., BOURDIEU, 2001, p.286-289).

desinteressada, atada a características inatas ou essenciais dos indivíduos, tema da discussão a seguir.

2.2 SOBRE O TALENTO

2.2.1 O talento como essência

O Romantismo, como visto anteriormente, vê surgir em seu tempo um campo autônomo de produção musical. A cisão entre a antiga e a nova ordem – dito de outro modo, entre o mundo aristocrático e o burguês – deu condições à emancipação do artista moderno, sem significar, no entanto, uma adesão cega deste ao ideário economicista da burguesia. Pelo contrário; um dos traços do microcosmo artístico e dos defensores da arte “pura” na modernidade é sua aversão ao burguês e àquilo que produz/consume, pois, em “seu servilismo em relação ao público e aos poderes, lembra a possibilidade, sempre oferecida ao artista, de fazer comércio da arte ou fazer-se o organizador dos prazeres dos poderosos” (BOURDIEU, 1996, p.99). Após libertar-se das diretrizes religiosas e aristocráticas, parte do campo musical buscava se desvencilhar também das demandas burguesas, por meio de um campo a gozar de autonomia em relação ao campo econômico; dali em diante, dominante no campo de poder. A nova economia proposta pelo campo artístico tem como princípio a negação daquela propriamente financeira. Ensimesmada, ela se distingue pelo protagonismo assumido pelos bens simbólicos em seu funcionamento:

A revolução simbólica pela qual os artistas libertam-se da demanda burguesa recusando reconhecer qualquer outro mestre que não sua arte tem por efeito fazer desaparecer o mercado. De fato, eles não podem triunfar do "burguês" na luta pelo domínio do sentido e da função da atividade artística sem o anular ao mesmo tempo como cliente potencial. No momento em que afirmam, com Flaubert⁴¹, que "uma obra de arte [...] é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga", que é *sem preço*, ou seja, estranha à lógica ordinária da economia ordinária, descobre-se que é efetivamente *sem valor comercial*, que não tem mercado. (BOURDIEU, 1996b, p.100, grifo do autor)

Ao se distanciar das legitimações por meio das recompensas financeiras, o campo de produção musical se afasta, concomitantemente, daquilo que é valorativamente dominante no campo econômico. A vinculação dos fazeres musicais a compreensões essencialistas do

⁴¹ Gustave Flaubert (1821-1880), autor francês reconhecido por suas obras literárias, entre elas os romances *Madame Bovary* e *A educação sentimental*. Bourdieu conduz uma análise metódica da atuação dos personagens do último no campo literário, situando-os em acordo com suas disposições e ações no interior do referido campo.

talento⁴² representa, como será abordado adiante (v. disc. no cap. V), uma das faces da compreensão distanciada daqueles em relação à lógica a permear o mundo do trabalho na modernidade, notoriamente vinculada ao esforço individual e à impessoalidade. O entendimento do talento como determinante aos fazeres musicais ou, ao menos, ao êxito destes no interior do campo, torna-se predominante no campo musical a partir do Romantismo, como demonstra parte significativa dos escritos sobre o tema (BOURDIEU, 2007b, p.104; LENNENBERG, 1980, p.221-2; MENGER, 2014, 2018).

Ainda que não possamos extrair da literatura um consenso em torno do que se compreenda por talento (MENGER, 2014, p.142-235; 2018, p.15-26) ou mesmo de um caminho para sua melhor aferição, no senso comum é recorrente a percepção de que “a principal causa dos diferentes níveis de sucesso dos artistas é o talento” (MENGER, 2014, p.142, tradução nossa)⁴³⁴⁴. Dominante, ao menos fora de nichos restritos da discussão acadêmica (e, em parte, claro, também dentro destes), sua compreensão de modo determinista/essencialista o associa à expressão de habilidades universais originadas em uma espécie de loteria genética⁴⁵⁴⁶. Tal construção simbólica deve-se às transformações ocorridas no campo que, remetendo ao período do passado aqui abordado, segue hoje a influenciar o comportamento de seus agentes.

Com o crescimento da autonomia do campo, vinculado a uma ideia de produção desinteressada da arte, impõe-se sobre a figura do artista uma noção determinista das habilidades necessárias ao exercício do ofício – individualista. A autonomia do campo musical tem como sua correspondente subjetiva, no âmbito da agência, a própria noção de liberdade artística, concedida ao músico em relação aos fatores externos a condicioná-la. A concepção vincula-se “a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano” (ELIAS, 1994, p.53). A imputação de características essenciais à atividade desses atores minimiza, portanto, a relevância concedida a fatores culturais, sociais e econômicos como condicionantes da produção artística. O “conceito romântico” de *gênio*

⁴² Ou uma das variants do termo (p. ex., dom, vocação, genialidade).

⁴³ “[...] the main cause of differences in artists’ success levels is talent”.

⁴⁴ Um reforço ao argumento pode ser notado em Kingsbury (1988), Requião (2010, p.153-158), Salgado (2005, p.242, 261) e Schroeder (2004).

⁴⁵ Também são comuns as explicações místicas (o artista como um ser de outro planeta), religiosas (o artista como um enviado de Deus), entre outras, que, ao final, denotam, sem exceção, o caráter essencialista que se atribui ao termo.

⁴⁶ A compreensão universal e genética das habilidades é, portanto, é diametralmente oposta à noção de capitais, de Pierre Bourdieu. Estes são compreendidos em sua validade contextual e historicamente situada, além de sua posse remeter à herança social ou ao processo de acumulação individual ao longo de uma trajetória.

(ELIAS, p.60) possui um papel de destaque na reprodução e difusão do verificado essencialismo, afirmando-se de forma gradual às compreensões sobre o fazer musical no período.

À época ainda muito associada à figura do compositor, a genialidade corresponde a uma personificação radicalizada do talento musical. A sua vinculação inicial à figura do criador deve-se, ao menos parcialmente, ao fato de que “em nenhuma outra área da música o indivíduo (enquanto valor) conta tanto quanto na composição” (TRAVASSOS, 2005, p.16). O individualismo exacerbado personificado no compositor contribuiu, portanto, para seu tratamento inicial como tipo ideal da genialidade. Em período posterior, porém, o atributo passa a se vincular também a outros domínios do fazer musical, a exemplo da performance. O processo é verificado a partir da inversão de papéis ocorrida na hierarquia interna ao campo musical: os cantores e instrumentistas passam a ocupar, a partir do século XX, o posto de maior destaque em seu interior⁴⁷.

É importante ressaltar que as noções de talento e genialidade partilhadas no mundo ocidental são de validade a ele circunscritas. A categorização de obras a partir de atributos inerentes a seu criador e a própria distinção de indivíduos enquanto *talentosos* ou *não-talentosos* pode não ser verificada em culturas musicais outras, como nos mostra a literatura antropológica e etnomusicológica. Na tentativa de exemplificar o ponto, podemos nos remeter aos Venda sul-africanos, pesquisados por Blacking (1973), entre os quais todos os indivíduos seriam capazes de se apropriarem dos domínios necessários à performance musical exemplar; ou evocar a descrição dos diferentes critérios para avaliação da qualidade musical de terceiros cuja utilização é atribuída por Merriam (1967) aos índios *Flathead*, como ilustrativo da não universalidade das concepções essencialistas e restritas do talento musical.

Mesmo no ocidente, é possível reivindicar diversos exemplos de compreensões outras acerca do talento musical a divergirem daquelas identificadas como “senso comum” ao campo. Angela Luhning, a partir de pesquisa de campo conduzida terreiro de Candomblé Nagô-Ketu⁴⁸, percebe uma submissão do processo de tornar-se ogã ou alabê⁴⁹ a uma aptidão demonstrada por tais agentes (LUHNING, 1995, p.23-24). A aferição desta, porém,

⁴⁷ Em ambientes cuja vinculação ao campo restrito permanece estreita, é possível verificar, no entanto, continuidades em relação à supremacia simbólica da figura do compositor em relação ao intérprete ou, ao menos, da equivalência entre ambas Travassos (2005, p.15-17) demonstra como em uma universidade de música localizada na cidade do Rio de Janeiro – UNIRIO – os cursos vinculados à composição se situam em graus mais elevados da hierarquia simbólica (e, frequentemente, também objetiva) da instituição.

⁴⁸ Terreiro Ilê Axé Opô Aganjú, originado a partir de divisões internas no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá.

⁴⁹ O primeiro é identificado pela autora como encarregado das funções de organização no terreiro, podendo, ao demonstrar aptidão para as práticas musicais, tornar-se tocador de atabaque e/ou agogô. Os alabês, por sua vez, correspondem àqueles que ocupam a mais alta hierarquia entre os tocadores de atabaque de um terreiro.

subordina-se a fatores religiosos e de gênero – mulheres não podem tocar o atabaque em contextos rituais, pois a condução feminina do orixá por meio do instrumento é um tabu no candomblé⁵⁰ (BARROS, 2017, p.101). Nesses ambientes, portanto, as mulheres não se prestam ao juízo relacionado à sua aptidão para a performance dos atabaques, pois a execução destes lhes é vetada *a priori*, por motivações de ordem sagrada.

DeNora (1995, p.23-4) refere-se ao norte da Alemanha como o local a partir de onde haveria se difundido uma compreensão do gênio criativo que, posteriormente, veio a se alastrar pelo mundo ocidental. Independentemente do marco de origem, é possível notar que a influência de tal crença partilhada faz-se perceptível nos discursos e práticas de músicos ou leigos – *insiders* e *outsiders* em relação ao campo – sobre as determinantes do fazer musical, sendo ainda hoje reproduzida por aqueles com ele direta ou indiretamente envolvidos.

A permanência da concepção romântica do artista entre eles, bem como sobre eles e suas práticas, é reforçada por Sílvia Cordeiro Nassif Schroeder (2004). A autora argumenta que, em uma visão de senso comum, musicistas corresponderiam a seres dotados de habilidades inatas relacionadas às práticas musicais de diferentes naturezas, a diferenciá-los das pessoas comuns. Argumenta ainda que a percepção e reprodução de tal idealização não seria um privilégio de pessoas excluídas do campo musical, sendo neste reproduzidas por aquelas que com ele se encontram diretamente envolvidas. Vimos neste capítulo a importância do *habitus* para inculcar ideias dominantes vigentes em determinados espaços de socialização e de poder – os campos –, tornando-as dominantes também entre os dominados. Simbolicamente dominante no campo musical, a compreensão da relevância primordial do talento à definição dos fazeres que o constituem se perpetua por intermédio desse *habitus* individual-coletivo, a influenciar no processo de socialização músicos, consumidores de arte, bem como outros agentes envolvidos com o campo.

Da análise de cadernos culturais de jornais e revistas relacionadas à área de música⁵¹, Schroeder conclui ser associada aos músicos não só a ideia de genialidade, mas também outras referentes à *intuição*, ao *talento* e à *musicalidade*. Todas elas possuiriam certa valoração genética, natural, inata ou mística, deixando em segundo plano grande parte da trajetória individual e do processo de construção do conhecimento profissional e artístico necessários aos fazeres de tais indivíduos. Operam, portanto, como uma fotografia do

⁵⁰ Ainda que se possa verificar exceções pontuais, de improvável recorrência em terreiros mais antigos, o tabu em relação a presença feminina na condução dos atabaques é bastante difundido no candomblé.

⁵¹ A autora não explicita o recorte temporal utilizado, mas se propõe a uma análise de discursos extraídos de artigos das revistas *Bravo!* (Editora D'Avila Ltda) e *Concerto* (Clássicos Editorial Ltda), bem como dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*.

presente a se estabelecer como metonímia da existência, ou seja, de toda uma trajetória. Tal percepção, recorrente na literatura, remete àquela romântica acerca do fazer musical e de seus protagonistas, com influências na contemporaneidade:

Na tradição romântica, grandes compositores são comumente retratados não apenas como talentosos predestinados, mas também como inovadores ou radicais de extraordinária integridade. Geralmente são temperamentais, chegando às vezes ao ponto da insanidade, e quase inevitavelmente desvalorizados ou mal compreendidos. Hoje, esta noção de que o artista é um profeta incompreendido tem sido encorajada pelos próprios artistas⁵². (LENNENBERG, 1980, p.221-222, tradução nossa)

2.2.2 O talento como *habitus*

Em torno das concepções de talento e musicalidade, Henry Kingsburry (1988) argumenta girar os valores de um conservatório de música por ele pesquisado em etnografia conduzida ao final da década de 1980 em um município não identificado nos Estados Unidos. Ele sintetiza, de maneira enfática: “A vida no Conservatório é inteiramente relacionada ao talento. O talento musical é ao mesmo tempo o fenômeno mais universal e a maior questão na vida do conservatório⁵³” (KINGSBURY, 1988, p.59, tradução minha). Se agentes do conservatório em questão partilham, de um modo geral, uma visão inatista do talento, não é de se espantar que a compreensão de quão talentoso seria cada um deles seja motivo de grande preocupação entre os que ali se fazem presentes. O autor demonstra, então, a condição irônica e paradoxal representada pela própria instituição de ensino de música no interior da sociedade ocidental: em seus espaços, algumas poucas pessoas devem ser ensinadas sobre aquilo que, ao final, não é passível de ensinamento.

A compreensão do talento como algo presente na mente/corpo dos indivíduos, a expressar uma espécie de dádiva (*gift*) ou herança genética, é contestada por Kingsburry ao propor uma análise de tal atributo como uma representação cultural. Segundo ele, no conservatório, estudantes e professores comumente não são unânimes ao discorrer sobre o talento de terceiros. Pessoas consideradas talentosas em um primeiro momento, são, em seguida, referidas como pouco musicais, frequentemente pelos mesmos indivíduos que outrora as tomavam como exemplos de musicalidade.

⁵² “In the Romantic tradition, great composers are usually depicted as not only destined to be gifted, but also innovative or radical and of extraordinary integrity. Generally they are moody, sometimes to the point of insanity, and almost inevitably unappreciated or misunderstood. Today this notion that the artist is a misunderstood prophet has been encouraged by artists themselves”.

⁵³ “Conservatory life is about talent. Musical talent is at once the most pervasive phenomenon and the biggest issue in conservatory life”.

Como exemplo, Kingsburry narra a história de Johanna⁵⁴, uma cantora e ex-aluna do conservatório com a qual tinha costume de conversar. Ela o procurou após falhar em uma audição realizada para professores de canto. Em um local onde tudo gira em torno do talento, falhar em um exame de tal natureza poderia significar uma possível ausência de tal “atributo” e, conseqüentemente, colocar uma trajetória no conservatório em sério risco. Os professores, apesar de atestarem que Johanna possuía uma linda voz, alegaram ser a estudante “pouco musical”, sugerindo-a que buscasse refletir sobre a possibilidade de investir seus estudos em outra área que não a música. Contra o atestado de “não-musicalidade” pouco poderia fazer a estudante, já que a tal atributo não se apresenta como algo possível de ser trabalhado/adquirido. O mais curioso é que no mesmo exame, um ano antes, a estudante havia sido classificada por alguns entre os seus posteriores algozes como “musical”. O relato é uma ilustração da cômica ambigüidade a, comumente, caracterizarem tais julgamentos.

Reflexões a que nos conduz Kingsburry direcionam-se à compreensão da “relação entre realidade e a forma que a concebemos⁵⁵” (1988, p.67, tradução minha). Para o autor, “A validade do talento musical atribuído a uma pessoa se vincula diretamente à reputação daqueles que protagonizaram a ação⁵⁶” (1988, p.68, tradução minha), evidenciando a natureza social da compreensão de seu significado.

Não apenas o “talento” musical é relacional, mas as relações sociais caracterizadas por uma atribuição de talento conecta a reputação das pessoas envolvidas. (...) Uma avaliação de musicalidade ou talento não é apenas algo que é sempre provado ou refutado. Antes, ela é validada com referência ao mesmo processo social do qual ela emergiu. Uma avaliação de talento musical é um julgamento estético. Um julgamento estético de uma performance musical é uma afirmação avaliativa de uma pessoa ou pessoas⁵⁷. (1988, P.75, tradução minha)

A definição do talento de uma pessoa seria, então, antes relacionada a atributos de poder e autoridade – resultantes dos diferentes níveis de capitais socialmente acumulados ou herdados por indivíduos – entre aqueles agentes com maior capacidade de legitimação no campo que a atributos inerentes aos indivíduos. O poder simbólico a delimitar a legitimidade

⁵⁴ Como no presente trabalho, o autor utiliza pseudônimos ao se reportar a seus interlocutores.

⁵⁵ “[...] relation between reality and the way we know reality”.

⁵⁶ “The validity of a given person’s musical talent is a direct function of the relative esteem of the persons who have attributed the talent to the person in question”.

⁵⁷ “Not only is musical ‘talent’ relational, but the social relations characterized by an attribution of talent link the esteem of the persons involved. (...) An assessment of musicality or talent is not something that is ever proved or disproved. Rather, it is validated with reference to the same social process in which it first arose. An assessment of musical talent is an esthetic judgment. An esthetic judgment of musical performance is a statement that is evaluative of a person or persons”.

do julgamento e, principalmente, quem se encontra em posse de tal legitimidade, é alvo de constante disputa no campo musical. O estágio de distribuição deste poder entre os agentes do campo é, segundo Pierre Bourdieu, social e, não menos importante, historicamente determinado, sendo, portanto, contextual e relativo. Determinadas configurações do campo concedem a capitais específicos grande valoração subjetiva, atribuições nunca permanentes. Tornam-se, assim, irredutíveis a generalizações de ordem individual pautadas por compreensões essencialistas e, em consequência, conservadoras acerca das habilidades musicais.

Não é fortuito que o próprio Bourdieu (2007b, p.201) seja um dos que se unem ao coro da crítica àqueles que recorrem a “o trabalho da consciência ou à iluminação da intuição comumente designada pelo termo de ‘vocaçãõ’” para definir o êxito individual na ocupação das posições oferecidas pelo campo. Para o autor, o fenômeno é melhor explicado como uma transfiguração ideológica da relação estabelecida entre uma categoria de agentes e um estado do mercado do trabalho, que vem a se concretizar através da carreira e por “intermédio do sistema de disposições produzidas pela interiorização de um tipo determinado de condições objetivas envolvendo um tipo determinado de oportunidades objetivas” (p.201-2). Ou seja, aquilo que se convencionou chamar talento, ele compreende como uma relação de adequação perfeita (ou tão exitosa quanto possível) entre *habitus* e estrutura do campo, no caso, o musical:

(...) o princípio unificador e gerador de todas as práticas e, em particular, destas orientações comumente descritas como “escolhas” da “vocaçãõ”, e muitas vezes consideradas efeitos da “tomada de consciência”, não é outra coisa senão o *habitus*, sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação, do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas. (BOURDIEU, 2007b, P.191)

A relativização do tratamento do talento como atributo inerente aos indivíduos é contestada, não somente por Kingsburry e Bourdieu, mas também em parte relevante da literatura sobre o tema (BECKER, 1982; ELIAS, 1995; BLACKING, 2000; SCHROEDER, 2004; PENNA, 2012). Tais estudos, os discursos neles produzidos e por eles desencadeados não estão fora da disputa pelo domínio simbólico no campo musical, apresentando-se bastante disseminados na crítica sócio-etnomusicológica à compreensão determinista do talento. Estão longe de representar, porém, a força dominante dentre as narrativas reproduzidas sobre e

pelos envolvidos com a prática em questão, como demonstra, por exemplo, Schroeder (2004) e Pierre-Michel Menger (2014). Isto justifica, inclusive, o grande empenho dos referidos estudiosos na desconstrução da compreensão majoritária e comumente partilhada acerca do tema.

2.2.3 Uma crítica à abordagem do talento em Pierre-Michel Menger

É importante ressaltar que, mesmo da perspectiva sócio-etnomusicológica, não é unânime a compreensão do talento em completo divórcio com o determinismo a ele associado no senso comum. Um dos poucos autores a buscar uma sistematização dos estudos sobre o trabalho artístico na contemporaneidade, Pierre-Michel Menger (2014; 2018) confronta a compreensão de sua manifestação exclusivamente a partir de parâmetros externos aos indivíduos. O autor (2018, p.27-28) se dirige àqueles que a promovem como *construtivistas*, criticando o tratamento concedido por tal corrente ao talento como um mero resultado de processos sociais ou econômicos, (quase) inacessíveis ao indivíduo. Sem tampouco se reconhecer nos argumentos daqueles que o enxergam como um atributo essencial, uma dádiva genética, mística ou religiosa, ele propõe uma terceira via: reconhece a importância das habilidades inatas que, ao serem reforçadas por meio de julgamentos sucessivos no percurso de uma trajetória individual, delimitariam reputações que, por sua vez, representariam a confirmação objetivada daquilo que designamos por talento.

A reputação e o *status* são compreendidos na obra do autor como uma espécie de capital – acumulável, portanto – a qualificar agentes a partir de inúmeras comparações relativas à excelência de seu desempenho, mostrando-se esta diretamente influenciada pelas aptidões dos agentes. É através da reputação, segundo ele, que qualidades podem ser atribuídas a um trabalho que tem como objetivo a *originalidade* e a *diferenciação* e para o qual não há qualquer critério objetivo a possibilitar uma avaliação rigorosa e *a priori*. Hierarquizações são estabelecidas socialmente a partir de sucessivas “peneiras” de talentos, garantidas e estimuladas pela competição interindividual e pela organização do trabalho em investimentos ocasionais.

A proposta teórica de Menger para a compreensão do talento, apesar da grande contribuição às reflexões sobre o tópico, apresenta fragilidades sobre as quais me debruçarei brevemente. A principal dentre elas reporta-se à percepção do autor sobre o referido atributo como um elemento cuja avaliação seria conduzida retroativamente, resultante de espécies de “decretos” sobre o passado. Em outras palavras, o talento só poderia vir a ser identificável a partir de julgamentos referentes a uma carreira consolidada de um agente que tenha se

destacado nos inúmeros testes seletivos pretéritos, característicos à organização do trabalho artístico/musical. Tal compreensão, entretanto, não corresponde àquela dominante no campo, o que se evidencia na busca incansável em seu interior por gênios precoces, sobre a qual o relato de maior projeção seja possivelmente oriundo daqueles que se destinaram a realizar a biografia do pequeno Mozart. Nada encarna de modo mais fiel o simbolismo da compreensão do talento na sociedade moderna pós-Romantismo que a figura do prodígio, a criança supertalenta, sobre quem a justificativa para as habilidades demonstradas não poderia residir em outra esfera que não a da natureza.

Ainda que Menger se posicione de modo a confrontar a compreensão dominante sobre o epíteto a partir de uma definição particular, ele teria deixado de nela considerar uma das mais relevantes características do talento tal como amplamente concebido no mundo ocidental para a sua formulação conceitual. Como bem nos indica Kingsburry (1998), ele representa um valor essencialista que se presta antes a apontar caminhos específicos entre possibilidades futuras finitas no horizonte individual de agentes do campo que a operar enquanto um atestado de suas virtudes passadas. O talento, quando tomado de modo essencialista, tem mais a dizer sobre o porvir de uma trajetória que sobre seu pretérito, como é possível verificarmos na trajetória da estudante Johanna, encontrada por Kingsburry exercendo a função de garçone em um restaurante local, após seu desligamento dos estudos no conservatório.

A conceituação do autor apresenta ainda outro aspecto problemático, referente aos princípios basilares de sua argumentação. Ao vincular o sucesso do campo musical ao processo interno de engenharia e decantação daqueles indivíduos mais habilidosos entre os seus – garantido pelos sucessivos procedimentos de avaliações –, Menger flerta com uma visão meritocrática de frágil sustentação, se levamos em conta os estudos oriundos de distintas áreas do conhecimento a contestarem a validade singular, ou mesmo especial, do mérito individual para o êxito profissional⁵⁸. É possível aqui evocar os próprios escritos de Pierre Bourdieu sobre educação (1992), a apontarem um papel decisivo do sistema de ensino para a reprodução das desigualdades e para a conservação da estrutura de poder na sociedade moderna, à revelia do que se poderia compreender como *aptidões individuais dos estudantes*⁵⁹. Mesmo que Menger considere a importância de boa parcela de tais estudos

⁵⁸ Ver, por exemplo, FRANK (2016).

⁵⁹ Segundo Nogueira e Nogueira (2002, p.30) ao dissimular que sua cultura é a cultura das classes dominantes, a escola dissimula igualmente os efeitos que isso tem para o sucesso escolar das classes dominantes. As diferenças nos resultados escolares dos alunos tenderiam a ser vistas como diferenças de capacidade (dons desiguais) enquanto, na realidade, decorreriam da maior ou menor proximidade entre a cultura escolar e a cultura familiar do aluno. A escola cumpriria, assim, portanto, simultaneamente, sua função de reprodução e de legitimação das desigualdades sociais.

(2014, p.142-225) chegando mesmo a dialogar com alguns deles, a relevância concedida ao talento a ecoar de seus escritos parece borrar os diálogos estabelecidos com boa parcela da teoria sociológica, a exemplo dos escritos de Robert Merton sobre a vantagem acumulativa (v. p.ex., MENGER, 2014, p.207-225). Ao buscar uma síntese entre os extremos de uma análise essencialista ou construtivista, ele acaba por conceder maior relevância às habilidades inatas e à reputação dos agentes que dela advém. O autor relega, então, a segundo plano um emaranhado de fatores sociais, culturais e econômicos, de importância primária sobre o destino de tais agentes, mesmo que não os desconsidere.

Outra crítica possível a que se sujeita pode ser compreendida como política em sua natureza. Dedicar-me-ei em momento posterior (v. cap. V e VI) a abordar a maneira como a ideia do talento inato contribui à naturalização e reprodução de desigualdades no campo, mas, por ora, basta indicar que concepções essencialistas acerca das habilidades individuais se prestaram, historicamente, a justificar algumas dentre as mais equivocadas formulações teóricas sobre a sociedade, a exemplo da eugenia (SENNET, 2009, p.312-314). Longe de se aproximar de quaisquer entre tais formulações extremas, Menger, ao retirar o talento de seu papel de coadjuvante, deixa de lado uma boa parcela das monografias a contraporem os argumentos que evoca a justificar suas assertivas. Dessa maneira, acaba por a ele conceder um protagonismo questionável, diante das inúmeras variáveis a atravessarem as trajetórias dos agentes no campo, com influência em seu êxito.

Por fim, o autor critica compreensões as quais se refere como *construtivistas* por se reportarem ao talento e à criatividade como “construções sociais puras e simples” (MENGER, 2018, p.27). Além de homogeneizar as várias sutilezas teóricas de autores inseridos no bojo de suas referências, inclusive no que diz respeito à relevância concedida a fatores sociais para a compreensão do talento, o autor se presta a reverenciar a importância de uma única variável – correspondente ao talento – frente a inúmeras outras de natureza social, econômica, cultural, individual etc., a influenciar o sucesso artístico dos indivíduos. Ora, uma vez refutado o seu critério meritocrático de avaliação/reconhecimento social das aptidões, retornaria-se à insensata discussão da busca pela separação entre natureza e cultura, de êxito recusado há muito pelas ciências humanas no intuito de apontar aquilo que dos indivíduos seria inato (CASTRO, 1996; LEVI-STRAUSS, 1982).

Ademais, ainda que se considere a variável talento (abstendo-se de delimitá-la e caracterizá-la, pela já referida inviabilidade da tarefa) para a mensuração das habilidades

individuais, ela seria somente uma dentre inúmeras outras a influenciar um agente do campo em sua trajetória. Uma pessoa com, digamos, talento para a música a residir em uma comunidade ribeirinha carente em acessos, poucas chances terá para aprimorar cotidianamente suas habilidades em um instrumento musical. Um ser vocacionado às artes performáticas que tenha pânico de se apresentar em público, dificilmente teria reconhecida suas extraordinárias habilidades em uma época em que ainda não se haviam gravações musicais e internet. Um indivíduo pode ter um grande talento para a performance da cítara indiana e não chegar a cruzar com o instrumento em vida. Uma adolescente talentosa terá poucas chances de ser bem-sucedida na música caso se torne mãe precocemente e precise se revezar entre uma atividade profissional outra que não a música, com retornos financeiros mais imediatos, e os afazeres domésticos. Os exemplos poderiam se estender aqui infinitamente⁶⁰.

A argumentação aqui exposta não o foi, porém, exclusivamente no intuito de minimizar a relevância de disposições inatas a moldar ou influenciar uma trajetória individual, mas para mostrar que mesmo a intenção em apontá-las seria inócua devido à impossibilidade de destacar no rol de habilidades dos sujeitos aquilo que é *aptidão* e o que é fruto de uma *condição* (SENNET, 2009, P.313). Diante do seu caráter excludente, a compreensão essencialista mostra-se sujeita a críticas de cunho, digamos, político, uma vez que a inclusão (compreendida como intento de democratização do acesso a espaços de poder no interior dos diversos campos) se apresenta como um pressuposto ético inquestionável no horizonte do presente trabalho. É importante argumentar ainda acerca do grande número de fatores a influenciar os percursos de diferentes agentes no campo musical, concedendo a análises que buscam particularizar responsabilidades por tais trajetórias o demérito do distanciamento de suas complexidades. A questão central da discussão sobre o talento, portanto, refere-se menos ao seu poder de influência sobre o sucesso individual que à impossibilidade de seu isolamento e/ou precisa delimitação. Ademais, é importante ressaltar a multiplicidade de fatores – sociais, econômicos, culturais etc. – a operarem como estruturas estruturadas e estruturantes sob/sobre os fazeres musicais de agentes do campo, suplantando a

⁶⁰ O campo esportivo possui muitas similaridades com o musical, entre elas a ideia do condicionamento do êxito em seu interior a atributos essencialistas. Ao escrever estas linhas conversava com minha esposa a respeito da experiência de um ente familiar querido, muito habilidoso no futebol, que, durante a adolescência, foi recusado nas “peneiras” de vários clubes de Minas Gerais, devido à sua baixa estatura. Ele buscava ingressar nas denominadas “categorias de base”, no intuito de profissionalizar-se na área. Sequer chegaram a avaliar suas habilidades – ou, digamos, seu talento – pois a avaliação da altura dos candidatos era conduzida anteriormente a qualquer teste prático por meio do qual poderia coloca-las a juízo.

influência de aspectos individualistas sobre uma trajetória, mesmo quando da consideração destes em suas características essencialistas.

Para as discussões a permear este trabalho, portanto, mais importante que adotar um conceito estrito sobre o que caracterizaria o talento, o dom, a vocação ou a genialidade (tomados aqui, para fins de análise, não em suas particularidades, mas pelo que apresentam em comum: o viés essencialista de sua compreensão mais difundida no campo musical), é perceber as suas significações socialmente partilhadas e a influência destas sobre as configurações do trabalho musical. A tal discussão, porém, me debruçarei de modo mais incisivo em capítulo posterior (v. cap. V). Ao final da argumentação exposta no presente documento, advogarei em torno de uma conceituação não-essencialista do epíteto, pelos motivos apresentados e por acreditar residir em sua defesa uma compreensão mais favorável à assimilação da condição laboral dos fazeres musicais bem como a uma maior democratização do acesso às hierarquias superiores do campo musical.

É possível, em um esforço de síntese, esboçar o que foi discutido até aqui da seguinte maneira: fruto e também força motriz do individualismo burguês e das novas relações de produção que à época se delineavam, o campo musical se afirma em sua autonomia a partir do Romantismo na Europa. Cria-se, assim, um mercado de bens simbólicos dirigidos majoritariamente ao consumo por pares, a partir de uma lógica que busca diferenciar-se tanto quanto possível daquela vigente na ordem econômica. A ideia de talento como habilidade essencial ao êxito de uma obra ou *persona* artística é uma das características mais marcantes a particularizar o campo musical em sua autonomia e especificidade.

Ao se contrapor à referida ordem econômica na modernidade, o campo musical estabelece a sua autonomia. A partir dos valores simbolicamente dominantes em seu interior, torna-se desafiadora a reflexão acerca dos fazeres musicais sob a ótica do trabalho ou da ocupação modernas. Isto porque as últimas dialogam de maneira íntima com o campo econômico, havendo tornado-se, na modernidade, uma de suas molas propulsoras. Sobre as características do trabalho, portanto, discorrerei na sessão seguinte, buscando apreender aquilo que o aproxima e que o distancia da lógica de produção artística na contemporaneidade.

2.3 SOBRE O TRABALHO

O epíteto trabalho é alvo de intenso e inconcluso debate acerca de suas definições, em diversas áreas do conhecimento. Na visão de Karl Marx, um dos pensadores modernos a se

dedicar amplamente ao significado do trabalho na sociedade capitalista, o cerne do conceito compreende um processo de ação, mediação e controle do homem sobre o mundo natural. O poder de modificar a natureza atribuído ao ser humano a prerrogativa de torná-la mais útil à sua própria vida. Transformando-a, os indivíduos transformam também a si. Não é, portanto, qualquer capacidade de ação sobre a natureza que se sujeita ao que o autor concebe enquanto trabalho. Este pertence exclusivamente ao homem, pois só ele é capaz de, mesmo antes da concretização de uma determinada ação, tê-la conclusa em sua mente. Podemos evocar uma citação clássica de *O capital*, no intuito de ilustrar o argumento:

No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador, e portanto idealmente. Ele não apenas efetua uma transformação da forma da matéria natural; realiza, ao mesmo tempo, na matéria natural seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, a espécie e o modo de sua atividade e ao qual tem de subordinar sua vontade. (...) Os elementos simples do processo de trabalho são a atividade orientada a um fim ou o trabalho mesmo, seu objeto e seus meios. (MARX, 1996, p. 298).

Marx opera, portanto, com uma concepção ampla acerca do trabalho, que depois virá a abordar de maneira mais detalhada ao construir a sua teoria crítica do capital⁶¹. Uma das características básicas de tal conceituação genérica de trabalho empreendida pelo autor residiria na intencionalidade de quem o protagoniza, ou seja, na sua subordinação à uma sintonia entre meios e fins mediadas pela razão, humana em essência. Daí a recusa em compreender, digamos, o edificar de um formigueiro, o puxar de carroças e arados ou a debulha, quando protagonizadas por animais ou máquinas, dentro de sua categorização de trabalho. Se, de um lado, o trabalho apresenta-se como uma condição fundamental ao metabolismo entre homem e natureza, concomitantemente, não há sociedade possível que possa prescindir de sua existência, na perspectiva marxista.

O conceito de trabalho cunhado por Anthony Giddens refere-se a todas as tarefas às quais são destinadas um determinado esforço físico e mental, objetivando a produção de bens direcionados à satisfação das necessidades humanas (GIDDENS, 2008, p.378). Tal compreensão conceitual não difere em essência, portanto, daquela defendida por Marx mais de um século antes. A influência de tal compreensão ampliada e, de certa maneira, libertadora do trabalho, a diferenciá-la de uma compreensão medieval e religiosa que o tomava como um

⁶¹ Útil à discussão acerca do conceito de trabalho, Tumolo (2005, p.255) argumenta que tal categorização genérica do termo “não serve ou, na melhor das hipóteses, é insuficiente para a apreensão da relação capitalista de produção e, portanto, do ser social da forma capital”. Marx, no entanto, desenvolve o conceito de trabalho de maneira mais detalhada ao longo de sua obra.

martírio, ecoou também em outras áreas do conhecimento, a partir dos escritos de autores que sobre ele se debruçavam.

Bava Jr. atenta para a influência do trabalho na definição do perfil da experiência coletiva, não só de seus protagonistas, mas de todos os indivíduos: “o trabalho é, na verdade, o abrigo da humanidade e não a riqueza que ele gera. Esse é o fundamento de sua cidadania” (BAVA JR, 2000, p.17). Esta distinção entre trabalho e riqueza é importante, mas não distancia o valor daquele no que diz respeito à sobrevivência material dos indivíduos. O autor reconhece, portanto, ser o assalariamento a forma dominante de incorporação dos trabalhadores na maior parte das sociedades contemporâneas⁶² (p.21).

Dadas suas especificidades, as compreensões do trabalho aqui elencadas possuem diversos elementos comuns. A sua tomada como elemento basilar à existência humana e, de uma perspectiva mais contemporânea, à cidadania, permeia as classificações de autores, a princípio, muito distantes – geográfica e/ou teoricamente. Em busca por uma síntese, poderíamos compreendê-lo – em sentido *lato* –, como o elemento que dá a tônica à organização social, a partir da ação humana sobre a natureza, produzindo bens (objetivos e simbólicos) e com o poder de transformar a realidade.

De uma perspectiva a se aproximar da adotada na presente pesquisa, Samuel Araújo (1999) propõe uma discussão conceitual acerca do trabalho aplicada aos estudos do fenômeno acústico. Baseado na análise semiótica de Ferruccio Rossi-Landi acerca da linguagem como uma categoria específica do trabalho humano, Araújo a compreende como geradora de valor de uso, em seu potencial comunicativo, e também de valor de troca – “refletindo a posição de uma em relação às demais unidades de uma língua determinada” (p.7) Segundo ele:

Entender essa forma de trabalho, que propusemos denominar trabalho acústico, tem implicado em desvelar dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer música, bem como as demais relações subjacentes a esse fazer e as noções de valor que o permeiam, em compreender o uso dos instrumentos de trabalho mais diversos, das unidades mais simples de um determinado código musical aos instrumentos mais propriamente materiais de produção sonora”. (ARAÚJO, 1999, p.7)

Como será discutido a seguir, o conceito de trabalho desenvolvido pelo autor que mais serventia apresenta à presente discussão é aquele de trabalho acústico dirigido à geração de provimentos financeiros aos musicistas, por sua aproximação à ideia de ocupação e emprego.

⁶² No Brasil, no entanto, o ideal do trabalho assalariado não chegou a corresponder a uma modalidade amplamente disseminada de trabalho entre a População Economicamente Ativa (PEA).

Uma vez realizada uma breve revisão das definições teóricas do trabalho, em um sentido amplo, é preciso lançar sobre o conceito uma compreensão contextualizada. O que representaria o trabalho em nossa sociedade? Seria possível reconstruir historicamente um trajeto até a sua compreensão partilhada no tempo presente a influenciar a experiência de Campo conduzida para a presente pesquisa? Da ótica etnomusicológica aqui partilhada, é sabido que a ordem subjacente aos significados se constitui, em grande medida, a partir do sentido que lhe é conferido pelos agentes, quem, por sua vez, têm suas ações e reflexões imersas em contextos significantes que não lhes apresenta exclusivamente subordinados. A análise contextual dos conceitos torna-se, portanto, uma abordagem essencial a uma profunda e sincrônica compreensão de seus significados.

Max Weber, analisando o processo histórico de constituição do capitalismo como sistema econômico dominante na modernidade, percebeu nele a importância adquirida pelo trabalho como finalidade da ação humana. Tal importância se relaciona a um processo de racionalização de vários segmentos da vida social – esferas, no vocabulário weberiano – que, sob ótica protestante emergente, tornava a atuação secular sobre cada um deles um caminho natural – uma vocação⁶³. Tanto na religião quanto na economia, o homem era agora convidado a participar dos processos mundanos, sendo o êxito em tal engajamento um indício de sua salvação religiosa. O homem puritano, segundo Weber, se desvinculou do universalismo do amor e “rotinizou racionalmente todo o trabalho neste mundo, como sendo um serviço à vontade de Deus e uma comprovação de seu estado de graça” (WEBER, 1982, p. 381).

O acúmulo financeiro representava uma das formas de domínio racional e desencantado sobre o mundo, convertendo-se, nos primórdios do sistema capitalista, em um objetivo em si. O quadro justifica a análise de Thiry-Cherques acerca da perspectiva weberiana:

Na formação do capitalismo moderno, o trabalho serviu para dar sentido espiritual a um mundo que, segundo a doutrina calvinista da predestinação, é essencialmente sem sentido. O trabalhador não visava outra coisa além de reproduzir a vida, mas como a vida consome os frutos do trabalho, tratou então de acumular, de conter o consumo, de economizar vida e trabalho. (...) No capitalismo primitivo, o trabalho era um meio para a vida e para a previdência. No capitalismo moderno, graças ao ascetismo protestante, o trabalho se tornou um fim em si mesmo, um dever; não uma disposição prática. (THIRY-CHERQUES, 2009, p.908)

⁶³ A vocação tem para Weber, portanto, significado distinto ao aqui utilizado para referência ao talento, dom, dádiva etc.

Compreendido na lógica tradicional (pré-moderna) como um mal inevitável, o trabalho era concebido, portanto, como necessário e motivado somente ao atendimento das necessidades básicas, subjugado a uma moralidade de natureza divina. Já a ética do trabalho moderno, pautada pela racionalização, “(...) toma o trabalho como um dever, uma obrigação positivamente valorada como um fim em si mesmo” (THIRY-CHERQUES, 2009, p.911). Segundo Tania Quintaneiro, Maria Ligia Barbosa e Márcia Gardênia Monteiro de Oliveira (2003, p. 134) o trabalho “torna-se portanto um valor em si mesmo, e o operário ou o capitalista puritanos passam a viver em função de sua atividade ou negócio e só assim têm a sensação da tarefa cumprida”. Esta é a referência de Giddens quando este afirma que a discussão de Weber acerca da ética protestante seria antes uma análise da natureza obsessiva da modernidade que da lógica da autonegação a ela inerente (1997, p.87-89).

Foi ao aliar as finalidades de acúmulo de riquezas e obtenção da graça divina, que frações do protestantismo se posicionaram de forma exitosa ao encontrar nas forças produtivas da burguesia emergente um aliado natural às suas aspirações. A busca compulsiva pelo acúmulo material em dinheiro e bens a partir do trabalho é uma das mais relevantes características a justificar o capitalismo como sistema econômico. Ela é, portanto, historicamente situada e gradualmente naturalizada em sociedade. Segundo o próprio Weber, a um observador tradicional, o ideal do capitalista moderno deveria aparentar

tão inconcebível e enigmático, tão sórdido e desprezível. Que alguém possa tomar como fim de seu trabalho na vida exclusivamente a idéia de um dia descer à sepultura carregando enorme peso material em dinheiro e bens parece-lhe explicável tão-só como produto de um impulso perverso: a *auri sacra fames*". (WEBER, 2004, p. 63, grifo do autor)

Todo esse processo de racionalização obsessiva a nortear o comportamento humano em sociedade nas mais variadas esferas da vida não se extinguiu no decorrer do século XX. Ainda que Weber abordasse um capitalismo que não existe mais, muitas de suas reflexões acerca da institucionalização da racionalidade não somente permanece atual como viu, na contemporaneidade, sua influência se expandir para esferas que o autor sequer havia imaginado. A religião deixou de orientar a vida e o trabalho em diversas sociedades atuais, mas a naturalização do trabalho e a sua idolatria pragmática permanece a tônica nestes tempos, ligando-o às novas condições técnicas e econômicas de produção.

O que mais interessa aqui é perceber que tal processo de racionalização eliminou o caráter mágico e sacrificial do trabalho, aproximando-o do ideal de acumulação de bens e

riquezas no capitalismo, de modo a diferenciá-lo em relação a como este era compreendido nas sociedades pré-modernas. De penitência, ele se converte em meio para a salvação eterna, a partir de uma ordem religiosa ascendente, vindo, posteriormente, a se tornar a compulsiva e injustificada mola propulsora da sociedade contemporânea:

A racionalização da vida social levou ao desencantamento do mundo, à instrumentalização das ações, à existência sem propósito. A economia deixou de ser ascética, a religião deixou de orientar a vida e o trabalho deixou de ter sentido: tornou-se algo naturalizado, que os indivíduos e a sociedade sequer tentam justificar. A racionalização, que havia derrotado a religião, derrota agora, no capitalismo moderno, a razão, a “herdeira sorridente do iluminismo”. O produtivismo capitalista, nascido de um ascetismo religioso, se perpetuou em virtude de uma lógica materialista. Sem dúvida o capitalismo produziu a abundância, mas o fez à custa do trabalho mortificante, porque, para serem utilizados e consumidos, os produtos do trabalho têm que ser comprados. (THIRY-CHERQUES, 2009, p.914)

O trabalho aqui referido em muito se difere daquele que levaria o homem a potencializar sua relação com a natureza no intuito de satisfazer as suas necessidades. Ele se apresenta mortificante porque tampouco se sustenta em uma ordem moral religiosa que se impôs a partir da Reforma. Hoje à serviço de um materialismo produtivo, foi naturalizado como finalidade mundana, a justificar, a partir do acúmulo de bens, a existência humana. A redução ou limitação da compreensão do trabalho à ideia de ofício, ocupação ou profissão na discursiva contemporânea pode ser compreendida como uma das consequências de tais transformações.

2.3.1 Trabalho, ocupação e profissão

Anthony Giddens (2008, p.377), ao tentar sintetizar as principais características do trabalho na sociedade moderna, ressalta, de início, a importância da remuneração para a sua constituição enquanto tal, além de ostentar o seu caráter vital à constituição da identidade humana na contemporaneidade. Relevando-se o excessivamente positivo juízo concedido pelo autor ao epíteto – contrastando, por exemplo, àquela trazida por Thiry-Cherques –, podemos dela realizar algumas importantes inferências. Não é fortuito que o *dinheiro* e a *remuneração* apareçam como primeira categoria de análise a subsidiar a sua caracterização do trabalho. De fato, o elemento financeiro – capital econômico – assume protagonismo na compreensão contemporânea do termo, sendo seu significado frequentemente resumido à ideia do trabalho remunerado ou assalariado, também no senso comum. A vinculação do dinheiro à satisfação das necessidades objetivas e simbólicas do ser humano no capitalismo é outro indício de sua

conexão visceral e inquestionável ao trabalho na atualidade: não há vida possível sem dinheiro e, sendo o trabalho a sua principal fonte de provimento, não resta aos agentes outra saída que não a ele se submeterem em busca de remuneração.

O autor reconhece, no entanto, que o trabalho remunerado corresponde somente a uma fração daquele realizado por indivíduos no dia-a-dia. Como exemplos de trabalhos comumente não-remunerados ele cita, por exemplo, o trabalho doméstico e o trabalho voluntário. Existem ainda formas de trabalho a se diferenciarem daquelas regularmente remuneradas, como todas as realizadas no âmbito da economia informal. Segundo o próprio Anthony Giddens, o epíteto remete “a transações fora da esfera do emprego regular, que implicam, por vezes, a troca de dinheiro por serviços prestados, mas que também implicam frequentemente a troca directa de bens ou serviços” (2008, p.378). A economia informal para o autor englobaria, portanto, as transações comerciais não institucionalizadas/oficializadas, aquelas exercidas fora dos padrões regulares de emprego e também as atividades executadas a proporcionar serviços e bens que, de outro modo, necessitariam ser requisitados por meio de pagamentos.

Os critérios para a definição do conceito de *ocupação* não são de unânime representação na literatura. É possível distinguir análises a contemplar o termo de forma ampliada – a absorver as ocupações não remuneradas, por exemplo – e outras mais estritas, englobando, via de regra, o trabalho formal e informal, mas somente aqueles exercidos em função de algum tipo de remuneração. Os conceitos trazidos por órgãos oficiais no país podem ter aqui especial serventia, devido à análise que será posteriormente empreendida à luz dos dados da PNAD (v. caps. III e VI). De acordo com a Classificação Brasileira de Profissões (CBO)⁶⁴:

Ocupação é um conceito sintético não natural, artificialmente construído pelos analistas ocupacionais. O que existe no mundo concreto são as atividades exercidas pelo cidadão em um emprego ou outro tipo de relação de trabalho (autônomo, por exemplo). Ocupação é a agregação de empregos ou situações de trabalho similares quanto às atividades realizadas. O título ocupacional, em uma classificação, surge da agregação de situações similares de emprego e/ou trabalho. Outros dois conceitos sustentam a construção da nomenclatura da CBO 2002: a) Emprego ou situação de trabalho: definido como um conjunto de atividades desempenhadas por uma pessoa, com ou sem vínculo empregatício. Esta é a unidade estatística da

⁶⁴ Atualizada em 2002, pelo extinto Ministério do Trabalho.

acentuada a sua vinculação à contrapartida de uma remuneração, uma vez que a compreensão da ocupação pelo autor está inevitavelmente subordinada a uma remuneração associada. Vale ressaltar que tais parâmetros, de serventia à presente análise conceitual, não se inserem nas referências cotidianas e não acadêmicas aos termos em questão. Quando uma mãe se dirige à sua família e diz “– Quando chegar do trabalho, terei tempo para consertar a pia da cozinha”, subentende-se que há, em suas palavras, uma redução da compreensão do trabalho à sua variante remunerada. Ela se refere concomitantemente em seu enunciado a dois tipos de trabalho: o remunerado – ocupação – e ao doméstico, considerando, porém, somente um deles como merecedor de classificação enquanto tal.

A própria descrição de Giddens direcionada às características do trabalho, aproxima-o, ora ou outra, do conceito de ocupação:

O trabalho possibilita o acesso a contextos que contrastam com os ambientes domésticos. Na esfera do trabalho, mesmo quando as tarefas são relativamente aborrecidas, os indivíduos podem apreciar fazer qualquer coisa diferente das suas actividades domésticas. (GIDDENS, 2008, p.377)

Ao opor, por exemplo, o ambiente de trabalho ao doméstico, evidencia-se a sua compreensão do trabalho a não abarcar aquele não remunerado, que o próprio autor ressalta como parcela significativa das atividades empreendidas por um indivíduo ao longo da vida. Tampouco considera o trabalho informal, o qual, frequentemente, tem lugar no próprio ambiente residencial de seus protagonistas.

Uma vez compreendida a ocupação como uma fração da categoria mais ampla do trabalho – direcionada àquelas atividades com traços comuns a ponto de serem agrupadas por suas similaridades (ex.: músico, dançarino, padeiro, médico, lixeiro etc) cuja intenção de submissão à remuneração e à subsistência é manifesta –, outra abordagem conceitual será útil às finalidades do presente estudo: a de *profissão*. As discussões sobre o seu significado são antigas e remetem à abordagem da sociologia dita “clássica” (DURKHEIM, 2002; WEBER, 1999). O entendimento de que atributos como a “existência de um corpo esotérico de conhecimento e a orientação para um ideal de serviços” caracterizariam os valores atribuídos ao termo, mostra-se (quase) consensual no âmbito da sociologia das profissões⁶⁷ (MACHADO, 1995, p.14). No entanto, tal entendimento mostra-se insuficiente para distinguir, de modo inequívoco, as ocupações das profissões. Para Maria Helena Machado

⁶⁷ Maria Helena Machado (1995, p.15) diferencia as profissões das semi-profissões, a partir do critério da negociação com uma clientela específica (no primeiro caso) ou não (no segundo).

(1995) uma diferenciação entre ambas deve levar em consideração as seguintes características:

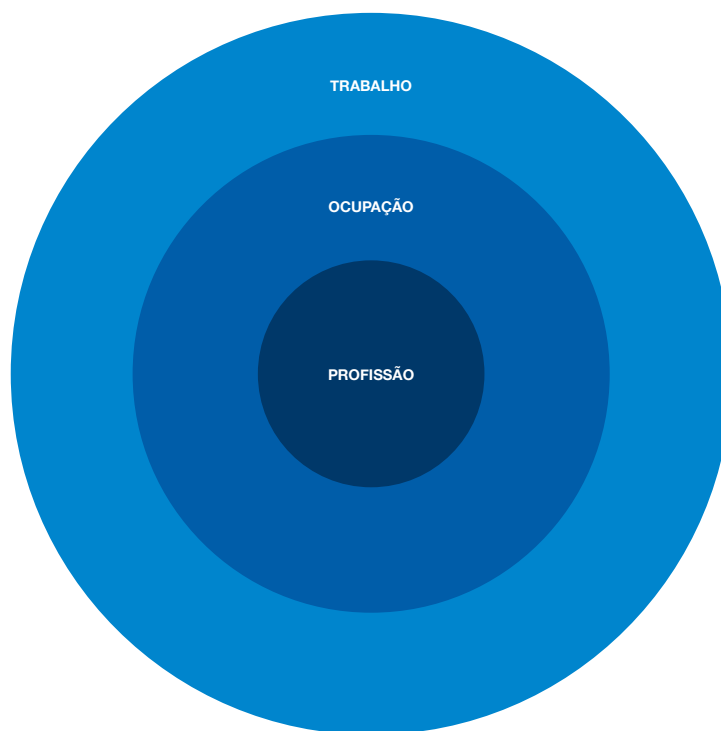
A primeira é o caráter técnico da tarefa do profissional, já que a mesma baseia-se no corpo de conhecimento sistemático adquirido através de um treinamento escolar. Pressupõe-se que esse conhecimento é transmitido por outros profissionais que falam a mesma linguagem. A segunda característica refere-se às normas e regras profissionais em que ele se orienta para executar sua tarefa. Em outros termos, essa tarefa ou atividade representa um conjunto de atos sistemáticos, contínuos que obedecem a uma certa lógica técnica científica. (MACHADO, 1995, p.18-19)

Segundo Harold Wilensky (1964), o processo de profissionalização das ocupações na modernidade subordina-se ao cumprimento de cinco passos distintos pelas atividades remuneradas de trabalho: (1) converter-se em ocupação a tempo integral; (2) criar e submeter a sua prática à vinculação a instituições formais de treinamento, capazes de sistematizar e universalizar o conhecimento a ser incorporado por aspirantes; (3) constituir uma associação profissional (capaz de fomentar de identidade coletiva); (4) promover a regulamentação da profissão, permitindo aos integrados o monopólio sobre a legitimação da prática profissional, não somente do conhecimento; e (5) adotar um código de ética, que, como consequência, favorece o expurgo dos não-profissionais.

A um mínimo conhecedor dos atributos do campo musical, não surpreenderia as inconsistências postas à análise da atividade ocupacional dos musicistas partindo dos parâmetros subjacentes ao processo de profissionalização acima expostos. Na literatura, somam-se contribuições acerca dos impasses enfrentados por pesquisadores que se propuseram a compreender o fenômeno a partir da experiência dos músicos (ou, mais amplamente, dos artistas), com especial destaque para as análises empreendidas por Menger (2005;2014) e José Alberto Salgado (2005). Deixarei, porém, o aprofundamento da discussão sobre o tópico para um outro momento, para que se dê em maior proximidade com as reflexões oriundas do Campo (v. cap. VI)

Por ora, acredito que o esboço conceitual alcançado bastará, por possibilitar compreensões úteis às reflexões que serão conduzidas até o momento de maiores desmembramentos do tópico. Das reflexões supracitadas, poderia buscar representar visualmente a compreensão partilhada acerca dos conceitos em questão, em diálogo com estudos promovidos, em sua maioria, do prisma da sociologia das profissões:

Figura 3 - Trabalho, ocupação e profissão no espaço social



Fontes: ABBOT, 1988; LARSON, 1977; MACDONALD, 1999; MACHADO, 1995; WILENSKY, 1964.
Elaboração própria.

Na ilustração (**Figura 3**) é possível perceber as profissões regulamentadas a ocuparem um rol específico entre as ocupações modernas, compreendidas aqui como atividades remuneradas e unidas por um *corpus* de características comuns, assalariadas ou não. A dimensão do trabalho, por sua vez, abarca aquela correspondente às ocupações, não se resumindo, entretanto, a elas. Ele representa, como procurei evidenciar durante a breve exposição antecedente, toda a forma de intervenção do homem sobre a natureza, por meio da ação e/ou da reflexão.

É em diálogo com as reflexões acima que proponho, como categoria analítica, a ideia do *campo profissional*, de grande serventia às reflexões que se sucederão no presente documento. O referido campo, como aqui compreendido, é aquele no qual agentes vinculados a diferentes profissões disputam recursos econômicos, prestígio e autoridade. Pode ser também estudado sobre o prisma das disputas entre as profissões regulamentadas e aquelas ocupações em busca de regulamentação e de uma possível “reserva” de mercado que tal formalização tende a propiciar. No interior do campo profissional, tornam-se dominantes aquelas ocupações/profissões (e, conseqüentemente, os agentes que as protagonizam) capazes

de vincular as práticas laborais que as permeiam a instituições de treinamento legitimadas, a processos regulatórios para o exercício do ofício, a associações profissionais cuja função é a manutenção de alguns privilégios a seus protagonistas e a um código de ética peculiar àquele nicho. A estreita vinculação do campo profissional ao campo econômico, que não deve ser confundida com uma equalização entre ambos, será abordada na seção posterior.

Ainda que não seja possível perceber, na literatura, uma unânime conceituação das significantes sobre as quais me debrucei nesta seção, sua problematização mostra-se útil à compreensão do que está em jogo nas diferentes considerações sobre seus significados. Uma vez que as categorias trabalho, ocupação e profissão são frequentemente abordadas na literatura sem uma análise crítica daquilo que representam, busquei traçar um caminho possível para a compreensão dos termos em suas idiossincrasias, sem desconsiderar as complexidades que subjazem a tarefa proposta.

2.4 AS RELAÇÕES ENTRE O CAMPO ECONÔMICO E O CAMPO PROFISSIONAL

O domínio da esfera econômica – ou, nos termos de Bourdieu, do campo econômico – na organização das sociedades modernas condiz com a relevância assumida pelo acúmulo de riqueza e propriedades para o trabalho no capitalismo ocidental, e, conseqüentemente, para as ocupações. À exceção dos poucos detentores dos meios de produção, é por meio das atividades laborais, exercidas pelos agentes por meio de suas respectivas ocupações, que estes se põem a dialogar de modo mais visceral com o campo dominante no espaço social na modernidade: o econômico. Outrora garantida pelo trabalho, as condições materiais de subsistência passam, após o intenso processo de divisão do trabalho verificado pós-revolução industrial, a ser garantidas pelos agentes por meio das remunerações advindas das atividades ocupacionais. Ainda que possamos distinguir ambos conceitos – ocupação e trabalho – em linhas teóricas, a redução de um a outro em suas objetivações cotidianas são demonstrações da maneira como a primeira passou a ser o critério a definir a significação social dos indivíduos e a correspondente relevância dos ganhos materiais para tal posicionamento na sociedade ocidental⁶⁸.

⁶⁸ Para Quintaneiro, Barbosa e Oliveira (2009, p.126) o ascetismo possui pesos diferentes na religiosidade ocidental e oriental. Segundo a autora, enquanto nas religiosidades de salvação do mundo oriental se direcionavam à “possessão contemplativa do sagrado”, no Ocidente, os ascetas buscavam intervir racionalmente nos processos mundanos. “No primeiro caso, o crente defende-se contra as distrações que a vida terrena oferece, no segundo, o mundo torna-se uma obrigação, e a missão do crente, que se torna um reformador ou revolucionário racional, consiste em transformá-lo segundo os ideais ascéticos.

Na modernidade, destacou-se ainda a forma remunerada do trabalho em relação às demais, dada a sua importância à consolidação da ordem econômica. Sendo a ocupação – e também as modernas profissões – formas de trabalho postas a serviço de uma compensação financeira⁶⁹, suas compreensões se confundem àquela atribuída ao próprio conceito de trabalho no mundo moderno. Daí a constatação de que, ao falar do trabalho musical ou da música enquanto trabalho – ou mesmo profissão, quando compreendida como tal – é evidenciar de sua prática, entre outros fatores, aquilo que diz respeito (mas não se restringe, vale lembrar) à relação estabelecida com o campo econômico – e, portanto, com a remuneração. Os campos profissional e ocupacional, portanto, mostram-se na modernidade profundamente imbricados aos valores dominantes no campo econômico, os quais serão contemplados a seguir.

Abordar o trabalho musical, à maneira como aqui proposta, envolve, portanto, a consideração das relações entre o campo de produção musical – dominado no campo de poder – e o campo de produção econômica – dominante – em suas interlocuções. Aqueles agentes que se propõem a fazer da música uma arte de viver, irão, cedo ou tarde, submeter produções de caráter simbólico a um mercado de bens econômicos (em sentido estrito), dialogando, assim, com valores estranhos àqueles dominantes na ordem artística.

Segundo Bourdieu, a existência do mercado corresponde a um dos pressupostos teóricos sobre o qual se repousa a ortodoxia econômica, indevidamente questionado em suas características e configurações. Para o autor, a “lógica puramente aditiva e mecânica da agregação” (2005, p.16) – a qual, para os economistas, estaria a guiar as ações de agentes em relações entre compradores e vendedores inspirados por critérios de escolhas puramente racionais – corresponde a mera formalização de uma lógica que não se submeteu a uma crítica histórica. O campo econômico em sua estruturação moderna não foge, portanto, às regras interpretativas adotadas por Bourdieu em relação aos demais campos do espaço social. Aquilo que “a ortodoxia econômica considera como um puro dado, a oferta, a demanda, o mercado, é o produto de uma construção social, é um tipo de artefato histórico, do qual somente a história pode dar conta” (2005, p.17).

Na sociedade moderna, o campo econômico atinge sua especificidade somente a partir de relações muito particulares e contextualizadas entre agentes econômicos em suas disposições estruturadas (*habitus*) e a estrutura do campo, dando luz a um processo de

⁶⁹ Em uma compreensão ampliada do epíteto profissão, José Alberto Salgado (2005, p.221) argumenta que exercê-la significa praticar regularmente uma atividade, via de regra, com implicações econômicas. Para Weber (1999) a profissão é uma forma de peculiar especialização e coordenação que mostram os serviços prestados por uma pessoa, fundamento para a mesma de uma propriedade duradoura de subsistência e lucros.

diferenciação e de autonomização a permitir que o campo se organizasse em torno de leis particulares:

Foi somente muito progressivamente que a esfera das trocas de mercado se separou dos outros âmbitos da existência e que se afirmou seu nomos específico (“negócios são negócios”); que as transações econômicas cessaram de ser concebidas com base no modelo das trocas domésticas – comandadas, portanto, pelas obrigações sociais ou familiares – e que o cálculo dos lucros individuais – portanto o interesse econômico – impôs-se como princípio de visão dominante, senão exclusivo (contra o recalque da disposição calculista). (BOURDIEU, 2005, p.18-9)

Tal lógica do cinismo racional e sua predominância no campo econômico na atualidade, frequentemente ofusca, segundo o autor, uma real compreensão de particularidades das condutas econômicas mais fundamentais, a exemplo do próprio trabalho. Para ele, as trocas não devem ser irredutivelmente compreendidas em sua dimensão economicista. Assim como os campos artístico/musical, preservada a sua autonomia, não estariam alheios à lógica econômica, a extensão de uma lógica mercantil a uma variedade de outras esferas da existência representa um economicismo equivocado e simplista, bem como a redução do próprio campo econômico a valores homônimos que lhe são distintivos.

Bourdieu compreende associa tais distinções ao fato de que nele “as sanções são especialmente brutais e que as condutas podem se atribuir publicamente como fim a busca aberta pela maximização do lucro material individual” (2005, p.22). A análise conduzida pelo autor bem como a que aqui empreendemos, demonstram, no entanto, que nem os agentes do campo musical mostram-se tão economicamente desinteressados, como pode sugerir o arquétipo conscientemente evocado por Bourdieu a idealizá-los, e tampouco os agentes econômicos estariam imbuídos exclusivamente de motivações cínicas, orientadas ao lucro material. De todo modo, a crença (real ou dissimulada) na “pureza” da lógica a estruturar os campos mostra-se essencial à sua sustentação em torno dos valores que os particularizam e os distinguem dos demais. É na corda a unir ambos universos valorativos estruturantes – complementares em seus antagonismos – que se equilibra o profissional da música na contemporaneidade.

Retoma-se, então, à discussão sobre o papel intermediário desempenhado pelo musicista, quando é coagido a dialogar com valores predominantes nos campos musical e econômico, no intuito de fazer da prática musical um caminho à obtenção de provimentos materiais. Enquanto dialoga com o primeiro, no qual a ideia de uma arte pela arte (economicamente desinteressada) é preponderante, concomitantemente se submete às regras

do segundo, a ditarem que “negócios são negócios”. O duplo diálogo os conduz a um movimento pendular intercampos:

A experiência do trabalho se situa entre dois extremos, de um lado o trabalho determinado apenas pela coerção externa, e o trabalho escolástico, cujo limite é a atividade quase lúdica do artista ou do escritor: quanto mais afastamo-nos do primeiro, tanto menos se trabalha diretamente apenas por dinheiro e tanto mais "o interesse" do trabalho, a gratificação inerente ao fato de cumprir o trabalho se amplia - assim como o interesse ligado aos ganhos simbólicos associados ao nome da profissão ou ao estatuto profissional e à qualidade das de trabalho que frequentemente acompanham o interesse intrínseco pelo trabalho. (BOURDIEU, 2001, p.245)

Partindo da argumentação aqui exposta e da consideração acerca do forte vínculo entre o trabalho e o provimento financeiro de indivíduos na sociedade capitalista moderna, irei me referir, no percurso desta redação, às expressões *trabalho musical*, *trabalho com música*, *música como trabalho*, *ocupação musical*, *ocupação do músico* etc. para denotar atividades com as quais os agentes do campo musical se engajam visando um retorno financeiro de curto, médio ou longo prazo, independentemente da concretização de tais expectativas. Quando o fazem, tais agentes aproximam suas condutas, portanto, daquelas esperadas aos agentes econômicos, visando, dentre outros objetivos, a busca aberta pela maximização dos lucros materiais individuais.

Com consequências para o recorte de meus interlocutores, tal compreensão se estabelece em decorrência de *meu principal interesse de pesquisa se direcionar justamente à fração do espaço social comum aos campos musical e econômico; mais especificamente, portanto, o subcampo de grande produção*. O objetivo a permear os diferentes âmbitos da discussão aqui empreendida é perceber como as contradições relacionadas à dupla vinculação referida se manifestam objetiva e simbolicamente no cotidiano de meus interlocutores, com consequências em seus fazeres musicais. Agentes arquetípicos, supostamente engajados de maneira exclusiva com o campo de produção restrita, seriam de menor interesse para esta proposta por prescindirem da vinculação entre seus fazeres musicais e a subsistência objetiva/material, distanciando-se das vivências laborais, ocupacionais ou profissionais no âmbito da música.

Ainda que não considere, neste ensaio, a música como uma profissão, devido ao distanciamento entre as formas decantadas de estruturação da ocupação musical em relação às particularidades das profissões regulamentadas, permito-me referir, ocasionalmente, a meus interlocutores como *músicos/musicistas profissionais* ou, preferencialmente, *profissionais da*

música. Tal prerrogativa deve-se à percepção de que os próprios – em sua maioria – percebem-se em tais condições, por fatores outros que não aqueles a se enquadrarem nas diretrizes apontadas por Machado (1995) e Wilensky (1964) como essenciais à compreensão profissional de dadas ocupações. Como uma espécie de licença-teórica, permito-me aproximar, no âmbito da linguagem, da auto-compreensão de tais agentes, buscando empreender no decorrer da argumentação, porém, as devidas discussões a explicitarem os motivos do distanciamento histórica e socialmente estabelecido (e aqui considerados) entre a configuração do trabalho com música e as profissões modernas⁷⁰.

2.5 A MÚSICA COMO ARTE DE VIVER

Ao abordar algumas dentre as características dos campos musical e econômico, em perspectiva histórica, é possível compreender as razões pelas quais a busca por um retorno financeiro satisfatório nas atividades empreendidas no primeiro foi tomada pela quase totalidade dos interlocutores da presente pesquisa como a principal dificuldade em se “viver de música”. O campo musical propõe uma negação a qualquer tipo de recompensa financeira a motivar as transações de natureza simbólicas que nele ocorrem, enquanto o último se justifica de modo quase exclusivo pelos interesses monetários envolvidos nas diversas trocas as quais se reproduzem em seu domínio. Bourdieu esclarece, no entanto, que o campo econômico é permeado por dimensões outras que não aquelas em acordo com a lógica estritamente comercial, sendo que “a lógica do mercado, nunca conseguiu suplantar completamente os fatores não econômicos na produção ou no consumo” (2005, p.22.). Do mesmo modo ele se presta a influenciar o próprio campo musical, principalmente no que diz respeito às produções artísticas deliberadamente “comerciais” (subcampo de grande produção), ou, mais simplesmente, quando agentes do campo *negociam* as suas produções simbólicas por intermédio de transações financeiras diversas.

Howard Becker (1982) demonstra o quanto a produção artística ocorre em diálogo com mundos⁷¹ dos quais ela constantemente procura se diferenciar. Da editora ao público, dos patrocínios privados ao Estado, diversas forças atuam sobre o processo e, conseqüentemente, ajudam a estabelecer a resultante do trabalho desses indivíduos. Ao utilizar o conceito de *mundos da arte*, Becker traz à discussão as diversas atividades que atuam em constante diálogo com a produção artística, influenciando-a e sendo por ela influenciadas. A noção de

⁷⁰ Os critérios para a seleção de meus interlocutores serão abordados, em diálogo com a literatura, ao longo do Capítulo III.

⁷¹ A palavra *mundo* para expressar uma área de conhecimento e especialização é vastamente utilizada por Becker no livro em questão.

mundos da arte é menos afeita à exploração dos conflitos a eles inerentes que a abordagem bourdieusiana de *campo*⁷², mas possui especial serventia ao presente trabalho devido à ênfase concedida ao diálogo entre tais *mundos* (ou campos).

Ao abordar as particularidades do trabalho musical e alguns dos desafios que a ele se impõem, interessa especialmente à presente pesquisa as relações entre o *mundo econômico* e o *mundo da arte*, quando postos a dialogar. Tal diálogo é exercido por meio da agência de indivíduos a transitarem entre ambos, sob influência de seus respectivos componentes estruturais, no intuito de fazerem da música uma arte de viver. Para tais sujeitos, tanto o capital artístico (simbólico) quanto o econômico tornam-se bens de interesse e em disputa, devido ao diálogo ao qual se propõem na mediação entre os referidos campos. Aqui, no entanto, me distancio um pouco da análise de Pierre Bourdieu, devido justamente à menor ênfase dada pelo autor às relações estabelecidas entre o campo artístico e os demais campos do espaço social⁷³. Nesta dissertação, tenho maior interesse justamente *no que aproxima, mesmo que de maneira dissimulada, o campo musical do econômico, não ao que lhes confere exclusividade* – reconhecendo, porém, a complementariedade de ambos enfoques.

Em que pesem tais distanciamentos ocasionais em relação à obra de Bourdieu, esta permanece uma referência primordial à análise aqui empreendida, correspondendo à principal subsidiária dos caminhos percorridos. Os conceitos utilizados pelo autor mostram-se chave para a argumentação exposta; podendo destacar dois entre eles – abordados em detalhes na Introdução – que lhe servirão como espécie de coluna vertebral: os de subcampo de produção restrita e o de subcampo de grande produção. Sendo o primeiro aquele a representar o que o campo musical possui de mais autêntico e distintivo e o último o que lhe confere um caráter mais subordinado aos valores econômicos, é justamente no diálogo entre ambos – e, conseqüentemente, entre os campos musical e econômico – que buscarei as respostas para as questões pertinentes à pesquisa.

No *continuum* estabelecido entre os polos complementares representados pelos referidos subcampos se posicionam os agentes ao se apropriarem da atividade musical como

⁷² Becker compreende as interferências de diversos *mundos* sobre a produção artística sem que elas pressuponham inquestionavelmente um conflito inerente. Embora não deixe de reconhecer, em situações semelhantes, momentos nos quais os conflitos emergem – vide análise que o autor realiza sobre a relação entre musicistas de *jazz* e o seu público (1951; 2008) – e sejam estes, inclusive, reconhecidos em sua condição pelos agentes, ele também enxerga em tais relações momento de cooperação e complementariedade no que diz respeito aos fazeres artísticos.

⁷³ Bourdieu não ignora tais relações, abordando-as sempre que julga necessário, em diferentes momentos de sua obra. No entanto, ao enveredar por análises que destacam justamente o que vem a distinguir cada um dos campos artísticos (literário, fotográfico etc) em sua busca por autonomia, acaba por conceder menor destaque para os conflitos estabelecidos entre eles e os demais campos com quais são postos a dialogar.

trabalho/ocupação. É a relação entre a estrutura e as disposições incorporadas pelos indivíduos ao longo de suas trajetórias que irá delimitar tendências ao seu posicionamento no interior do campo musical. Via de regra, a vinculação a um dos polos leva a um distanciamento em relação ao outro, o que se evidencia, por exemplo, na análise que Bourdieu realiza do posicionamento ambíguo do personagem Frédéric Moreau, presente no romance *A educação sentimental*, de Flaubert.

Burguês em *sursis* e intelectual provisório, obrigado a adotar ou a imitar por um tempo as poses do intelectual, está predisposto à indeterminação por essa dupla determinação contraditória: colocado no centro de um campo de forças que deve sua estrutura à oposição entre o pólo do poder econômico ou político e o pólo do prestígio intelectual ou artístico (cuja força de atração recebe um reforço da lógica própria do meio estudantil), ele se situa em uma zona de não gravitação social em que se compensam e se equilibram provisoriamente as forças que o levarão para uma ou outra direção. (1996b, p.27, grifo do autor)

Este comportamento pendular mostra-se quase inevitável à prática cotidiana de quem toma a música por ocupação, devido à necessidade, por um lado, de participarem e se engajarem no mercado de bens simbólicos com hierarquias próprias ao campo musical, e, por outro, de fazer da prática musical um meio de vida – um “ganha-pão” –, com as implicações desta iniciativa em relação ao engajamento com o campo econômico. *Quanto maior o êxito em vinculação a um dos polos desta zona gravitacional com os poderes de legitimação que pressupõe, mais difícil se torna em adotar um comportamento errante em relação aos valores daquele mesmo campo.*

Exemplificando o ponto a partir da realidade do Brasil contemporâneo, é possível argumentar que, para um cantor sertanejo de sucesso, seria inesperado e até mesmo condenável que demonstrasse publicamente um apreço pela “boa” música, alegando ser a música clássica de maior qualidade que aquela a que se propõe a executar. Do mesmo modo, foram polêmicos os elogios de Caetano Veloso ao funk carioca e a inclusão de um *hit* do gênero no repertório dos shows de uma de suas turnês⁷⁴. A vinculação a um campo pressupõe fidelidade, ainda que haja espaços para que agentes se posicionem de modo contrário aquilo que o estrutura – uma vez que se disponham a arcar com as consequências estruturais decorrentes de tais atitudes –, como foi possível perceber na situação vivenciada pelo músico, ex-tropicalista⁷⁵.

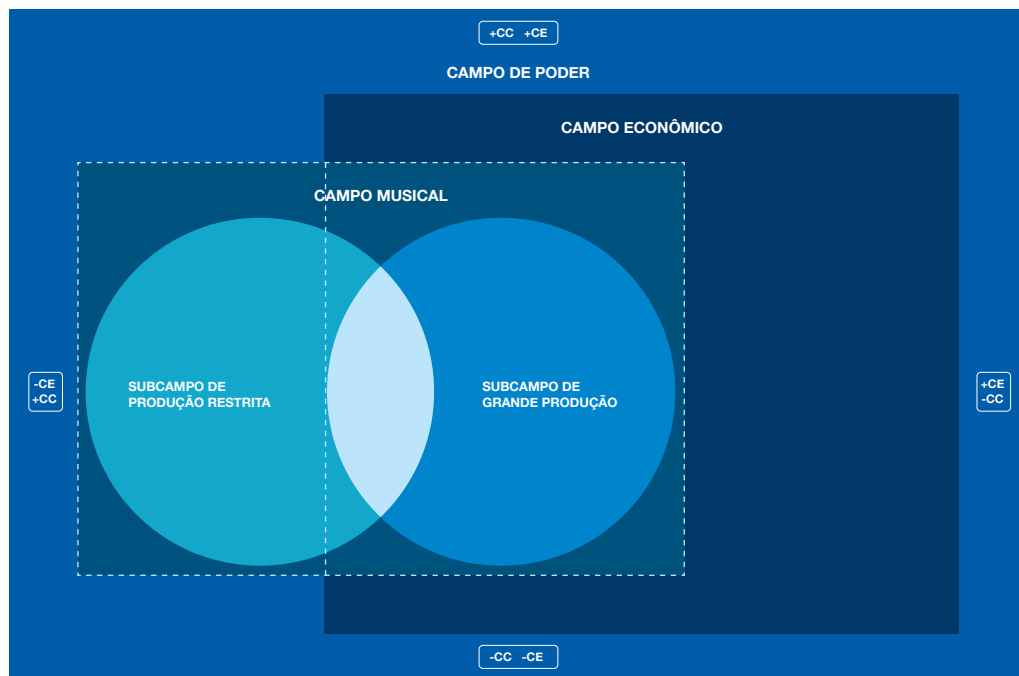
⁷⁴ Ver “Caetano Veloso não cede às vaias e mantém funk no repertório”. *Folha Online*, 6 de junho de 2001 (<https://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u2209.shtml>). Acesso em 14 de junho de 2020.)

⁷⁵ Sobre a *Tropicália*, ver discussão no Capítulo II.

Os casos do sucesso na combinação entre acumulação de capital artístico legitimado e econômico, resultantes de escalada exitosa na estrutura de poder dos campos musical e econômico, respectivamente, correspondem a casos raríssimos que, por sua realidade de exceção, não despertam interesse à presente pesquisa, direcionada às vivências comuns à maior parte dos músicos no campo. Não é difícil explicar a constatação de tal hiato a caracterizar a relação entre ambos: ao reforçar ideais de interesse pelo desinteresse (financeiro), o subcampo de produção restrita reforça nos agentes o engajamento em uma produção artística pura, justificando, através do lucro simbólico, um inevitável distanciamento em relação aos provimentos econômicos que pudessem dela advir. O subcampo de grande produção, por outro lado, permite e encoraja seus agentes no sentido de uma produção voltada ao grande mercado, ao público em sua compreensão mais ampla ou mesmo a uma produção de caráter utilitário. Quando o faz, possibilita também que se distanciem de uma estética pura, que tem a negação do comercial como uma de suas principais características (

Figura 4).

Figura 4 - Relações entre os subcampos de grande e restrita produção e o campo econômico no campo de poder



Fontes: Bourdieu (1996a; 1996b). Elaboração própria

A manifestação estrutural desta divisão do campo musical em subcampos de características particulares e complementares tem como consequência os recorrentes antagonismos entre categorias como arte e dinheiro, música e trabalho, amor/paixão e negócios, entre outras. Na Introdução deste documento, refiro-me à presença de tais pares opostos na discursiva acerca dos fazeres musicais e/ou laborais diversos, com ecos em enunciados extraídos de minha vivência enquanto músico profissional e acadêmico. Por muitos anos, toquei em cerimônias de casamento em igrejas, realizando performances que, ao meu julgamento, se mostravam pouco atrativas no que diz respeito ao capital artístico mobilizado, mas propiciavam rendimentos financeiros a “compensar” a pouca sedução estética e artística que o trabalho me despertava. Concomitantemente, me propunha a apresentar com grupos de música instrumental, em ocasiões que me propiciavam receitas econômicas baixíssimas, quando não nulas. O *habitus* escolar com o qual tive contato durante aquele período, por exemplo, reforçava um apreço pela música instrumental como aquela de grande valor artístico, a contribuir para o meu engajamento com a prática, mesmo na ausência de um retorno financeiro que fizesse jus à empreitada.

No meu caso, como no de meus interlocutores durante a presente pesquisa, o posicionamento ambíguo em relação aos subcampos de produção restrita e grande produção (no âmbito intracampo) ou entre os campos musical e econômico (na dimensão intercampos) se faz inevitável e frequentemente menos traumático que nos casos de músicos a ocuparem as porções dominantes de cada um dos referidos subcampos. Tal constatação é resultante, entre outros fatores, de uma menor exposição a que se submetem os neles dominados, representados, por sua vez, pela grande maioria dos musicistas. A constatação conduz a uma situação irônica: aqueles que tem o maior poder de legitimação dentro dos campos (ou subcampos) são aqueles sobre quem pesa uma maior coerção à fidelidade a seus valores simbolicamente dominantes. Tal fato, porém, não deve ser compreendido como um contrassenso, justamente por estes representarem também aqueles com o maior interesse na manutenção do *status quo* intracampo.

Figura 5 - Coerção à fidelidade aos valores dos subcampos restrito e de grande produção

NO INTERIOR DOS SUBCAMPOS:



Elaboração própria

Independentemente do posicionamento de tais agentes nas hierarquias dos campos/subcampos, porém, um domínio da capacidade de compreensão e dissimulação dos valores de cada um em situações convenientes, concederá ao agente maiores possibilidades de êxito nos conflitos a eles inerentes. Isso acontece pois os valores dominantes em cada subcampo são conflituosos e podem ser evocados contra os agentes por terceiros, no intuito de obtenção de vantagens no terreno de disputas o qual o campo representa, seja por meio de violência objetiva ou simbólica.

Um exemplo clássico pode ser extraído de situações corriqueiras vivenciadas por musicistas, nas quais a exaltação da ideia da arte pela arte por um contratante é conduzida no intuito de buscar a redução do valor do cachê de um músico que ali se apresenta: “– Se a arte se justifica por si só, por que não tocar por um valor irrisório ou mesmo sem receber qualquer quantia?”, poderia ponderar, digamos, o proprietário de um restaurante, em argumentação ingênua ou cínica. Um musicista que, em convívio com um grupo de colegas de grande engajamento com os valores legitimados no subcampo restrito, põe-se a todo instante a evocar a necessidade do pagamento de cachês por apresentações realizadas, pode ser preterido por seus pares devido ao não partilhamento dos valores (quase) sagrados aos quais a prática musical estaria submetida. Sobre situações vivenciadas em Campo a exemplificar tais argumentos, discorrerei de modo detalhado no Capítulo V.

A verdade economicamente interessada da produção musical necessita, portanto, ser dissimulada no campo a que se subjeta, sob o risco de colocar em risco os fundamentos da economia de bens simbólicos, marcadamente desinteressada financeiramente. O argumento de Bourdieu sobre tal economia, aplicada ao rito da troca de presentes (dádivas ou, na referida

tradução, dons⁷⁶), nos dá uma dimensão da importância de não se revelar o caráter economicamente interessado do suposto desinteresse:

(...) a mentira individual a si mesmo só é possível porque está sustentada pela mentira coletiva a si mesmo: o dom é um desses atos sociais cuja lógica social não pode se tornar *common knowledge*, como dizem os economistas (uma informação é considerada *common knowledge* se cada um sabe que cada um sabe... que cada um a possui); ou melhor, tampouco pode ser tornada pública e se tomar *public knowledge*, verdade oficial, publicamente proclamada, à maneira das grandes divisas republicanas, por exemplo. Essa mentira coletiva a si mesmo somente é possível porque o recalque que constitui seu princípio (e cuja condição de possibilidade prática é justo o intervalo temporal) está inscrito, a título de *illusio*, como fundamento da economia de bens simbólicos: essa economia antieconômica (no sentido restrito e moderno da palavra "econômico") se baseia na (*Verneinung*) do interesse e do cálculo, ou melhor, num trabalho coletivo de gestão do desconhecimento, visando perpetuar uma fé coletiva no valor do universal, que não passa de uma forma de má-fé (no sentido sartriano de mentira a si mesmo) individual e coletiva. Em outras palavras, ela se apóia num investimento permanente nas instituições que, a exemplo da troca de dons, produzem e reproduzem a confiança e, num registro mais profundo, a no fato de que a confiança, isto é, a generosidade, a virtude, privada ou cívica, será recompensada. (BOURDIEU, 2001, p.235, grifo do autor)

Raciocínio oposto, mas a operar pelos mesmos princípios, podemos aplicar à necessidade de fidelidade à lógica subjacente ao campo econômico – a de busca deliberada e clara pela maximização dos ganhos materiais – quando nele imersos. Uma relativização desta máxima, digamos, pelo empregado de uma grande empresa ao receber a notícia de que não precisará mais arcar com as despesas mensais em ginástica, devido à oferta do serviço agora pelo próprio estabelecimento onde trabalha, pode levá-lo a imaginar que tal empresa tenha tomado a iniciativa por consideração a seus empregados e não pelo interesse no aumento de sua produtividade. Ao negar (deliberada ou cinicamente) a lógica econômica no campo, o agente corre o risco de ser “passado para trás” ou de ter, de alguma maneira, o argumento da lógica antieconômica utilizado economicamente contra si, ainda que ela tenha alguma procedência. Tais coerções reforçam a fidelidade ao campo por seus agentes, ao mesmo tempo em que inibem o dissenso, oriundos, entre outros caminhos, de vinculações a valores estranhos aos campos (no caso do campo econômico, por exemplo, a valores como o da solidariedade, da generosidade etc.).

⁷⁶ O dom, no sentido aqui evocado por Bourdieu, se difere, em significação, daquela referente às habilidades inatas/essenciais portadas por um indivíduo, discutidas, principalmente, nas Seções 1.2, 1.3 e 1.4 do presente capítulo e também no Capítulo V.

O direcionamento a uma economia propriamente econômica (no sentido estrito) ou a uma economia de bens simbólicos é um dos principais elementos a contrapor o campo econômico ao musical, gerando no último, inclusive, fissuras interiores identificadas por Bourdieu (subcampos de produção restrita e grande produção). Tal direcionamento encontra-se inserido na objetividade das instituições (estruturas), mas também se inscreve nas disposições individuais (*habitus*). Nesta seção, foi possível ressaltar as limitações de tais abordagens idealizadas na prática cotidiana de músicos profissionais que dialogam com a ordem econômica e artística em vínculos nem sempre permanentes e inequívocos, às vezes em contratos de ocasião, mais ou menos provisórios, no intuito de conciliar fundamentos, crenças e necessidades de ordem econômica e/ou artística.

Os limites da abordagem dos campos em sua autonomia se mostram contemplados na própria análise de Bourdieu, quando o autor se refere, por exemplo, à necessidade de falseamento de pressões econômicas a nortear as atitudes de agentes e instituições no campo musical. Há, portanto, uma percepção de que o campo não se mostra alheio às questões econômicas em relação às quais o distanciamento é uma das características a possibilitar a sua autonomia na modernidade. Ele estende tal compreensão também a outros campos que se dedicou a analisar em sua trajetória, a exemplo do religioso e daquele com o qual, devido a sua atuação como intelectual, o autor dialogou de modo mais significativo ao longo de sua vida: o campo científico.

Nos Capítulos 4 ao 6 do presente documento, abordarei, a partir de experiências de Campo com profissionais na cidade de Salvador, as particularidades relacionadas ao trabalho com música, principalmente no que diz respeito ao papel intermediário desempenhado por tais agentes na comunicação entre os campos econômico e musical. No próximo capítulo, no entanto, mantereí menos explícito o diálogo com Bourdieu, ao dissertar, de modo sintético, sobre alguns entre os fazeres musicais de relevância conduzidos nos limites da cidade onde se situa meu Campo, em perspectiva histórica.

2.6 CONSIDERAÇÕES

Iniciei este capítulo com a realização de uma sintética gênese do campo musical no Ocidente; abordando algumas características relativas à sua autonomização a partir do Romantismo, com influências sobre os fazeres musicais presentes no contexto. Tal empreendimento se justifica pela relevância de diversos aspectos relacionados a esse período embrionário na compreensão de algumas das particularidades do campo musical e,

consequentemente, do trabalho de músicos profissionais na contemporaneidade; foco de atenção nesta pesquisa.

Dentre os referidos aspectos, dei especial atenção à relevância dos ideais de uma produção “pura” ou “desinteressada” (financeiramente) e do valor cedido a habilidades essencialistas e individualistas como determinantes ao êxito de uma obra, musicista ou grupo na hierarquia do campo musical. Tais características particularizam a aproximação deste por agentes, distanciando-os, concomitantemente, de um engajamento com a ordem do trabalho, mais próxima, na modernidade, daquilo que constitui o campo econômico em suas características. Para justificar a assertiva, abordo, em perspectiva histórica, a significação muito particular assumida pelo trabalho na sociedade capitalista moderna, a reduzi-lo e explorá-lo em compreensão (quase) exclusiva de trabalho remunerado ou assalariado.

Uma vez delineadas as características do campo musical e do trabalho modernos, foi possível demonstrar a situação de mediação desempenhada por profissionais, no intuito de tomar a música como ocupação na contemporaneidade. O jogo ao qual se reportam torna-se duplo, por necessitarem seguir regras tanto do subcampo de produção restrita (coincidentes com as do campo musical) quanto as do subcampo de grande produção (de maior afinidade com aquelas do campo econômico), vivenciando ambiguidades/continuidades que caracterizam o campo musical desde a sua gênese. Conscientes das regras deste jogo ou não, serão mais capazes de a ele se adaptarem os agentes que melhor souberem dissimular tais ambiguidades ou utilizá-las em seu próprio favor nos conflitos que constituem cada um dos subcampos com os quais dialogam de modo mais próximo.

No capítulo seguinte, como já adiantado, realizo algumas considerações sobre os fazeres musicais na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, aproximando a análise pertinente da cidade onde conduzi meu Campo de pesquisa.

3. FACES CÔNCAVAS E CONVEXAS DOS FAZERES MUSICAIS EM SALVADOR

*Rompeu-se a guia de todos os santos
Foi Bahia
Pra todos os cantos
Foi Bahia
Pra cada canto uma conta
Pra nação de ponta a ponta*

Gilberto Gil

Busco, no presente capítulo, expor alguns traços daquelas que mostram-se duas entre as características mais marcantes dos fazeres musicais soteropolitanos: o seu poder de penetração em outras localidades do Brasil e do mundo e seu constante diálogo com as tradições afrodiáspóricas, constantemente ressignificadas e atualizadas na cidade. O permanente (e persistente) processo de ajustamento entre os conflitos estabelecidos pelo concomitante diálogo com valores, digamos, “locais” e “externos” – reflexo e reprodutor de confrontações outras, social e historicamente estabelecidas e muito perceptíveis no cotidiano da capital – objetivam-se em práticas musicais de características peculiares, a representarem e atualizarem, por sua vez, a estruturação da paisagem musical local. A influência do campo econômico sobre tal configuração também é abordada, bem como suas manifestações estéticas, analisadas a partir do discurso musical.

3.1 MÚSICA NAS EXTREMIDADES: O CONSERVADORISMO COSMOPOLITA LOCAL

Envolvido simultaneamente pela Baía de Todos os Santos e pelo oceano atlântico, é na cidade de Salvador onde floresce o Campo da presente pesquisa. Longe de me propor a sintetizar ou mesmo esboçar a história musical local – objetivo intangível sem um desvirtuar inevitável da proposta inicial do presente trabalho – é importante tecer algumas considerações gerais sobre os fazeres musicais locais, contextualizando-os e abordando, sempre que possível, suas múltiplas configurações em relação ao trabalho musical.

Correspondendo o recorte aqui apresentado a uma fração mínima do complexo emaranhado de práticas musicais que historicamente tomaram forma na região, sua exposição pode ajudar, por outro lado, a visualizar e compreender a atual configuração do mercado musical da cidade, suas características e especificidades. À tarefa se impõem alguns obstáculos, destacando-se entre eles a escassez de produções bibliográficas que versem sobre a profissão musical e os mercados com os quais dialoga no referido contexto.

O leitor pode se perguntar como um trabalho que dirige suas atenções principalmente ao musicista comum, frequentemente anônimo e sem grandes projeções midiáticas – ou seja, à regra entre os que fazem da música uma ocupação – presta-se aqui a uma atenção demasiada aos casos atípicos de alguns daqueles que alcançaram grande prestígio no campo. Vale notar, entretanto, que tais casos, mesmo quando quantitativamente pouco representativos, muito significam para os modelos de identificação em torno dos quais se estrutura o mercado musical local. Posicionados nas frações dominantes do campo musical – seja no subcampo restrito ou de grande produção – tais agentes possuem grande poder de legitimação acerca dos bens econômicos e simbólicos a circularem em seu interior. Compreender suas trajetórias é refletir também sobre os valores que organizam o campo em sua estrutura e hierarquias, bem como suas consequências para a prática profissional do musicista comum na cidade. Ademais, informações históricas sobre musicistas de menor projeção e suas vivências em relação ao trabalho na área são escassas na literatura, justificando-se, para a finalidade em questão, uma pesquisa específica a respeito do tópico.

Nesta sessão, refletirei as práticas musicais em Salvador a partir de uma constante narrativa presente na literatura e também perceptível durante minhas vivências na cidade até aqui⁷⁷, em minhas incursões em campo ou além destas. Tais narrativas reforçam a ideia de uma cidade que se projeta de e para as entranhas do território no qual se insere, com atenção

⁷⁷ Resido desde o início de 2016 na cidade de Salvador, tendo uma inserção incipiente em algumas redes de trabalho vinculado à performance musical na cidade através de minha atuação como estudante do curso de doutorado em Música (Universidade Federal da Bahia), como músico e na condição de docente universitário de um curso de licenciatura em Música (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia) na cidade de Santo Amaro (situada a cerca de 80 quilômetros do centro de Salvador).

especial para a região conhecida como Recôncavo Baiano⁷⁸, ao mesmo tempo que realiza movimento semelhante em relação ao que é alheio ao estado onde se situa, seu exterior.

Característica comum a qualquer metrópole, em Salvador tal fenômeno se mostra particularmente acentuado, sendo alguns de seus indícios a permanente projeção alcançada pela cidade – e também pelo estado no qual se insere – no cenário musical nacional (e, menos intensamente, internacional) e na coincidente forte vinculação de sua música àquela denominada afro-brasileira, que, vez ou outra, se confunde no imaginário popular com a própria música baiana. Todo o processo é favorecido pelo fato de que a Bahia e sua capital edificam uma identidade particular através da música (SANTOS, 2005; ZANLORENZI, 1998), bem como a música brasileira projeta parte de sua identidade a partir de uma identificação com o estado da Bahia: “Quem quiser conhecer / O Brasil brasileiro, meu bem / Tem que uma vez ir à Bahia / Se tem / Ver o batuque assim”, diz Ary Barroso ilustrando a assertiva através sua composição *Terra de Iaiá*, inicialmente gravada por Sílvio Caldas e Elisa Coelho, em 1931.

No que diz respeito ao mercado da música e à indústria cultural, Salvador dialoga com o que há de mais moderno e complexo na indústria nacional e internacional, por intermédio de músicos que ganharam notoriedade no cenário musical brasileiro e de suas grandes festas (com destaque para o carnaval), ao mesmo tempo em que submete a grande maioria de seus musicistas a condições extremamente precárias e informais de trabalho (v. p.ex., LIMA, 2016). O próprio destaque alcançado pelas festas populares ofuscam, muitas vezes, os olhares sobre práticas musicais outras que, do ponto de vista de quem faz/produz música na cidade, podem assumir maior protagonismo, porque menos pontuais.

⁷⁸ Antes um conceito cultural, social e histórico que um recorte geográfico, faz-se importante reconhecer o Recôncavo Baiano em sua relação de proximidade com a Cidade da Bahia – Salvador – em um período de sua formação política, social e econômica. Tal indissociabilidade, faz Antônio Risério referir-se à soma das regiões como uma totalidade complexa, sob a alcunha de “Cidade da Bahia e seu Recôncavo”. O Recôncavo representava, no período colonial, a face rural da mais urbanizada e cosmopolita Salvador, complementando-se sob mediação da Baía de Todos os Santos, que as conecta fluvialmente. A compreensão do que representa pode diferir historicamente e a depender das subjetividades as quais à localidade se referem, sendo esta uma das dificuldades em delimitar, categoricamente, o que é o Recôncavo Baiano. Isto não minimiza, claro, a sua importância para a formação das “principais referências culturais, artísticas e, por assim dizer, pelo ethos atribuído, fora e dentro do Estado, ao povo baiano” (IPHAN, 2004, p.17). Por ser uma invenção histórica, vinculada ao imaginário e aos valores da colonização, é importante compreendê-lo como “uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira do Brasil”. Buscando situar o Recôncavo geograficamente de uma maneira tão fiel quanto possível, podemos compreendê-lo em uma vasta faixa litorânea que acompanha a Baía de Todos os santos, tendo um de seus limites e portas de entrada a cidade de Salvador (IPHAN, 2004, p.25). O Dossiê de Patrimonialização do Samba de Roda (IPHAN, considera vinte e um municípios como integrantes da região comumente denominada Recôncavo Baiano, levando em consideração suas conexões e integração econômica e cultural: Aratuípe, Camaçari, Cabaceiras do Paraguassu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição do Almeida, Governador Mangabeira, Jaguaripe, Lauro de Freitas, Maragogipe, Muritiba, Salvador, Santo Amaro, São Félix, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Saubara, Simões Filho, Teodoro Sapaio, Terra Nova e Vera Cruz. (IPHAN, 2004).

Bem me lembro de, em uma viagem com um grupo musical do qual fazia parte no início dos anos 2010⁷⁹, ter ouvido de um técnico que trabalhava para uma grande empresa de sonorização no país e que também viajava conosco: “ - Já trabalhei com alguns dos maiores artistas de música do mundo. Fiz Rock n' Rio, em Lisboa e no Rio mesmo. Já trabalhei com a sonorização de tudo quanto é estrela da música internacional. Ninguém é mais organizado e bem estruturado que a turma do *axé*, da Bahia. Não é um som que me agrada, mas a turma é muito boa de serviço”. Ele se referia aqui a uma organização exemplar de profissionais vinculados à performance da denominada *axé music*, agrupamento de gêneros que irradiou de Salvador para o Brasil, principalmente a partir do final da década de 1980, sobre a qual irei discorrer de modo mais detalhado adiante. Por ora basta dizer que a realidade retratada pelo técnico de som em muito difere daquela encontrada por Ari Lima (2016) nas festas que acompanhou durante pesquisa relacionada com grupos de pagode de pouca projeção midiática na mesma cidade e também da realidade vivenciada por meus interlocutores em Campo (v. caps. III ao VI).

Os extremos adquirem, portanto, contornos muito intensos na capital baiana, em uma relação de complementaridade capaz de ressignificar sua apreensão como mera contradição, prestando-se frequentemente, porém, a reforçar relações de violência e exploração⁸⁰ entre grupos e indivíduos. Podem ser interpretados como uma das faces de uma sociedade excessivamente desigual e tão fortemente marcada, no presente, por heranças do período colonial e escravocrata, com reflexos intensos sobre as subjetividades de seus agentes (SANTOS, 2016). É deste prisma que lançarei o olhar sobre a história da música na Bahia e o trabalho de musicistas que nela se inserem e com ela dialogam. “Rompeu-se a guia de todos os santos/Foi Bahia/Pra todos os cantos”, diz em sua letra uma composição de Gilberto Gil, que complementa:

Mas você talvez queira me dizer que permanece um ar provinciano, que Salvador sempre teve e sempre terá e conseguiu equilibrar muito bem com um certo cosmopolitismo, que tinha seu peso na atmosfera cultural, social e eu diria mesmo econômica, com a vinda da Petrobrás. (...) Os ares da Bahia estão sempre impregnados desta relação, esse diálogo sutil entre provincianismo e cosmopolitismo. Quando você fala de um certo marasmo, de um mormaço, isto é resíduo, uma persistência do provincianismo. Ao lado disso, há o dinamismo da máquina mercante, de que falava Gregório de Mattos.⁸¹

⁷⁹ Grupo de Choro do Palácio das Artes, vinculado à Fundação Clóvis Salvador (MG), em Belo Horizonte.

⁸⁰ Ver, por exemplo, Guerreiro (2000) e Lima (2016).

⁸¹ “Valsa de uma cidade”, *Jornal A Tarde*, 29 de março de 2006 [online]. Disponível em <https://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1289977-valsade-uma-cidade>. Acesso em 15/04/2019.

Sobre as motivações para os processos relacionados à constituição destes traços concomitantemente cosmopolitas e provincianos – ou, como prefere Antônio Risério (2004), cosmopolitas e antropológicos – assumidos historicamente por Salvador, com consequências latentes e manifestas em sua produção musical, furto-me a dissertar de maneira mais detalhada afim de não me desvirtuar em demasia dos objetivos deste trabalho. Afasto-me aqui conscientemente, portanto, de uma das diretrizes que é tomada como central por Bourdieu (1989, p.43-44) em sua crítica direcionada, por exemplo, à Etnometodologia⁸²: a da necessidade de se buscar justificativas para aquilo socialmente encarado como tácito (*taken for granted*). Interessa mais aqui notar a maneira como se atualizam nos fazeres musicais locais em diálogo com esse caráter dual e complementar a caracterizá-los, bem como as consequências diretas na configuração do mercado musical a qual estas atividades se reportam.

Uma das características das práticas musicais que se consolidaram em Salvador, principalmente aquelas posteriormente apropriadas em vinculação a um ideal de *baianidade* corroborando a construção de uma identidade local (SANTOS, 2005; ZANLORENZI, 1998), é a de sua ligação com a cultura afro-baiana, historicamente cultivada por sua população negra (v. p.ex., ICKES, 2013, p.234-237 e disc. na seq. 2.7). A região metropolitana da cidade é aquela entre as capitais que apresenta o maior percentual da população que se autodeclara preta/negra no país (27,09%) segundo os dados do IBGE, superando em quase 10 pontos percentuais aqueles autodeclarados brancos (18,01%)⁸³. Já no Recôncavo Baiano, a relevância das manifestações culturais negras pode ser expressada através do samba de roda, da capoeira, do maculelê, do candomblé, entre diversas outras manifestações que compõem o mosaico cultural pelo qual a região é frequentemente reverenciada (v. p.ex., BARCELINI, 2018 e SANDRONI, 2010). Dito isso, não é de se espantar que um dos traços a permear parte significativa dentre os fazeres musicais na capital baiana é aquele que remete à sua conexão, mais ou menos intensa, com as manifestações musicais diaspóricas, trazidas do continente africano durante o período colonial, tendo assumido contornos muito particulares em terras baianas a partir de sua difusão e decantação nos limites de Salvador e do Recôncavo.

É nesta imbricação entre as referências locais e a cultura afro-baiana que se torna possível perceber diversas características do que simbolicamente se estabeleceu como distintivo da *baianidade* em uma quase sobreposição àquilo que é simbolicamente atribuído

⁸² Ver, por exemplo, Cicourel (1974).

⁸³ Os dados são do Censo de 2010.

aos negros na cidade de Salvador (e, claro, na Bahia de um modo geral). Neste movimento de apropriação, é possível perceber continuidades do processo escravocrata com influências diretas sobre a manifestação dos fazeres musicais na cidade, como veremos de modo mais detalhado ao fim deste capítulo.

Enquanto dialoga com a cultura local majoritariamente (mas não exclusivamente) em reverência aos traços da cultura negra que a atravessa, a música soteropolitana o faz através das referências as mais diversas, sobre as quais também discorrerei à frente. Elementos do passado ou do presente são evocados neste processo de mediação, que também possui a sua dimensão temporal, como evidencia Agnes Mariano em trabalho minucioso realizado acerca do discurso sobre a baianidade apreensível a partir de letras do cancionero nacional:

Uma tensão presente nessas ideias associadas a uma “habilidade baiana de perpetuar” é que elas remetem ora a uma capacidade de adaptação – convívio/coexistência, mistrura/fusão –, ora a uma dimensão conservadora – hereditariedade, pioneirismo, obrigatoriedade. (MARIANO, 2019, p.160)

A presença de um certo *tradicionalismo* é identificado pela autora como recorrente nas letras de canções que remetem à Bahia, sendo perceptível também na insistência do diálogo com as tradições locais verificadas a partir dos exemplos da música soteropolitana que aqui serão abordados⁸⁴. Este eterno retorno verificado como componente quase estrutural a caracterizar os fazeres musicais locais se somam, portanto, a referências outras, externas⁸⁵ e/ou contemporâneas, representando esta outra das marcas características dos contrastes típicos às manifestações culturais soteropolitanas.

⁸⁴ Milton Moura (2001) compreende o papel da tradição como um dos pilares da baianidade. Segundo ele, esta se manifestaria, principalmente, por meio da religiosidade, que costuma se concretizar por movimentos de mistificação. Spirito Santo (2006, p.299) reforça que processos de mistificação “(...) operado em geral por agentes transgressores, com interesses estranhos aos da maioria dos crentes ou manifestantes reais, pode ser observado com aguda nitidez em países colonizados, ou em sociedades como a brasileira, assoladas por exacerbados níveis de injustiça social”.

⁸⁵ As referências à Bahia como um lugar místico e tradicional, relacionado à cultura afro-brasileira e, principalmente, à religiosidade de matriz africana, não é exclusividade, portanto, do discurso de baianos ou soteropolitanos. Entre inúmeros exemplos a reforçar a assertiva, poderíamos destacar a letra da canção *Vai lá, vai lá* (Moisés Santiago/Alexandre Silva/André Rocha, RGE, 1994), executada grupo carioca Fundo de Quintal: “Estou procurando José/Ficou de me dar um qualquer/Busquei na Bahia um axé/De olho no acarajé/ganhei uma preta no candomblé”.

3.2 CIDADE DA BAHIA, CAPITAL MUSICAL DO BRASIL

O estado da Bahia, cuja capital é Salvador, possui um papel singular e de destaque na história da música popular brasileira. Uma das figuras pioneiras⁸⁶ a atestarem tal importância na poesia-canção urbana durante o período colonial é Gregório de Matos Guerra, a quem José Ramos Tinhorão (1998, p.55) se refere como um “crítico de costumes e desabrido forjador de ironias e sarcasmos”. Nascido em Salvador na primeira metade do século XVII⁸⁷, o vínculo do poeta com a Bahia não se resumia às suas origens, mas se inseria e capilarizava-se em seu discurso poético. Gregório de Matos cantava o cotidiano das cidades baianas, com um olhar especial para a então capital do país – Salvador – e para a região com a qual esta mantinha suas mais relevantes conexões sociais, culturais e econômicas no período – o Recôncavo Baiano. Para se destacar em seu tempo, o poeta, além de sua incontestável habilidade em retratar o trivial em versos e da incansável dedicação composicional que lhe era característica, contou com a importância política assumida por uma capital nacional em processo de urbanização. Esta o proporcionava, e a seus pares, condições para que atividades relativamente autônomas de músicos-compositores viessem a se consolidar e proliferar em um período histórico em que ainda não se havia respaldo material e simbólico para tal autonomia no Ocidente⁸⁸.

Além de reverenciar Salvador e o Recôncavo, Gregório dialogou, concomitantemente, com a linguagem e a estética do barroco – movimento de matriz européia. Do trabalho poético-musical do compositor emana as características côncavas e convexas da cidade que, já no período, começavam a se delinear como um de seus traços mais característicos:

Linguagem internacional da produção estética seiscentista, o barroco cruzou o mar oceano para se deparar com as realidades e linguagens múltiplas das Américas. No caso brasileiro, foi ela acionada para expressar e interpretar uma situação colonial onde se entrelaçavam códigos culturais europeus (predominantemente portugueses), ameríndios (predominantemente tupinambás) e africanos (predominantemente bantos). Desse encontro do barroco internacional com a realidade brasileira sob domínio lusitano, nasceu o barroco tropical ou barroco do sincretismo. Gregório é o momento mesmo

⁸⁶ Embora pioneiro em seu século, Tinhorão faz questão de ressaltar (p.59-60) que Gregório de Matos não era exclusivo em sua função de poeta-compositor urbano na sua época. O autor lembra do padre mulato e baiano Lourenço Ribeiro, também autor-cantor-tocador de viola, de Silva A. rião, Chico Ferreira e de “um certo Gil”, retratados nos próprios poemas de Gregório como contemporâneos que se dedicavam ao canto e à viola, dentre outros.

⁸⁷ Gregório de Matos nasceu em 1636, tendo vivido também em Portugal e em Angola, antes de falecer, em 1695, no estado brasileiro de Pernambuco (TINHORÃO, 1998).

⁸⁸ Tal comportamento “autônomo” e errante em relação às estruturas da época, nas quais a religião se impunha como força dominante às demais esferas/campos, possivelmente contribuíram para que fosse apelidado por seus contemporâneos como *O Boca do Inferno*. As sanções estruturais sofridas por um *habitus* inadequado a seu tempo/espço podem ser percebidas na miséria financeira a que a vida boêmia (e artística) o relegou em vida.

da assimilação da linguagem estética ultramarina e da produção de objetos sígnicos inovadores frente ao padrão europeu. (RISÉRIO, 2004, p.533)

A relevância conquistada pela produção de Gregório de Matos bem como de outros poetas-cancioneiros conterrâneos e contemporâneos à sua figura são um prelúdio da distinção cultural assumida por Salvador e pelo próprio Recôncavo Baiano no século seguinte, movida, entre outros fatores, pela proximidade nutrida com a metrópole e também pela prosperidade comercial da cana-de-açúcar, cujo plantio era abundante desde o século XVI e fazia movimentar a economia na região:

As andanças do poeta tocador de viola Gregório de Matos pelos engenhos do Recôncavo Baiano, cujo ambiente algo campestre ainda por aquele final de Seiscentos com tanto colorido retratava, servem para demonstrar uma peculiaridade regional que, ao longo do século XVIII, ia transformar a capital da Bahia na culturalmente mais rica e socialmente mais diversificada cidade do Brasil colonial.

Para começar, a cidade do Salvador, ao contrário dos dois outros mais importantes entrepostos litorâneos, Recife e Rio de Janeiro, não se voltava apenas para fora, como porto de escoamento da produção destinada ao mercado internacional, mas tinha uma face voltada para o interior, representado pelo golfo que se abria à sua frente sob a forma de um anfiteatro e a cuja volta se tornavam desde 1549 os centros agroindustriais dos engenhos destinados a transformar a região numa unidade geoeconômica que via na capital da colônia a sua capital particular. (TINHORÃO, 1998, p.81)

Dada as condições sócio-geográficas peculiares e originais que configuravam o Recôncavo em torno de sua capital – Salvador –, intercâmbios entre seus componentes rurais e urbanos foram estabelecidos, fomentando um ambiente de configurações culturais ao mesmo tempo diversas e de características únicas no Brasil durante o período. Subjacente a esta confrontação entre os meios urbano e rural, toda uma diversidade – cultural, social, étnica e econômica – advinda do mosaico de bens, corpos e ideias representado pelo Recôncavo, era posta a dialogar.

Ao se somar a um intenso processo de urbanização na região, são estabelecidas condições ideais para o surgimento de formas de lazer ainda inéditas para as camadas menos abastadas da população “destinada a transformar não apenas Salvador no primeiro centro produtor de cultura popular urbana do Brasil, mas a garantir para a própria Bahia o título de pioneira na exportação de criações para o lazer de massa cidadina no exterior” (TINHORÃO, 1998, p.86). Evito a utilização do termo “vocaçãõ”, pelas atribuições essencialistas que lhes são comumente atribuídas, mas é importante perceber como, gradativamente, o mercado do

lazer se impõe como uma atividade de relevância na capital baiana de modo especial em relação às demais metrópoles do país⁸⁹.

O protagonismo da população negra neste contexto de produção musical é incontestado na literatura, ainda que tal produção tenha adquirido contornos muito específicos em um contexto de grande diversidade e sincretismo, como era o caso do Recôncavo no período. A música e a dança oriunda das atividades culturais de negros escravizados se destacaram entre as atividades culturais e de lazer mais comuns às camadas populares urbanas. Ao mesmo tempo, muitas das modas e cantigas produzidas na Bahia se tornam produtos de exportação, fazendo chegar à metrópole o som aqui produzido e reproduzido.

Os fazeres musicais da Salvador colonial, mesmo que ainda incipiente – em consonância com a pouca idade da própria cidade⁹⁰ –, já mostrava algumas de suas principais características, com paralelos na geografia na qual se circunscreve: seus contornos, por um lado, se abrem para o mundo, formando um eixo convexo em seu litoral atlântico, e, de outro, curva-se de modo intimista em direção ao Recôncavo⁹¹. Sem o intuito de incorrer em qualquer tipo de determinismo geográfico, é importante perceber que as referidas curvas ilustram – como pode ser visto nas transcritas palavras de Tinhorão – uma particularidade da metrópole em relação às suas contemporâneas: colocam-na em íntimo diálogo com o seu mar interior, a ponto de Antônio Risério chegar a afirmar que a Cidade da Bahia⁹² e o seu Recôncavo⁹³, mais que siameses, “se fizeram *siamesmos* “ (2004, p.98, grifo do autor).

Fruto da característica produção cultural local, Tinhorão (1998, p.87) cita a “fofa”⁹⁴ como a “primeira criação cultural do povo baiano” e refere-se ainda um folheto de cordel impresso em Portugal em meados do século XVIII, que reverenciava e propagandeava o novo gênero bem como demonstrava o seu poder de penetração além-mar. Pouco a pouco este repertório se inseria também nos festejos e no cotidiano das classes mais abastadas do Brasil no período, incitando, concomitantemente, o repúdio de entidades religiosas e de setores mais

⁸⁹ A discussão será retomada ao final do presente capítulo.

⁹⁰ Salvador correspondia, entretanto, a uma das mais antigas da colônia à época – fundada em 29 de março de 1549. A cidade abriga, ainda hoje, a catedral do arcebispo metropolitano e primaz do país, por sua relevância religiosa e, consequentemente, política e econômica assumida no período colonial.

⁹¹ Os paralelos aqui apresentados, válidos somente quando compreendidos enquanto alegorias, não pressupõem ou sugerem quaisquer relações de causalidade entre geografia e cultura, paradigma há muito superado na teoria sócio-antropológica (v. p.ex., BOAS, 2004).

⁹² *Cidade da Bahia* como o autor se refere à cidade de Salvador e compõe o título de uma de suas obras, *Uma história da cidade da Bahia* (2004).

⁹³ A forte ligação entre Salvador e o Recôncavo, a possibilitar Risério referi-los de maneira integrada, sofrerá mudanças significativas somente na década de 1960, com a expansão da malha rodoviária a ligar a cidade da Bahia a outras localidades do país, incluindo o litoral norte do estado. (RISÉRIO, 2004, p.548-554).

⁹⁴ Gênero musical oriundo do que se costumava chamar batuque à época, categoria genérica a designar os fazeres musicais entre os afro-baianos.

conservadores pertencentes a estes grupos sociais. Tais contradições, longe de serem particulares à entrada da fofa em ambientes e classes às quais originalmente não pertencia, acompanhariam a história dos gêneros populares advindo das classes populares no Brasil, como atestado na literatura (SANDRONI, 2012; VIANNA, 2008, NASCIMENTO, 2017).

Até o fim do século XVIII, a Bahia, ou, mais estritamente, a região do Recôncavo Baiano, hospedou fazeres musicais que possuíam alguma possibilidade de penetração no interior do país, dada a importância política e econômica assumida pela cidade que foi a capital da colônia até o ano de 1763, Salvador. Como indica o referido exemplo da fofa, eventualmente, as práticas musicais da região chegavam até mesmo a ecoar pontualmente no exterior, principalmente em Portugal, devido às conexões estabelecidas entre colônia e império. Mesmo não se podendo falar ainda em um mercado musical (no sentido econômico estrito) estruturado no país, sendo pouco o retorno financeiro registrado aos envolvidos, é possível perceber na literatura uma vida musical em Salvador que se voltava à população da região ao mesmo tempo em que assumia algum protagonismo nacional (TINHORÃO, 1998).

Já em meados do século XVIII a Bahia começa, paulatinamente, a perder seu protagonismo cultural no país, assumindo então este papel a sua nova capital, o Rio de Janeiro. Tal deslocamento, significava, no entanto, transformações muito maiores e mais significativas que uma simples mudança do centro geográfico de onde emanava o poder político da colônia. A partir do século XIX, a transferência da corte portuguesa para o Brasil, mais especificamente para o Rio de Janeiro⁹⁵, marca um período de hegemonia cultural desta cidade em relação às demais metrópoles do país, tendo este perdurado até meados do século XX, com consequências na atualidade.

Dentre as práticas sócio-musicais surgidas entre os negros escravizados ainda no século XVII⁹⁶ e que se destacaram nos séculos que se seguiram, se faz primordial ressaltar o samba, um dos pilares sobre os quais foi forjada a identidade brasileira e que tem na Bahia um

⁹⁵ A família real portuguesa se transfere para o Brasil em 1808, com a invasão de Portugal por Napoleão Bonaparte. Após permanecerem um mês na Bahia, suas integrantes partem em direção ao Rio de Janeiro, onde instalam a nova sede do governo português.

⁹⁶ Embora os primeiros registros históricos sobre manifestações culturais próximas ao samba de roda datem do século XIX, existem referências a algumas de suas características atuais em registros anteriores. O dossiê do IPHAN sobre o Samba de Roda do Recôncavo Baiano mostra que a umbigada – ou embigada – “aparece em poemas de Gregório de Matos, do mesmo modo que a viola, já em vilancicos seiscentistas, aparece no papel privilegiado do baile dos negros escravizados” (2004, p.25).

de seus mitos de fundação⁹⁷. Não é fortuito que, em composição de Baden Powell e Vinícius de Moraes, estes defendam que “o samba nasceu lá na Bahia” e que Caetano Veloso argumente serem as Ciatas⁹⁸, por ordem da estação primeira do Brasil, as responsáveis por “trazerem o samba pra o Rio”; leituras estas que, entre várias outras, reiteram e atualizam as relações entre a gênese do samba e o estado.

A variante rural deste gênero musical, que antecede a sua versão carioca – urbana –, é abordada na literatura a partir de um forte vínculo com a região do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2007). Ainda que Carlos Sandroni (2012, p.99) conceba em certo momento ambos sambas como “Aparentemente, duas entidades completamente distintas”, são inegáveis as conexões que impedem a defesa de um rompimento radical entre eles na invisível trama da história do gênero, admitidas posteriormente pelo próprio autor:

(...) o próprio Donga, autor de “Pelo Telefone”, afirma em entrevista que “o samba não nasceu comigo. Ele já existia na Bahia muito antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se estilizou.

A noção de “estilização” empregada por Donga é importante, pois serve para especificar a diferença, ao mesmo tempo que postula a continuidade, entre as versões “baiana” e “carioca”. (SANDRONI, 2012, p.100)

Mesmo com suas características rurais, em consonância com o seu principal local de vinculação, é possível perceber na literatura uma grande ocorrência do samba de roda também na cidade de Salvador. Jocélio dos Santos (1998) menciona diversas ocorrências de práticas associadas ao samba na capital baiana durante o século XIX. Tal fato não é de se estranhar, se tomarmos a cidade de Salvador e o seu Recôncavo, como entidades complementares e mutuamente dependentes, em constante diálogo e trocas culturais. Indícios da presença de diversas festas na cidade nas quais o samba se apresentava como o principal elo agregador podem ser percebidos na reação das autoridades em relação a tais encontros:

⁹⁷ Abordo a ideia de “mito de origem” tal como o conceito é entendido na literatura socioantropológica, antagonizando-a a uma compreensão simplista e difundida do epíteto mito, na qual ele seria associado à ideia de mentira ou falácia, ou mesmo a outra, ainda muito recorrente mesmo no meio acadêmico, de que a mitologia seria característica às mentalidades supersticiosas ou primitivas. LEVI-STRAUSS (2004) o toma como uma fração de narrativa que, ao ser analisado estruturalmente em conjunto a outros, permitiria ao pesquisador a compreensão de características importantes de um determinado universo cultural.

⁹⁸ Tia Ciata foi, até passado recente, a unânime referência enquanto anfitriã da casa onde haveria sido gestado “Pelo Telefone”, o primeiro samba registrado enquanto tal a alcançar grande sucesso popular (TINHORÃO, 1998). Sandroni (2012), posteriormente, relativiza a exclusividade de Ciata na promoção das festas onde haveria nascido o samba. A crítica é reforçada por Spirito Santo (Correspondência com o autor, em 19 de agosto de 2011) quem argumenta que o papel de Ciata e de sua casa como manjedoura do samba um tanto exagerado, citando depoimentos dos músicos Pixinguinha e Donga. Caetano Veloso, aparentemente ciente de tais revisões, traz “Ciata” para o plural, contemplando também as demais tias – nem todas baianas, é importante registrar – que tiveram protagonismo nas festas de samba ocorridas no Rio de Janeiro no período.

Em 28 de janeiro de 1879 foram detidos pela polícia por se encontrarem em um samba na Conceição da Praia, vinte três mulheres e um homem (...) Os sambas, qualificados como “refúgio da pior gente” revelam um discurso que inscreve todos os seus participantes no campo de um *anti-trabalho*. (...) Não foi a toa que a repressão ao samba inscrevia-se no que o subdelegado do 2o distrito da freguesia de Santo Antônio Além do Carmo dizia ser “o bem da tranquilidade da população laboriosa e honesta. Acusado de arbitrário e prepotente pelos “desordeiros, larápios e vagabundos”, referência provavelmente aos sambistas, como afirmava em um Ofício ao Juiz de Direito, em 25 de janeiro de 1879, o subdelegado narrava a invasão policial da casa de um barbeiro, no bairro de Pau Miúdo, por haver “um samba bastante tumultuoso”. (SANTOS, 1998, p.21-23)

Sendo motivo de atenção das autoridades e dos órgãos de repressão, o samba já estaria difundido, ao final do século XIX, por toda a cidade, incomodando integrantes das classes mais altas da capital no período. Vale notar também aqui a relação de oposição que historicamente opõe musicistas/sambistas à ideia de trabalho, aludida na Introdução do presente documento e reforçada por, entre outros autores, Angela Lühning, em artigo sobre as perseguições institucionais aos candomblés da Bahia durante a primeira metade do século XX (LÜHNING, 1995/1996). Sobre a difusão da compreensão dos fazeres musicais em oposições àqueles laborais discorrei de modo mais detalhado no Capítulo V.

O fato de não ser possível desvincular por completo o território baiano da gênese do samba – ou, no mínimo, a gênese de uma de suas formas pioneiras, a qual, hoje, convencionou-se evocar pelo nome samba de roda⁹⁹ – já seria motivo suficiente para fazer notar a relevância do estado da Bahia no mosaico da produção musical nacional. A relevância do gênero neste emaranhado remete a um período de controversa definição, fortalecendo-se, no entanto, em um momento mais facilmente discernível: aquele de sua utilização como um dos pilares da construção de uma identidade nacional no país, durante o primeiro período da república, em que esteve sob comando de Getúlio Vargas (1930-1945)¹⁰⁰.

Sendo o Brasil heterogêneo em sua constituição sócio-racial, impunham-se dificuldades claras para a idealização e delineação de uma identidade representativa de seu

⁹⁹ Como se tornou conhecido e amplamente referenciado o samba praticado na região do Recôncavo Baiano.

¹⁰⁰ Sobre a ascensão de Getúlio Vargas até a tomada do governo do país, Tinhorão (1998) destaca: “o movimento popular contra a dominação tradicional das oligarquias – principalmente a paulista, detentora do monopólio do café e do poder político, em revezamento com Minas Gerais – chegou ao Poder no clímax de uma crise econômica provocada pela superprodução do produto que representava, no momento, setenta e um por cento das exportações do país” (p.303). Ainda que a institucionalização do processo construção de uma identidade nacional tenha de fato se concretizado durante o primeiro governo de Vargas, sua origem é muito anterior, sendo um tema recorrente no debate modernista no Brasil.

povo¹⁰¹. O samba foi uma manifestação de origem popular utilizada pelo governo de Getúlio Vargas como um dos mecanismos a favorecer o sentimento de pertencimento das massas no processo de constituição desta identidade. “(...) para ser inserida, [a camada popular da população] deveria estar representada. O samba foi um dos pilares para que isso ocorresse.” (SIQUEIRA, 2012. p. 214, parênteses nosso). Vale notar que quando nos referimos ao samba utilizado por Getúlio Vargas e seus interlocutores em favorecimento da constituição da identidade nacional brasileira, estamos falando já de uma versão urbana e popular do gênero, cuja produção é reverberada, principalmente, a partir da então capital federal do país – o Rio de Janeiro.

Como já argumentado anteriormente, no entanto, não é raro notar diversas continuidades entre as formas carioca e baiana do samba, situando-as em territórios simbólicos permeados por interseções. Algumas delas são: (1) as contínuas referências ao nascimento do samba em terras baianas, a uma Bahia idealizada ou a alguns de seus elementos característicos nas letras de canções, na literatura e no imaginário popular¹⁰²; (2) a grande presença de baianas entre as protagonistas no processo de consolidação do samba como um gênero musical popular no Rio de Janeiro ou como ancestrais destas¹⁰³; (3) a vinculação da origem do samba carioca à casa da tia baiana Ciata, no Rio de Janeiro¹⁰⁴. A Bahia está associada, portanto, à história do samba de distintas maneiras: como o seu local de

¹⁰¹ Sobre a constituição de uma ideia de nação e de povo no Brasil, Kabengele Munanga afirma que tenha assumido formas mais claras a partir de “sua independência e principalmente com a abolição da escravatura e a integração jurídica dos ex-escravizados negros na sociedade (...). Ela está atrelada à questão da identidade nacional. Esta última encontra dois obstáculos no seu caminho: a diversidade racial e a diversidade étnica ou cultural, consideradas fatores negativos à formação de uma solidariedade e de uma união”. (1996, p.180).

¹⁰² Além das citadas canções de Caetano Veloso e Vinícius de Moraes – as quais se somam a diversas outras –, da supracitada frase de Donga, Tinhorão (1998, p.304-305) reforça ser o samba batucado, do Rio de Janeiro, “herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital”. A ala de baianas, características às escolas de samba do Rio de Janeiro, é outro dos vários exemplos de como o gênero se vincula ali ao estereótipo de uma Bahia idealizada.

¹⁰³ José Ramos Tinhorão atribui à “gente do partido alto das casas das tias baianas da velha zona portuária” (1998, p.305) grande importância para a formatação do gênero samba no Rio de Janeiro, ainda que reconheça as particularidades perceptíveis no samba carioca, principalmente a partir da inserção da batucada da turma do Estácio, ao final da década de 1920. Sandroni (2001, p.102) exalta Donga e João da Baiana – filhos, respectivamente das tias baianas Amélia e Perciliana – como dois dos pioneiros do samba carioca.

¹⁰⁴ Como já observado em nota, ainda que seja contestada hoje na literatura a exclusividade da casa da tia Ciata enquanto espaço exclusivo de gestação do samba, ela “assumiu (...) uma dimensão quase mítica como 'lugar de origem' do samba carioca” (SANDRONI, 2001, p.103).

surgimento – no primeiro caso – ou como um dos locais onde se situa sua ancestralidade e para onde aponta sua reverência – nos dois últimos¹⁰⁵.

Ainda que o samba do Rio de Janeiro tenha assumido personalidade estética e cultural própria, como abordado de maneira pormenorizada na literatura (SANDRONI, 2012), muitas de suas referências musicais e simbólicas não romperam por completo seus elos com o passado baiano ao qual o gênero constantemente se reporta. O samba da Bahia, em sua forte vinculação com as práticas culturais do Recôncavo, passa a exercer, na passagem do século XIX ao XX, uma enorme influência sobre as práticas musicais no Brasil, sendo constantemente reportado em vínculo às origens do gênero.

O samba de roda correspondia a um gênero de característica exclusivamente rural, ocorrendo majoritariamente vinculado a festejos religiosos que, embora sincréticos em sua essência e muito vinculados aos rituais afro-baianos, acompanhavam a cronologia do calendário de festas da Igreja Católica (LIMA, 2016, p.53). No período aqui retratado, seus principais agentes não se profissionalizam, fato que só veio a ocorrer a partir de sua “urbanização”, em um processo posterior que já contava com uma grande influência do samba do Rio de Janeiro e sua forma de organização (v., p. ex., seq. 2.4).

Um processo mais recente de ações públicas relacionadas ao samba de roda, conferiu-lhe primeiramente o título patrimônio imaterial brasileiro, em setembro de 2004, e, mais tarde, o de Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO, em 2005. Caindo frequentemente na inevitável armadilha de aliar política patrimonial e fomento financeiro – ainda que as equipes responsáveis tivessem ciência de tais perigos e deles buscassem se esquivar –, tais processos de patrimonialização acabaram fomentando o reconhecimento

¹⁰⁵ As discontinuidades e fragmentação nas narrativas que aproximam a Bahia do mito de origem do samba não levam, como é possível supor, à sua desconstrução deste enquanto elemento central na compreensão da cultura brasileira. São antes constituintes diversos de uma estrutura permanente do mito que relaciona, simultaneamente, passado, presente e futuro. Segundo Jocélio Teles dos Santos (2005), inspirado pelos escritos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, “a transformação que ocorre nos mitos se operaria de uma variante a outra de um mesmo mito, de um mito a um outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade, com referência aos mesmos mitos ou a mitos diferentes, e que afetariam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este deixe de existir como tal. Enfim, as transformações respeitam uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, em função do qual, de qualquer mito sempre poderá sair um outro mito” (p.18-19).

ocupacional¹⁰⁶ de muitos grupos vinculados ao gênero, trazendo consequências díspares para a organização de sua prática.

3.3 HIERARQUIZAÇÃO DA FESTA E SEGREGAÇÃO: O CARNAVAL DE SALVADOR NA PASSAGEM DO SÉC. XIX AO XX

Anterior ao carnaval, uma manifestação de rua herdada dos portugueses predominava entre soteropolitanos nas celebrações festivas do período imperial: o entrudo¹⁰⁷. Este tinha caráter majoritariamente elitista, caracterizando-se por uma “guerra” entre os membros das famílias financeiramente abastadas de Salvador, quem utilizavam como munição sacos preenchidos com água e farinha. Os escravizados e serviçais, porém, encontravam formas particulares de participarem da celebração, valendo-se das brechas que lhes eram oferecidas na sociedade brasileira à época, ainda que esta muito cerceasse as suas liberdades (RISÉRIO, 2004, p.561-562). A existência de manifestações musicais durante os ritos do entrudo é contestada na literatura (v. p. ex., VALENÇA, 1996, p. 13), tendo como paisagem sonora, aparentemente, exclusivamente os sons das ruas, dos movimentos e dos gritos dos foliões a se enfrentarem com seus arsenais não-letais. Atacado pelas instituições oficiais, o entrudo passa, no fim do século XIX, a ser tachado como uma manifestação “bárbara” e, ironicamente, vinculada à cultura festiva afro-baiana, o que resultou em seu arrefecimento.

Os cortejos de rua iniciados em 1880 são frequentemente tomados como marco de origem do carnaval moderno em Salvador (ICKES, 2013, p.204). Adequado aos padrões comportamentais de uma elite que muito se identificava com as celebrações e festas configuradas aos moldes europeus, tal modelo de festividade proposto pelos clubes de elite à época era também conhecido por “carnaval veneziano”. Muitas das alegorias e fantasias das quais faziam uso tais agremiações eram, inclusive, de origem francesa, italiana e/ou inglesa. Eram três os principais *clubes carnavalescos* a protagonizarem os cortejos de rua: Cruz Vermelha, Fantoques da Euterpe e Inocentes em Progresso. Outros clubes, de menor porte, também são destacados por Ickes (2013, p.205), todos eles vinculados às elites ou à pequena classe média da cidade: Cavalheiros de Malta, Filhos de Veneza, entre outros.

¹⁰⁶ A compreensão da profissionalização em música é repleta de desafios que foram tangenciados durante o primeiro capítulo deste documento. Quando me refiro à profissionalização aqui tal consideração se dá à revelia da compreensão da ocupação do músico como profissão, a qual contesto por motivos que serão expostos adiante. Ela diz respeito antes ao diálogo e incorporação, por agentes do campo musical, de um *habitus* profissional, ou seja, uma série de gostos, disposições e ações referentes à compreensão das atividades musicais como uma prática de trabalho.

¹⁰⁷ Risério (2004, p.561) remete as origens do entrudo aos primeiros tempos da colonização.

Paralelamente ao carnaval “oficial”, cercado de referências eurocêntricas, as camadas populares protagonizavam outras festividades, com referências e significados próprios. Antônio Risério reporta-se ao final do século XIX como um período de reafricanização do carnaval da Bahia, tomando – ao que tudo indica – como metonímia do estado a cidade de Salvador. O autor evoca uma série de referências por ele coletadas a justificar sua assertiva:

O pesquisador Manoel Querino, por exemplo, defendeu a tese da influência do *damurixá* na configuração do carnaval da Bahia. Era uma festa mascarada que se realizava em Lagos, na Nigéria, no mês de janeiro. Segundo Querino, já em 1897 acontecera, na Bahia, este mesmíssimo carnaval negro, com a "reprodução exata" do que se passava na África. Mais recentemente, Olabiyi Yai levantou a hipótese da influência de uma outra festa iorubana – o *guledé nagô-iorubá* - na origem de nosso carnaval. Falando sobre o período, numa obra hoje clássica da antropologia brasileira, Nina Rodrigues também enfatizou o caráter africano da festa baiana. Os nomes das entidades carnavalescas daquela época falam por si mesmos: Embaixada Africana, Filhos da África, Guerreiros da África etc. Testemunha ocular da história, Nina sublinha os temas e motivos africanos desses grupos. Na verdade, nada mais natural que, tendo permissão para fazer a festa, os negromestiços se voltassem para o repertório estético-cultural africano. E foi justamente aí, nas últimas décadas do século XIX, que se deu a africanização do carnaval da Bahia. (RISÉRIO, 1995, p.92)

Quando cita as entidades carnavalescas que não aquelas vinculadas aos clubes de elite, Risério se refere aos “afro” clubes – frequentemente retratadas na literatura também como afoxés –, os quais “incorporaram o ‘modelo branco’, o padrão das agremiações elitistas, partindo para a organização de seus próprios grupos carnavalescos uniformizados, afim de partilhar o préstito público” (RISÉRIO, 2004, p.562). Tais nomenclaturas, no entanto, parecem anacrônicas, pois na literatura da época não constam os termos *afoxé*¹⁰⁸ ou *afro* objetivando designar tais coletividades¹⁰⁹. A nomenclatura utilizada pelos autores para referenciá-los era a de “clubes africanos”. Dentre estes, é possível destacar a Embaixada Africana, o Pândegos d’África, a Chegada Africana e o Guerreiros d’África. Tais agremiações, porém, representavam somente a face mais visível – porque mais subordinada aos valores prezados pelas classes dominantes de Salvador – dos fazeres musicais das camadas populares da Salvador no início da Velha República. Candomblés, clubes de menor porte, batuques, capoeira e rodas de samba, compunham a complexa gama de atividades musicais às quais se dedicavam a população negra da cidade à época.

¹⁰⁸ Um das primeiras menções a tais clubes como afoxés, ou, mais precisamente, “afochés”, pode ser vista em um artigo de Cláudio Tavares, publicada na revista *O Cruzeiro*, de 1947.

¹⁰⁹ Informação cedida por Angela Lühning diretamente ao autor.

Fato é que tais manifestações, de um modo geral, não foram tão bem acolhidas pelas instituições oficiais quanto o carnaval dos clubes de elite, quando não foram deliberadamente reprimidas¹¹⁰. Os últimos se posicionaram no centro das atenções do Estado e da imprensa, recebendo um tratamento diferenciado que os permitiram grande destaque no imaginário da população da cidade – mesmo aquela menos abastada – até o início de sua decadência financeira, ao final da década de 1930. As elites soteropolitanas, por meio de seus braços estatais e midiáticos, buscavam impor um modelo de carnaval pela afirmação de seus símbolos particulares como os únicos legitimados a responderem enquanto tal. Nesta busca por universalização de valores particulares (violência simbólica), elas se dispunham a ignorar ou mesmo reprimir manifestações culturais que não se alinhavam àquele modelo que estavam dispostas a legitimarem, a exemplo do entrudo ou das referidas manifestações de influência africana.

Focando no aspecto musical das manifestações carnavalescas da virada do século, podemos tomar algumas notas importantes. Acerca dos clubes “africanos”, Risério traz à tona – referendando Nina Rodrigues – o caráter *local* dos fazeres musicais a constituí-los, dialogando antes com a cultura sincrética e já decantada dos negros brasileiros que com elementos estritamente africanos, como os nomes e outros símbolos¹¹¹ de tais agremiações poderiam sugerir. A música e dança comuns aos *candomblés jeje-nagôs* mostravam-se predominantes no desfile dos afoxés a exemplo dos Pândegos da África, o qual, em 1899, vale notar, se pôs a “desfilar pelas ruas de Salvador, ao som da poemúsica nagô, um carro em que se representava o rei Labossi, cercado de seus ministros na margem do rio Zambeze” (RISÉRIO, 1981, p.17). A forte predominância dos tambores do candomblé e da música afro-baiana a distinguir, via de regra, a paisagem sonora criada pelos afoxés é destacada também por Ickes, quando aborda o carnaval popular da capital da Bahia na virada do século XIX:

Em Salvador, já em finais de 1890, instituições populares de carnaval eram várias. Muitas delas eram manifestações carnavalescas das seculares e ricas tradições de batuques afro-baianos, ou encontros festivos, religiosos, ou simplesmente sociáveis em torno de percussão, música e dança. Outros eram simplesmente blocos, enquanto, pelo menos alguns, foram a primeira onda de afoxés. (ICKES, 2013, p.205)

¹¹⁰ Os clubes afrocentrados foram proibidos pelos órgãos públicos de desfilar na cidade entre os anos 1905 e 1914.

¹¹¹ Entre estes, é possível destacar roupas e objetos de adornos importados da África, bem como as variadas alusões a personalidades importantes a constituir o poder político em diferentes países do continente. Sobre o tema, ver, por exemplo, <http://carnaval.salvador.ba.gov.br/o-carnaval/historia/> (acesso em 15/04/2018) e <http://carnaval.salvador.ba.gov.br/o-carnaval/historia/> (acesso em 15/04/2018).

Sobre o repertório dos clubes de elite, seja dos cortejos de rua ou das festas nos salões em suas dependências uma vez finalizados os desfiles, o autor discorre somente de modo discreto. Indica que, gradualmente, tanto os bailes quanto as folias de rua tornaram-se mais permeáveis a expressões culturais de origem popular, mas sempre sob um viés paternalista e um filtro muito rigoroso. O *corta jaca* e o *maxixe*, gêneros vinculados às origens do samba urbano na então capital do país – Rio de Janeiro –, tiveram certo êxito no referido trânsito, sendo incorporados nos “cortejos e bailes do carnaval da elite em Salvador no início de 1899” (ICKES, 2013, p.207). Tal incorporação, no entanto, se fazia somente sob a condição de que fossem apresentados ao lado de um repertório denominado *erudito*, composto por óperas e outros gêneros vinculados. A mistura de referências musicais locais e estrangeiras a inspirar os desfiles, se evidenciam da descrição que faz Milton Moura acerca de suas características:

Em 1883, teve início do Carnaval do Fantoques da Euterpe, clube de elite. No ano seguinte, já se fazia o cortejo do *carro de idéia*, novidade seguida pelos grupos semelhantes. O destaque do Carnaval passava a ser o luxo dos préstitos e, em versão mais modesta, das pranchas, que podiam não passar de um tablado de madeira com alegorias temáticas deslizando sobre os trilhos do bonde. As ruas da Cidade Alta passavam a ser domínio dos corsos, sendo os mais brilhantes o Fantoques da Euterpe, com a banda da Polícia Militar, e o Cruz Vermelha, com a banda do Corpo de Bombeiros, seguidos pelo Innocentes [sic] em Progresso, em 1900, Tenentes do Diabo e Democrata. Os jornais não poupavam elogios a essas sociedades, ao tempo em que criticavam a presença de foliões *sujos* e *maltrapilhos* pelas ruas. Seu repertório era composto por marchinhas e operetas. O Fantoques executava a abertura da ópera *Aída*, de Verdi, no início do cortejo. No mais, a apresentação do corso não era muito diferente do que se via nos bailes dos clubes das boas famílias. As fantasias eram usadas fundamentalmente para serem vistas, sendo que algumas delas inviabilizava a dança. (MOURA, 2001, p.190, grifo do autor)

Nos desfiles dos clubes “africanos” e também naqueles referentes aos frequentados pelas classes abastadas de Salvador é possível perceber modos distintos de mediação entre o *local* e *universal* a integrar o mosaico de referências que inspiravam seus integrantes nos processos de musicalizar a festa. No caso dos primeiros, a trilha sonora a inspirar tais eventos dialogava majoritariamente com os elementos da cultura afro-baiana, já enraizada em solos brasileiros, mas também envolvia símbolos mais estritamente vinculados às tradições de países africanos. Estes são notados, inclusive, na já referida afirmação de Manoel Querino quanto à tentativa de reprodução de festividades oriundas de Lagos na cidade de Salvador, pelo Pândegos d’África, em 1897.

Os clubes de elite, por sua vez, tinham como referência o carnaval de Nice e o veneziano, apresentando, portanto, a ópera, as operetas e marchas como algumas dentre as protagonistas na composição da paisagem sonora de suas atividades internas e externas. A incorporação gradual de gêneros musicais vinculados à cultura popular, a exemplo do cortajaca e do maxixe, é um claro sinal de como as referências estrangeiras se misturavam às de nossa terra. Esta conclusão não deve esquecer, porém, que o diálogo com a – à época incipiente – “música brasileira” se deu sem que houvesse movimentação semelhante e de mesma intensidade em relação aos fazeres musicais característicos ao universo afro-baiano, distanciando-se, ao menos no que diz respeito à música, das referências “domésticas”.

É importante ressaltar ainda que os poucos traços musicais a romperem as barreiras de classe estabelecida entre ambas manifestações culturais aqui referidas, não significava um equivalente trânsito entre as pessoas a frequentar seus espaços característicos de materialização. A segregação é um traço marcante do carnaval moderno de Salvador, com um poder de demarcação entre o lugar do branco e do negro durante a celebração que mostrou-se historicamente pouco flexível (v. p.ex., RISÉRIO, 1981, p.47-51), permanecendo em sua vitalidade ainda nos tempos atuais. A divisão estabelecida à época no carnaval da cidade, entre os clubes de elite e os afoxés, tem entre seus marcadores a classe, a raça e, conseqüentemente (ainda que em menor medida, devido aos já referidos fluxos), os gêneros musicais e ritmos a eles característicos.

A música é, portanto, um dos elementos a permitir a compreensão da delimitação dos espaços sociais ocupados por determinados segmentos da população do carnaval de Salvador na virada do século XIX ao XX. Enquanto no carnaval dos populares predominavam as manifestações musicais oriundas dos candomblés, na folia dos mais endinheirados tinham vez as óperas, operetas, marchas e, quando muito, marchinhas e sambas, sob influência da ascensão desses gêneros na então capital federal – Rio de Janeiro. É possível perceber, portanto, um processo de racialização dos repertórios característicos às celebrações, socialmente estabelecido.

Poucas referências existem na literatura a respeito do trabalho musical remunerado vinculado, exclusivamente ou não, às vivências carnavalescas no período. É possível apreender da literatura sobre os desfiles dos clubes de elite o emprego de músicos vinculados a corporações públicas nos cortejos. Moura (2001, p.190) relata que ao fim do século XIX a banda da Polícia Militar integrava o desfile do Fantoches da Euterpe, enquanto a vinculada ao Corpo de Bombeiros era a responsável ambientação sonora do préstito do Cruz Vermelha. Os círculos militares e suas corporações representam, no período republicano, um ambiente de

relevância para a ocupação dos músicos no Brasil. Exercendo grande influência sobre os mercados musicais locais, as abordagens de tais relações, porém, ainda são pouco exploradas na literatura (GONÇALVES, 2017).

Em relação aos músicos que se apresentavam nos cortejos dos clubes africanos e dos festejos populares de um modo geral, é possível inferir acerca de sua provável vinculação aos terreiros, dada as inúmeras aproximações rituais, instrumentais e rítmicas entre ambas manifestações. A vivência como musicistas fora dos contextos religiosos entre o povo de santo¹¹² era uma realidade desde o período colonial, não somente em Salvador, mas também em outras partes do Brasil (JEHA, 2017, p. 22). Durante o Império, foi comum aos negros – escravizados ou forros, praticantes do candomblé ou não – exercerem a função de barbeiros, a qual pressupunha, à época, uma possível atuação como musicista¹¹³. Lisa Earl Castillo (2017) relata ser comum no período o exercício de múltiplas atividades por tais agentes, a incluir trabalhos remunerados em vínculo com bandas de música a se apresentarem, entre outros contextos, em festividades católicas. Tais grupos eram frequentemente liderados e coordenados por senhores de escravos e integrados pelos próprios homens por eles escravizados. A autora relata as relações domésticas envolvidas na configuração de tais agremiações, tomando uma delas – a da casa d’Etra¹¹⁴ – como exemplo:

Em 1877, quando Floripes faleceu, seus únicos bens eram instrumentos musicais de sopro, percussão e cordas. No inventário *post-mortem*, também constam diversos recibos de pagamentos feitos à banda por participações em festas católicas, na capital e nas ilhas da Baía de Todos os Santos. Há indícios de que Floripes era amigo dos filhos de Júlia e Francisco Nazareth, e é possível que Herculano – que era barbeiro como o pai – tocasse na banda. Ainda que ele não fizesse, o certo é que bandas de barbeiros figuravam em vários eventos organizados pela família. Ao que parece, a música funcionava como um espaço de emprego e de sociabilidade para os membros da casa d’Etra, perpassando várias gerações. (CASTILLO 2017, p.21)

¹¹² Maneira como são referenciadas os devotos ao culto dos orixás, voduns e/ou inquices no Brasil (Ver, entre outros, Sansone (2012).

¹¹³ Segundo Castillo (2017, p.19) outras tarefas comumente assumidas pelos barbeiros em Salvador eram aquelas atribuídas à cura: sangrar, aplicar ventosas e sanguessugas, extrair dentes e tratar fraturas de ossos.

¹¹⁴ Casa marcada pela atividade de seus integrantes como barbeiros, entre eles Francisco Nazareth, barbeiro, músico e marido de Mária Júlia da Conceição, fundadora de um dos mais antigos terreiro em funcionamento na cidade de Salvador: o Gantois. O patrono de Francisco era José Antônio d’Etra, negro liberto, também barbeiro, e senhor de cinquenta cativos ao longo de sua vida. A residência de José Antônio d’Etra “(...) na Rua das Grades de Ferro nos entornos do mercado de Santa Bárbara, abrigava sua oficina de barbearia e também sediava uma banda de música liderada por ele, em que os escravos barbeiros tocavam. Desde pelo menos 1782, a banda tocava em festas populares católicas. A trajetória continuada desse conjunto musical depois da morte do fundador revela os persistentes vínculos financeiros e provavelmente afetivos também entre a família senhorial e os libertos da casa. Com o falecimento de José Antônio, seu filho Manoel prosseguiu com as atividades musicais, no mesmo endereço” (CASTILLO, 2017, p.2).

No último quartel do século XIX, no entanto, era já perceptível a decadência financeira dos barbeiros, constatada pelo declínio dos anúncios para bandas de música e da ascensão profissional da categoria dos cabeleireiros, a assumir diversos dos postos de trabalho por aqueles antes ocupados (CASTILLO, 2017, p.33). A possibilidade de que alguns entre eles, incluindo aqueles oriundos dos terreiros – a exemplo dos ogãs –, tenham permanecido em diálogo com contextos profanos de performance musical na virada do século sob alguma espécie de remuneração, torna-se não só factível, mas provável. Esta foi uma prática muito disseminada entre ogãs de Salvador no decorrer do século XX até a contemporaneidade, tendo alguns deles alcançado grande notoriedade no universo da música *pop* profana (BARROS, 2017).

Podemos perceber algumas polarizações a se desenharem no carnaval moderno de Salvador desde a sua concepção: de um lado os bailes de máscara e o carnaval de rua inspirado no estilo do que ocorria na cidade francesa de Nice, com engajamento das elites econômicas, apoio do Estado e da imprensa oficial; de um outro o carnaval das classes populares, com grande influência das manifestações culturais afro-baianas e de relações nem sempre amistosas com os órgãos públicos e elites locais. Isto não significa que estes dois universos não se cruzem no âmbito material ou simbólico sob qualquer hipótese¹¹⁵, mas que as inversões e se dão de modo muito menos intenso e estrutural que prevê Roberto da Matta (1997) ao se reportar às festividades carnavalescas, tendo como referência aquelas a ocorrerem nos limites da cidade do Rio de Janeiro¹¹⁶.

Enquanto o carnaval das elites se espelhava majoritariamente nas celebrações européias, com influência direta sobre a música dos desfiles e bailes privados que promoviam, os clubes africanos e outras manifestações coletivas de caráter popular dirigiam seus símbolos ao continente africano e, concomitantemente, dialogavam com os fazeres musicais afro-baianos, já estabelecidos em suas singularidades no novo mundo e com traços sincréticos marcantes. No caso dos primeiros, é possível notar ainda a penetração de alguns gêneros populares a integrarem a paisagem sonora dos eventos que os distinguiam, mas somente

¹¹⁵ Ickes cita, por exemplo, a forte identificação de integrantes das camadas populares com os clubes de elite, fenômeno próximo, ainda que em menor grau, ao que é possível ser observado no presente em relação aos grandes times de futebol no estado – controlado por grandes empresários, tem grande influência no cotidiano das classes trabalhadoras. O autor remete ainda à utilização de símbolos da cultura popular de Salvador, ainda que de maneira estereotipada/folclorizada, pelos clubes de elite, enquanto Risério (2004) aborda a influência do modelo de carnaval destes sobre as agremiações “afro”.

¹¹⁶ Essa espécie de “rio-de-janeirocentrismo” identificada no olhar de da Matta sobre o carnaval é criticada pelo próprio Risério em seus postulados (1995).

aqueles legitimados pela então capital federal, deixando de lado, portanto, as manifestações musicais desenvolvidas por negros na Bahia.

3.4 O SAMBA “URBANIZADO”

A maior aceitação social do samba, provocada, entre outros fatores, pela sua utilização política como elemento conciliador na constituição da identidade nacional a partir da cidade do Rio de Janeiro, fez com que o gênero recebesse uma maior aceitação também no estado da Bahia, transformando as relações profissionais daqueles que se envolviam com sua prática. A partir dos anos 1940, “estas manifestações se transformam em cultura popular e símbolos de uma identidade baiana mestiça propagada através das cíclicas e inúmeras *Festas de Largo* de Salvador” (LIMA, 2016, p.56). Tais acontecimentos passam a representar uma prévia do carnaval, lançando novos sambas que viriam a alcançar grande notoriedade durante o período carnavalesco na cidade. Salvador, em sua face convexa, percebe as transformações pelas quais o samba passava na cidade do Rio de Janeiro e se reporta ao recôncavo para dialogar de uma maneira inédita com as tradições musicais da região.

O movimento de ascensão do samba urbano na cidade se dá, portanto, em estreito vínculo com a movimentação carnavalesca. O declínio dos clubes de elite abre espaço para a ascensão de outros, de menor porte e muitos dos quais de origem popular, que acabam assumindo protagonismo no carnaval local. Um dos fenômenos de popularidade no período foram as agremiações que se tornaram conhecidas como *batucadas*. Sua origem remete a meados dos anos 1930, período em que também se registra as primeiras referências às agremiações por meio desta nomenclatura própria, distinguindo-as, por exemplo, dos blocos, cordões e escolas de samba (ICKES, p.214). Ickes destaca o papel dos fazeres musicais locais a possibilitar a constituição das batucadas, bem como delinea os elementos externos a influenciar a sua ascensão e disseminação na cidade de Salvador:

A presença das batucadas no carnaval de Salvador, depois de 1930, cresceu a partir de tradições musicais locais. Salvador estava impregnada de precedentes locais de grupos de percussão, como os batuques dos séculos XVIII e XIX, um subgrupo específico de ritmos e danças com suas origens no contexto das culturas africana e afro-baiana do Novo Mundo, dos quais as batucadas derivaram o seu nome. (...) No entanto, o impulso para as batucadas do carnaval de Salvador veio das escolas de samba do Rio de Janeiro, da década de 1920, e da popularização do repinique ou tambor, um instrumento percussivo mais facilmente portátil que facilitou a mobilidade dos ritmistas do samba, condição *sine-qua-non* para desfilar. Importante também foi a ascensão do nacionalismo cultural no Brasil e o conseqüente interesse pelos gêneros musicais regionais ou nacionais e pelos compositores

locais de todos os matizes. Esta tendência foi assumida em Salvador com algum entusiasmo nos anos de 1920, e o samba afro-baiano, o batuque e a batucada foram seus beneficiários óbvios. (ICKES, 2013, p.215-6)

A urbanização do samba afro-baiano, oriundo do Recôncavo, e a acentuação de seu caráter comercial/ável valeu-se do deslocamento de sua matriz geográfica rural para a capital Salvador, sendo também, e ironicamente, influenciado por manifestações culturais vinculadas ao samba no Rio de Janeiro, de consolidação posterior ao próprio samba baiano. Tais efeitos se fazem notar não só na subordinação da produção do samba – outrora vinculado majoritariamente aos festejos populares de pequeno porte e, em sua maioria, de caráter privado – ao período carnavalesco, mas também em sua concepção estética e performática, como fica claro na argumentação de Ickes, ecoada por Ari Lima. O último destaca ainda o fato de que os novos instrumentos absorvidos pelas batucadas sob influência escolas de samba cariocas, “Construídos com metal e plástico, (...) mais leves (...) facilitaram a marcha e permitiram uma sonoridade mais pungente nas ruas de Salvador” (LIMA, 2016, p.55).

Integradas por diversos percussionistas, as batucadas tinham natureza itinerante, contando, entretanto, com as vizinhanças das quais se originavam e com as quais nutriam maior identificação como base organizacional. O samba representava sua referência musical primordial e as agremiações se dedicavam, comumente, à interpretação das canções de maior sucesso nas rádios, operando adaptações à levada característica de cada conjunto. Era comum também que se pusessem a executar composições de seus integrantes ou de compositores a elas vinculados. A composição dos grupos de músicos era quase exclusivamente masculina e de membros das classes trabalhadoras. Comum, portanto, eram as letras das composições se reportarem a símbolos que permeavam o imagético de seus integrantes à época, a exemplo da malandragem, boemia, autoconfiança, sexo e amor (ICKES, 2013, p.217-219).

A vinculação das batucadas a um então emergente ideal de *baianidade* (v. seq. 2.7) mostra-se evidente na literatura, ressaltando a face côncava dos diálogos que a manifestação estabelecia com a cultura local:

Como associações esmagadoramente afro-baianas (em suas origens, composição demográfica e expressão cultural), as batucadas e a música percussiva que elas tocavam claramente estabeleceram um componente visual e sonoro afro-baiano do carnaval. Ao longo do período, este componente era cada vez mais incorporado nas celebrações do que seria “baiano” no carnaval de Salvador. (ICKES, 2013, p.220)

Em contrapartida, levando em consideração as inúmeras influências dos fazeres musicais cariocas sobre as agremiações aqui referidas, Ari Lima aborda também as

transformações tecnológicas a permitir e facilitar o diálogo entre as manifestações musicais soteropolitanas e aquelas oriundas do Rio de Janeiro, bem como sua influência na configuração do mercado da música com os quais os sambistas eram postos a dialogar:

Nas décadas seguintes, 1950 e 1960, ocorreram transformações fundamentais na execução do samba (...) Além disso, o rádio passou a exercer amplo domínio no gosto e determinou transformações fundamentais no samba baiano, tais como o advento de estrelas do rádio que, anteriormente, conhecidos sambistas de rua, passaram a cantar em solos mediante cachês ou salários fixos. (LIMA, 2016, p.55)

O processo de urbanização e popularização do samba baiano se dá, portanto, acompanhado da criação de um mercado de produção e difusão da música no estado, principalmente em sua capital, Salvador. Como observado por Lima, ele amplia caminhos possíveis – agora ocupacionais – a serem trilhados pelos músicos no samba. “O rádio foi um setor empresarial que deu emprego a muita gente, não só aos profissionais do rádio, mas aos artistas, maestros, cantores, compositores”¹¹⁷.

O novo cenário, porém, não proporciona aos musicistas condições louváveis ao exercício da ofício – mesmo àqueles com grande projeção¹¹⁸ –, o que se evidencia nas palavras do radialista Perfelino Neto¹¹⁹ e de Manoel Canário¹²⁰. Segundo eles, ainda que o rádio tenha empregado um grande contingente de músicos até o fim dos anos 1960, a remuneração dos quadros, via de regra, era muito baixa. Os que conseguiam melhores soldos eram justamente aquelas figuras que melhor desempenhavam a subordinação das práticas musicais à lógica econômica (no sentido estrito). Isto implicava em “ter uma compreensão mais ampla da estrutura empresarial, não se deixar embevecer pela fama e adotar uma mentalidade de trabalhador das artes” além de “conhecer e reivindicar os direitos trabalhistas”¹²¹ (LIMA, 2016, p.58).

A partir da difusão dos televisores na Bahia, principalmente a partir da década de 1960, os profissionais da música envolvidos com o samba em Salvador viveram situações

¹¹⁷ Entrevista – radialista Perfelino Neto (LIMA, 2016, p.56).

¹¹⁸ A contradição entre grande reconhecimento simbólico e baixo reconhecimento financeiro é uma constante no cotidiano das profissionais da música e a acompanha em sua trajetória desde o período romântico, como será abordado no decorrer da presente análise.

¹¹⁹ Perfelino Neto, radialista e pesquisador da música brasileira, construiu sua carreira na cidade de Salvador, tendo trabalhado nas rádios Cultura e Educadora FM.

¹²⁰ Radialista, se destacou no programa Repórter Esso na Bahia e foi diretor da Associação Baiana de Imprensa.

¹²¹ Esta atitude de aproveitar as vantagens financeiras propiciadas pela vinculação com o ideal identitário da profissional da música é constantemente acionada por musicistas com as quais me relacionei em campo. Sobre tais experiências, discorro de maneira mais detalhada no capítulo seguinte.

pecuniárias de altos e baixos. “A televisão veio e desempregou todo esse pessoal”¹²². Tais oscilações, entretanto, tiveram seu ápice na excessiva projeção de uma das variantes do samba local – o pagode baiano – na década de 1990, em vínculo com a projeção alcançada por diversas outras figuras do circuito musical carnavalesco de Salvador, sobre a qual discorrei de maneira mais detalhada adiante. Foi dos meios de comunicação televisivos também grande parcela da responsabilidade pela projeção alcançada por musicistas baianos que, havendo passado por Salvador, encontraram nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo locais propícios à sua projeção midiática nacional, a exemplo dos músicos da Tropicália, dos Novos Baianos, Raul Seixas, entre outros.

3.5 DIÁSPORA AO SUDESTE

A migração de musicistas da Bahia e de sua capital para o Sudeste – especialmente para as cidades Rio de Janeiro e São Paulo – em busca, entre outros objetivos, de um melhor posicionamento na hierarquia do campo musical nacional, não se limitou ao período circunscrito na presente seção. Entre as figuras ilustres do samba e do choro no Rio de Janeiro no início do século XX, é possível averiguar uma presença marcante de baianos de nascimento¹²³ (PINTO, 2009; TINHORÃO, 1998). Dorival Caymmi foi um entre os que deixaram Salvador¹²⁴, em 1938, a buscar na então capital nacional melhores condições de trabalho¹²⁵, projetando-se, dali, nacionalmente. O movimento se mantém no presente, sendo percebida uma recorrência nas falas de meus interlocutores, durante o Campo a embasar a presente pesquisa, acerca da inviabilidade de se “viver de música” (entenda-se, da performance musical e de atividades relacionadas) na cidade.

As restrições econômicas do mercado musical local somadas ao parco acesso aos mecanismos de legitimação simbólica comuns ao campo a partir de Salvador, são elementos estruturais a dificultar a ascensão de agentes em seu interior. O recorte aqui proposto,

¹²² Radialista Perfelino Neto, em entrevista a Ari Lima (2016, p.56).

¹²³ Alexandre Gonçalves Pinto (2009), nascido em 1870, cita diversos músicos oriundos da região como alguns entre os mais relevantes entre os “chorões antigos” de seu tempo radicados na cidade do Rio de Janeiro, a exemplo de Sargento Vellozo (baiano), Bahiano (baiano), Tapy (baiano), Feliz Roxinho (baiano “de coração”), João Pernambuco (pernambucano), Catulo da Paixão Cearense (maranhense), Leonardo de Menezes (baiano), Luiz Gonzaga da Hora (baiano), Mariquinhas Duas Covas (baiana) e Xisto Bahia (baiano). Posteriormente, a região permaneceu vinculada com a prática do choro, por seus musicistas e grupos que à sua performance se dedicaram, parcial ou integralmente: Turunas Pernambucanos, Hermeto Pascoal (alagoano), Severino Araújo (pernambucano), Novos Baianos, Dominginhos (pernambucano), Canhoto da Paraíba (paraibano), K-Ximbinho (potiguar), Luiz Americano (sergipano) entre muitos outros.

¹²⁴ Antes de se mudar para o Rio de Janeiro, o músico chegou a atuar em rádios de Salvador (informação cedida por Angela Lühning ao autor).

¹²⁵ No caso de Dorival Caymmi como o de muitos outros sambistas, no entanto, não tratava-se de uma busca deliberada por melhores condições de trabalho na música, uma vez que o cantor tinha ambições profissionais em outras áreas, a exemplo do jornalismo.

portanto, refere-se tão somente a um período no qual a movimentação geográfica propiciou um especial êxito a instrumentistas e cantores baianos no campo musical, a partir do deslocamento de seu local de atuação e residência para o Sudeste do Brasil. O olhar sobre os anos aqui evocados deve ser lançado sob o prisma de um fenômeno que lhes antecede e cujos desdobramentos são ainda perceptíveis como características às disposições e ações dos musicistas locais.

Ao contrário do que pode sugerir uma leitura limitada ao que foi exposto no capítulo até aqui, a relevância da Bahia no cenário musical nacional não se ateu às primeiras décadas do século XX. O ímpeto convexo dos fazeres artísticos do estado seguiu abrindo frentes no mercado musical do país e do exterior como poucos outros locais o fizeram, tendo como um dos exemplos a difusão alcançada pelas composições do próprio Caymmi e pelo sucesso do cantor, a partir do final da década de 1930. A importância dos fazeres musicais vinculados ao estado tampouco se circunscreveu nos limites do samba e gêneros correlatos. É frequentemente atribuído a um baiano o pioneirismo na estilização e disseminação de um dos gêneros musicais brasileiros de maior projeção simbólica além dos limites territoriais do país: a bossa nova (NAVES, 2001, p.12-13). Vasco Mariz atesta, à sua maneira polêmica:

João Gilberto é um bom compositor, mas não foi por isso que ficou célebre. Sua mais importante contribuição para a MPB foi como instrumentista do violão e intérprete-cantor. Como violonista criou a bossa nova. (MARIZ, 1994, p.53)

Cantor, compositor e violonista, João Gilberto nasceu na cidade baiana de Juazeiro¹²⁶. Após atuações como *crooner* em Salvador, o músico se dirige ao Rio de Janeiro no intuito de dar seguimento à carreira musical. Ainda que Tom Jobim tenha possivelmente recebido, posteriormente, as principais atenções do movimento, não teria sido ele a concebê-lo, reconhecendo pessoalmente a primazia de João (VASCO MARIZ, 1994, p.171). É assinada por ele a composição considerada hoje um dos grandes marcos do surgimento da bossa nova: *Chega de Saudade*, gravada e lançada por Elisete Cardoso em 1958 em seu LP “Canção do amor demais”¹²⁷. Tinhorão detalha:

O violonista criador da nova batida – que acabaria configurando o movimento da chamada bossa nova, com o que a camada mais refinada da classe média se desvinculara, finalmente, da música do povo – era um baiano de Juazeiro chamado João Gilberto. Logo atraído para o círculo dos músicos amadores, João Gilberto começou a interpretar no seu estilo

¹²⁶ João Gilberto nasceu em 10 de junho de 1931.

¹²⁷ Fábrica: “Festa”.

também muito pessoal as composições daqueles moços de Copacabana saturados de jazz e, em pouco tempo, estava criado o tipo híbrido de samba que se transformaria em moda-símbolo da juventude classe média do pós-guerra: o samba de bossa nova. (TINHORÃO, 1998, p.139)

O desapareço em relação às manifestações musicais “do povo”, apontado por Tinhorão, atesta uma forte vinculação dos bossanovistas com a música estrangeira, mais particularmente o *cool jazz* estadunidense. Podemos perceber, no entanto, que alguns traços da música afro-baiana podem ser encontrados na música de João Gilberto, ainda que o compositor não tenha tido qualquer intenção de com tais manifestações dialogar¹²⁸

Foi o próprio João Gilberto um dos principais agentes a influenciar um outro movimento que, ao final dos anos 1960, veio a incendiar o país sob o protagonismo de outros dois baianos: Caetano Veloso e Gilberto Gil (CALADO, 1997; MARIZ, 1994). A Tropicália, ainda que tenha tido como epicentro as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e tenha sido amparada e fortalecida por integrantes de diferentes regiões do Brasil¹²⁹, fora personificada, em boa medida, nestas duas figuras, nascidas e crescidas, respectivamente, nas cidades baianas de Santo Amaro e Salvador¹³⁰.

Nas palavras de Antônio Risério (2004, p.524-538) a Tropicália pode ser compreendida como um dos muitos desdobramentos objetivos da criação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O autor reconhece a importância de iniciativas tomadas pelo primeiro reitor da instituição, Edgard Santos, no intuito de produzir uma agitação cultural em Salvador. Em um contexto favorável, Santos desempenhou um papel essencial para a abertura da cidade a um considerável fluxo internacional de informações nas recém criadas escolas de artes da UFBA. O período foi marcado pelo lema de *derrotar a província na própria província* e nele se empenharam, conscientemente ou não, Koellreutter, Lina Bo Bardi, Yanka Rudzka, Agostinho da Silva, Martim Gonçalves, Pierre Verger, Diógenes Rebouças, entre outros. O projeto idealizado por Edgar Santos era de, a partir de um polo de construção de

¹²⁸ Natália Mitre de Oliveira (2019), por exemplo, sintetiza alguns padrões rítmicos do violão e do tamborim encontrados nas gravações de João Gilberto e Tom Jobim, apontando várias formas de diálogo entre aqueles e a figura rítmica do *tresillo* (v. disc. sobre o termo na seção 2.8). Tal informação, por si só, não é suficiente para apontar traços côncavos a constituírem os aspectos musicais da obra do compositor, mas aponta para uma importante contribuição que estudos musicológicos podem ter no intuito de questionar o caráter exclusivamente convexo do movimento bossanovista.

¹²⁹ É importante destacar a importância de Maria Betânia, que também integrou o movimento e foi quem ajudou a colocar Caetano Veloso em evidência no chamado eixo Rio-São Paulo. Além dela, também fizeram parte Tom Zé, Capinan, Torquato Neto, Gal Costa, Rogério Duprat, Os Mutantes, Júlio Medaglia, Nara Leão, Jorge Ben Jor, entre outras.

¹³⁰ Caetano Veloso nasce em 7 de agosto de 1942 e Gilberto Gil em 29 de junho do mesmo ano. Caetano, apesar de haver passado sua infância e parte da juventude em sua cidade natal, move-se para Salvador aos 17 anos de idade. Gil, logo após seu nascimento, é levado para a cidade baiana de Ituaçu, retornando a Salvador após completar 10 anos. (MARIZ, 1994).

conhecimento de ponta, poder propiciar à cidade agitação, turbulências culturais e, em seu entender, progresso. Deste ponto de vista, uma nova mentalidade econômica estaria necessariamente atrelada à uma nova fisionomia estética, sendo a Universidade uma das grandes matrizes potenciais do progresso social.

Novamente a cidade e seus atores recorrerão às mediações entre as aparentes contradições de suas faces côncavas e convexas para fazer de seus conflitos inerentes¹³¹ um dos principais recursos a alavancar este movimento tido como vanguardista:

(...) ocorreu o que costumo definir nos termos de uma dialética entre a informação cosmopolita e a realidade local. Uma dialética entre o cosmopolita e o antropológico. Entre a vanguarda européia e a cultura popular. Daqui, dois outros processos se desdobraram. Primeiro, o repertório cosmopolita, a informação internacional *nova*, passou a circular em meio à juventude baiana. Segundo, o encontro com a cultura baiana, antropologizando ainda mais a postura vanguardista, incrementou a citada dialética no espírito daquela mesma juventude (lembrem-se de Glauber e Caetano: informação de ponta + cultura popular). Com isso – o entrelaçamento entre cultura boêmia e cultura universitária e a dialética entre o cosmopolita e o antropológico –, a *cultura pública* se fortaleceu. Experimentou um momento de desprovincianização e de desrecalque. Ganhou riqueza e dinâmica. (RISÉRIO, 2004, p.529, grifo do autor)

O movimento contou com a projeção de festivais promovidos por redes de televisão de âmbito nacional¹³² e por um público majoritariamente jovem que em torno destes se mobilizavam. O casamento com a televisão, meio de comunicação em ascendente popularização, proporcionou uma exposição ainda inédita entre os grandes movimentos culturais surgidos até então no país, alçando os tropicalistas ao patamar de celebridades de massa da cultura popular. Os efeitos simbólicos que passaram a exercer nos fazeres musicais baianos, a poderem se espelhar, a partir de então, na experiência dos tropicalistas, é incomensurável e, concomitantemente, de grandiosidade incontestável.

Esteticamente, a Tropicália abusava das múltiplas referências, côncavas e convexas, em flerte com as intimidades da Bahia, de outras localidades do Brasil e também com o que estava em voga na indústria musical internacional no período, a exemplo do *Rock n' Roll*. Risério descreve as características sonoras do movimento:

¹³¹ Tais conflitos não são negligenciados por Antônio Risério, que detalha as reações de parte da esquerda universitária, da imprensa e do próprio Estado em relação ao movimento de vanguarda que toma corpo na cidade. Tais reações custaram a permanência de Edgard na reitoria da UFBA, que a deixou em 1961, e o consequente distanciamento de Martim Gonçalves, Lina Bo Bardi e Koellreutter da Universidade. Os efeitos do movimento, porém, permaneceram e tiveram grande notoriedade em âmbito nacional, através, entre outros, da própria Tropicália e do Cinema Novo.

¹³² Os principais festivais do período eram transmitidos pelas redes de televisão Record e Globo, com ampla repercussão nacional.

Em termos estritamente musicais, tivemos então uma viagem sonora que incluiu, entre outras coisas, o baião, toques stravinskianos, música aleatória, guitarra elétrica, *sprechgesang*, berimbau. Num disco como *Araçá Azul* (Caetano Veloso) – cronologicamente, pós-tropicalista, mas, na verdade, expressão extrema do espírito do movimento –, por exemplo, encontramos uma bela e radical leitura *avant-garde* do espaço antropológico chamado Recôncavo Baiano. É um disco eletrônico-artesanal, cosmopolita e interétnico. (RISÉRIO, 2004, p.532, grifo do autor)

Sobre a indústria cultural no Brasil, cujos fundamentos são de grande relevância para a compreensão do nível de projeção alcançada pelos tropicalistas, é importante ressaltar que, finda a Segunda Guerra Mundial, ela se submeteu a transformações significativas. Diferente do que ocorreu nos Estados Unidos da América, epicentro desta indústria no ocidente e que teve no cinema o seu principal protagonista na segunda metade do século XX, no Brasil foi a televisão que desempenhou papel chave na cadeia de produção e comercialização da cultura. As novas tecnologias de telecomunicação e o desenvolvimento do capitalismo monopolista contribuem para a redução do volume e do impacto das produções televisivas de abrangência local (estadual ou municipal). Estas são substituídas ou têm sua importância reduzida a partir do fortalecimento dos programas e redes televisivas de âmbito nacional, reforçando ainda mais o Sudeste na condição de polo agremiador e difusor no mercado cultural nacional. Por este motivo, Nádya Barreto do Rosário afirma que a “carreira profissional (e popular) de Caetano Veloso e de praticamente todos os artistas da música baiana” até o fim da década de 1980 “foi produzida em diáspora – no eixo Rio-São Paulo, principalmente”¹³³ (p.1).

O impacto da Tropicalia no mercado musical da capital da Bahia é, desse modo, difícil mensurar, uma vez que, como a Bossa Nova, o movimento foi germinado por indivíduos que, embora baianos, se deslocaram de Salvador em direção ao polo de produção cultural do Brasil no período, obtendo destaque, em boa medida, como decorrência da movimentação geográfica a qual se submeteram¹³⁴. Em termos simbólicos, porém, é possível observar que os tropicalistas tiveram grande responsabilidade na afirmação e renovação da relevância da produção musical dos baianos no cenário nacional e como agentes de identificação para

¹³³ Música popular à Baiana. Disponível em <http://www.ufba.br/fofia/artigo04.html>. (acessado em 01 de fevereiro de 2018).

¹³⁴ A discurso sobre a relevância o talento como divisor de águas no sucesso de uma trajetória (ver discussão no Capítulo I) pode ser refletido à luz da importância das desigualdades regionais para a legitimação ou não de determinados “talentos”.

musicistas baianos que projetavam carreira na área¹³⁵, tendo clara influência na música, digamos, dos Novos Baianos, de Armandinho, e, posteriormente, na *axé-music*¹³⁶.

É importante destacar também as contribuições diretas e indiretas das figuras ligadas à Tropicália para a promoção dos trios elétricos e do carnaval de trio de Salvador, que, nos anos 1960, quando da eclosão do movimento nacionalmente, já muito representavam para a economia musical local. A projeção dos tropicalistas na região Sudeste aproximou desta a Bahia e, conseqüentemente a forma de festejar e celebrar as datas comemorativas¹³⁷ em sua capital.

O deslocamento para a região sudeste foi o caminho percorrido também por Raul Seixas, permitindo-o melhor sustentação financeira de sua carreira e o posicionamento simbólico como um quadro de grande importância no campo musical nacional. O cantor baiano lista em “Ouro de tolo” diversos motivos pelos quais deveria estar contente a partir de seus êxitos comerciais e pessoais na condição de músico emigrado para a cidade maravilhosa¹³⁸. A lista de Raul – ainda que o cantor venha mais tarde a desdenhar, na própria composição, de todos os motivos anteriormente exaltados – desnuda sua condição de exceção à regra para a realidade de um músico baiano no período.

Raul Seixas destacou-se no cenário musical nacional principalmente a partir de seu disco *Krig-Ha Bandolo* lançado em show no Teatro Teresa Raquel, no Rio, em 21 de julho de 1973. Sua carreira, fora da Bahia, se estendeu até o período de sua morte, em 21 de agosto de 1989, na cidade de São Paulo. A sua incontestável identificação com o *rock* em um período que o gênero possuía uma enorme penetração entre as camadas médias da sociedade brasileira, justifica, ainda que somente parcialmente, o alcance de sua obra. Apesar de tal vinculação ao gênero, o flerte com as tradições de Salvador e do Recôncavo Baiano – a exemplo da capoeira e do samba de roda – fazia-se presente em diversas de suas composições, como aquela que se transformou em uma das mais executadas entre elas – *Mosca na Sopa* (Raul Seixas). Na canção – que será analisada em seu material rítmico, harmônico e melódico na Seção 2.8 – o apelo internacional ao rock é concebido em fusão com instrumentos de candomblé e capoeira, a exemplo do atabaque e berimbau.

Raul Seixas valeu-se também das novas possibilidades de difusão de seu trabalho, propiciadas pelas transformações ocorridas na indústria cultural no país durante a década de

¹³⁵ Tal influência pode ser percebida, por exemplo, na proposta estética dos Novos Baianos.

¹³⁶ Caetano Veloso é enfático nas influências tropicalistas da *Axé-Music*: “Há algo que é baiano, que liga os baianos tropicalistas aos da *axé*” (GUERREIRO, 2000, p.137).

¹³⁷ Maiores informações sobre o papel de musicistas baianos no sudeste para a promoção do carnaval soteropolitano na Seção 2.5.

¹³⁸ “Cidade maravilhosa” é frequente alcunha na referência à cidade do Rio de Janeiro.

1970. “Novas tecnologias transformaram a indústria fonográfica, o jornalismo impresso, o mercado editorial, o cinema e outras áreas. A classe média (...) deleitava-se com as novidades mercadológicas tornadas acessíveis pela prosperidade econômica” (SANTOS, 2010, p.133). A televisão, como na década anterior, permanecia a desempenhar um papel primordial na interlocução dos músicos de grande exposição com a população. A adaptação do material estético de sua obra para um atendimento às demandas de mercado evidencia-se em algumas entrevistas do próprio Raul Seixas, demonstrando que o campo de produção musical não atua, de fato, em uma total independência/autonomia em relação àquilo que, a princípio, lhe é estranho:

Aprendi a fazer música fácil, comercial, intuitiva e bonitinha, que leva direitinho o que a gente quer dizer. Aí eu desisti de vez do livro que eu ia fazer, o tratado de metafísica. Decidi chegar ao livro através dos discos, dos sulcos, das rádios. É mais positivo, é melhor (SEIXAS, *apud* PASSOS, 2003, p. 27). PASSOS, *Sylvio Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

A mediação estabelecida pelo músico entre os subcampos de produção restrita e grande produção fica clara no enunciado acima transcrito. Ao dizer que haveria aprendido a “fazer música fácil, comercial”, refere-se não somente à sua expectativa individual relacionada à sua atividade musical, mas também a outra, coletiva e de ordem econômica/financeira, de modo a adequar os parâmetros estéticos com os quais dialoga no intuito de atendê-la. Não interessa aqui estabelecer qualquer juízo de valor sobre a atitude do cantor, somente constatar os fatores não-musicais a influenciar a sua produção artística, partindo da prática para trazer importantes reflexões acerca dos limites da autonomia do campo musical. Em tal discussão, porém, deixarei para me aprofundar em momento oportuno.

Das experiências dos músicos baianos aqui mencionados, todos soteropolitanos ou com passagem por Salvador em momentos significativos de suas trajetórias, podemos extrair algumas informações relevantes acerca das mediações entre as referências afro-baianas e aquelas que não possuem qualquer relação com a compreensão de baianidade. Cada um à sua maneira e intensidade põe-se a dialogar com referências múltiplas que não deixam de transparecer, porém, as suas ambivalências em relação ao local e ao “universal”. Atuando em um período em que o processo de constituição da baianidade por diversos agentes já se encontrava em andamento (ver Seção 2.7), muitos dentre os músicos baianos se puseram a reforçar tal idealização pelos motivos mais variados.

Alcançando grande projeção midiática, em uma época em que a televisão passou a exercer uma função cada vez mais relevante no âmbito da indústria cultural, eles se apresentaram enquanto mediadores bem sucedidos entre os subcampos de produção restrita e de grande produção, se lançando em empreitadas artísticas cujos méritos estéticos eram reconhecidos e legitimados em parcela significativa do campo musical e conseguindo, concomitantemente, obter frutos econômicos deste trabalho que os permitiram se destacar da maior parte dos agentes do campo de seu tempo.

Sendo a situação dos agentes aqui mencionados antes a exceção que a regra dentro do campo, como já foi abordado, a importância de trazer suas experiências à discussão da presente pesquisa reporta à uma perceptível necessidade de transposição dos limites geográficos entre o nordeste e sudeste – mais estritamente uma migração em direção às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo – no intuito de músicos baianos conseguirem projetarem suas carreiras no âmbito nacional. Tal constatação indica não somente a relevância assumida na indústria da música pelas capitais mais populosas do Brasil à época quanto, e talvez mais importante para a discussão aqui proposta, as limitações em se fazer da música uma arte de viver na cidade de Salvador no período abarcado – a justificar a constatada peregrinação. Ainda que esta, por si só, não permita afirmar um mercado extremamente restritivo na capital baiana, pode ser percebida como um indício de tal realidade que veio a se modificar, ao menos parcialmente, somente na passagem da década de 1980 para 1990, como veremos a seguir.

O recorte aqui utilizado deixou de fora algumas figuras de enorme importância em relação à referida peregrinação baiana ao sudeste entre as décadas de 1950 e 1970. Como alguns exemplos poderíamos citar os Novos Baianos, os também tropicalistas Maria Bethânia e Tom Zé e, em maior diálogo com o subcampo da grande produção, Waldick Soriano. A ideia de uma apresentação sintética, como tem sido a tônica de todo o presente capítulo, se dá somente com o objetivo de não fugir em demasia do foco de pesquisa almejado. Abordar a trajetória destes músicos, que são casos de exceção em relação ao trabalho musical justamente pelo destaque alcançado na indústria, importa menos pelas especificidades de cada caso em si que pelo que suas trajetórias representam para a configuração do mercado de trabalho com música na cidade de Salvador de um modo geral. O sucesso destes músicos em relação à trajetória na qual se empenharam têm certamente consequências relacionadas a um direcionamento do mercado local de Salvador ao êxodo, ainda que não integralmente, ao mesmo tempo em que concede a tais agentes de grande projeção uma enorme influência no

mercado de bens simbólicos do campo musical do qual fazem parte e com o qual os agentes do campo, de um modo geral, se colocarão a dialogar.

3.6 FACES CÔNCAVAS E CONVEXAS DO CARNAVAL SOTEROPOLITANO

Foi no final da década de 1980 que os fazeres musicais na Bahia começaram a ganhar novos contornos no que se refere a seu modo de inserção no mercado fonográfico nacional, sob forte influência do carnaval de Salvador (e, mutuamente, influenciando-o). Paulo Miguez (1998) aponta três processos¹³⁹ que contribuíram para a reorganização das comemorações na cidade. Segundo o autor, é a partir destas transformações que uma nova configuração se impõe no mercado fonográfico local, com grande impacto nacional e considerável relevância no exterior. Seriam tais acontecimentos: (1) a criação de um veículo móvel com grande potência de emissão sonora, popularizado sob a alcunha de trio elétrico; (2) a *reafricanização* das celebrações carnavalescas, promovida pelos *blocos afro* oriundos de Salvador e de localidades adjacentes, pertencentes à região metropolitana da cidade; e (3) o surgimento e consolidação dos blocos denominados *de trio*. Segundo o autor, os processos mencionados acabaram por criar, juntos, “as bases do que hoje sugere a ideia de um produto-carnaval em suas várias facetas e articulações” (MIGUEZ, 1998, p.44).

Miguez une-se a uma grande parcela da bibliografia sobre o carnaval de Salvador, ao vincular a criação do trio elétrico à dupla Dodô e Osmar¹⁴⁰, que acabaram reconhecidos, portanto, como os “pais” da invenção¹⁴¹, ao fim da década de 1940¹⁴². O trio elétrico transformou a estrutura organizacional da festa na cidade, redesenhando as atividades de seus principais agentes. O movimento incorporado a partir dos trios pôs o carnaval da capital a circular de maneira inédita pelas suas avenidas, despertando grande interesse comercial. Foi também a partir da criação do trio elétrico que o festejo soteropolitano inicia sua crescente escalada rumo à lógica empresarial e comercial de organização, desenvolvimento e difusão. “O carnaval não pode ser pensado, hoje, fora dessas determinações. É o carnaval-negócio, no contexto maior da economia da festa” (RISÉRIO, 2004). Tal característica marcou de maneira significativa a sua estruturação nos anos que se seguiram, aproximando-a da lógica

¹³⁹ O autor se refere a tais processos como “momentos”, tendo optado aqui pela substituição do termo devido à natureza duradoura e processual dos acontecimentos aos quais se refere, com consequências na atualidade.

¹⁴⁰ Adolfo Antônio do Nascimento e Osmar Álvares Macedo, que atuaram sob a alcunha de Dodô e Osmar, formaram uma dupla de músicos a quem é atribuída a criação não só do trio elétrico, mas também do instrumento musical guitarra baiana (inicialmente, pau elétrico), de vasta utilização no carnaval de Salvador.

¹⁴¹ Goli Guerreiro (2000) divide os méritos com Temístocles Aragão, que teria sido responsável, juntamente com a dupla, pelo aperfeiçoamento e lançamento do trio.

¹⁴² O primeiro desfile do trio de Dodô e Osmar teria se dado no ano de 1950, mas Antônio Risério (2004) data a sua criação no ano anterior, 1949.

economicista vigente na fração do campo musical que Bourdieu denomina subcampo de grande produção. O carnaval e os agentes com ele envolvidos ocuparam, assim, postos na fração dominante deste subcampo, local e nacionalmente, tendo seus poderes nele contestados somente a partir da década de 2010, quando do início da perda da hegemonia nacional da festa de rua soteropolitana, por motivações diversas.

Enquanto João Gilberto, integrantes da tropicália, Raul Seixas, os Novos Baianos – estes últimos, por sua vez, muito influenciados pela música dos trios e sobre elas influentes – entre diversos outros músicos baianos cruzavam o Sudeste em direção aos seus dois grandes polos – Rio de Janeiro e São Paulo –, o trio elétrico seguia ditando os rumos do carnaval de Salvador. Mesmo os músicos que da cidade que se afastaram em direção ao Sudeste foram, em grande parte, responsáveis por colocar a festa da antiga capital do Brasil em evidência. Algumas composições de Moraes Moreira¹⁴³, por exemplo, se tornaram grandes clássicos do repertório carnavalesco do período, inserindo “o carnaval baiano no imaginário nacional” (GUERREIRO, 2000, p.122). O músico também foi figura ativa da festa baiana, chegando a fazer parte do trio elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar em meados dos anos 1970. Caetano Veloso, em 1969, também deu sua contribuição para a posicionamento do fenômeno do trio em evidência em todo o Brasil: “Atrás do trio elétrico / Só não vai quem já morreu¹⁴⁴” (Caetano Veloso), cantava em louvação ao veículo sonoro. O músico e seu companheiro tropicalista Gilberto Gil colaboraram para colocar a festa em evidência em diversos outros momentos, como aquele em que, uma vez retornados do exílio no ano de 1972, surgiram na Praça Castro Alves durante as celebrações carnavalescas.

O trio de Dodô e Osmar, após passar por dificuldades financeiras na década de 1960 e necessitar de amplo apoio do Estado nos anos 1970 para se reerguer é, pouco mais tarde, renomeado para *Armandinho, Dodô e Osmar*, a partir do envolvimento e protagonismo assumido pelo filho do último – Armandinho Macedo¹⁴⁵. É também na década de 1970 que os trios assumem a função de palcos ambulantes também para diversos outros blocos carnavalescos, a exemplo dos Corujas, Internacionais, Traz os Montes e Jacu (GUERREIRO, 2000, p.126). As bandas dos trios elétricos dominaram, até o fim da década de 1980, o mercado musical baiano, “gravando discos, fazendo shows, compondo a programação das rádios” (GUERREIRO, 2000, p.119).

¹⁴³ Antônio Carlos Moraes Pires, é um cantor e compositor que, além de atuar em carreira solo, integrou também o grupo Novos Baianos.

¹⁴⁴ *Atrás do trio elétrico*, de Caetano Veloso (CD: “Caetano Veloso”. Caetano Veloso, 1969).

¹⁴⁵ Armando da Costa Marcedo, ou Armandinho, é um músico, guitarrista e compositor baiano. Ganhou notoriedade devido, entre outros motivos, à constante utilização do instrumento denominado guitarra baiana, muito associado, em Salvador, à música de carnaval.

Na década de 1970, a festa baiana experimentou diversas e grandes mudanças. No espaço público, os trios elétricos explodiram, tornando-se mais e mais tecnológicos e espalhafatosos. Passaram a repercutir nacionalmente. A ser sinônimo de festa em todo o país. Outra grande mudança pode ser localizada no processo turistização intensa de Salvador. E a época de maior fluxo turístico se dava, claro, durante os meses do verão. No centro, o carnaval. Nesse período, os turistas experimentavam, inclusive, sérios problemas de acomodação, devido à superlotação do parque hoteleiro. O carnaval passou, evidentemente, a gerar divisas. A ser importante para a economia da cidade. Vale dizer, converteu-se, também em questão política, administrativa e empresarial. E é óbvio que uma transformação de tal ordem não poderia deixar de afetar a sua forma e a sua estrutura. (RISÉRIO, 2004, p.566).

No trecho acima, Antonio Risério atenta para influência do campo econômico no campo musical, de grande relevância para a discussão aqui empreendida. As transformações de ordem econômica ocorridas em relação à referida festa em Salvador têm, segundo o autor, consequências em suas características mais vitais, sua estrutura. O campo musical, por sua vez, também tem influência relevante sobre as transformações econômicas experimentadas pela cidade e é por elas diretamente influenciado. Sem propor a me aprofundar por aqui na reciprocidade das relações intercampos, de modo não fugir das pretensões do presente capítulo, o trato de suas relações e imbricações será contemplado em alguns momentos durante as discussões empreendidas no Capítulo V.

A ideia de uma *reafricanização do carnaval* é uma compreensão tomada de empréstimo por Miguez do próprio Risério, quem a associa ao processo protagonizado por organizações carnavalescas vinculadas à tradição afro-baiana. Partindo de repertórios, ritmos, indumentária, gestuais¹⁴⁶, entre outros valores estético-políticos associados à cultura negra, tais organizações buscam redirecionar o carnaval de Salvador, afirmando o histórico vínculo desta manifestação com a sua cultura¹⁴⁷. Risério rememora a participação ativa e marginal dos negros nos festejos do entrudo e também em sua liderança no carnaval baiano no início da Republica Velha para situar o que denomina *africanização* do carnaval da cidade. Por sua

¹⁴⁶ Guerreiro (2000) argumenta: “A percussão, tocada nos atabaques nos terreiros, é a base da musicalidade dos blocos. Além dos ritmos, o recurso vocal também encontra paralelo nos rituais sagrados (...) Embora não esteja presa aos preceitos da religião, a dança afro tem função narrativa nos enredos dos blocos, e aparece para descrever os temas” (p.51-52) e acrescenta: “a palha da costa, conchas e búzios também são utilizados, valorizando a indumentária e conferindo-lhe mais africanidade; os cabelos também são criativamente trabalhados. Esta moda, difundida principalmente nos ensaios dos blocos, é um forte elemento de identificação entre os membros dos grupos” (p.52).

¹⁴⁷ Antônio Risério argumenta que “A África está na origem mesma do carnaval da Bahia” (p.91). Em substituição à violência anárquica dos entrudos, combatido até ser finalmente abolido em fins do século XIX, agremiações negras ocupam as ruas para estabelecer um novo padrão de festejo carnavalesco no estado. Ainda que não faça suficientes distinções sobre a qual Bahia se refere, o autor situa temporalmente o processo.

vez, a *reafricanização* é compreendida pelo autor como tendo início com o renascimento do Afoxé Filhos de Gandhi, ao final da década de 1940, abarcando, posteriormente, o surgimento e consolidação do bloco “Ilê Aiyê, e a formação de uma espécie de neoafoxé, o Badauê” (AMORIM, 2012; RISÉRIO, 2004, p.566). Tais organizações carnavalescas se posicionam enquanto unidades culturais, celebrando a África em seus múltiplos aspectos e trazendo para o centro do debate discussões étnicas e raciais no âmbito do carnaval. Miguez acrescenta:

Estas novas organizações afrocarnavalescas, vão surgir, via de regra, explicitando as suas raízes africanas e afirmando a sua etnicidade. A juventude negromestiça baiana, então, através dos seus blocos afro e afoxés, suas danças, canções e vestimentas, passa a ocupar o espaço do carnaval com uma perspectiva quanto à questão das relações raciais que, se tinha como referência tradições afrobrasileiras, recolocava em novas bases a questão das relações raciais brasileiras.

A emergência destes novos atores e organizações da comunidade negromestiça não apenas desencadeia um processo de renovação / inovação do carnaval baiano, passando a hegemonizar a festa do ponto de vista estético-musical-gestual, como chega a estender a sua ação transformadora para espaços antes reservados apenas às elites brancas, o que vai lhe permitir explicitar as origens negras da cultura baiana numa dimensão até então inédita. As novas organizações da comunidade negro-mestiça, atuando para além do carnaval propriamente dito, vão produzir níveis de inserção na sociedade englobando cultura, política e negócio, e fornecer a matriz estética para o *boom* da indústria cultural que vai caracterizar a Bahia a partir dos anos 80”. (MIGUEZ, 1998, p.44)

Os integrantes dos blocos e afoxés envolvidos no referido processo, diferentemente daqueles vinculados aos clubes africanos que afloraram nos primeiros anos da República¹⁴⁸, sofreram enorme influência das manifestações musicais e políticas dos negros dos Estados Unidos dos quais eram contemporâneos. O movimento *black-soul*, por exemplo, é apontado por Risério como a chave para se compreender os contornos da movimentação dos negros na cidade de Salvador à época. É a partir desta convexa assimilação da identidade dos negros estadunidenses a protagonizar o movimento *soul*, que os negros baianos miraram as concavidades de seus candomblés para criar um movimento caracterizado, uma vez mais, por uma forte mediação entre elementos locais e estrangeiros. Como bem observa o autor, do *black soul* à “negritude” brasileira “a Bahia, por determinações culturais óbvias, foi o lugar da passagem do *soul* ao, digamos, ijexá – estilos mesclando-se em algo que bem mereceria o nome de ‘blackitude’ baiana” (RISÉRIO, 2004, p.567).

O terceiro processo a consolidar as transformações mais relevantes as quais se submetia o carnaval soteropolitano corresponde à criação dos chamados blocos de trio, no

¹⁴⁸ As conexões externas por estes realizadas se reportavam, via de regra, ao continente africano.

decorrer da década de 1980. Como tais grupo Miguez compreende aqueles que adotaram um sistema de “cercamento” dos carros elétricos com cordas, promovendo uma espécie de privatização da folia carnavalesca na virada dos anos 1980 para os 1990¹⁴⁹. Tais blocos passam a se constituir como organizações empresariais, privilegiando o âmbito mercadológico da festa e transformando o carnaval em um produto rentável¹⁵⁰. Na contramão do desfile dos blocos afro, os de trio não se viam subordinados à uma finalidade política ou estética estrita, tendo como objetivo principal, via de regra, a capitalização do carnaval de rua, tornando-o o mais rentável dentro de suas possibilidades.

A submissão estética à ordem econômica não significa que os blocos de trio não tenham um relevante papel em relação a transformações musicais relevantes no que diz respeito ao carnaval soteropolitano, o que só reforça, por sua vez, o inevitável vínculo entre os campos musical e econômico na modernidade, a contrastar com sua aparente autonomia. Segundo Paulo Miguez e Elizabeth Loiola (2011; p.288) “com base no repertório criado pelos blocos afro”, os blocos de trio “constituem o palco privilegiado para o nascimento da chamada *axé music*”, manifestação que, por sua vez, passou a representar o principal bem simbólico de exportação relacionado ao carnaval baiano nos anos subsequentes. Foi valendo-se da *axé music* que o carnaval de Salvador passou a exportar o seu modelo e as suas referências musicais para outras cidades brasileiras, que passam a realizar eventos a ele vinculados durante todo o ano. A influência dos blocos de trio se manifestou também sobre os blocos afro, alguns dentre os quais dispuseram a se arriscar “em aventuras organizacionais semelhantes no que diz respeito ao jogo do mercado” (MIGUEZ e LOIOLA, 2011, p.288).

O carnaval passa a se constituir, então, como uma festa geograficamente situada em Salvador, mas direcionada a um mercado consumidor situado majoritariamente fora dos limites do estado da Bahia, nutrindo-se, concomitantemente, da estética poética-musical-coreográfica dos povos negros – reafirmadas, principalmente, a partir dos blocos afro – e de influências do universo *pop*. Em torno dos trios elétricos, esta união, permeada por conflitos, se materializa na condição de uma festa de rua com características inéditas, de grande repercussão no cenário nacional. Uma vez mais, os fazeres musicais da cidade demonstram

¹⁴⁹ Havendo registros de blocos de trio desde meados da década de 1970, é no período supracitado que se esta forma de organização do carnaval se consolida.

¹⁵⁰ Sobre a crescente comercialização do carnaval até final da década de 1990 Miguez (1998, p.46) argumenta que “alguns cantores e grupos musicais baianos, em conjunto, superaram a marca dos nove milhões de cópias de discos vendidos, com presença de peso inclusive no mercado internacional. O grupo de pagode É o Tchan, Netinho, Chiclete com Banana, Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Cheiro de Amor, e outros mais, são artistas que garantem pelo menos mais de 1 milhão de cópias dos seus CD's, tendo se transformado nos carros-chefe de vendagem das suas respectivas gravadoras (e aqui não estão computados os valores gerados com os shows, carnavais temporões e micaretas, merchandising etc., que engrossam sobremaneira o faturamento desses artistas”.

sua dupla e simultânea posição: côncava e convexa. Os ritmos dos terreiros de candomblé e do samba de roda¹⁵¹ – ambos de forte relação histórica com o Recôncavo Baiano – são incorporados e ressignificados, tanto pelos blocos afro quanto pelos blocos de trio, sob a influência de uma estética que remetia majoritariamente às manifestações afro-baianas, no primeiro caso, ou aos valores da indústria cultural dominante, no último. “São muitas fusões que dão certo, samba, reggae com funk, ijexá com rock. E essa parte do molejo, do suingue, tem muito a ver com o Recôncavo baiano, que oferece tudo isso”, afirma a cantora Margareth Menezes sobre a sua maneira de interpretar. (GUERREIRO, 2000, p.231). Deste processo de fusão, surge a denominada *axé music*, que representa antes uma interconexão entre “estilos e repertórios”, que um gênero ou estilo musical estrito. A partir desta congregação a que corresponde, passa a se estruturar o carnaval soteropolitano a partir do final da década de 1980, transformando-se em seu principal elemento constituinte.

É de se esperar que as transformações verificadas em sua celebração tenham, concomitantemente, alavancado e se influenciado por outras na indústria e no mercado musical de Salvador, com consequências diversas no cotidiano de musicistas, principalmente aqueles que tinham na cidade o seu principal *locus* operacional. Mesmo com a popularização da festa na cidade, até o fim da década de 1980, registra Goli Guerreiro (2000, p.117), “os blocos afros estavam acostumados a tocar o ano inteiro nos ensaios sem ganhar cachê e era comum a prática de permutas”. Segundo a autora, o bloco afro Olodum – aquele de maior projeção no cenário nacional entre os seus pares – recebera seu primeiro cachê somente em 1987, pela participação em um evento na cidade de Barreiras, interior da Bahia. A situação começa a se modificar justamente neste período, quando os blocos afro começam a se dedicar às gravações em estúdio.

Ainda que encontrassem diversas dificuldades para o registro de sua música, entre elas o despreparo das gravadoras para lidar com gêneros musicais que tinham nos tambores a sua principal referência¹⁵², tal objetivo foi alcançado devido, entre outros fatores, ao pioneirismo da WR¹⁵³ na experiência de gravar o som dos blocos afro em disco. Os estúdios da gravadora foram responsáveis pela quase totalidade da produção fonográfica que se inseriu no mercado fonográfico a partir da Bahia, à época. Nas palavras de Wesley Rangel, à frente da WR no

¹⁵¹ Ver exemplo na análise da transcrição de um trecho de *Negrume da Noite* (Cuiuba/Paulinho do Reco), gravada pelo bloco Ilê Aiyê.

¹⁵² Goli (2000, p.118) ressalta que a “presença da percussão em estúdios de gravação existe no cenário brasileiro desde os anos 20 (...) No entanto, desde então, o lugar da percussão sempre foi de 'cozinha'. (...) Na Bahia, a mudança de intenção, que coloca os tambores em posição central na sonoridade registrada, começa a emergir nos anos 80”.

¹⁵³ Gravadora de Salvador tida como a responsável pelo aperfeiçoamento da técnica de gravação da percussão dos blocos de rua em estúdio.

período, as transformações no mercado de trabalho da música foram claras a partir da difusão dos registros em disco: “[...] a gente teve que ir investindo aos poucos, até chegar ao estúdio de 24 canais. Aí alcançamos uma estrutura com 5 estúdios, criando um novo espaço de mercado para todos, um mercado geral” (GUERREIRO, 2000). A WR contribui para uma dinamização do mercado musical de Salvador, inserindo, na cadeia produtiva da música, uma série de novos atores que, até então, não apareciam ou que tinham suas atribuições subestimadas no mercado fonográfico local.

Abordar a complexidade do fenômeno mercadológico e cultural representado pela *axé music* e pelos gêneros musicais a ela relacionados nos levaria a um caminho muito distante do pretendido nesta breve revisão¹⁵⁴. Mostra-se de grande interesse à discussão proposta, porém, perceber que a mercantilização de produtos e processos vinculados ao Carnaval de Salvador a partir, principalmente, de meados da década de 1980, muito contribuiu para a constituição de uma economia do lazer como característica às atividades comerciais da cidade. O Carnaval é somente uma metonímia de tal organização econômica, não representando, claro, a totalidade do complexo universo da produção cultural da cidade. Ele e todos os seus derivados, no entanto, muito contribuíram para realizar uma aproximação entre a celebração festiva e a indústria cultural, desdobramento de um processo mais amplo de apropriação turística de bens culturais que se iniciou por volta da década de 1950 (v. p. ex., seq. 2.7). Este novo fenômeno, como é de se esperar, têm grande impacto na organização do trabalho de profissionais da música na cidade:

Com os trios elétricos, os blocos-de-trio e os blocos afros, o carnaval assumiu um caráter claramente empresarial. A festa passou de três para sete dias. E acabou se espalhando quase que pelo ano inteiro, com discos, shows, ensaios, micaretas, etc., exportados para todo o país. Em suma, a festa se converteu, também, em negócio. Em fonte de renda e emprego. (...) Note-se, aliás, que alguns blocos já começam a criar franquias de seus produtos. Enfim, da comercialização de fantasias ao investimento em marketing, o que temos é um fenômeno econômico expressivo. (...) Em outras palavras, a Cidade da Bahia, não só criou um mercado interno para os seus produtos simbólico-culturais, como passou a exportá-los de modo cada vez mais intenso. Economicamente, o fenômeno, é sem dúvida, altamente importante. (RISÉRIO, 2004, p.583-4)

A ebulição de uma economia do simbólico (não confundir com economia dos bens simbólicos, na concepção bourdieusiana) não se restringe, em seu tempo, à capital baiana, mas adquire nela um “entrelaçamento turismo-cultura-festa em terreno mercadológico” (RISÉRIO, 2004, p.584) que a concede características muito específicas. Novas formas de

¹⁵⁴ Para maiores informações ver Risério (1981), Miguez (1996), Sanzone e Santos (1997) e Guerreiro (2000).

ocupações se consolidam no rastro da economia do lazer em expansão, tendo a *informalidade* como regra e seguindo uma lógica há muito familiar aos músicos, a ser trabalhada em maiores detalhes no Capítulo VI:

Outro ponto é que a expansão da economia do lazer leva a uma revisão da expressão “mercado informal”. Claro. O conceito tradicional de “mercado informal” não pode ser entendido fora de dois marcos: a) ele foi formulado em função de um modelo ou padrão, que é o do trabalho contratualmente regulamentado; b) esse modelo ou padrão é o do trabalho na sociedade industrial. Desse ponto de vista, o mercado informal aparece, necessariamente, como um desvio da norma e, logo, como algo marginal. Ocorre que esse ponto de vista absolutiza um modelo de trabalho historicamente datado. Assim, o que define o mercado informal como uma anomalia é a ideologia industrialista, no sentido mais estrito da expressão. [...] No caso baiano, ele (o trabalho informal) se expande no espaço da economia do lazer. Não como disfunção ou desvio, mas como expressão de novos modos e possibilidades de estruturação da economia urbana de Salvador. Falar de mercado informal em nosso meio, historicamente, é falar de algo que vem dos negros-de-ganho do escravismo colonial e chega aos sonorizadores de shows e publicitários autônomos de hoje. Coisa bem diversa, portanto, de uma simples disfunção característica de uma determinada conjuntura urbano-industrial. (RISÉRIO, 2004, p.585, parênteses meu)

A criação e consolidação de uma indústria do lazer na cidade não ocorre por acaso, tendo participação direta dos poderes públicos e de instituições privadas, como será detalhado na Seção 2.7. As grandes movimentações pecuniárias associadas à folia carnavalesca¹⁵⁵ e potencializadas pelo alcance de tal indústria, no entanto, não lograram aos cofres públicos rendimentos proporcionalmente significativos, bem como fracassaram na promoção de uma distribuição minimamente equânime entre os agentes situados nas várias esferas ocupacionais engajadas na concretização da festa. “Os maiores benefícios financeiros concentram-se quase exclusivamente nas mãos das poucas empresas que atuam nos seguimentos dominados pelos grandes capitais” (MIGUEZ, 2008, p.110). São comuns os relatos de que o dinheiro movimentado no período foi – e continuar a ser, em menor escala –frequentemente retido por empresas produtoras de grandes blocos, empresários do segmento ou poucos musicistas de grande projeção, escoando de maneira tímida a quem está na ponta da promoção da folia, a exemplo da fração mais significativa entre os músicos.

Instituições públicas e privadas, foliões, musicistas, produtores, blocos e demais atores envolvidos na promoção e realização da festa carnavalesca em Salvador, acompanharam, na

¹⁵⁵ Paulo Miguez (2008) trabalha de maneira conservadora com o montante de aproximadamente 235 milhões de dólares movimentados no carnaval de 2007, com base nos dados obtidos junto ao Infocultura, 2007. *1 dólar estadunidense = 1,8 real brasileiro.

segunda década dos anos 2000, um processo gradual de esgotamento de sua fórmula empresarial, que, em sua modalidade consolidada nas duas décadas anteriores, passa a perder força econômica e simbólica. Os motivos para tal fenômeno são variados e careceriam de um estudo mais aprofundado. São ainda escassas na literatura acadêmica as reflexões sobre o tema devido, entre outros fatores, à atualidade do objeto de pesquisa. Fato é que a venda de abadás¹⁵⁶ para alguns dos principais blocos, a diminuição do número de blocos nas ruas nos dias de folia e retirada das cordas – que permitia a criação de espaços de distinção nas avenidas em meio ao desfile dos trios – da quase totalidade dos blocos de trio mostram-se indícios da inegável constatação de decadência do antigo modelo¹⁵⁷.

As respostas às transformações perceptíveis na configuração carnavalesca têm sido variadas em busca da ressignificação de um evento de enorme valor simbólico e econômico para a capital da Bahia. A avaliação sobre seus efeitos mostra-se também plural, sendo percebida por alguns como uma oportunidade para uma redemocratização da forma de festejar, a partir de princípios de inclusão, diversidade e justiça social, enquanto outros assistem sob choque o transfigurar de um dos fenômenos que mais simbolizam e particularizam a cidade de Salvador, projetando-a em torno de uma indústria do lazer.

Nesta seção foi possível abordar como a tendência ao sincretismo entre referências locais e externas, típica aos fazeres musicais na capital da Bahia, manifesta-se também nas atividades e instituições vinculadas ao recente carnaval da cidade. Do Filhos de Gandhi, agremiação cujo nome homenageia o líder da resistência indiana ao domínio inglês, ao trio elétrico, veículo que se tornou referência para o posterior carnaval de Salvador, os múltiplos diálogos estabelecidos pelas manifestações carnavalescas soteropolitanas atestam o seu duplo caráter, contrastante e complementar. Antonio Risério é taxativo sobre o poderio sincrético baiano, ao argumentar que o trio elétrico

[...] representa, às maravilhas, esta dinâmica disposição para um sincretismo cultural sem inibições, nostálgicas, que tanto encontramos no Brasil, da poesia de Gregório de Matos ao chamado *candomblé-de-caboclo*. (RISÉRIO, 1981, p.111)

¹⁵⁶ Vestimentas que permitem acesso a áreas exclusivas para quem as ostenta, funcionam como um elemento de distinção durante o carnaval de Salvador.

¹⁵⁷ Ver, por exemplo, /" <http://folhadealagoas.com.br/portal/2017/02/27/decadencia-carnaval-de-salvador-vive- crise-do-abada-e-das-cordas/> e /" <http://www.ilheus24h.com.br/v1/2015/01/29/carnaval-de-salvador-em- decadencia-abadas-sofrem-maior-desvalorizacao-da-historia/> (acesso em 30/05/2019).

Se tivéssemos tempo e espaço ilimitado, seria possível apontar outros sem-número de traços côncavos e convexos a constituir o mosaico de referências a estabelecerem os contornos ao carnaval de Salvador, a exemplo dos epítetos *axé music* (fusão de termos em ioruba e em inglês) e *samba-reggae*¹⁵⁸ (mescla de significantes referentes a gêneros musicais de forte vínculo à constituição identitária no Brasil e Jamaica), oriundos do universo dos blocos de trio e dos blocos afro, respectivamente.

O encontro entre ambos universos simbólicos – permeados por conflitos – possibilitaram ao carnaval de Salvador a assumir uma papel de referência nacional, propiciando aos musicistas locais projeções que não mais pressupunha o deslocamentos da residência destes para a região sudeste¹⁵⁹. A proliferação dos carnavais fora de época, nos quais havia um predomínio da música baiana, sintetizada no *axé*, e de grupos vinculados a Salvador em suas programações, reforça a consideração. Provocando uma reestruturação da indústria musical local, a *axé music* caracterizou-se pela busca de seus agentes (ou, ao menos, parte significativa entre eles) por uma aproximação deliberada entre os campos musical e econômico, entre o estético e o financeiro, com resultados relevantes para a economia local.

A intensidade da relação entre o campo econômico e o musical em Salvador torna-se uma característica marcante a situar as atividades musicais na cidade, podendo ser tomada como pano de fundo, desde que não exclusivo, à análise aqui empreendida. Ergue-se aqui, portanto, mais um indicador do espaço privilegiado que a cidade ocupa para a pesquisa acerca de vivências características ao trabalho com música, como a que aqui proponho. Uma cidade em que este trabalho desempenha um importante papel na economia local e tem relevância primordial para o posicionamento de Salvador no mercado dos bens simbólicos.

Vale acrescentar que a submissão deliberada da música à ordem financeira acabou por gerar críticas de diversos agentes vinculados simbolicamente ao que Bourdieu denomina campo de produção restrita, devido à “heresia” representada pelo ato às regras dominantes na ordem artística, em sua autonomia. Representam, portanto, uma atualização de conflitos entre agentes do campo, no que diz respeito às disputas pela sua hegemonia. Um exemplo emblemático entre tais reações foi a peça *Novíssimo Recital da Poesia Baiana*, que estreou no verão de 1988, por meio da qual a companhia de teatro *Los Catedráticos* ironizava e

¹⁵⁸ O *samba-reggae* constitui-se em um ritmo de grande relevância ao universo de referências simbólicas dos chamados blocos-afro, não limita-se, porém, a tal importância. Ele corresponde a um “movimento estético construído pela evolução e fusão de ritmos; do papel fundamental das batucadas de rua, dos sambas; dos mestres; dos ritmistas; da presença marcante dos cantores e das letras como discursos sonoros. No *samba-reggae* reencontramos a forte influência rítmica do vassi, do agueré do alujá e da ramunha (ou vamunha) da [candomblé] nação ketu, executada com os toques dos aguidavis (baquetas) e tocados nos repiques, timbales e timbaus” (CALABRICH e SILVA, 2017, comentário nosso).

¹⁵⁹ Mantiveram com ela, entretanto, um diálogo constante.

ridicularizava letras de composições vinculadas à incipiente *axé music*, principalmente àquelas oriundas dos blocos afro (GUERREIRO, 2000, P.24-27).

Todas as transformações relacionadas ao carnaval soteropolitano aqui referidas tiveram impactos no que se refere ao trabalho dos músicos locais, abrindo caminhos para a atuação em diversas etapas da cadeia produtiva – composição, gravação, produção, performance etc. Este impacto, entretanto, mostrou-se residual diante do grande volume de receitas movimentados pela fração desta indústria do simbólico, a se ancorar nas práticas musicais locais. Como demonstra Miguez (2008) uma grande concentração deste capital fez com que os benefícios que pudessem trazer à sociedade soteropolitana de maneira ampla e aos músicos profissionais locais como um todo fossem minimizados. O autor destaca a dificuldade apresentada por pequenas entidades carnavalescas, em sua maioria representando os afoxés e blocos afro, em captar patrocínios e outras formas de apoio junto às instituições, mesmo “ostentando um capital simbólico-cultural de grande valor para o Carnaval” (MIGUEZ, 2011, P.291-2).

A informalidade, já há muito característica de boa parte do mercado de serviços em Salvador – como aponta Risério –, é outro traço das ocupações geradas a partir da consolidação e difusão da *axé music*. E não seria diferente: como veremos nos Capítulos III e VI, o contrato regulamentado é avesso à configuração do mercado de trabalho nas áreas artísticas, no quais seus agentes trabalham por projetos, via de regra de modo autônomo e sem a existência de uma formalização contratual. O trabalho formal como regra não se aplica à realidade dos músicos de um modo geral, bem como não se aplica, como padrão, à economia urbana de Salvador em sua herança escravista, sendo um dos traços marcantes da configuração do trabalho no campo musical local, a ser abordados no decorrer do presente registro (REIS, 2019; RISÉRIO, 2004).

3.7 ALÉM DO CARNAVAL: A DINÂMICA DOS FAZERES MUSICAIS NA CIDADE

Em artigo de 2011, Jeff Packman esboçou uma distribuição das atividades musicais ao longo do ano em Salvador, cuja ressonância permanece atual. Estas se organizam a partir de dois picos principais, representados, em ordem de movimentação do mercado local, pelo carnaval e pelos festejos de São João. Entre ambos, o autor insere também as festividades em comemoração às viradas de ano, menos relevante para os musicistas locais, mas também capaz de garantir uma oferta de trabalho atipicamente abundante na capital.

No que se refere à longevidade, é importante salientar que o carnaval, apesar de ser um festejo cuja duração oficial não ultrapassaria os 4 dias¹⁶⁰, acaba movimentando o mercado musical local desde alguns meses anteriores à sua celebração, a partir de eventos variados e, principalmente, dos diversos ensaios realizados pelos blocos anteriormente à data oficial. Já as festas referidas sob o epíteto *São João* têm suas ocorrências circunscritas majoritariamente ao mês de junho, não sendo incomum que ocorram prelúdios de tais celebrações também ao final do mês anterior e, principalmente, que se estendam ao mês que o sucede: julho. Ambas comemorações contam atualmente com grande apoio da Prefeitura Municipal de Salvador¹⁶¹ e do Governo do Estado da Bahia, além de financiamento direto ou indireto das referidas esferas de governo (**Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9**)

Figura 6 - Peça publicitária do Carnaval de 2019 (Prefeitura de Salvador)



Fonte: Divulgação – Jornal Correio¹⁶².

¹⁶⁰ O feriado nacional de Carnaval se dá anualmente em uma terça-feira, também conhecida como “terça-feira gorda”. É comum a algumas instituições públicas e privadas concederem a seus funcionários uma folga também na segunda-feira, situada entre o domingo anterior à terça gorda e a própria. Quando isso ocorre, tem-se uma “folga” do trabalho que, juntamente com o fim de semana (sábado e domingo), pode se estender por até 4 dias.

¹⁶¹ Os festejos de São João, embora conte com suas festas mais representativas em cidades do interior do estado, são realizados também na capital Salvador, em celebrações de menor porte, concentradas em alguns pontos da cidade. Contam, via de regra, com financiamento e/ou apoio estrutural da Prefeitura e do Governo do Estado (ver, por exemplo: HYPERLINK "<https://www.acessepolitica.com.br/prefeitura-monta-esquema-de-servicos-para-o-sao-joao/>" <https://www.acessepolitica.com.br/prefeitura-monta-esquema-de-servicos-para-o-sao-joao/>).

¹⁶² <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/prefeitura-de-salvador-divulga-o-tema-do-carnaval-2019-veja/> (Acesso em 20 de agosto de 2020).

Figura 7 - Peça publicitária de atrações locais no Carnaval de Salvador (Governo da Bahia)

LARGO DO PELOURINHO	18 ÀS 20H	PROJETO 3 ARTISTAS - PRADARRUM - SAUDAÇÃO ÀS MATRIARCAS Gabi Guedes - Doudou - Nanan
	20H30 ÀS 22H30	PROJETO 3 ARTISTAS - EU SAMBO MESMO Luciano Salvador Bahia - Simone Motta - Mazzo Guimarães
	23 À 1H30	PRA CASAR
LARGO PEDRO ARCHANJO	15H30 ÀS 17H30	BAILE INFANTIL - BANDA GATOS MULTICORES
	18H ÀS 19H	GUIGUIJO
	19H30 ÀS 21H30	ZECA FREITAS & ORQUESTRA
	22H30 ÀS 23H30	GITARRA BAIANA - JÚLIO CALDAS
	0H À 1H30	ALEXANDRE LEÃO
LARGO TEREZA BATISTA	15 ÀS 17H	RAP - MR. ARMENG
	17H30 ÀS 19H30	RAP - VANDAL
	20 ÀS 22H	GITARRA BAIANA - ESCOLA DE MÚSICA IRMÃOS MACÉDO
	22H30 ÀS 0H30	REGGAE - DANZI & JAHFREEKA SOUL
LARGO QUINCAS BERRO D'ÁGUA	15H ÀS 16H30	LORE IMPROTA
	17 ÀS 19H	AXÉ - MARCATO
	19H30 ÀS 21H30	SAMBA - SHALOM, ADONAY E VIOLA PARAGUAÇU
	22 À 0H	ANTIGOS CARNAVAIS - BAIJINHO DE QUINTA
	0H30 À 1H30	ANA MAMETTO

PROGRAMAÇÃO SUJEITA A ALTERAÇÕES

Fonte: Secom – Governo da Bahia¹⁶³.

¹⁶³ <http://www.secom.ba.gov.br/2020/02/152472/Governo-do-Estado-anuncia-investimentos-no-Carnaval-2020.html> (acesso em 20 de agosto de 2020).

Figura 8 - Peça publicitária dos festejos de São João de 2019 (Governo da Bahia)



Fonte: Secom – Governo da Bahia¹⁶⁴

Figura 9 - Peça publicitária dos festejos de São João (2019) na cidade de Amargosa



SKQL

BAHIATURSA
BAHIA
GOVERNO DO ESTADO

AMARGOSA
PREFEITURA

Fonte: Notícias da Bahia¹⁶⁵.

¹⁶⁴ <https://soumaisabahia.com.br/saojoao2019/> (acesso em 20 de agosto de 2020).

¹⁶⁵ <http://www.noticiasdabahia.com.br/sao-joao-de-amargosa-2018-resgata-tradicoes-juninas/> (acesso em 20 de agosto de 2020).

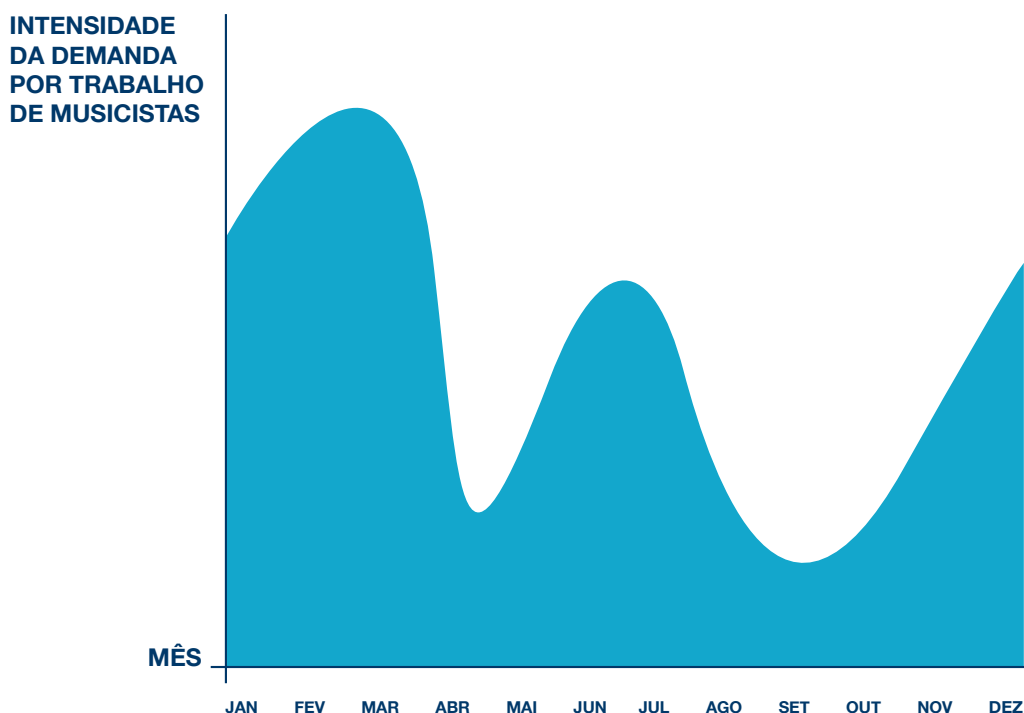
Mantendo uma duplicidade já percebida como característica às manifestações musicais locais, durante o período das festas de São João, a cidade Salvador se reporta ao interior do estado da Bahia, sendo comum um curioso movimento de êxodo urbano protagonizado pela população local e, conseqüentemente, por seus musicistas – atraídos por ofertas de trabalho nas diversas festividades do interior. Durante o carnaval, por outro lado, a cidade desloca suas atenções para o restante do Brasil e para o exterior, com o acolhimento de um grande número de turistas e a criação de uma estrutura para abrigar grandes emissoras de televisão do país, propiciando grande difusão das celebrações. A dimensão côncava e convexa, local e global, provinciana/antropológica e cosmopolita da produção musical na cidade é atualizada anualmente também a partir dos dois principais eventos que compõem o seu calendário de celebrações festivas.

As celebrações da virada do ano, ao contrário que se poderia supor no senso comum, não se limitam à data de passagem de um ano para o outro, sendo praxe a sua ocorrência em um período mais extenso, compreendido entre o natal e o próprio *reveillon*. Durante o Festival da Virada de Salvador (nome dado ao evento oficial na cidade) em 2018-2019, por exemplo, a programação se estendeu entre os dias 28 de dezembro de 2018 e o dia 1 de janeiro de 2019, perdurando por cinco dias¹⁶⁶. Concomitantemente ao evento oficial, diversos outros, de menor porte, ocorrem na capital e no interior, movimentando o mercado musical e gerando oportunidades de trabalho para musicistas locais (v. p. ex., **Figura 10**).

Além dos momentos relacionados, existe uma concentração maior de atividades de lazer, incluindo as musicais, no período denominado “verão” pelos soteropolitanos. O *Festival de Verão de Salvador* ocorre anualmente nos meses de janeiro ou fevereiro, anteriormente ao carnaval, contando com atrações locais e nacionais de grande projeção midiática. O compositor Evandro Rodrigues retrata na canção *Baianidade Nagô* a importância do período e a expectativa gerada por sua aproximação entre a população local: “Já pintou verão/Calor no coração/A festa vai começar/Salvador se agita/Numa só alegria” (Evandro Rodrigues). Tal período engloba dois dos supracitados picos – o *Reveillon* e o carnaval –, mas não se resume a eles.

¹⁶⁶ Fonte: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/10/22/ja-sabe-onde-passar-o-reveillon-deste-ano-g1-lista-festas-em-salvador-e-no-interior.ghtml> (acesso em 23/03/2019).

Figura 10 - Demanda por trabalhos de musicistas ao longo do ano em Salvador



Fonte: Jeff Packman (2011). Elaboração própria

É importante observar que o “verão” tal como socialmente compreendido na cidade não corresponde precisamente à estação homônima, a suceder a primavera e anteceder o outono. É difícil estabelecer uma referência temporal exata à qual aquele se reporta, devido à pequena margem de heterogeneidade na narrativa social e institucional que o constitui, mas, em termos gerais, podemos situá-lo entre a festa que normalmente se apresenta como a abertura do calendário de festas populares na cidade – a festa para Iansã/Santa Bárbara¹⁶⁷, dia 4 de dezembro – e o fim do carnaval, que têm data variável entre os meses de fevereiro e março¹⁶⁸.

É durante o verão e, principalmente, no período englobado pelos principais festejos da cidade, que se movimenta grande parte dos recursos que envolvem o mercado do entretenimento em Salvador, principalmente àqueles voltados aos turistas. Grande parte dos musicistas locais buscam nestes momentos um retorno financeiro para suas atividades, prevendo um período de baixa demanda por trabalhos finda as celebrações. Vale notar que,

¹⁶⁷ São comuns também a associação entre a abertura do calendário de festa e a festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia, que ocorre anualmente no dia 8 de dezembro, desde 1956.

¹⁶⁸ A data do Carnaval é definida a partir da definição da data de outra celebração religiosa vinculada ao catolicismo: a Páscoa. Esta, por sua vez, deve coincidir com o primeiro domingo após a lua cheia que sucede o equinócio de primavera no hemisfério Norte. Definida Páscoa, obtém-se a data do Carnaval, que ocorre, invariavelmente, 47 dias antes do domingo de Páscoa.

mesmo fora dos festejos oficiais relacionados ao calendário festivo, ou seja, aqueles eventos patrocinados por grandes empresas privadas e órgãos públicos, o crescimento no movimento de turistas nos bares, restaurantes e locais turísticos da cidade, promovem a elevação da demanda por atividades musicais durante período mencionando, afetando indiretamente também a atividade de musicistas que não se vinculam profissionalmente às celebrações.

Entre os supracitados picos, ocorrem na cidade alguns festivais sazonais, outros ocasionais, vinculados ou não às celebrações de carnaval e São João. Bares, restaurantes, casas noturnas, ensaios carnavalescos, casamentos, festas e eventos de menor porte financiados pelas esferas pública e privada preenchem, com menor alarde, o vácuo de atividades musicais deixado pelos grandes festejos.

Entre altas e baixas temporadas para a atividade musical, a cidade não perde, ainda assim, a dimensão fundamental de sua vida econômica: ela é, nas palavras de Antônio Risério, “uma cidade centrada na economia do lazer” (2004, p.580). O autor organiza a referida economia em três principais vertentes, que, de características distintas, se entrecruzam e influenciam-se mutuamente: a economia do turismo, a economia do simbólico e a economia do lúdico¹⁶⁹. As três vinculam-se, direta e indiretamente, à dimensão cultural da cidade que, por sua vez, engloba as práticas musicais que ali se desenvolvem e muito colaboram para a manutenção de uma referência ideológica da “baianidade” que as caracterizam (RISÉRIO, 2004, p.582). É justamente no entrelaçamento entre turismo, cultura e festa onde reside a diferença entre a configuração da economia do simbólico na capital baiana e nas demais metrópoles do Brasil.

A Cidade da Bahia, em sua tradição côncava e convexa, cria um mercado interno para seus produtos simbólico-culturais ao mesmo tempo em que se aproveita da exportação destes além de seus domínios. Claro está que o benefício financeiro de tais transações raramente escoia até a ponta, a beneficiar, proporcionalmente, os profissionais envolvidos com a produção musical na cidade, mas isto será assunto para um outro momento. Somado a esta problemática constatação, e de alguma maneira, possivelmente, justificando-a, o mercado que se cria em torno do lazer é de característica majoritariamente informal se tomarmos como formal o padrão do trabalho contratualmente regulamentado¹⁷⁰. Tal fato torna o seu estudo um tanto mais pueril, pois, na ausência de documentos e de instituições tradicionais de organização do trabalho a ditar os rumos do trabalho na área, o pesquisador é levado a lidar

¹⁶⁹ Para maiores informações sobre as categorias utilizadas pelo autor, ver RISÉRIO, 2004, p.580-586.

¹⁷⁰ Este é o padrão tomado, inclusive, por institutos de pesquisa no Brasil, a exemplo do IBGE, e por instituições estrangeiras, como a OIT. A discussão sobre o tópico, iniciada no capítulo anterior, é aprofundada no Capítulo VI.

com o Campo partindo daquilo que não é registrado. Além disso, e com mais relevância para a presente pesquisa, ao refletirmos sobre as relações de trabalho musical não é possível operar com padrões canônicos da reflexão sobre o trabalho nas teorias clássicas sobre o trabalho das áreas da sociologia ou da economia, pois elas tomam como padrão para a reflexão, via de regra, o trabalho formal e assalariado. Em relação ao trabalho de musicistas, como atestam diversos autores que se debruçaram sobre a prática musical como trabalho¹⁷¹ as vivências em Campo referentes à presente pesquisa e os dados estatísticos trazidos à reflexão no Capítulo III, o trabalho informal não corresponde à exceção, mas à regra, sendo raros os casos daqueles que, na área, possuem um emprego fixo, formalizado e assalariado. Tal realidade que os músicos vivenciam desde o início dos tempos modernos (v. disc. nos caps. I e VI), é vista como tendência por Risério, quando aponta em tom de resignação, que o trabalho informal “se expande no espaço da economia do lazer”, “Não como disfunção ou desvio, mas como expressão de novos modos e possibilidades de estruturação da economia urbana de Salvador”.

O movimento constatado pelo autor na cidade, já irrefutável no período de sua escrita, seria hoje ainda menos desacreditado, podendo seus efeitos serem percebidos não só localmente, mas como um fenômeno global (BANCO MUNDIAL, 2019; MENGER, 2005; OIT, 2016; 2018). O que traz uma importância ainda maior para os estudos que se dedicam a pesquisar sobre a prática musical enquanto trabalho ou ocupação. Refletir sobre o tema é, ainda que de modo limitado e parcial, refletir sobre o futuro do trabalho, ou, ao menos, sobre um futuro possível para o trabalho, em suas virtudes e dissabores.

3.8 A PREGUIÇA NA CONSTRUÇÃO DA BAIANIDADE

A compreensão do baiano como um ser avesso ao trabalho, preguiçoso, faz parte do imaginário nacional, como atestam Zanlorenzi (1998) e Packman (2011, p.418-420). Sempre que retorno à minha cidade natal – Belo Horizonte – sou confrontado com piadas ou comentários a enfatizarem a moleza ou indolência do povo baiano, em enorme contraste com o cotidiano laboral que percebo comum ao cotidiano da população local. Tais discursos foram também frequentemente percebidos em meu trânsito entre alguns nichos da população soteropolitana durante meu período de residência em Salvador, principalmente (mas não exclusivamente) aquela de cor branca e de classes abastadas. Na literatura, na música e nas artes plásticas é possível notar uma construção simbólica exitosa da Bahia como um espaço

¹⁷¹ Ver, por exemplo, Menger (2005; 2014), Salgado (2005), Packman (2009), Requião (2010) e OIT (2019).

de não-trabalho (MOURA, P.141-159) com consequências para a imagem partilhada pelos/sobre seus habitantes.

Elisete Zanlorenzi (1998) se propôs a perseguir os processos históricos que favoreceram a constituição da representação da “preguiça baiana”, em ampla dissonância com a realidade local. Segundo a autora, o estereótipo pode se manifestar de maneira distinta, a partir de dois campos de significação contrastantes. O primeiro, ao tomar o baiano por sua condição de preguiçoso, indolente e ocioso, presta-se à sua desqualificação e a ressaltar sua condição de inferioridade, enquanto o último, estreitamente vinculado à ideia de *baianidade* coloca o baiano como detentor de uma identidade única dentre aquelas características ao emaranhado identitário nacional. Constatadas suas especificidades, ambos representam faces de um mesmo processo de diferenciação e dominação sobre o qual discorrerei de maneira mais detalhada.

A autora situa temporalmente uma acentuação da associação do baiano à preguiça ao momento da inserção da Bahia na divisão interregional do trabalho, quando a cidade de Salvador foi incorporada à dinâmica do capitalismo industrial nacional, ponderando, no entanto, que vestígios do imagético da preguiça baiana podem ser identificados em um período muito anterior. A intensificação do fenômeno ocorre, no entanto, a partir da segunda metade do século XX. Aos artistas da tropicália, por exemplo, ela credita parte da responsabilidade pelo reforço de uma adjetivação da preguiça em associação à baianidade, a partir da década de 1960. É possível perceber vestígios de tal vinculação também na obra de outros entre seus contemporâneos, a exemplo de Vinícius de Moraes e Toquinho, quando traçam a sua ode às tardes do bairro Itapuã, no litoral norte da cidade: “Um velho calção de banho/O dia pra vadiar/Um mar que não tem tamanho/E um arco-íris no ar/Depois da Praça Caymmi/Sentir preguiça no corpo/E numa esteira de vime/Beber uma água de côco” (MORAES; TOQUINHO, 1977). Tal empreendimento, porém, tornou-se exitoso somente por envolverem diversos agentes em prol de sua hegemonia no espaço de disputa simbólica acerca da identidade baiana, e assim o foi, devido a uma conjunção de fatores de caráter econômico, político e cultural.

Longe de representar um movimento espontâneo, é possível perceber um envolvimento de instituições governamentais a promovê-lo e reforçá-lo, frequentemente em vínculo a construções simbólicas de recorte racial. A Superintendência de Fomento ao Turismo da Bahia (Bahiatursa), por exemplo, desempenhou um papel primordial na moldagem de uma baianidade erigida em torno de alguns elementos da cultura afro-baiana, deles se apropriando e tornando-os representantes daquilo que simbolizaria, a partir de então,

o patrimônio cultural do estado da Bahia. Fundada em 1968 com o propósito de promover o turismo na região, o órgão se empenhou na transformação do estado em um polo turístico nacional, a partir de ações econômicas/financeiras bem delineadas a tal finalidade, a incluir atuações no mercado dos bens simbólicos. Vinculando o estado e uma de suas principais vitrines – a cidade de Salvador – aos ideais de uma terra hospitaleira, exótica, sensual, com uma população festeira e avessa às urgências tão estimadas no mundo moderno, a entidade o fazia a partir da projeção destes estereótipos em vínculo com a cultura negra, reforçando também, sobre a última, associações que passou a exportar sob um arquétipo de baianidade.

Este movimento, como já dito, não foi protagonizado por uma só instituição. Santos (2005) demonstrou o complexo arranjo cultural e institucional a possibilitar que a cultura afro-brasileira penetrasse no universo simbólico do poder institucional (político) e fosse por este perpetuada a partir dos anos 1960, visando, dentre outros objetivos, o incentivo às atividades turísticas. No âmbito nacional envolveram-se no processo o IPHAN, o Conselho Nacional de Turismo, a Embratur, veículos de comunicação diversos e algumas secretarias e ministérios afins no executivo (SANTOS, 2005, p.80). No âmbito local, a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia¹⁷² (FPACBa), veículos de comunicação locais, o Conselho de Turismo da Cidade de Salvador, o Diretório Municipal de Turismo, o Programa de Estudos das Potencialidades do Patrimônio Artístico e Cultural Baiano (Proprepac), o Centro Folclórico, entre outros.

Ao construir textos sobre uma política de turismo, o governo estadual baiano realizava “leituras culturais”. A reflexão oficial partia do princípio de que havia uma “alma negra” que sempre exerceu “fascínio e atração irresistível” para todos aqueles que na Bahia passaram ou aportaram. A idéia é que todas essas características baianas provinham de uma herança africana, e, por consequência, eram eminentemente populares. Por isso, ressaltava-se a baianidade como uma resultante de padrões culturais vindos do “povo” (SANTOS, 2005, p.88).

Desde então, uma série de ações oficiais se destinaram a promover a sua afirmação institucional, visando a constituição de uma identidade baiana por decreto e negra por direito (ainda que de maneira estereotipada). Tal apropriação não se reporta somente a ritos e manifestações já à época consagrados em referência à população negra, a exemplo do candomblé e da capoeira, e tampouco exclusivamente aos artefatos culinários, musicais e arquitetônico a ela vinculados, mas a um modo de vida dócil, ritmado, sensual e malandro

¹⁷² Atual Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC).

tomados e perpetuados enquanto característicos a esse “viver baiano” (v. p.ex., Santos (2005, p.88) e Mariano (2019, p.188-211).

Falar, portanto, da preguiça como um elemento da construção de baianidade é inevitavelmente reforçá-la como um traço da identidade negra, indício de uma herança escravocrata tão marcadamente persistente na cultura brasileira, destinado a subjugar a população negra não somente no plano material, mas também no simbólico. A construção deliberada e “folclorizante” do baiano enquanto preguiçoso pode ser identificada, portanto, como um traço sutil e escamoteado do racismo a ela inerente. Ao se posicionarem favoravelmente a uma construção idealizada de baianidade na disputa característica ao mercado dos bens simbólicos visando desta tirar proveito econômico relacionado ao incremento das atividades turísticas no estado, as instituições, a mídia, musicistas, mestres de culinária e demais agentes contribuíam, conscientemente ou não, para a perpetuação do racismo, ainda que sob vestes de préstimo. Um exemplo evidente do que Bourdieu denomina violência simbólica.

Podemos compreender essa operação de escamoteação do racismo sob ideais de baianidade a partir de uma antiga crítica realizada por João Pereira (1983), em relação a processos de semelhante natureza relacionados à representação dos negros no Brasil:

(...) ao se folclorizar a cultura, folclorizam-se com ela o indivíduo e o grupo racial. Examinada deste ponto de vista, a folclorização é parte de um mecanismo histórico de produção do homem-espetáculo, ou espetaculoso, do ser exótico e leviano, e, como tal, incorporado à dimensão não-séria – histriônica e mágica – da vida nacional. Opondo-se ao país operoso, racional, capitalista, esta cultura é expressão e suporte do que há de amalandrado, mágico, inconseqüente e preguiçoso da vida nacional. É a dimensão dionisíaca, que dá o toque alegre e irresponsável, de uma cultura que se pretende apolínea.

A partir desse painel folclorizado, fonte de estereótipos negativos, é que se constrói a representação do que é negro no Brasil. Esta representação se coloca como foco referencial no relacionamento concreto e diário entre brancos e pretos e fornece os elementos com os quais os próprios negros “fabricam” a sua auto-imagem e através da qual se julgam como gente e como grupo racial. No relacionamento brancos-negros, a imagem decalcada naquele painel folclorizado funciona como instância – mediadora e deformadora – que bloqueia eventuais projetos de modernização das relações raciais no Brasil (...) Para os negros tais instituições e os elementos culturais a elas identificados (música, ritmo, instrumentais, expressões corporais, rituais, mito, simbologia) têm um significado muito sério. Para a sociedade brasileira, que incorpora ortodoxamente uma visão de fora, tudo isso é rotulado como divertido, manifestações exóticas do 'ser' brasileiro, material apropriado para ser explorado pelas indústrias do lazer, onde se destacam os mecanismos de comunicação de massa. (PEREIRA, 1983, p.97-98)

A preguiça, assim, foi gradualmente imposta no mercado de bem simbólicos como característica à baianidade reforçando, conseqüentemente, estereótipos atribuídos aos negros no Brasil desde o período colonial, sob a prática da escravidão. É possível destacar também, como componente de tal idealização, a alegria do povo baiano, a suplantando as condições objetivas/materiais de existência de sua população e a enorme desigualdade social a qual se sujeita. É como se, imbuída de uma espécie de imunidade que atua de modo a sobrepor uma alegria essencial, quase genética, se mostrasse imune aos dissabores do labor e aos demais desafios da vida cotidiana:

(...) essa pobreza sempre se lhe apresenta em trajes pitorescos, folclóricos, misteriosos até. Nem mesmo as visitas eventuais aos bairros pobres (...) em busca de um candomblé mais puro ou de uma roda de samba espontânea e menos comercial dão ao visitante o sentido trágico da pobreza urbana de Salvador (...) Persiste, sempre, a impressão que se está diante de uma pobreza fácil e gostosa, pouco ressentida, pícara senão desdenhosa do bem-estar moderno. (FARIA, 1980, p.23).

Gilberto Gil, negro, também dá sua ponta de contribuição à compreensão da felicidade como um elemento característico ao estado onde nasceu, atestando a eficácia simbólica do referido processo: “Quando a gente num segundo / Ouvindo Nana cantando, se fia / Muda de plano prum plano pleno de felicidade / Bahia”, diz em uma de suas muito admiráveis composições¹⁷³. Tanto a atribuição de um prazer crônico quanto a vinculação a ideais opostos ao trabalho (vadiagem, ócio, preguiça, malandragem) distanciam o baiano do ascetismo típico ao mundo moderno, sobre o qual discorro de modo detalhado no Capítulo V, em relação à compreensões comuns também acerca do fazer musical. A baianidade, reforça sobre aqueles a quem se reporta diversos modelos de identificação contrastantes aos dominantes na modernidade, provocando, concomitantemente às vantagens econômicas em benefício de alguns através do incremento da atividade turística, a exclusão e subalternização estrutural de um povo, como evidencia Zanlorenzi. Eles são evocados, inclusive, para justificar a ocorrência e manutenções de desigualdades regionais percebidas no país:

Na década de 1990, por exemplo, quando o Governo Federal criou mecanismos tributários para estimular o desenvolvimento industrial no Nordeste, o que terminou privilegiando especialmente a Bahia, o tema chegou às páginas dos jornais paulistas, nos quais empresários criticavam

¹⁷³ A associação entre alegria/prazer à Bahia e à sua capital mostra-se uma constante nas letras de músicas que a elas se reportam (MARIANO, 2019). O cantor Netinho gravou, em 1996, a canção “Beijo na boca”, de João Guimarães e George Dias, cuja letra reforça a referida compreensão: “Todo dia é festa na Bahia / O trio irradia alegria / O farol ilumina Salvador / Todo dia é festa em Salvador / Suor, suingue maneiro/ Pecado e amor”.

duramente a medida alegando uma “vocação” nordestina para o turismo e extrativismo. (MARIANO, 2019, p.200)

A música, por sua vez, possui um papel fundamental na constituição da baianidade. Além do já referido papel ativo de músicos na replicação daquilo que ela representa no plano simbólico, as próprias manifestações musicais afro-baianas foram utilizadas como elementos de primordial importância para a constituição e institucionalização desta identidade. Santos (2005, p.114) se refere, por exemplo, ao Centro Folclórico – órgão ligado à Superintendência de Turismo de Salvador (Sutursa) ao final dos anos 1960 – que buscava promover a intensificação do fluxo turístico na cidade a partir do registro e difusão de atividades ligadas ao “samba de roda, o samba duro, pescada de rede, o candomblé, a capoeira e o maculelê”. Tratando-se, via de regra, de manifestações culturais multifacetadas, praticamente todas elas, no entanto, pressupõem uma relação estreita com a música (e com o Recôncavo Baiano, diga-se de passagem). O autor também cita outras atividades desenvolvidas no âmbito municipal que tinham na música um dos pilares para a afirmação e difusão da baianidade:

Se a principal finalidade do apoio às manifestações afro-brasileiras é o desenvolvimento do fluxo turístico, obviamente a política teria que ser direcionada para o âmbito interno e externo. Por isso, realizavam-se no âmbito da Prefeitura e do Estado cursos municipais de folclore, desfiles e exposições, abarcando “seitas e crenças afro-orientais”, e estimulava-se o intercâmbio e vinda de estudantes paulistas, através de um convênio envolvendo a Secretaria Municipal de Educação, a Federação do Comércio e a Sutursa. O programa era organizado, de modo tal, que os estudantes tivessem “condições de viver a cidade na sua música, nas suas praias, no seu candomblé, no seu folclore, na sua história, na sua tradição e no carinho do seu povo”¹⁷⁴ (SANTOS, 2005, p.115)

A conexão entre os músicos locais e a baianidade fez-se, portanto, inevitável e tudo aquilo que se projetava sobre a população do estado tinha nos fazeres musicais um de seus principais pilares de sustentação. Tal ligação somente se intensificou durante a passagem da década de 1980 para 1990, com a explosão da *axé music*, transformando Salvador em um dos polos de produção musical do país no período – uma espécie de cidade da música tupiniquim.

Por sua vinculação aos fazeres musicais na cidade, os musicistas representavam, então, um modelo, arquétipo da baianidade em sua essência: alegres, levando a vida a sorrir e, dada a compreensão disseminada acerca prática musical como um não-trabalho, em cultivo do ócio. Sobre eles se reforçaram símbolos já atribuídos às práticas musicais devido aos

¹⁷⁴ “Sutursa não divulga o Centro folclórico”, *A Tarde*, 04/11/1971; “Troca de visitas para o folclore”, *A Tarde*, 06/10/1972.

distanciamentos perceptíveis entre os campos musical e econômico, abordados no primeiro capítulo desta dissertação. No que diz respeito à experiência do prazer cotidiano, projetada sobre a vivência do baiano, é possível perceber outro ponto de convergência em relação ao que se atribui à prática dos músicos na contemporaneidade, mesmo aqueles que têm a música como fonte de trabalho/renda. Sobre tal aspecto, e ao que ele se relaciona à prática musical, dissertarei de maneira mais detalhada no Capítulo V.

No que concerne ao direcionamento da presente pesquisa, faz-se relevante ressaltar que são projetadas sobre os profissionais da música na Bahia determinadas valorações e expectativas que distanciam as suas práticas da compreensão moderna de trabalho, com influências sobre os seus fazeres e também sobre a forma como as pessoas os concebem. A compreensão de tais agentes, local e historicamente enraizada, enquanto seres indolentes dificultam o seu diálogo com as regras vigentes no campo econômico, distanciando-os assim da sua identificação com o mundo do trabalho. O esquema abaixo permite a compreensão, partindo de pares complementares em seus antagonismos, do que viria a representar a baianidade no domínio simbólico e também daquilo que dela busca-se diferenciar.

Figura 11 - Os símbolos da baianidade e seus antagonismos



Fontes: Mariano (2019); Packman (2011); Santos (2005), Zanlorenzi (2018). Elaboração própria

Tais categorizações mostram-se de especial serventia às reflexões aqui propostas. Os músicos baianos, personificação quase ideal do que se toma por baianidade, são projetados, portanto, como preguiçosos, avessos ao trabalho, sorridentes, alegres e malandros. Quando negros, porém, tais vinculações se intensificam, devido à relevância do elemento racial a

influenciar a intensidade da projeção em relação ao polo esquerdo do *continuum*¹⁷⁵. As referidas características se opõem àquelas normalmente atribuídas ao trabalho na modernidade (ascese, racionalização, produção etc.), o que, conseqüentemente, favorece uma exploração daqueles arquétipos em prol do turismo e da ideia de divertimento/ócio a qual se associa.

São os atributos prezados pelos indivíduos em seus momentos de lazer, de ócio, e vão ao encontro do interesse pela fuga do labor, que alimenta parte significativa da atividade turística – aquelas que não têm como justificativa primeira o próprio trabalho, em sua acepção moderna, mas o seu avesso.

(...) nos marcos do que já aportei como *o texto da baianidade*, o perfil de Caymmi se associa à preguiça justamente porquanto se distancia daquela experiência e daquela representação da temporalidade reconstituída por Giddens, que caracterizaria a sociedade urbana e industrial cujo modelo, no Brasil, se realiza nas maiores cidades do centro econômico e político. Em Caymmi, enfim, o tempo é bom como bom é Deus, a natureza, a mulher, o trabalho e o amor. Isto não deixa de resultar absurdo confrontado com o que se costuma reconstituir conceitualmente como *a modernidade* ou *o contemporâneo*. Assim, a experiência e representação do tempo no bojo do texto da baianidade soa ao mesmo tempo como desejável, reserva onírica, recurso turístico... e, por outro lado, como condenável e reprovável, uma vez que arrebenta a concepção de temporalidade balizada por tarefas e afazeres, pelo afã de planejar, produzir e avaliar. Uma percepção ambivalente, portanto. E esta ambivalência é um dos aspectos fundamentais dos contornos da *baianidade* (MOURA, 2001, p.149)

É possível perceber uma reprodução dos pares complementares/antagônicos na relação entre Salvador e aqueles quem a cidade recebe em busca de lazer – os turistas. A construção da vinculação territorial ao ócio reforça, quando do encontro entre os locais e “estrangeiros”, o confronto entre os últimos – para os quais tais momentos são pontuais e relacionados a determinados períodos de não-trabalho (férias, feriados, finais de semana etc.) – e os soteropolitanos, cuja desvinculação simbólica em relação à lógica laboral seria perene, orgânica. As dimensões *local* e *estrangeira*, tomadas como elementos basilares para as reflexões conduzidas no presente capítulo, portanto, encontram aqui um ponto de convergência com as complementariedades estabelecidas entre o campo musical e o campo econômico, a se sustentar devido as particularidades de cada um, como veremos nos Capítulos V e VI. Enquanto o primeiro vincula-se simbolicamente ao desinteresse financeiro

¹⁷⁵ Entre meus principais interlocutores foi notável a percepção de uma maior dificuldade para obter ganhos pecuniários significativos a partir dos fazeres musicais entre os musicistas negros. Entre os musicistas que somente entrevistei, no entanto, a regra não se aplicou de maneira tão rígida.

e ao prazer de seus agentes com a atividade que conduzem, o último constituiu-se na modernidade em torno de um ideal de abdicção (ou, minimamente, contenção) dos prazeres mundanos em prol de uma ética do trabalho.

Figura 12 - Faces côncavas e convexas da constituição da baianidade em diálogo com os campos musical e econômico



Fontes: Moura (2001) e Santos (2005). Elaboração própria

Se internamente a distinção simbólica entre o lúdico e o laboral é objetivada majoritariamente a partir de critérios raciais e socioeconômicos, no âmbito das mediações entre locais e turistas ela se transfere, ainda que parcialmente, à origem geográfica dos agentes. O fator racial continua a exercer, entretanto, um grande impacto, inclusive, na vinculação territorial da Bahia (e, conseqüentemente, de Salvador) à cultura afro-brasileira e ao povo negro. A música, como foi visto, é protagonista em tal processo.

Muitos dos ideais que se projetam os agentes aos quais aqui me reporto em decorrência da apreensão compartilhada sobre a baianidade são comumente atribuídos também aos músicos na modernidade, o que particulariza ainda mais a situação daqueles com os quais convivi em Campo durante a presente pesquisa – em sua maioria instrumentistas nascidos e/ou em atuação em Salvador.

Pesquisar sobre o tema da música como trabalho na capital baiana é refletir sobre ambigüidades/continuidades relacionadas a uma edificação particular à modernidade – autonomia entre os campos musical e econômico – em sobreposição a outra, relacionada à inserção da música e, conseqüentemente, dos músicos, na construção simbólica da baianidade. Ambas, em suas distintas abrangências – comum aos fazeres musicais do Ocidente (convexa), no primeiro caso, ou particular ao território baiano (côncava), no último –, remetem a diversas dualidades comuns, posicionando os agentes aos quais me reporto em um terreno de mediações. É refletindo à luz de tais componentes estruturais que lançarei um olhar sobre as vivências de meus interlocutores em Campo nos capítulos subsequentes.

3.9 TRAÇOS MUSICAIS DA BAIANIDADE

Refleti, no presente capítulo, sobre os fazeres musicais na cidade de Salvador em suas faces côncavas e convexas. Reflexo de uma estrutura excessivamente desigual de acesso aos bens econômicos e simbólicos por parte de seus habitantes, a resultante dialógica entre o local e o “estrangeiro”, verificada nas atividades de musicistas da cidade, pode ser atribuída, pelo menos como hipótese, ao encontro entre os extremos que advém de tal disparidade estrutural.

Tais diálogos, como busquei demonstrar no decorrer desta argumentação, já se faziam presentes mesmo antes de um processo de construção e institucionalização da baianidade, tendo como um de seus pilares as manifestações musicais afro-baianas. Quando o referido processo é levado adiante, a indústria do lazer oficialmente se impõe como uma atividade de grande relevância para a economia local, intensificando a vinculação simbólica de Salvador às práticas musicais afro-baianas (ou, mais precisamente, a alguns de seus elementos arquetípicos) e, concomitantemente, reforçando os laços da cidade com seus visitantes estrangeiros, a partir de um processo deliberado de incentivo ao turismo.

É de se esperar, assim, que tal apelo econômico direcionado à indústria do lúdico, fortemente fundamentada em fazeres musicais dos negros, ao ser explorada comercialmente em benefício da fruição de visitantes e turistas, reforce sobre tais práticas necessidades de referências e diálogos outros, mais cosmopolitas em sua essência, a abarcar elementos inicialmente estranhos à própria ideia de baianidade. Podemos perceber, portanto, um reforço estrutural – a partir do campo econômico – aos diálogos côncavos e convexos estabelecidos pelas práticas musicais de Salvador a partir da segunda metade do século XX, algumas das quais buscamos aqui aludir no intuito de aproximar o leitor de algumas manifestações objetivas dos simbolismos a contribuir para a estruturação de tais fazeres.

Tendo até aqui me reportado a letras de músicas e, principalmente, à literatura, no intuito de reforçar os diálogos com as manifestações côncavas e convexas a caracterizar as atividades musicais vinculadas à Salvador de um modo mais amplo, me dedicarei brevemente, nesta seção, a dissertar acerca dos elementos “estritamente” musicais a reforçar a hipótese. A obtenção de um documento a se aprofundar sobre o tema, no entanto, poderia inspirar um trabalho à parte, ao qual eu não poderia me dedicar nesta redação sem muito desvirtuar dos objetivos da presente pesquisa. Farei aqui somente um esboço inicial de uma análise cujo adensamento seria de grande pertinência para os estudos na área da Etnomusicologia.

Os exemplos aqui expostos, vale ressaltar, foram selecionados de maneira não catalográfica, representando somente um elenco – quantitativamente restrito, mas

pretensamente representativo no que se refere à qualidade de abarcar uma diversidade possível de manifestações musicais locais. Houve, portanto, uma constante preocupação em contemplar os fazeres musicais plurais no período abarcado.

A primeira transcrição¹⁷⁶ refere-se a um trecho de *Marinheiro Só*, canção de domínio público, cuja gravação aqui utilizada como referencia é protagonizada pela musicista Dona Edith do Prato¹⁷⁷.

Exemplo 1 - Compassos 1 a 12 da transcrição do intervalo entre 1'02" e 1'27" da gravação de "Marinheiro só"

The musical score for Example 1 shows measures 1 to 12. It features five staves: Viola (treble clef), Palmas (percussion), Prato e faca (2) (percussion), Atabaque 1 (percussion), and Atabaque 2 (percussion). The tempo is marked as J = 104. The key signature has two sharps (F# and C#). The Viola part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The percussion parts consist of rhythmic patterns with accents.

Fonte: D. Edith do Prato – *Vozes da Purificação* (Biscoito Fino, 2004)

Exemplo 1 - Compassos 13 a 22 da transcrição do intervalo entre 1'02" e 1'27" da gravação de "Marinheiro só"

The musical score for Example 1 shows measures 13 to 22. It features seven staves: Voz (soprano clef), Coro (soprano clef), Viola (treble clef), Palmas (percussion), Prato e faca (2) (percussion), Atabaque 1 (percussion), and Atabaque 2 (percussion). The tempo is marked as J = 104. The key signature has two sharps (F# and C#). The Voz and Coro parts have lyrics. The Viola part has a melodic line with chords C, G, D, G, and G7 indicated below. The percussion parts consist of rhythmic patterns with accents.

Fonte: D. Edith do Prato – *Vozes da Purificação* (Biscoito Fino, 2004)

Em parte do repertório vinculado ao samba de roda, cujas ligações com o Recôncavo Baiano já foram aqui abordadas, podemos perceber o diálogo com a instrumentação característica aos rituais do candomblé no uso dos atabaques. A viola machete, por sua vez, é referida em material organizado por Katharina Doring¹⁷⁸ como herança da colonização

¹⁷⁶ Agradeço a Paulo César Guimarães pela execução primeira do trabalho de transcrição, do qual me encarreguei da revisão.

¹⁷⁷ CD: "Dona Edith do Prato & Vozes da Purificação". Dona Edith do Prato, sem gravadora, (2009).

¹⁷⁸ *A Cartilha do Samba Chula* [s.l., s.e., s.d.].

portuguesa, sendo, posteriormente, assimilada por comunidades habitadas por descendentes de africanos em terras do Recôncavo.

O fenômeno ao qual Sandroni (2012, p.21-30) compreende por *síncope como regra*¹⁷⁹ é verificado em praticamente todos os instrumentos executados, à exceção do segundo atabaque e, em menor grau, de ambos *prato e faca*¹⁸⁰. Outra aproximação rítmica estabelecida com a música afro-brasileira é a reprodução “literal” do *tresillo* na gravação das palmas registradas¹⁸¹. Segundo o próprio Sandroni, o *tresillo* corresponde a:

Um dos ritmos assimétricos (...) identificado por musicólogos cubanos como desempenhando papel relevante na música de seu país. (...) se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, ou 3 + 3 + 2. Ele pode ser representado da seguinte maneira em notação musical ocidental convencional:



Como este ritmo comporta três articulações, os cubanos chamaram-no *tresillo* (...) o *tresillo* aparece na música de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil. O padrão 3 + 3 + 2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês de maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante. (SANDRONI, 2012, p.30)

Curioso notar que o mesmo *tresillo* executado em palmas aparece também em uma gravação de características cronológicas e estilísticas muito distintas à anterior, *Mosca na sopa* (Raul Seixas), registrada no disco *Krig-ha, Bandolo!* (Philips. 1973), de Raul Seixas. Na

¹⁷⁹ A síncope, entendida pelo autor associada à ideia de contrametricidade (articulações nos tempos fracos do compasso ou da pulsação, não seguidas por nova articulação na posição seguinte), é tida pela musicologia ocidental como um desvio ao padrão da cometricidade (articulações nos tempos fortes do compasso ou da pulsação). Na música brasileira popular, porém, ela aparece comumente como o próprio padrão de articulação rítmica convencional.

¹⁸⁰ A utilização do prato e faca como instrumento musical é prática corriqueira ao samba de roda na região do Recôncavo. O som é emitido a partir da fricção da última contra as bordas do prato, em movimentos em direções alternadas e opostas.

¹⁸¹ Carlos Sandroni (2012: 24-28) destaca a escassez de comprovações documentais da associação entre a síncope brasileira e a música de origem africana na literatura sobre o tema. O autor ressalta, por outro lado, ser legítima a suposição de que as características rítmicas que distinguem a música brasileira façam parte de uma herança musical trazida da África negra. Cacá Machado, um dos biógrafos de Ernesto Nazareth, destaca a recorrência na historiografia da ideia de que “a acentuação do tempo fraco do compasso dos gêneros dançantes europeus, cuja denominação técnica é a síncope, foi invariavelmente atribuída à influência da cultura musical negra ou africana durante o processo de colonização” (2007: 108), referindo-se às ex-colônias europeias onde negros foram escravizados, a exemplo do Brasil. Ele acrescenta, no entanto, que tal narrativa foi insuflada por ter encontrado no desejo de caracterização de uma identidade cultural nacional, ostentado por alguns setores da sociedade brasileira, um grande aliado.

gravação há ainda, além do atabaque, a utilização do berimbau, instrumento associado a outras manifestações culturais de maior vinculação ao Recôncavo da Bahia: a capoeira¹⁸².

Exemplo 2 - Compassos 1 a 8 da transcrição do intervalo entre 26” e 1’03” da gravação de "Mosca na sopa"

0:26 ♩ = 90

Voz

ti cu ah ti cu tix ti cu ah ha!

Baixo elétrico

♩ = 90

Berimbau

Fonte: Raul Seixas – *Krig-ha, Bandolo!* (Philips. 1973)

Exemplo 3 - Compassos 9 a 14 da transcrição do intervalo entre 26” e 1’03” da gravação de "Mosca na sopa"

Voz

ah ti cu tix eu sou a mos ca que pou

Teclado (Synth.)

imitando mosca:

Guitarra

guitarra:

Agogô

Atabaque

Zabumba.

Fonte: Raul Seixas – *Krig-ha, Bandolo!* (Philips. 1973)

¹⁸² Para maiores informações sobre a capoeira e suas conexões com a região do Recôncavo Baiano, ver, entre outros Barcellini (2018).

Exemplo 4 - Compassos 15 a 20 da transcrição do intervalo entre 26” e 1’03” da gravação de "Mosca na sopa"

Voz

sou em su a so pa eu sou a mos ca que pin tou p'a lhe'a bu sar

Guitarra

Agogô

Atabaque

Zabumba.

Fonte: Raul Seixas – *Krig-ha, Bandolo!* (Philips. 1973)

Exemplo 5 - Compassos 21 a 24 da transcrição do intervalo entre 26” e 1’03” da gravação de "Mosca na sopa"

Voz

coro:

eu sou a mos ca que pou sou em su a so pa

Guitarra

triângulo.

Agogô

Atabaque

Zabumba.

Fonte: Raul Seixas – *Krig-ha, Bandolo!* (Philips. 1973)

Exemplo 6 - Compassos 25 a 28 da transcrição do intervalo entre 26” e 1’03” da gravação de "Mosca na sopa"

The musical score consists of five systems of staves. The first system is the vocal line in treble clef with lyrics: "eu sou a mosca que pin tou p'a lhe'a bu sar". The second system is the guitar part in bass clef. The third system is the triangle part with a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth system is the agogo part with a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth system is the drum part, including atabaque and zabumba, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

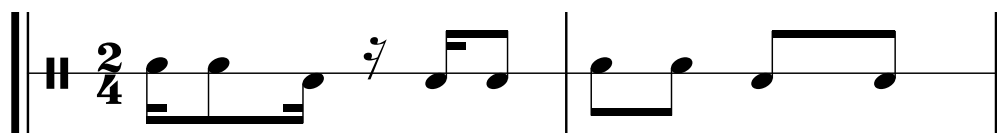
Fonte: Raul Seixas – *Krig-ha, Bandolo!* (Philips. 1973)

Vale notar que a melodia executada inicialmente no berimbau, explorando um intervalo próximo ao que na música de matriz europeia classificaria-se como *segunda menor* (Exemplo 3), é duplicada inicialmente pelo baixo (Exemplo 3) e, em seguida, pela guitarra (Exemplo 4), neste caso, executando um intervalo de segunda maior, também comumente associado ao uso do berimbau na capoeira. Estes dois últimos instrumentos não possuem quaisquer relações históricas com a prática da capoeira no Recôncavo. Foram utilizados na gravação, possivelmente, devido à grande proximidade nutrida por Raul Seixas com o gênero *rock*, de matriz estadunidense, no qual o uso daqueles instrumentos mostra-se recorrente. Intervalos melódicos próximos ao apresentado pelos três instrumentos citados, na gravação, são frequentemente explorados por capoeiristas que se põem a tocar o berimbau no espaço ritual da capoeira: as rodas¹⁸³.

¹⁸³ No berimbau, o referido intervalo é alcançado pela diferença entre a nota emitida pela vibração da corda do instrumento sem qualquer impedimento à sua ressonância e aquela emitida a partir da pressão exercida por uma pedra (ou outro objeto utilizado em sua função, a exemplo de uma moeda) a limitar tal ressonância. O intervalo alcançado não é o mesmo à revelia do contexto em que o berimbau é executado, variando em acordo com as especificidades do instrumento, do instrumentista a executá-lo, entre outros fatores. É comum, no entanto, que se situe entre os intervalos de 2ª menor e 2ª maior.

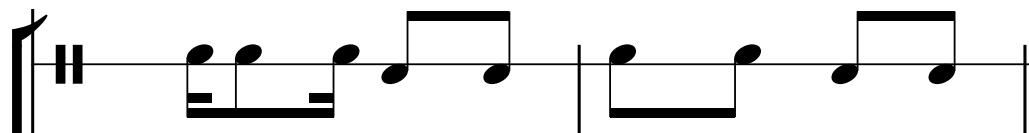
A gravação também apresenta algumas proximidades com o toque *ijexá*, oriundo do candomblé nação ijexá, tocado no contexto ritual a ele associado para, entre outros orixás, *Oxum*¹⁸⁴. O *ijexá* é o toque de candomblé que alcançou maior popularidade em contextos profanos (LÜHNING, 1995, p. 162-163; IKEDA, 2016). Ao compararmos a linha rítmica executada pelo agogô a partir do compasso 9 da transcrição (Exemplos 4, 5, 6 e 7) da gravação e a linha do mesmo instrumento transcrita a partir de experiências que vivenciei nas festas do terreiro do Gantois¹⁸⁵, em Salvador, ainda que não seja possível verificar a coincidência integral entre ambas, as consonâncias se destacam.

Exemplo 7 - Toque ijexá executado pelo agogô no terreiro do Gantois



Fonte: do autor

Exemplo 8 - Toque executado pelo agogô na gravação de "Mosca na Sopa"



Fonte: Raul Seixas – *Krig-ha, Bandolo!* (Philips. 1973)

A referência às características rítmico-melódicas do berimbau também se encontra na gravação de “Domingo no Parque”, registrada no disco *Gilberto Gil* (Polygram/Fontana/Philips, 1968) do cantor, violonista e compositor Gilberto Gil:

¹⁸⁴ Segundo Lühning (1995, p.11), Oxum é a deusa do amor e da fecundidade. Habita os rios e lagos de água doce.

¹⁸⁵ A mesma linha foi percebida e registrada pelos pesquisadores José Izquierdo, José Maurício e Gerson Silva no livro *Afrobook* (CALABRICH e SILVA, 2017, p.65-76).

Exemplo 9 - Compassos 1 a 5 da transcrição do intervalo entre 0'' e 42'' da gravação de "Domingo no parque"

$\text{♩} = 140$ Gilberto Gil trasc. PC Guimarães

0:00

Flauta *fade out*

Coro *cresc.* *ei!!*

Violino *fade out*

Trompete (Bb) *fade out*

Trombone *fade out*

Baixo acústico *pizz.* *fade out*

Bateria *fade out*

Fonte: Gilberto Gil – *Gilberto Gil* (Polygram/Fontana/Philips, 1968)

Exemplo 10 - Compassos 6 a 13 da transcrição do intervalo entre 0'' e 42'' da gravação de "Domingo no parque"

0:00

Clarinete *ppp cresc.*

Clarone *ppp cresc.*

Coro *barulhos de parque contínuam (multidão de pessoas falando)*

Fonte: Gilberto Gil – *Gilberto Gil* (Polygram/Fontana/Philips, 1968)

Exemplo 11 - Compassos 14 a 22 da transcrição do intervalo entre 0" e 42" da gravação de "Domingo no parque"

14 0:22 3

Clarinete

Clarone

Voz

Coro

Violão

Baixo

Berimbau
(corda solta = C)
Caxixi

palhetar entre a pestana e a tarracha

o re da brin ca dei ra

ei Jo sé

$\text{♩} = 98$

Fonte: Gilberto Gil – *Gilberto Gil* (Polygram/Fontana/Philips, 1968)

Exemplo 12 - Compassos 23 a 29 da transcrição do intervalo entre 0" e 42" da gravação de "Domingo no parque"

23 0:42 4

Voz

Coro

Violão

Baixo

Berimbau
(corda solta = C)
Caxixi

o rei da con fu são um tra ba lha va na fei ra ou tro na cons tru ção

ei Jo ão ei Jo sé ei Jo ão

Fonte: Gilberto Gil – *Gilberto Gil* (Polygram/Fontana/Philips, 1968)

Além da utilização do referido instrumento, a partir do compasso 18 da transcrição (Exemplos 12 e 13), é possível perceber que as linhas rítmica e melódica do berimbau – aqui executado em um intervalo que se aproxima de uma segunda maior, na referencia escalar

ocidental – são tomadas como base, no trecho do arranjo, para a proposição da performance da quase totalidade dos instrumentos a partir de sua execução. Como exemplo, podemos citar a guitarra, as vozes do coro e o baixo. Mesmo antes da utilização do berimbau na performance, o clarone e o clarinete – instrumentos de matriz vinculada à tradição musical europeia – insinuam a aparição do cordofone, por meio das referências musicais posteriormente incorporadas pelos demais instrumentos utilizados na orquestração proposta.

Não somente o clarinete e o clarone são herdados das instrumentações típicas às orquestras sinfônicas de inspiração europeia. Diversos outros instrumentos utilizados entre os compassos 1 e 5 (Exemplo 10) reportam-se a tal formação orquestral, dos quais fomos capazes de registrar apenas alguns¹⁸⁶. A guitarra e o baixo elétrico, por sua vez, mostram-se estreitamente vinculados ao repertório musical estadunidense, sendo tipicamente utilizados, já à época da gravação em questão, em práticas musicais ligadas ao *rock*, ao *blues*, ao *jazz*, ao *funk*, entre outros.

Além dos já referidos exemplos de diálogo com a música executada nos terreiros de candomblé em gravações oriundas de fazeres musicais profanos, outros podem ser evocados no intuito de compreender a difusão de tais fazeres entre musicistas de/em Salvador e do/no Recôncavo. Para referenciá-las, são aqui exibidas transcrições das músicas *Um corpo no mundo* (Luedji Luna), lançada pela cantora baiana contemporânea Luedi Luna (Exemplos 14, 15, 16 e 17) em seu primeiro disco – *Um corpo no mundo* (Polysom, 2017), e *Axé Babá* (Gilberto Gil), do disco *Luar* (WEA, 1981), também de Gilberto Gil (Exemplos 18, 19, 20, 21 e 22):

¹⁸⁶ Os vários instrumentos utilizados no trecho do arranjo dificultam o processo de transcrição, havendo êxito somente na percepção da execução de alguns entre eles.

Exemplo 13 - Compassos 1 a 4 da transcrição do intervalo entre 0” e 34” da gravação de "Um corpo no mundo"

♩ = 104
0:00

Naípe de metais (Fliscorne/2 Sax Tenor)

Guitarra

Chocalho

Caxixi

Atabaque (agdavi)

Atabaque (mão)

Baixo acústico

♩ = 104
Dm

Fonte: Luedji Luna – *Um corpo no mundo* (Polysom, 2017)

Exemplo 14 - Compassos 5 a 8 da transcrição do intervalo entre 0” e 34” da gravação de "Um corpo no mundo"

5

Voz

Naípe de metais

Guitarra

Chocalho

Caxixi

Atabaque (agdavi)

Atabaque (mão)

Baixo acústico

Am

Fonte: Luedji Luna – *Um corpo no mundo* (Polysom, 2017)

Exemplo 15 - Compassos 9 a 12 da transcrição do intervalo entre 0” e 34” da gravação de "Um corpo no mundo"

9

Voz
sei o ma ar um sol da mé ri ca do

Guitarra

Chocalho
mf

Caxixi

Atabaque (agdavi)

Atabaque (mão)

Baixo acústico
Dm

Fonte: Luedji Luna – *Um corpo no mundo* (Polysom, 2017)

Exemplo 16 – Compassos 13 a 15 da transcrição do intervalo entre 0” e 34” da gravação de "Um corpo no mundo"

13

Voz
sul me gui a

Guitarra

Chocalho

Caxixi

Atabaque (agdavi)

Atabaque (mão)

Baixo acústico
Am

0:34

Fonte: Luedji Luna – *Um corpo no mundo* (Polysom, 2017)

Exemplo 17 - Compassos 1 a 8 da transcrição do intervalo entre 31” e 1’07” da gravação de "Axé Babá"

♩=127

Musical score for Example 17, measures 1 to 8. The score includes the following parts:

- Voz:** Lyrics: "meu pai O xa lá... dai nos a fê... li ci da... de"
- Teclado (Rhodes):** Chords: C^M, Bm⁷, B^bM, A^M, E⁷(9), Em⁷(11)
- Guitarra:** Chords: C^M *staccato*, Bm⁷, B^bM, A^M, E⁷(9), Em⁷(11)
- Violão:** Chords: C^M, Bm⁷, B^bM, A^M, E⁷(9), Em⁷(11)
- Baixo elétrico:** Bass line with eighth notes.
- Agogô 1:** Agogo 1 line with eighth notes.
- Agogô 2:** Agogo 2 line with eighth notes.
- Congas:** Conga line with eighth notes.
- Bateria:** Drum line with eighth notes.

Fonte: Gilberto Gil – Luar (WEA. 1981)

Exemplo 18 - Compassos 9 a 16 da transcrição do intervalo entre 31” e 1’07” da gravação de "Axé Babá"

Musical score for Example 18, measures 9 to 16. The score includes the following parts:

- Voz:** Lyrics: "o pão... da vi... tu... li... da... de... do teu a... xé... do teu a... mor... do" (with "coro:" above the final measure)
- Teclado (Rhodes):** Chords: F^M(F⁰), Bm⁷(b⁹), E⁷(b⁹)(b⁹), Am⁷(b⁹), D⁷(b⁹)(b⁹), G⁷(b⁹), G⁷(b⁹)(b⁹) *pp*
- Guitarra:** Chords: F^M(F⁰) *tenuto*, *staccato*, Bm⁷(b⁹), E⁷(b⁹)(b⁹), Am⁷(b⁹) *dobra agogô*, D⁷(b⁹)(b⁹), G⁷(b⁹), G⁷(b⁹)(b⁹)
- Violão:** Chords: F^M(F⁰), Bm⁷(b⁹), E⁷(b⁹)(b⁹), Am⁷(b⁹), D⁷(b⁹)(b⁹), G⁷(b⁹), G⁷(b⁹)(b⁹)
- Baixo elétrico:** Bass line with eighth notes.
- Agogô 1:** Agogo 1 line with eighth notes.
- Agogô 2:** Agogo 2 line with eighth notes.
- Congas:** Conga line with eighth notes.
- Bateria:** Drum line with eighth notes.

Fonte: Gilberto Gil – Luar (WEA. 1981)

Exemplo 19 - Compassos 17 a 20 da transcrição do intervalo entre 31'' e 1'07'' da gravação de "Axé Babá"

Musical score for Example 19, measures 17 to 20. The score includes parts for:

- Voz:** Lyrics: "teu a xé do teu a moor..."
- Teclado (Rhodes):** Chords: Am7(b9), D7(b9), G7(b9), G7(b9)/Db
- Guitarra:** Chords: Am7(b9), D7(b9), G7(b9), G7(b9)/Db
- Violão:** Chords: Am7(b9), D7(b9), G7(b9), G7(b9)/Db
- Baixo elétrico:** Bass line.
- Agogô 1:** Percussion.
- Agogô 2:** Percussion.
- Congas:** Percussion.
- Bateria:** Percussion.

Fonte: Gilberto Gil – Luar (WEA, 1981)

Exemplo 20 - Compassos 21 a 28 da transcrição do intervalo entre 31'' e 1'07'' da gravação de "Axé Babá"

Musical score for Example 20, measures 21 to 28. The score includes parts for:

- Voz:** Lyrics: "á u xé bu bá á u xé bu bá". Includes vocal lines for "Gil:" and "coro:".
- Acordão - sintetizador:** Chords: C6(b9) em bloco, Dm7(b9), G7(b9), C6(b9), Dm7(b9), G7(b9).
- Guitarra:** Chords: C6(b9), Dm7(b9), G7(b9), C6(b9), Dm7(b9), G7(b9).
- Violão:** Chords: C6(b9) acompanhando ritmicamente, Dm7(b9), G7(b9), C6(b9), Dm7(b9), G7(b9).
- Baixo elétrico:** Bass line.
- Palmas:** Percussion.
- Agogô 1:** Percussion.
- Agogô 2:** Percussion.
- Congas:** Percussion.
- Bateria:** Percussion.

Fonte: Gilberto Gil – Luar (WEA, 1981)

Exemplo 21 - Compassos 29 a 38 da transcrição do intervalo entre 31” e 1’07” da gravação de "Axé Babá"

The musical score for 'Axé Babá' by Gilberto Gil, measures 29-38, is presented in a multi-staff format. The top staff is the vocal line, with lyrics 'ô a xé ba bá ô ih!' and a 'coro:' marking. The second staff is the Rhodes piano part. The third staff is the synthesizer part, with chords C(9), Dm(9), G(9), C(9), and A7M(9) indicated. The fourth and fifth staves are the guitar and violin parts, respectively, also showing the same chord progression. The sixth staff is the electric bass line. The bottom section of the score includes the percussion parts: Palmas, Agogo 1, Agogo 2, Congas, and Bateria.

Fonte: Gilberto Gil – Luar (WEA, 1981)

Na música interpretada por Luedji Luna, percebe-se a existência de dois atabaques. No primeiro deles – tocado com baquetas/agdavis – executa-se uma rítmica semelhante à executada nos tambores *lê* e *rumpi*¹⁸⁷, entre outros toques, no *vassi*¹⁸⁸ no contexto do candomblé. O último entre ambos assume uma postura de atabaque solista, variando a suas linhas rítmicas e melódicas ao longo do trecho transcrito. Tal função é desempenhada, nos rituais candomblé, pelo mais grave dos tambores executados, denominado *rum*, o qual, no contexto ritual, estabelece um diálogo mais direto com a dança dos orixás (BENISTE, 2001, p. 74 e 75).

Em *Axé Babá*, é possível perceber uma vez mais a linha do agogô característica ao ijexá sendo executada no instrumento (Agogô 2). É interessante notar ainda o diálogo do agogô 1 e da bateria com a linha rítmica geralmente executada pelo *lê*, durante a performance do ijexá em determinados contextos.

¹⁸⁷ Segundo BARROS (2017, p.45) “no Brasil, a maioria dos terreiros de candomblé adotou nomes específicos dos atabaques que provêm do Fon (*Fòngbè*), língua dos Jeje e do Ewe, que são Hun (o atabaque maior), Hunpi (o atabaque médio) e Lé (o atabaque pequeno)”.

¹⁸⁸ O *vassi* é executado para vários orixás e comumente interpretado em cerimônias com antecedentes iorubá. (CALABRICH e SILVA, 2017, p.55).

Exemplo 22 - Toque ijexá executado ao agogô no terreiro do Gantois¹⁸⁹



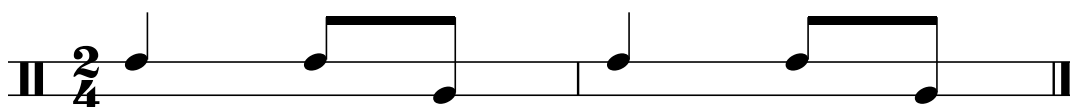
Fonte: do autor. Elaboração própria.

Exemplo 23 - Toque executado ao agogô 2 na música *Axé Babá*



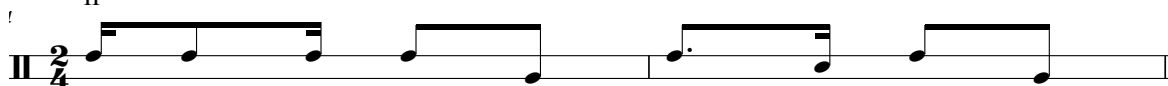
Fonte: Gilberto Gil – Luar (WEA. 1981). Elaboração própria.

Exemplo 24 - Toque executado pelo lê no ijexá executado na quadra do afoxé Filhos de Gandhi – Padrão I



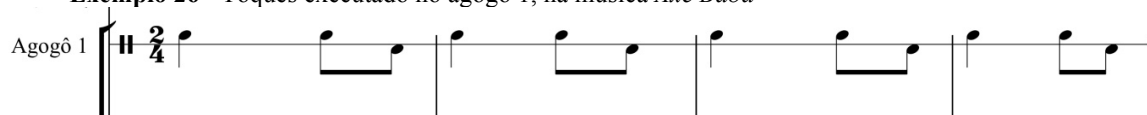
Fonte: Calabrich e Silva, 2017, p.75. Elaboração própria.

Exemplo 25 - Toque executado pelo lê no ijexá executado na quadra do afoxé Filhos de Gandhi – Padrão II



Fonte: Calabrich e Silva, 2017, p.75¹⁹⁰. Elaboração própria.

Exemplo 26 - Toques executado no agogô 1, na música *Axé Babá*



Fonte: Gilberto Gil – Luar (WEA. 1981). Elaboração própria.

¹⁸⁹ A nota superior à linha central refere-se à execução da campânula mais aguda do instrumento. A nota inferior, à campânula mais grave.

¹⁹⁰ A nota da linha superior reporta-se ao som agudo do instrumento, tocado com a mão na pele (*slap*). A nota sobreposta à linha inferior do sistema refere-se ao som aberto do instrumento, tocado com a mão na pele. A nota representada entre ambas é relativa à sonoridade extraída a partir do som percutido com a ponta dos dedos na pele do tambor, pressionando-os para mantê-los colados na pele do instrumento. (CALABRICH e SILVA, p.35-37).

¹⁹⁰ A nota superior à linha central refere-se à execução da campânula mais aguda do instrumento. A nota inferior, à campânula mais grave.

Exemplo 27 - Toque executado na bateria na música *Axé Babá*¹⁹¹

Fonte: Gilberto Gil – Luar (WEA, 1981). Elaboração própria.

Ambas gravações mesclam as supracitadas referências a formações instrumentais comuns à música *pop*, com a utilização da guitarra, do baixo e, no caso da última, do teclado e da bateria, por exemplo. Outra referência direta aos toques candomblé, neste caso ao *cabila*¹⁹² – toque da nação angola –, encontra-se na gravação de *Negrume da Noite* (Exemplos 29, 30 e 31), do bloco afro *Ilê Aiyê* (Canto Negro, 1984).

Exemplo 28 - Compassos 1 e 2 da transcrição do intervalo entre 12” e 32” da gravação de "Negrume da Noite"

Fonte: Ilê Aiyê – Canto Negro, 1984.

¹⁹¹ Da representação do registro mais agudo ao mais grave no sistema, as notas referem-se, respectivamente, às peças chimbal, caixa e bumbo da bateria.

¹⁹² O toque *cabila* é também comumente referido como *cabula*.

Exemplo 29 - Compassos 3 a 5 da transcrição do intervalo entre 12” e 32” da gravação de "Negrum da Noite"

Voz
 vi che que a ne gri tu de cri ou o ne gru me da noi te ne gru me da noi te re lu ziu o di
 coro:

Repique
 Caixa
 Timbau
 Chocalho
 Dobra de uma
 Dobra de duas
 Surdos de fundo (+ agudos)
 Surdos de fundo (+ graves)

Fonte: Ilê Aiyê – Canto Negro, 1984.

Exemplo 30 - Compassos 6 a 8 da transcrição do intervalo entre 12” e 32” da gravação de "Negrum da Noite"

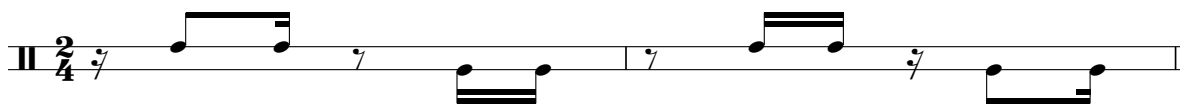
Voz
 — a o per fil a ze vi che que'á ne gri tu de cri ou cons_ ti tu i
 0:32

Repique
 Caixa
 Timbau
 Chocalho
 Dobra de uma
 Dobra de duas
 Surdos de fundo (+ agudos)
 Surdos de fundo (+ graves)

Fonte: Ilê Aiyê – Canto Negro, 1984

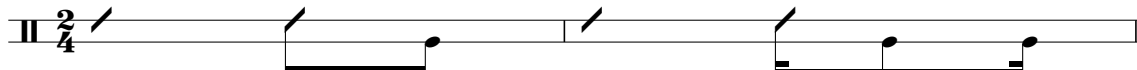
Muitas proximidades são perceptíveis entre as linhas graves executadas no tambor rumpi no toque cabila (Exemplo 32) e a do surdo dobra de uma no samba afro do Ilê Aiyê (Exemplo 33), como bem pontua José Izquierdo (*In: CALABRICH e SILVA, 2017, p.101*):

Exemplo 31 - Toque executado pelo *rumpi* no cabila



Fonte: Calabrich e Silva, 2017, p.44. Elaboração própria.

Exemplo 32 - Toque do surdo de dobra de um na música *Negrume da noite*



Fonte: Calabrich e Silva, 2017, p.44. Elaboração própria.

Outro elemento interessante a se notar na canção transcrita, é a presença exclusiva de instrumentos de caráter majoritariamente percussivo e da voz – como é praxe às práticas sonoras nos rituais de candomblé, bem como no universo da capoeira e em muitas das manifestações de samba de roda presentes no Recôncavo¹⁹³.

Partindo de uma formação instrumental significativamente distinta à do Ilê, a gravação de Igor Kannário, *Tudo nosso nada deles* (Igor Kannário/Rafinha, 2015), valeu-se de diversos instrumentos de percussão, a eles mesclando outros, comumente vinculados à música *pop*, a exemplo do baixo elétrico, da guitarra, do teclado e da bateria (Exemplos 34, 35 e 36).

¹⁹³ Ainda que o uso da viola seja frequente na chula, é muito comum a ocorrência de sambas que prescindam de sua utilização, valendo-se, assim, exclusivamente de instrumentos de percussão e vozes/coro.

Exemplo 33 - Compassos 1 a 5 da transcrição do intervalo entre 14” e 38” da gravação de "Tudo nosso, nada deles"

Fonte: Igor Kannário – O Escolhido (Sem informações de gravadora¹⁹⁴), 2015

Exemplo 34 - Compassos 6 a 8 da transcrição do intervalo entre 14” e 38” da gravação de "Tudo nosso, nada deles"

¹⁹⁴ “Igor Kannário – Tudo Nosso e Nada Deles – (Video Clip OFICIAL em FULL HD)”, *YouTube*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Da7SnIZUiV4>, acesso em 3 de fevereiro de 2019.

Fonte: Igor Kannário – O Escolhido (Sem informações de gravadora), 2015

Exemplo 35 - Compassos 9 a 11 da transcrição do intervalo entre 14” e 38” da gravação de "Tudo nosso, nada deles"

The musical score for Example 35 consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 9 with the lyrics "de les na da de les" and continuing with "jo ga pra ci ma Sal va dor é do car na val" through measure 11. The vocal line is marked "ad lib" and includes a time signature change to 3/4 at measure 10. The second staff is the guitar part, showing chords G, Em, D4(13), and D7. The third staff is the bass line. The bottom three staves represent percussion: two snare drums (Perc.) and a drum set (Dr.). The percussion parts feature a complex rhythmic pattern with accents, characteristic of the *tresillo*.

Fonte: Igor Kannário – O Escolhido (Sem informações de gravadora), 2015

Novamente é possível perceber o *tresillo* como característico às articulações/acentuações da bacurinha, repique e, mais sutilmente, das congas. Como a transcrição foi realizada em um compasso de 2/2, a escrita do *tresillo* mostra-se ligeiramente distinta daquela abordada por Sandroni, pois as pulsações básicas são baseadas na figura da colcheia, não da semicolcheia, como no exemplo do autor. Outra particularidade da maneira de utilização desta figura rítmica acima exposta é que, na música de Igor Kannário as articulações se evidenciam por meio das acentuações.

Diversos outros exemplos de diálogos côncavos e convexos identificados na discursiva dos fazeres musicais soteropolitanos (ou do Recôncavo) poderiam ser evocados no intuito de ilustrar o fio condutor da argumentação exposta no presente capítulo. Estes subjazem uma parcela significativa das expressões musicais locais justamente por vincularem-se, dialeticamente, a elementos sociais, econômicos e culturais estruturais à configuração da sociedade baiana e, mais especificamente, soteropolitana e do Recôncavo. Não sendo possível esgotá-los em uma discussão com as limitações impostas à que aqui se apresenta, busquei trazer algumas demonstrações da relação entre estrutura e

gosto/disposição/ação (*habitus*) a exemplificar a argumentação exposta ao longo no capítulo, com base na literatura.

3.10 CONSIDERAÇÕES

Neste capítulo, elenquei e descrevi de modo sintético e em perspectiva histórica, alguns elementos, eventos, processos, gêneros, movimentos e agentes que influenciaram e foram influenciados por fazeres musicais em vinculação direta ou indireta à cidade de Salvador, com conseqüente relevância para a estruturação de um *habitus* musical local. Este tem impacto e é também modelado, entre outros fatores, pela organização do mercado da música e da indústria da cultura na cidade, mostrando-se, por este motivo, de importante reflexão para os caminhos iniciais de condução do trabalho aqui empreendido.

Ciente de que os fazeres musicais não se manifestam em um vácuo político, social, cultural e econômico, abordar tais elementos – ainda que, de maneira limitada – anteriormente à descrição das experiências em campo, foi uma opção deliberada, no intuito de situar minimamente o leitor no complexo mosaico de práticas musicais que caracterizam e contribuem para fazer de Salvador um importante polo da indústria do lazer no Brasil.

Persegui alguma linearidade (cronológica) no intuito de ordenar as descrições aqui conduzidas, objetivo claramente abandonado em diversas ocasiões durante a exposição. Esta assumiu frequentemente, portanto, o caráter espiral, característico ao presente documento. A análise dos fenômenos e processos musicais abordados deram-se à luz de suas concomitantes vinculações com a região do Recôncavo Baiano e também com outros universos simbólicos, externos à Salvador e ao Recôncavo. Tais vinculações, traço característico – côncavo e convexo – que parece acompanhar os fazeres musicais em suas transformações na cidade de Salvador, são enfatizadas e analisadas como um importante elemento em sua compreensão.

Abordei ainda alguns aspectos referentes ao trabalho com música nos diferentes momentos aos quais aqui me reporto. Tímida, tal análise foi dificultada pela escassez de materiais relacionados à temática que a ela não se reportassem a análises exclusivas de casos particulares, os quais, isoladamente, pouco contribuem para traçar um panorama acerca do trabalho musical local. No entanto, a análise da literatura sobre o tópico permitiu realizar algumas inferências a respeito da prática musical como trabalho nos diferentes períodos históricos aqui contemplados, caminho o qual espero ter traçado e percorrido com algum êxito.

Por fim, elenquei exemplos ilustrativos dos diálogos côncavos e convexos estabelecidos por alguns musicistas e grupos por meio dos discursos musicais, no intuito de

demonstrar como a dialética entre a estrutura e o *habitus* musical pode ser apreendida também a partir da aproximação com os registros dos fazeres musicais locais. Desta maneira, busquei aproximar a compreensão musicológica da apreensão dos fenômenos socioculturais e econômicos a influenciarem as (e serem influenciados pelas) atividades musicais estabelecidas e decantadas contextualmente, neste caso, no âmbito da capital baiana.

4. INSERÇÃO EM CAMPO E METODOLOGIAS

No presente capítulo, abordarei brevemente os conceitos de pesquisa de campo, observação participante e etnografia, de central importância para o presente trabalho. Relato ainda a primeira fase de minha inserção no Campo, de característica essencialmente exploratória, e a forma como elegi casos de interesse a partir de experiências diversas em ambientes vinculados a fazeres musicais na cidade de Salvador. Abordo e justifico a utilização, aliados à escrita etnográfica, de entrevistas e dados quantitativos, como necessidades procedimentais oriundas da vivência em Campo e dos questionamentos de pesquisa. O tratamento conceitual é, assim, realizado em paralelo à abordagem contextual – dada a influência mútua exercida por ambos –, inevitável a uma tentativa de melhor aproximação e compreensão das particularidades do Campo.

4.1 PERÍODO EXPLORATÓRIO

Primeira capital do Brasil e contando com grande relevância geopolítica no passado, Salvador hoje representa um polo econômico e político somente em âmbito regional. O município é identificado na atualidade como o quarto mais populoso do país, com população estimada¹⁹⁵ de 2.872.347 habitantes (IBGE/DPE/COPIS) em 2019. Levantamento do IBGE realizado em 2017 indica, por sua vez, que o salário médio de seus trabalhadores formais era de 3,4 salários mínimos, posicionando-a somente no 78º lugar no ranking daquelas nas quais estes são melhor remunerados. O mesmo levantamento indicava que o equivalente a 28,6% da população da cidade era ocupada (555ª cidade do país em taxa de ocupação da população), sendo a taxa de escolarização dos locais entre 6 a 14 anos de idade de 95,9% (4637ª posição no Brasil). Seu PIB per capita correspondia a 21.231,48 (2106º do país) e a taxa de mortalidade infantil era de 14,56 óbitos por mil nascidos vivos, o que a posicionava em 2011º lugar no ranking nacional referentes às menores taxas relacionadas a essa variável. O índice de adequação do esgotamento sanitário, levantado pelo último Censo (2010) era de 92,8%, levando-a a ocupar somente a 302ª posição no ranking nacional¹⁹⁶. O mesmo levantamento indicou que o índice de Gini relacionado ao rendimento do trabalho *per capita*, utilizado para

¹⁹⁵ Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas - DPE, Coordenação de População e Indicadores Sociais - COPIS. As estimativas populacionais municipais são um dos parâmetros utilizados pelo Tribunal de Contas da União (TCU) para o cálculo do Fundo de Participação de Estados e Municípios, tornando-se referência para vários indicadores sociais, econômicos e demográficos. (<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/25278-ibge-divulga-as-estimativas-da-populacao-dos-municipios-para-2019>, acesso em 12/04/2018).

¹⁹⁶ Tais números, ainda que relevantes, podem levar a interpretações superestimadas, pois são frutos de comparações entre grandes capitais (a exemplo de Salvador) com cidades de pequeno porte e realidades muito distintas.

medição da desigualdade econômica, era de 0,644, enquanto o do Brasil como um todo apresentava um número significativamente mais modesto: 0,536 (quanto mais próximo de zero, menos concentrada é a distribuição de rendimentos)¹⁹⁷.

A despeito de seu grande contingente populacional, Salvador é uma cidade que apresenta, como os números aqui expostos nos levam a concluir, um baixo acesso por sua população em geral aos capitais econômico e cultural, aos bens de saúde, além de apresentar uma acentuada desigualdade socioeconômica. Tal realidade tem consequências inevitáveis ao mercado da música local e também ao posicionamento de seus agentes em âmbito nacional, como foi possível constatar no capítulo anterior.

Com pouca vivência no que tange às práticas musicais na cidade de Salvador à época de minhas primeiras experiências em Campo, optei por não delimitar, a priori, os grupos os quais iria focar em minha pesquisa. Busquei fugir, na medida do possível, da arbitrariedade de uma predefinição afoita de meu *locus* ou grupo de pesquisa¹⁹⁸, buscando que o campo me aproximasse de um recorte significativo às minhas inquietações e aspirações. Sabendo das dificuldades oriundas de um parco conhecimento da dinâmica do trabalho musical local, as especificidades da dinâmica de seus fazeres musicais da cidade, abordadas no capítulo anterior, mantiveram a minha minha convicção de que ela representava um local privilegiado para as observações almejadas.

Para que minha experiência inicial resultasse mais holística e, ao mesmo tempo, sensível às especificidades e diversidades das práticas musicais na cidade, propus que recortes, como os de raça, gênero, classe, geração e orientação sexual norteassem minhas vivências em Campo no que se referia ao perfil dos musicistas envolvidos com tais práticas, bem como ao do público com o qual dialogam. Em outras palavras, busquei, desde o início do processo, envolver-me com eventos, ambientes grupos e agentes tão diversos quanto possível em minhas experiências de Campo. Ciente das desigualdades produzidas e reproduzidas material e simbolicamente na vida de sujeitos a partir de sua vinculação a uma ou mais variantes dentre as referidas categorias, uma abrangente consideração destas como critério para a escolha dos locais, contextos, coletivos e indivíduos com os quais me relacionaria de modo mais próximo durante o campo mostrou-se, inicialmente, essencial para uma

¹⁹⁷ Fonte: Censo IBGE (2010). Disponível em <http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/ibge/censo/cnv/ginibr.def> e
HYPERLINK "<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?view=noticia&id=3&idnoticia=2296&busca=1&t=censo-2010-mulheres-sao-mais-instruidas-que-homens-ampliam-nivel-ocupacao,%20acesso%20em%2012/04/2018>" [https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?view=noticia&id=3&idnoticia=2296&busca=1&t=censo-2010-mulheres-sao-mais-instruidas-que-homens-ampliam-nivel-ocupacao,acesso em 12/04/2018](https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?view=noticia&id=3&idnoticia=2296&busca=1&t=censo-2010-mulheres-sao-mais-instruidas-que-homens-ampliam-nivel-ocupacao,acesso%20em%2012/04/2018).

¹⁹⁸ Por tal opção, agradeço à sugestão de minha orientadora Angela Lühning (PPGM/UFBA).

experiência mais heterogênea e compatível com minhas aspirações preliminares de definição do Campo.

Listo abaixo alguns contextos de performance musical nos quais me inseri no período em questão, aqui destacados com o auxílio de meu caderno de Campo. Alguns, vale notar, abarcavam mais de uma das descrições abaixo relacionadas:

- a) Ensaios de blocos de carnaval, principalmente aqueles vinculados aos blocos afro;
- b) Eventos musicais explícita ou implicitamente destinados a um ou mais entre os agentes do grupo referido sob a sigla LGBTQIA+¹⁹⁹;
- c) Festas de “paredões” de som;
- d) Shows de grupos de música autoral²⁰⁰ vinculados a gêneros musicais diversos;
- e) Shows de conjuntos destinados à performance de samba e pagode, voltados, majoritariamente, à performance de composições de terceiros;
- f) Bares e restaurantes que contam com performances musicais como parte das atividades oferecidas a seus clientes;
- g) Ensaios de grupos destinados a apresentações em casamentos ou outras cerimônias de caráter profano ou religioso (formaturas, coquetéis, festas empresariais etc.);
- h) Festas de música eletrônica;
- i) Apresentações de MCs e duelos de *Hip-Hop* em espaços públicos;
- j) Apresentações de música, teatro e dança (nas quais houvessem também a participação de músicos) em teatros diversos de Salvador;
- k) Apresentações de músicos de rua em diversas localidades da cidade;
- l) Festividades a integrar o calendário oficial de eventos da cidade, geralmente promovidos pela prefeitura ou pelo governo do estado, entre outras.

Ainda que a experiência tenha sido incapaz de abarcar as práticas musicais existentes na cidade de Salvador em toda sua diversidade, tais incursões iniciais foram de vital importância para a apreensão de focos de interesse a partir de um multifacetado objeto de estudo e de suas variadas formas de manifestação. Onde se localizam os diferentes trabalhos musicais na

¹⁹⁹ Sigla utilizada para designar lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, *queers* intersexuais, assexuais, entre outras possibilidades de orientação sexual e/ou identidade de gênero. Nem todos os eventos valiam-se da sigla tal qual explicitada no texto – utilizando também algumas de suas variantes (ex.: LGBT, LGBTQ, LGBTTIS) – ou estavam explicitamente destinados ao público designado pela abreviação. Para realizar tal recorte, foquei antes na vivência entre os frequentadores de tais espaços e eventos e em indicações socialmente partilhadas a respeito destes.

²⁰⁰ Autoral é um epíteto ênico, comumente utilizado para alusão a repertórios e/ou performances nas quais o intérprete e o compositor correspondem a uma mesma pessoa ou coletivo. À revelia da precisão conceitual aqui sugerida, é possível encontrar, no cotidiano de musicistas, variantes de compreensões partilhadas sobre o termo.

cidade? Quem são os seus principais agentes? É possível abarcar, em uma pesquisa como a presente, toda as suas formas e especificidades?

Consciente da impossibilidade de responder afirmativamente à última questão, optei por respeitar a dinâmica da pesquisa de campo e, ainda que houvesse estabelecido inicialmente diversos direcionamentos e recortes relevantes para uma maior representatividade dos dados aqui retratados, me permiti percorrer caminhos sugeridos pelo próprio desenrolar de minhas atividades, como possibilidades interessantes e plausíveis para a edificação do trabalho. Nesta altura vale me referir a uma das especificidades de pesquisas de caráter majoritariamente qualitativo como a que aqui se apresenta: não há compromisso direto e necessário com a representação do todo (seja qual ele for) em relação à parte pesquisada. Assim, foi possível seguir casos de interesse e focar atenções em particularidades que, por sua vez, mostraram-se de muita relevância para as reflexões sobre o trabalho musical. Como em qualquer processo de escrita etnográfica, as reflexões sobre o Campo o qual a presente se vincula se encerram em torno deste, podendo, por outro lado, ser de extrema valia para discussões pertinentes a outras realidades, grupos e coletividades não pesquisadas.

Com preocupações especialmente voltadas às especificidades do trabalho musical – em suas manifestações materiais e simbólicas – tal como experimentada pela maior parte dos profissionais da música, ou seja, o músico “comum”, optei por conduzir o campo sem me preocupar em estabelecer contato com musicistas sujeitos a grande exposição midiática ou que apresentassem rendimentos financeiros desviantes. Particularmente interessado na questão do trabalho dos musicistas em geral, pouco sentido faria focar minha observação em grupos que representam exceções ao padrão de trabalho e remuneração no campo da música, ainda que a alusão a estes seja fundamental para compreender a estruturação do campo em suas hierarquias e as disputas pelo poder de legitimar e ser legitimado em seu interior.

A Lei n.3.857, de 22 de dezembro de 1960, que regulamenta o exercício da profissão de músico no Brasil, classifica os músicos profissionais em (1) compositores de música erudita ou popular; (2) regentes de orquestras sinfônicas, óperas, bailados, operetas, orquestras mistas, de salão, ciganas, jazz, jazz-sinfônico, conjuntos corais e bandas de música; (3) diretores de orquestras ou conjuntos populares; (4) instrumentais de todos os gêneros e especialidades; (5) cantores de todos os gêneros e especialidades; (6) professores particulares de música; (7) diretores de cena lírica; (8) arranjadores e orquestradores; e (9) copistas de

música. O extinto Ministério do Trabalho²⁰¹, por meio da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), subdividia as ocupações relacionadas a área de música em duas famílias: (1) “Músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos” e (2) “Músicos intérpretes”. A última categoria, de maior interesse para a presente pesquisa como veremos a seguir, se subdivide entre “Músico intérprete cantor” e “Músico intérprete instrumentista”.

Incapazes de dar conta da complexidade e das nuances assumidas pelas formas de trabalho relacionadas à atividade musical, como aponta Luciana Requião (2010, p.161), é possível perceber, na prática, outros modos de engajamento com a música (por exemplo, aquelas assumidas por DJ’s, produtores musicais, MC’s, músicos de estúdio, produtor de conteúdos sobre música para redes sociais etc.), bem como a vinculação múltipla com duas ou mais dentre as referidas categorias por músicos contemporâneos. A tais vinculações podem somar ainda, como frequentemente ocorre entre agentes do campo, outras funções não listadas que a priori não teriam qualquer relação com a área. O perfil multitarefa e flexível destes profissionais concede às suas atividades um caráter plural e metamórfico, expressado pela sobreposição de vínculos a diferentes tipos de atividades, muitas vezes exercidas concomitantemente ou de maneira imbricada (v. disc. no cap. VI). Tal diversidade é intensificada pelas transformações tecnológicas vivenciadas no atual contexto, como fica evidenciado em recente relatório da OIT (2018, p.22-23).

Diante do quadro, outro recorte proposto para a presente pesquisa foi o direcionamento do trabalho à atividade de musicistas que exercem, somada a outras atividades ou não, a função de musicistas instrumentistas, incluindo aqueles que têm a voz como instrumento principal. Tal escolha se deve a fatores sobre os quais discorrerei a seguir.

Primeiramente, é importante salientar que, na contemporaneidade, o músico instrumentista é aquele que responde pela primazia das alusões à atuação no campo, posto outrora ocupado pelos compositores, como visto no Capítulo I. Poderíamos toma-los hoje como uma espécie de “gatilho” à identificação comumente percebida acerca dos mais relevantes agentes do campo e tal realidade encontra-se atada às diversas transformações pelas quais este passou durante os últimos dois séculos, permitindo a ascensão do cantor/instrumentista como o agente de maior projeção em seu interior.

Ainda que na hierarquia do subcampo de produção restrita a atividade dos compositores possa, ocasionalmente, manter dominante posição em relação aos *performers*

²⁰¹ A extinção do Ministério do Trabalho foi anunciada pelo ministro extraordinário de transição do governo do ex-presidente Michel Temer – Onyx Lorenzoni – no dia 3 de dezembro de 2018. Criado por Getúlio em 26 de novembro de 1930, a pasta foi extinta por MP assinada pelo atual presidente, Jair Bolsonaro.

(TRAVASSOS, 2005, p.16) tanto no subcampo de grande produção quanto em seu exterior (entre leigos, por exemplo) é nos cantores e instrumentistas que se tem a representação mais corriqueira de seus agentes. São também aqueles sobre quem se projeta uma maior exposição midiática e quem, via de regra, são alçados como modelos de identificação para musicistas comuns na atualidade. No senso comum, quando alguém se refere ao campo de atuação em música, é imediata a vinculação deste à figura de, digamos, uma cantora famosa ou um guitarrista de sucesso. Sendo assim, os músicos instrumentistas/cantores são figuras privilegiadas para a observação dos efeitos de uma dupla vinculação aos imbricados subcampos – de produção restrita e de grande produção – conduzida por tais agentes, justamente porque tendem a dialogar mais corriqueiramente com o que é menos característico ao campo musical e o que coloca em cheque a sua aparente autonomia,

Enfim, os domínios e os métiers artísticos não oferecem todos o mesmo potencial de diferenciação: o poeta, quase subtraído aos constrangimentos económicos, ou o pintor trabalhando no seu atelier, são infinitamente mais livres nas suas escolhas do que um realizador de um filme; e no interior de um mesmo domínios artístico, o criador é mais livre do que o intérprete ou o colaborador (o compositor de obras não funcionais mais do que o compositor da música de um filme, o realizador mais do que o seu director de fotografia, o pianista solista menos que o compositor mas mais do que o segundo violão da orquestra, etc.). (MENGER, 2005, p.68)

Outra característica referente à organização do trabalho musical favoreceu a opção pelo foco nos instrumentistas. Como parte significativa do trabalho de tais agentes se dá em ambientes acessíveis a uma plateia, o acesso ao ambiente e às situações de trabalho é também facilitado ao pesquisador. A diferentes contextos laborais se submetem, por exemplo, compositores, produtores musicais ou arranjadores, cujo caráter mais reservado e tipicamente solitário de exercício do ofício trariam especiais dificuldades ao diálogo e à convivência com eles em Campo, essenciais aos processos de observação participante. Mesmo quando, ao final da pesquisa, a pandemia de Covid-19 teve como resposta políticas públicas de incentivo ao isolamento social²⁰², a interrupção abrupta do Campo (já em sua fase de finalização) foi atenuada pela continuidade dos trabalhos de divulgação e/ou performance exercidos por alguns entre meus interlocutores, por meio das plataformas digitais.

²⁰² As recomendações da Organização Mundial de Saúde para a proteção individual e de terceiros contra a propagação do COVID-19 incluiu, até o momento da presente redação, o isolamento social, quando de sua possibilidade. Ver “Coronavirus disease (Covid-19) advice for public”, *OMS*, 4 de junho de 2020 [online]. Disponível em: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public>. Acesso em: 6/20/20.

Para cumprir as finalidades da presente pesquisa, direcionei minha análise a experiências partilhadas com agentes que compreendem seus fazeres musicais como trabalho, ocupação e/ou profissão, não representando este, porém, um critério inegociável e tampouco exclusivo²⁰³. Além do referido recorte, aqui me concentro naqueles agentes dentre tais músicos que têm nas trocas financeiras o principal ou um dos mais relevantes objetivos (presentes ou futuros) manifestos de sua prática musical, sem deixar de reconhecer, na condição de pesquisador, as inúmeras e diversas outras transações (simbólicas e materiais) vinculadas às atividades em questão. Partindo dos critérios mencionados, pude reforçar o privilégio no convívio durante a pesquisa com aqueles musicistas que vivenciam de maneira mais acentuada as contradições/continuidades referentes à concomitante vinculação aos subcampos de produção restrita e grande produção.

Partilho como preceito para os recortes adotados para o estabelecimento de minhas interlocuções, portanto, elementos que se aproximam daqueles utilizados por Elizabeth Travassos (1999) em sua definição de *músicos profissionais*. Segundo a autora, a categoria abarca “não só aquele que exerce atividades remuneradas, mas também aquele cuja prática, independentemente da geração de renda, se desenrola num determinado enquadramento de relações sociais que a distingue da prática de estudo (na qual o músico é aluno), de ensaio (que é preparatória da *performance* propriamente dita), ou de passatempo (que dispensa público e uma situação de *performance* formalizada)” (p.123-124, grifo da autora). Como abordado anteriormente, são considerados músicos profissionais também aqueles que dialogam com as práticas citadas por Travassos em vínculo concomitante com outros fazeres, característicos à realidade profissional da música, a exemplo dos músicos-estudantes (SALGADO, 2005) e dos músicos-professores (REQUIÃO, 2002).

É possível resumir, portanto, o fio condutor geral a direcionar minhas buscas por interlocutores de interesse para a pesquisa em Campo da seguinte maneira:

- Busca pela diversidade, no que diz respeito às características etárias, raciais, de gênero, de orientação sexual, de classe social e de escolaridade. Ademais, procurei por perfis distintos no que diz respeito à forma de envolvimento de meus colaboradores

²⁰³ Mário, por exemplo, não se considera um musicista profissional, mas é referido enquanto tal pelos parâmetros utilizados para tal categorização na pesquisa. Pelos próprios critérios adotados na literatura para a definição das profissões, a ocupação em música não pode ser tomada como um dos exemplos das primeiras (ver discussões no Capítulo I e VI). De todo modo, a identificação como profissional perpassa, no senso comum, elementos identitários outros que não aqueles considerados pelas classificações mais corriqueiras no âmbito da sociologia das profissões, daí a opção por utilizar a autorreferência como profissional um dos critérios para a definição de meus interlocutores.

com o campo. Entre os critérios, poderia destacar o instrumento aos quais se dedicam prioritária e secundariamente, o tempo de atuação no ramo, as formações instrumentais com as quais mais se apresentam, gêneros musicais os quais mais executam e aqueles com os quais mais se identificam e as localidades de apresentação mais regulares.

Partindo do direcionamento supracitado, consegui chegar até interlocutores cujas vivências tivessem especial significado para os objetivos da pesquisa. Outros critérios/recortes para a seleção destes também foram estabelecidos, como já explicitado, podendo ser aqui resumidos da seguinte maneira:

- a) Exercício, somado ou não a outras atividades, da função de músico instrumentista, incluindo aqueles que têm a voz como instrumento principal;
- b) Compreensão das práticas musicais com as quais se envolvem como trabalho, profissão ou ocupação;
- c) Compreensão dos ganhos pecuniários a partir das práticas musicais como o principal ou um dos mais relevantes objetivos manifestos de sua prática musical;
- d) Atuação mais frequente como musicista circunscrita aos limites da cidade de Salvador²⁰⁴.

Ainda que minhas primeiras incursões em campo tenham seguido diretrizes pré-definidas visando uma experiência ampla dentro de uma realidade diversa e plural como a representada pelo mercado da performance musical em Salvador, poderia dizer que, a partir de então, o contato com meus primeiros interlocutores em Campo foi norteado pelas próprias experiências de observação. Musicistas com os quais já tinha algum contato dentro dos contextos musicais aos quais me reportei e outros que se mostraram mais abertos e atentos à pesquisa foram os primeiros com os quais estabeleci um diálogo mais aprofundado e de quem ao lado dei meus primeiros passos. Segui ainda indicações de colegas e de meus próprios interlocutores, em busca de pessoas que pudessem abrir caminhos e possibilidades interessantes à pesquisa. Esta modalidade de pesquisa, a constituir os casos a serem estudados a partir de cadeias de referências é frequentemente denominada na literatura como *bola de*

²⁰⁴ Um dos meus interlocutores entrevistados, no entanto – Leo –, apesar da residência em Salvador, alegou atuar com maior frequência fora do estado.

neve (snowball), sendo extremamente útil em contextos de pesquisa como ao que a presente se reporta²⁰⁵.

4.2 DELIMITANDO O CAMPO

Desta maneira desenhou-se, gradualmente, o meu Campo de atuação. Sem esboçar uma delimitação espaço-temporal inicial para a sua realização – à exceção da opção pré-definida por sua contenção nos limites da vaga, errante e excessivamente abrangente categoria *cidade de Salvador* – o Campo foi delimitado, de modo dialógico, em seu desenrolar, a partir do contato estabelecido com diversos agentes nele imersos ou não. As categorias de análise também se modificaram ao longo do processo bem como a literatura a qual aqui me reporto, que, para atender às transformações características e inevitáveis ao Campo, foi constantemente adaptada às novas necessidades de diálogo.

Os ajustes e delimitações estabelecidos foram o caminho mais adequado à compreensão das nuances que perpassam as situações as quais necessitei me reportar no intuito de compreender as referidas ambiguidades/continuidades vivenciadas por musicistas no exercício de sua ocupação a partir das práticas musicais, bem como as consequências destas para a assimilação da condição laboral de seus fazeres. Partindo de um processo de observação participante, me propus à compreensão da maneira como musicistas se posicionam em seu campo de trabalho e algumas dentre as especificidades referentes a tal atuação. Sobre a tríade pesquisa de campo, observação participante e escrita etnográfica, particularmente trabalhados aqui como herança das pesquisas antropológicas, acredito ser importante me ater de maneira mais detalhada.

A pesquisa de campo é prática comum a diversas áreas do conhecimento. Ela permite a reflexão e a construção de saberes a partir da vivência, observação, coleta de dados e informações em um ambiente específico a ser estudado. Longe de ser uma exclusividade às pesquisas de ciências humanas, suas possibilidades são exploradas por trabalhos ligados a diversas áreas do conhecimento. Em uma pesquisa de campo sobre o trabalho musical, por exemplo, o etnomusicólogo pode aplicar questionários entre músicos que se apresentam em uma casa de shows, realizar entrevistas com o público do estabelecimento, observar as relações estabelecidas entre o gerente responsável pela contratação dos grupos musicais e os próprios músicos, dentre inúmeras outras práticas. Um biólogo, por sua vez, pode catalogar

²⁰⁵ Sobre o método *bola de neve* aplicado às pesquisas qualitativas, ver BIERNARCKI e WALDORF (1981) e VINUTO (2014).

elementos da fauna ou flora encontrados em determinadas regiões de um país, observar como se dá a interação entre uma espécie vegetal hospedeira e uma praga determinada etc.

No caso de pesquisas primordialmente qualitativas sobre o comportamento social, como a presente, é importante lembrar o caráter sempre parcial não generalizável de suas conclusões, dada a característica particularista e, de certo modo, subjetiva que a permeia:

A abordagem qualitativa parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro, está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações. (CHIZZOTTI 2000, p.79)

Em pesquisas de tal natureza, portanto, o Campo toma contornos particularmente significativos, pois favorece a aproximação/interação do pesquisador com o objeto de estudo, qualificando o diálogo com a literatura, que passa a ser confrontada e analisada criticamente a partir das informações obtidas *in loco* (o inverso também ocorre). É o que Roberto Cardoso de Oliveira chama de “prestar contas” com os dados²⁰⁶ (2000). Por outro lado, os conflitos oriundos da confrontação entre o *habitus* do pesquisador e o daqueles agentes de um grupo pesquisado são comuns: as disposições adquiridas em ambiente acadêmico durante toda a extensão de seu processo de formação frequentemente se chocam com aquelas partilhadas por membros do grupo pesquisado, ocasionando disputas às quais não se sujeitariam pesquisadores de diversas outras áreas que não as vinculadas às ciências sociais e humanas.

O Campo pode ser compreendido como um recorte espaço-temporal a partir do qual regularmente se trabalha à luz de um outro recorte, temático. Na impossibilidade de abordar a totalidade dos elementos relacionados a um determinado fenômeno/objeto e tampouco de estender as suas particularidades à análise de situações e contextos quaisquer, o recorte é uma das premissas básicas para a construção do conhecimento científico a partir de pesquisas de campo que tenham como pressuposto graus recomendáveis de profundidade e rigor analítico. O trabalho de campo corresponde, portanto, ao momento de acesso ao objeto, fenômeno, grupo ou contexto pesquisado a partir de um recorte a tornar viável a pesquisa científica.

²⁰⁶ Segundo o autor (2000, p.27), “há de se permitir sempre o controle dos dados pela comunidade de pares, isto é, pela comunidade profissional. Portanto, sistema conceitual, de um lado, e, de outro, os dados - nunca puros, pois, já em uma primeira instância, construídos pelo observador desde o momento de sua descrição, guardam entre si uma relação dialética. São inter-influenciáveis”.

Vinculada inicialmente à área da Antropologia, a observação participante se apresenta como um conjunto de procedimentos, práticas, condutas, vínculos e olhares para o Campo que pressupõe uma aproximação radical entre este e quem o pesquisa:

Ao trocarem idéias e informações entre si, etnólogo e nativo, ambos igualmente guiados a interlocutores, abrem-se a um diálogo em tudo e por tudo superior, metodologicamente falando, à antiga relação pesquisador/informante. O ouvir ganha em qualidade e altera uma relação, qual estrada de mão única, em uma outra de mão dupla, portanto, uma verdadeira interação.

Tal interação na realização de uma etnografia, envolve, em regra, aquilo que os antropólogos chamam de "observação participante", o que significa dizer que o pesquisador assume um papel perfeitamente digerível pela sociedade observada, a ponto de viabilizar uma aceitação ótima pelos membros daquela sociedade, pelo menos afável, de modo a não impedir a necessária interação. (OLIVEIRA, 2000, p.24)

A primeira tentativa de sistematização do processo de observação participante é atribuída a Bronislaw Malinowski (1978). Em um período em que os profissionais da área estavam, em sua quase totalidade, envolvidos com o estudo de populações agrárias, Malinowski criticou a prática de pesquisa predominante na Antropologia até então e de seus principais representantes, que se dispunham ao estudo científico de tais grupos através de informações obtidas por terceiros, de questionários de alcance duvidoso ou de incursões breves e superficiais ao universo dos nativos.

No intuito de adequar seus métodos às complexidades do “objeto” de estudo da disciplina – a cultura nativa – o autor propôs a condução do trabalho de campo partindo de uma duradoura imersão no local de estudo, o que favoreceria o contato do pesquisador com a população a qual se reporta, seus valores, rituais, instituições. Malinowski coloca em prática as suas defesas metodológicas e, sobre sua experiência, relata:

Durante aproximadamente dois anos, e no decorrer de três expedições à Nova Guiné, vivi naquele arquipélago e, naturalmente, durante esse tempo, aprendi bem a sua língua. Fiz meu trabalho completamente sozinho, vivendo nas aldeias a maior parte do tempo. Tinha constantemente ante meus olhos a vida cotidiana, dos nativos e, com isso, não me podiam passar despercebidas quaisquer ocorrências, mesmo acidentais: falecimentos, brigas, disputas, acontecimentos públicos e cerimoniais. (MALINOWSKI, 1978, p.12)

Nos aproximadamente 100 anos que separam a pesquisa conduzida por Malinowski nas Ilhas Trobriand e a aqui empreendida com musicistas de Salvador, muitas transformações ocorreram na Antropologia e na própria compreensão do conceito de observação participante.

José Alberto Salgado (2005, p.17) destaca a importância das denominadas escolas de Chicago e de Manchester na aproximação ocorrida entre a Antropologia e os temas urbanos e ocidentais, muitas vezes familiares à cultura do pesquisador. Tais temáticas ganham força na pesquisa antropológica internacional, principalmente a partir da década de 1970, e passam a fazer parte do rol de possibilidades de estudos a serem empreendidos valendo-se da observação participante como um de seus principais caminhos. A Antropologia deixa de ser, portanto, uma área de conhecimento dedicada exclusivamente ao estudo de populações tradicionais e passa a se voltar também para a compreensão de aspectos relevantes da cultura de quem a promove academicamente.

Fenômeno semelhante ocorreu com a Etnomusicologia. Inicialmente configurada como subárea de estudo destinada a compreensão de fenômenos musicais de populações inicialmente estranhas a seus protagonistas, se abriu, gradualmente, às pesquisas feitas “em casa”, formando hoje um robusto catálogo de monografias redigidas a partir desta perspectiva. Como exemplo de observações participantes que resultaram em distintas modalidades de etnografias, cujos pesquisadores responsáveis dedicaram suas atenções a manifestações musicais de sociedades complexas podemos citar KINGSBURY, 1988; TURINO, 2008; PRASS, 2004; SALGADO, 2005; COTTRELL, 2014 entre diversas outras.

É importante ressaltar também recentes transformações do conceito de observação participante, a contemplar também o engajamento do pesquisador e/ou de seus interlocutores em ambientes virtuais. Inúmeras questões se colocam às práticas de pesquisa comuns àquela modalidade de observação em Campo, quando passa-se a considerar o horizonte da pesquisa virtual. Sobre elas não caberia aqui abordar em pormenores, mas vale notar que as transformações tecnológicas de comunicação têm impacto significativo sobre os paradigmas metodológicos que se colocam à pesquisa etnomusicológica. Para a presente pesquisa, flertei – de modo mais intenso quando próximo à sua conclusão – com os processos de etnografia de mídias e, mais especificamente, com a etnografia online²⁰⁷. Tal direcionamento deu-se antes por forças circunstanciais – relativas aos desdobramentos da pandemia de Covid-19 na forma de ocorrência das atividades musicais – que por uma intenção inicialmente estabelecida em lidar com tais processos.

Da Antropologia, a Etnomusicologia herda também umas das suas principais formas de escrita: a etnográfica. Sem me estender excessivamente nos meandros a caracterizar tal modalidade de representação dos resultados obtidos a partir de um processo de observação

²⁰⁷ Para maiores informações, ver Hine (2000) e Boellstorff, Nardi, Pearce, *et al* (2012).

direta, é importante ressaltar que ela possui um vínculo histórico com as referidas áreas, ao menos a partir de um certo estágio das transformações por quais passaram (v. p.ex., Geertz, 2008 e Seeger, 2008). A etnografia aqui se dá em diálogo com as entrevistas realizadas com alguns entre meus interlocutores e também com dados/informações obtidos na literatura e extraídos banco de dados da PNAD Contínua (v. seq. 3.6). Tal modalidade híbrida de tratamento metodológico, a combinar abordagens qualitativas e, em menor intensidade, quantitativas, pode ser compreendida como a contrapartida metodológica à busca pela síntese entre estrutura e *habitus* perceptível na abordagem teórica dos campos sociais proposta por Bourdieu e aqui perseguidas²⁰⁸.

(...) será tido como uma ruptura estrondosa com o monoteísmo metodológico o facto de se combinar a análise de discurso com a análise etnográfica. (...) direi apenas que é preciso desconfiar das recusas sectárias que se escondem por detrás das profissões de fé demasiado exclusivas e tentar, em cada caso, mobilizar todas as técnicas que, dada a definição do objeto, possam parecer pertinentes e que, dadas as condições práticas de recolha dos dados, são praticamente utilizáveis. Pode-se, por exemplo, utilizar a análise das correspondências para fazer uma análise de discurso (como fiz, por exemplo, em relação aos discursos publicitários das diferentes empresas de produção de casas pré-fabricadas) ou combinar a mais clássica análise estatística com um conjunto de entrevistas em profundidade ou de observações etnográficas (como fiz em *La Distinction*). Em suma, a pesquisa é uma coisa demasiado séria e demasiado difícil para se poder tornar a liberdade de confundir a rigidez, que é o contrário da inteligência e da invenção, com o rigor, e se ficar privado deste ou daquele recurso entre os vários que podem ser oferecidos pelo conjunto das tradições intelectuais da disciplina (BOURDIEU, 1989, p.25-6).

Tal constatação não desfaz, no entanto, o enfoque direcionado aqui aos casos particulares das experiências de meus interlocutores, buscando apreender, principalmente, questões referentes aos condicionamentos ao que se submetem e que reproduzem, de um prisma etnográfico.

As análises de natureza qualitativa propiciadas pela observação participante e pela etnografia, impõem ao pesquisador uma série de desafios. Muitos entre eles correspondentes a desdobramentos de dilemas éticos com os quais é confrontado a partir dos desdobramentos das vivências em Campo. O ato de tornar pública a identidade dos interlocutores pode ser apontado como um ponto extremamente problemático relacionado à prática de pesquisa (v. p.ex., DUARTE e KINGSBURY, 1988). No intuito de preservar meus interlocutores de

²⁰⁸ Percebe-se, na própria análise de Bourdieu, a combinação de análises estatísticas e etnográficas para a compreensão de fenômenos em suas dimensões estruturais e objetivadas. As primeiras são mais facilmente acessíveis a partir de estudos quantitativos e, as segundas, por meio de observações diretas.

possíveis retaliações pessoais ou profissionais que pudessem vir a sofrer em virtude das informações aqui contidas, optei por preservar o seu anonimato por meio da utilização de pseudônimos. Quando pertinente, já que uma descrição detalhada das atividades exercidas por cada um poderia vir a revelar suas identidades ainda que sob utilização de nomes fictícios, troquei algumas informações relevantes sobre as suas práticas que, por sua vez, não chegassem a comprometer a análise, buscando minimizar ao máximo o seu impacto.

Tratando a presente pesquisa de diversas situações delicadas aos meus interlocutores, tais como acordos e negociações com contratantes e com outros musicistas, relacionamentos interpessoais com integrantes de grupos musicais dos quais participam, situações de violência simbólica vivenciadas no exercício da profissão, entre diversas outras, a prudência em não revelar as reais identidades aqui expostas mostrou-se de grande validade. No decorrer da pesquisa, foi possível perceber uma maior disposição de alguns deles à abordagem de temas ou à descrição de situações vivenciadas as quais, de outra maneira, pudessem se sentir acuados em versar a respeito, como mostra o enunciado de um de meus colaboradores:

Eu já fiz muito isso, hoje em dia eu não faço mais não [adaptar o repertório às solicitações do contratante]. Quando eu comecei a cantar em eventos, com o meu outro amigo – que até citei –, às vezes tinham muitos eventos que eu... sei lá. As pessoas... Eu me lembro que – quando tava na moda aquela música da *metralhadora*, que foi um sucesso no carnaval – o povo só queria ouvir isso nos eventos. Aí eu me lembro que eu cheguei a cantar e tudo, mas, depois de um tempo, eu falei: não. Não vou fazer isso mais, porque é muito ruim quando a gente faz algo que a gente não quer fazer, né? Hoje em dia eu já deixo claro. Se eu cantar numa festa de casamento, eu já falo: “– Eu não canto isso e isso”. Aí a pessoa que tá contratando já tá sabendo que lá na hora não vai ter como pedir. Na empresa de casamentos que eu faço, eu sempre falei: “– Eu faço festa, mas não canto...” – *como não vai tá meu nome mesmo [na apresentação da pesquisa], eu vou falar [risos]...* – “– Eu não canto pagode da Bahia e não canto funk [carioca]”, aí a pessoa já sabe. Porque é algo realmente que eu não gosto de cantar. As letras não me agradam, então, eu acho que não tem porquê fazer, não é? Mas, às vezes, acontece [ser levada a cantar algo que não gosta, para atender demandas de terceiros]. Eu acho que todo mundo já passou por isso em algum momento, de ter que fazer alguma coisinha ali. Já aconteceu isso comigo também, de ter que se ajustar, né? E a gente acaba fazendo. (Aline, cantora. Parênteses e grifo meus)

Valendo-me de tais artifícios para evitar a revelação da identidade dos agentes, não houve, entretanto, um comprometimento da presente reflexão, uma vez que as características mais relevantes para a análise – por exemplo, aquelas relacionadas aos marcadores sociais a distinguirem e hierarquizarem os interlocutores no campo e a particularizar as suas vivências – foram, via de regra, mantidas. Também no intuito de que não os expusesse de maneira excessiva, abri mão da utilização de fotografias e/ou qualquer tipo de registro audiovisual no presente documento, prática muito comum às redações de perfil etnográfico.

4.3 UM TRABALHO DE TRAÇOS NÔMADES: OS PRINCIPAIS INTERLOCUTORES DE PESQUISA

Foco minha análise majoritariamente em vivências de Campo em companhia de quatro entre meus interlocutores, aqueles com os quais tive contato mais aprofundado durante a pesquisa. A eles irei me referir, para fins de comunicação, como Mário, Aline, Elias e Kátia. De perfis ora contrastantes ora confluentes, eles se põem a dialogar no dia a dia com algumas das especificidades relativas ao fazer musical quando encarado como ocupação/trabalho, contribuindo de modo singular à análise aqui empreendida. A experiência de acompanhá-los em Campo e poder partilhar as vivências de uma parcela das situações de trabalho de cada um, suscitou diversos questionamentos e reflexões as quais busco sintetizar através da presente etnografia.

Após um movimento exploratório inicial em campo, anteriormente descrito, optei por aprofundar o estudo em casos de interesse para o trabalho, podendo extrair de suas particularidades reflexões que, embora não generalizáveis, permitiram-me aproximar de questões relevantes àqueles interlocutores em exercício laboral da música e aos meus anseios de pesquisa. O Campo foi delineado, portanto, a partir de um tema motivador, diferentemente de outros tantos trabalhos na área, cuja tônica dos percursos se estabelecem somente a partir de *insights* e reflexões oriundas do próprio processo de pesquisa, ou, mais especificamente, daquele de observação participante²⁰⁹. Este direcionamento do olhar, porém, não deve ser compreendido como uma insensibilidade do pesquisador em relação aos diversos apontamentos sugeridos pela pesquisa durante o seu desenvolvimento. Como mostrado anteriormente, foi justamente o processo relacionado ao Campo do qual extraí boa parte das reflexões e possibilidades de diálogo com a literatura a serem adotadas ao analisar os pormenores do trabalho musical.

A opção por conceder especial atenção às experiências partilhadas com Mário, Aline, Kátia e Elias também se justifica por suas vivências mostrarem-se de muito interesse para as indagações e reflexões propostas, ocasionando um contato mais significativo com tais interlocutores durante o Campo. Pude acompanhar Mário em seis diferentes ocasiões, Aline em duas²¹⁰, Kátia e Elias em quatro distintas oportunidades, somando-se dezesseis *saídas de campo* a partir da definição de meus principais interlocutores. Além disso, acompanhei os três

²⁰⁹ Ver, por exemplo, Santos (2017).

²¹⁰ Aline relatou, em diversos momentos, desconfortos demonstrados por contratantes em relação às atividades de pesquisa, o que inviabilizou o acompanhamento da musicista em um número mais significativo de situações de performance..

primeiros²¹¹, ao final do Campo, a partir de seu envolvimento com uma das plataformas virtuais que utilizam para a divulgação de seus trabalhos, por eles compreendida como a mais relevante ferramenta para a difusão dos fazeres musicais com os quais se engajam na contemporaneidade – o *Instagram*²¹². O Campo se estendeu desde o período exploratório, iniciado no segundo semestre de 2016, até o acompanhamento virtual dos fazeres musicais de meus interlocutores, em meados de 2020. A abordagem não presencial, resumindo-se a poucas observações até março de 2020, intensificou-se em período posterior, devido às consequências do isolamento social. Em agosto de 2020, quando já me encontrava no processo de finalização da presente redação, realizei minhas últimas “incursões” aos *perfis virtuais* de Aline, Kátia e Mário, obtendo informações úteis às reflexões de pesquisa.

Minhas saídas de Campo se distribuíram de maneira muito irregular no período supracitado. Os passos iniciais, exploratórios, foram marcados por um intenso processo de visitas a locais da cidade que contassem com atividades musicais. O primeiro dentre meus interlocutores o qual acompanhei de modo mais sistemático foi Mário, quem conheci em 2017 e, desde então, pude frequentar algumas apresentações na condição de observador-participante (músico ou não²¹³). Com os demais estabeleci contato somente em 2019, ano e que, uma vez definidos meus principais interlocutores, concentrei boa parte das saídas de campo e das entrevistas realizadas que acabei por utilizar na análise da presente pesquisa (v. disc. seq. 3.4). Alguns dentre os músicos que pude acompanhar em certas ocasiões em 2018, por exemplo, acabaram não entrando no processo de análise, por motivações variadas²¹⁴.

É importante destacar algumas entre as principais especificidades do trabalho musical a interferir nas características espaço-temporais do cotidiano profissional na área e, conseqüentemente, a exercer influências sobre a localização do Campo de pesquisa: (1) a subdivisão e organização do trabalho em investimentos pontuais – frequentemente denominados por seus protagonistas como *free-lances (freelas)* ou *gigs* – ou em contratos de

²¹¹ Ainda que Elias tenha desenvolvido algumas atividades em ambiente virtual no período da pandemia, tomei delas conhecimento somente *a posteriori*. Ademais, foram atividades protagonizadas por terceiros, nas quais o musicista se apresentou como músico contratado, *free-lancer*. No decorrer do processo de Campo, a incluir o período de quarentena (Covid-19), ele não demonstrou interesse no engajamento em plataformas virtuais para fins pessoais e/ou profissionais. Por outro lado, mantivemos intenso contato por meio de aplicativos de trocas de mensagens e plataformas de reuniões virtuais no período.

²¹² Plataforma virtual cuja função manifesta é o compartilhamento de fotos e vídeos.

²¹³ A categoria observador-participante-músico foi aqui herdada do trabalho de Salgado (2005, p.9), sendo abordada de modo mais detalhado no Capítulo VI.

²¹⁴ É possível citar exemplos que vão desde aqueles interlocutores que demonstraram pouco interesse no envolvimento com as atividades de pesquisa, quanto outros, cujas vivências imprimiriam, ao meu ver, contribuições menos significativas à análise aqui exposta. O não enquadramento nos pré-requisitos estabelecidos para a definição de meus colaboradores de pesquisa – abordados anteriormente neste capítulo – também foi motivo para a exclusão de alguns e dos agentes com os quais interagi inicialmente da análise final.

curta duração; (2) a dinâmica intermitente de trabalho, verificada à revelia da qualificação da mão-de-obra²¹⁵ (contrariando a correlação comumente verificada na sociologia das profissões entre baixa qualificação e informalidade²¹⁶) e (3) o acúmulo de trabalhos pontuais (ou *gigs*) concomitantes e distintos, ocasionando em diversificação das fontes de remuneração (MENGER, 2005, 2014; PACKMAN, 2009, 2011; REQUIÃO, 2010).

Desta forma, os vínculos espaciais de trabalho dos profissionais da música assumem uma dinâmica fluida, espacial e temporalmente, tornando impossível ao pesquisador a delimitação de um Campo não suscetível à tal fluidez. A ele, portanto, se impõe um desafio incomum àqueles que têm como foco de pesquisa grupos, instituições ou mesmo espaços de trabalhos regulares: estabelecendo-se um recorte geográfico para a análise, haverá grande variabilidade entre os agentes que nele se inserem. Sendo o recorte voltado à constância destes, a fluidez espaço-temporal torna-se inevitável. Nesta pesquisa, optei pelo segundo caminho, ao acompanhar meus interlocutores em situações de trabalho distintas.

Os mapas abaixo (**Figura 13****Figura 14****Figura 15** e **Figura 16**) retratam a dispersão espacial dos trabalhos mais relevantes de performance exercidos pelos meus principais interlocutores durante o período de campo. Incluí nas representações algumas das apresentações as quais não pude acompanhar, tendo delas conhecimento através de contato direto com os próprios interlocutores ou através de suas redes sócio-virtuais. Alguns locais se repetiram como destino das performances de meus interlocutores, a exemplo de Elias, quem realizava semanalmente dois ou mais shows em um mesmo espaço. As estrelas correspondem aos respectivos locais de residência, enquanto as setas representam o deslocamento realizado para as apresentações:

²¹⁵ Ver discussão no Capítulo VI.

²¹⁶ Ver, por exemplo, Costa (2010) e IBGE (2005).

Figura 13 - Mapa de deslocamento de Mário para apresentações



Elaboração própria (Google Earth)

Figura 14 - Mapa de deslocamento de Aline para apresentações



Elaboração própria (Google Earth)

Figura 15 - Mapa de deslocamento de Elias para apresentações



Elaboração própria (Google Earth)

Figura 16 - Mapa de deslocamento de Kátia para apresentações



Elaboração própria (Google Earth)

Nota-se, a partir da análise dos mapas acima, a existência de deslocamentos variados e, frequentemente, extensos, para que compromissos de trabalho sejam assumidos e cumpridos. À exceção de Aline, é possível notar a ausência, durante o período de Campo, de atividades laborais nas cercanias dos locais de residência dos respectivos interlocutores quem, usualmente, têm de se deslocar por longos trechos para a sua concretização²¹⁷. As distâncias da residência em relação a cada uma dentre as apontadas localidades-fim estão listadas abaixo (Tabela 1). Elas foram calculadas através da plataforma *Google Maps*, valendo-se da distância mais curta entre os referidos pontos de deslocamento. O veículo de referência para o cálculo foi o automóvel, principal meio de deslocamento utilizado por meus interlocutores, mesmo aqueles de classes sociais inferiores (ver discussão adiante), para se locomoverem até os locais de performance.

Da análise da tabela abaixo, é possível inferir que os locais onde residem meus interlocutores são visivelmente distintos daqueles onde frequentemente tocam/trabalham. A verificada incompatibilidade espacial se dá, em grande medida, pela dinâmica pontual e fluida das atividades assumidas, a dotar os locais de destino de suas apresentações de enorme grau de imprevisibilidade. Outro ponto a se destacar como justificativa para o hiato observado entre residência e local de trabalho verificável em alguns casos observados em Campo, diz respeito a fatores de ordem econômica (no sentido estrito) e classe social. As mais sedutoras demandas por performance musical no que diz respeito à remuneração frequentemente se dão a partir de localidades habitadas pelas classes mais abastadas da cidade e de seus entornos – Rio Vermelho, Barra, Pituba, Santo Antônio, Stella Maris, Vila do Atlântico, para citar somente alguns exemplos recorrentemente evocados por meus interlocutores. Para aqueles profissionais da música que não contam com grande volume de capital econômico herdado (BOURDIEU, 2007a), não residem com os pais e nem mesmo dividem apartamento com colegas, torna-se, o mais das vezes, inviável o vínculo residencial com tais espaços, devido aos excessivos valores de aluguel e de venda/compra de imóveis neles praticados. Tal situação, como pude atestar em Campo, força-os comumente ao distanciamento geográfico em relação aos bairros mais nobres e/ou com perfil de agregarem atividades noturnas destinadas a um público de alto poder aquisitivo na cidade.

²¹⁷ Elias destacou, em diversos momentos de nossa convivência, as performances que em passado recente havia exercido em um bar nas proximidades de sua residência, no bairro Bonfim. Em certo momento do campo – em 2019 – ele chegou a comentar que voltaria com tais apresentações no espaço, mas o projeto não chegou a se concretizar.

Tabela 1 - Distâncias percorridas por Mário, Aline, Elias e Kátia para apresentações

Mário	
Destino	Distância em relação à residência (em km) - Águas Claras
Local 1 (Rio Vermelho)	19.5
Local 1I (Rio Vermelho)	19.5
Local III (Federação)	19.1
Local IV (Rio Vermelho)	19.7
Local V (Barra)	21.9
Local VI (Nazareth)	17.4

Aline	
Destino	Distância em relação à residência (em km) - Pituba
Local I (Pituba):	19.5
Local II (Pirajá)	19.5
Local III (Vilas do Atlântico-Lauro de Freitas)	19.1
Local IV (Stella Maris)	19.7
Local V (Barra)	21.9
Local VI (Nazaré)	17.4

Elias	
Destino	Distância em relação à residência (em km) - Bonfim
Local 1 (Pituba)	12.4
Local 1I (Federação)	12.2

Kátia	
Destino	Distância em relação à residência (em km) - Águas Claras
Local 1 (Paripe)	19.6
Local 1I (Pituba)	24.8
Local III (Comércio)	8
Local IV (Pelourinho)	8.8
Local V (Garcia)	10.8
Local VI (Alto das Pombas)	13.4

Diante do quadro anteriormente exposto, a busca por residência em localidade próxima àquela de trabalho, comumente defendida como ideal às grandes metrópoles contemporâneas (v. p. ex., ALONSO, 1964; CERVERO, 2013), torna-se um projeto inviável aos profissionais aqui referidos. A organização de traços nômades do trabalho somada à inviabilidade em exercê-lo integralmente do ambiente doméstico, dada a sua natureza “expositiva”²¹⁸, contribuem para justificar a anterior constatação, como o faz os elementos de ordem

²¹⁸ As consequências financeiras de um trabalho exercido integralmente em ambientes virtuais, ao qual foram forçados meus interlocutores durante a pandemia, são abordados ao final do Capítulo VI.

econômica anteriormente expostos. Além disso, é importante lembrar que, no intuito de viabilizar as apresentações, meus colaboradores geralmente necessitam transportar instrumentos musicais e outros materiais (equipamentos de som, pedais, *tablets*, estantes de partitura etc.), de alto valor econômico para os seus próprios padrões aquisitivos. Desta maneira, os meios de transporte público disponíveis na cidade são evitados ao máximo, no intuito de evitar excessiva exposição a furtos ou roubos, em uma cidade com elevados índices de violência urbana²¹⁹²²⁰.

Além da criminalidade, a comum organização do trabalho em *gigs*, pontuais e de curta duração, levam profissionais da área a acumularem compromissos profissionais diários em diferentes localidades, o que aponta uma tendência ao aumento de seu tempo *em trânsito* em relação a profissionais que possuem emprego a tempo integral e em localidade fixa. Mesmo se comparado ao tempo de deslocamento comum a outras modalidades de trabalhos pontuais – como aqueles exercidos por diaristas, por exemplo –, o quadro dos musicistas mostra-se frequentemente mais crítico. Aqueles realizam movimentos pendulares *casa-trabalho-casa* no decorrer do dia de trabalho, enquanto os últimos são levados a exercer o mesmo deslocamento para cumprir jornada de trabalho de poucas horas, quando não minutos, de duração.

Dado o menor dinamismo do deslocamento individual por transporte público na cidade de Salvador em relação ao particular, a opção pelo último, como argumentam alguns de meus interlocutores, torna-se “quase inevitável” no intuito de otimizar o tempo de circulação entre os compromissos diários. Em uma realidade laboral na qual pouquíssimos contratantes disponibilizam transporte ou incentivos financeiros para os músicos se deslocarem da residência ao trabalho²²¹, o recurso aos meios particulares de transporte, como no caso de Aline e Elias (automóvel próprio), Kátia (automóvel de terceiros, automóvel próprio e veículo particular acessado por aplicativo) e Mário (automóvel de terceiros e transporte público), é o mais comum:

²¹⁹ Salvador foi a 5a capital brasileira entre aquelas com maiores taxas estimadas de homicídios em 2017 (dados do *Atlas da Violência 2019* – IPEA, ficando atrás somente de Fortaleza (CE), Rio Branco, Belém (PA) e Natal (RN).

²²⁰ Em relatório de pesquisa realizada pela empresa *moovit*, referente à utilização do transporte público em Salvador em 2019, é indicada a *Segurança pessoal* como o segundo pontom de maior relevância, apontado pelos usuários, cuja melhoria os conduziria a uma utilização mais frequente do transporte público na cidade (10,63%). Quando o mesmo questionamento é realizado com usuários de outras nove grandes cidades do país (Belo Horizonte, Brasília, Campinas, Curitiba, Fortaleza, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo) a *Segurança pessoal* passa a figurar somente como sexto motivo mais relevante para um intensificação da utilização em questão. Ver “Relatório global sobre transporte público”, *moovit*, acesso em 11 de agosto de 2020 [online] (blico-1882" https://moovitapp.com/insights/pt-br/Moovit_Insights_%C3%8Dndice_sobre_o_Transporte_P%C3%BAblico-1882).

²²¹ A discussão será retomada no Capítulo VI.

Sobre a situação do restaurante, é isso mesmo: eu vou de carro. Era assim, quando eu comecei a tocar lá, eu ia para lá de ônibus (...) e a volta, nós pegávamos um táxi. Quase sempre a gente fazia um acordo, né? Eles cobravam um valor fixo e traziam a gente. Depois eu comprei um carro, em 2015, em outubro, por aí. (...) Depois, sempre de carro. Eu sempre vou de carro, sempre mesmo. Vou e retorno. (...) A compra do carro, na verdade – que foi há cinco anos –, foi pensando, basicamente, nos trabalhos, entendeu? Eu não teria necessidade de comprar um carro por outro motivo que não fosse esse. Porque, por exemplo, eu não tenho família, sou eu somente, né? (...) Eu pensei também nisso, né? No bem-estar, também. Já não tinha que ficar esperando, dependendo de pessoas. Às vezes até gente que marcava e não ia, para fazer o transporte. (Elias, cantor e violonista)

Quanto à locomoção, é por conta própria, certo? É muito raro ter condução (providas pelo contratante). Só em casos extremos, para eventos grandes, que não sejam próximos da região, contratam um outro transporte, mas, quando é aqui por Salvador mesmo, é por conta própria. (Kátia, baterista)

Além da variável e inconstante distribuição espacial do trabalho, outra característica muito importante se destaca no Campo de pesquisa com profissionais da música, a impactar sua configuração: o seu caráter noturno. A maior parte das saídas de Campo que realizei para a pesquisa aqui exposta se deram, integral ou parcialmente, durante o período notívago. Via de regra, a mão de obra dos músicos é solicitada justamente a ocupar os momentos de lazer com os quais se engajam os trabalhadores regulares. Tal desençaixe, acaba por reforçar estereótipos que reduzem, com frequência, a atividade musical a seu aspecto lúdico, a dificultar a assimilação de seu aspecto laboral por seus protagonistas. É um fenômeno similar àquele abordado no capítulo anterior, que se vincula à associação da Bahia – e, conseqüentemente, da baianidade – ao lazer, em decorrência do estado representar, aos turistas que recebe, o espaço no qual gozam de seu período de não-trabalho, de ócio (férias, feriado etc.). A associação do fazer musical à ideia de lazer será trabalhada de maneira mais detalhada posteriormente (cap. IV). O importante de se ressaltar por hora é que uma jornada de trabalho socialmente encarada como *normal* ou *regular* comporta-se como uma espécie de “negativo” daquelas referentes ao trabalho musical, a ocupar os seus hiatos, com influências determinantes para o Campo.

O caráter noturno do trabalho musical permite a Kátia e Mário, por exemplo, conciliá-lo com atividades profissionais em outras áreas. No caso da primeira, um trabalho técnico em tempo integral em uma universidade, e, do último, “bicos” em atividades relacionadas à construção civil ou, em período anterior, um trabalho regular nesta área. Por outro lado, tal característica impõe outras dificuldades de acesso, por exemplo, aos meios de transporte público na cidade de Salvador durante a jornada de trabalho. Como políticas para a área de transporte coletivo são, via de regra, pensadas a partir da frequência de sua utilização²²², a maior parte da frota é destinada às pessoas que dela usufruem em horário *comercial*, ou seja,

²²² Outros fatores influenciam tais decisões, mas uma análise aprofundada do tópico levaria a um distanciamento dos objetivos da presente pesquisa.

peças que possuem trabalhos *regulares*, às quais a presença física é requisitada no estabelecimento onde atuam, principalmente, nos turnos da manhã e/ou tarde (ROCHA, 2014).

Na cidade de Salvador, o metrô funciona das 5h às 00h²²³ e diversas linhas de ônibus que ligam as áreas de grande movimento noturno a outras regiões da cidade tampouco circulam durante a madrugada. Quando o fazem, o atendimento é escasso e, frequentemente, incerto, sendo por esse motivo evitados pelos músicos com os quais estabeleci contato em Campo. Dado que muitos dos compromissos de trabalho assumidos por eles durante o período da pesquisa se estendiam até a madrugada, a utilização do transporte público era, quando não descartada, encarada como uma opção a se evitar a todo custo.

Vai chegando numa certa idade, rapaz, você ficar se ocupando com esperar (transporte público) até muito tarde... porque eu já passei por tantas situações de dificuldades com conseguir transporte depois de meia-noite. É terrível, né? (Elias, vocalista e violonista, parênteses meu)

Mário, em diversas ocasiões, optou por passar a noite na casa de um de seus companheiros de grupo – Jaime –, devido às dificuldades para retornar à sua residência findas as apresentações. Outra solução encontrada era “virar a noite” em algum bar ou boteco, nas imediações do local da apresentação, tomando o primeiro ônibus em direção ao seu bairro de moradia, ao nascer do sol.

– Naquelas apresentações que iam até mais tarde, entravam pela madrugada e tudo, como era o seu deslocamento? (...) Como você fazia esse trâmite de volta para casa?
– (...) Eu ficava em casas de amigos e, às vezes, ficava esperando o dia amanhecer em alguma resenha na rua mesmo. (Mário, vocalista)

Muitas de suas apresentações as quais pude assistir ou tocar, durante a pesquisa, tiveram fim em horários em que as opções de transporte público para o seu bairro inexistiam. Elias frequentemente deixava o restaurante no qual trabalhava com mais regularidade após as 00h. Já Kátia geralmente começava a tocar após o referido horário, deixando o estabelecimento o qual a acompanhei em Campo entre as 2h e 3h, durante a madrugada.

Algumas particularidades, portanto, se impõem ao cotidiano dos musicistas, dando contornos à ocupação que nos permite diferenciá-la de outras, tidas por *regulares* ou *convencionais*. Dentre as referidas especificidades abordei aqui somente algumas, tais como a organização pontual do trabalho (em atividades de curta duração), as múltiplas atividades

²²³ Todos os dias, incluso fim de semana e feriados. (Disponível em BAvistas-fr" equentes/" <http://www.ccrmetroBahia.com.br/guia-do-cliente/d%C3%BAvidas-frequentes/>. Acesso em 26/03/2020 às 17h49).

exercidas por seus protagonistas diariamente (em vínculo com diferentes espaços), os múltiplos deslocamentos aos quais se sujeitam diariamente e o caráter noturno do ofício. Cada uma delas podem ser tomadas como vantagem ou entrave à condução do trabalho a depender da dialética estabelecida entre *habitus* e estrutura, impondo aos agentes, porém, desafios inevitáveis e particulares devido às suas características desviantes.

4.4 ENTREVISTAS E OUTROS INTERLOCUTORES

Durante o processo de observação participante empreendido até aqui, realizei também diversas entrevistas semiestruturadas (GIL, 1994; FRASER, 2004; LAKATOS e MARKONI, 1991) com indivíduos os quais travei contato durante o Campo, cujas vivências mostraram-se de especial relevância à discussão proposta. Entre eles, quatro outros músicos e uma proprietária de estabelecimento comercial, também musicista. Além de contemplá-los – Léo, Rocío, Túlio, Reginaldo e Teresa, respectivamente –, os questionamentos em formato de entrevista se estenderam a meus interlocutores de maior convívio: Kátia, Aline, Mário e Elias. Com os dois últimos, sua condução desmembrou-se em diversos encontros, sendo cinco deles com Mário e, com Elias, quatro. Foram conduzidas, portanto, dezesseis entrevistas ao todo, com os diferentes interlocutores de pesquisa. Elas foram registradas utilizando-se um aparelho de gravação de áudio portátil ou, em alguns casos, um telefone celular simples. Posteriormente, os arquivos de áudio foram transcritos²²⁴ e seu conteúdo organizado por temas/tópicos. Diversos dos trechos das entrevistas são aqui utilizados, no intuito de aproximar a discussão empreendida das reflexões e discursos de meus colaboradores²²⁵.

A expansão do número de interlocutores através das entrevistas foi uma demanda oriunda do próprio Campo e de debates com colegas da área a respeito do direcionamento da pesquisa. Muitos dentre os agentes com os quais tive contato durante o período exploratório, cujas vivências seriam de grande interesse para o trabalho, ficariam de fora da análise uma vez definidos aqueles com os quais dialogaria de modo mais corriqueiro e próximo – por meio do processo de observação participante. Para explorar também as potencialidades trazidas pelas experiências daqueles, utilizei as entrevistas semiestruturadas como parte complementar da metodologia de pesquisa. A opção justifica-se ainda pelo anseio de

²²⁴ Muito agradeço à Alexandre San Goes, Isadora Werneck e Roberto Cedraz pelo apoio imprescindível à atividade.

²²⁵ As transcrições totalizaram 298 páginas de material escrito, o que tornou o uso da íntegra do material como anexo ao presente documento inapropriado. Busquei delas extrair as discussões mais relevantes, abordando os tópicos de interesse de modo fragmentado, no decorrer das reflexões.

contemplar uma diversidade ainda maior entre interlocutores de pesquisa, o que ocorreu a partir das entrevistas.

É importante ressaltar, porém, que, embora os cinco novos interlocutores alcançados por meio das entrevistas tenham possibilitado uma colaboração incontestável às análises empreendidas, a atenção desta permaneceu direcionada, majoritariamente, às vivências de Kátia, Elias, Mário e Aline. São delas que extraio o fio condutor para as análises contidas no presente documento, bem como as principais discussões empreendidas, como se evidenciará nos capítulos subsequentes. As entrevistas com os demais, portanto, são evocadas de modo a complementar e diversificar as reflexões inicialmente expostas.

Elas foram utilizadas, portanto, como um suporte à escrita etnográfica e às experiências de campo, fugindo ao um “monoteísmo metodológico”, apontado por Bourdieu como conduta comumente prejudicial à compreensão de um problema de pesquisa em suas complexidades (BOURDIEU, 1989, p.24-26). Há de se ressaltar ainda a compreensão das entrevistas, em parte da literatura, como procedimento essencial ao processo de observação participante, tomando, frequentemente, aquelas como pressuposto processual à escrita etnográfica (v. p.ex., OLIVEIRA, 2000, p.17-35)

Discussões importantes surgiram em período posterior à realização de algumas entrevistas, gerando a necessidade de retomar o contato com alguns entre os interlocutores. Em outras situações, devido à indisponibilidade destes, as entrevistas necessitaram ser reduzidas para adequar o seu tempo de execução ao que havia disponível os entrevistados. Em ambas ocasiões, diante da dificuldade do agendamento de novos encontros, retomei o contato a partir de dispositivos eletrônicos ou virtuais, como e-mail, telefonemas, aplicativos de troca de mensagens por celular e plataformas de reuniões virtuais. O material foi transcrito, quando pertinente, reunido e também organizado em tópicos, para a análise posterior.

Ao traçar o perfil dos entrevistados (**Tabela 2**), busquei enfatizar, além do perfil socioeconômico de meus interlocutores, características relacionadas aos fazeres musicais de cada um. A compilação sintética dos dados de maior relevância resultou na tabela abaixo:

Tabela 2 - Perfil dos musicistas entrevistados (interlocutores)

PERFIL DOS MUSICISTAS									
	Mário*	Aline*	Elias*	Kátia*	Léo	Rocío	Túlio	Reginaldo	Teresa
Data de nascimento	05.08.1991	27.04.1992	31.10.1973	08.06.1988	03.02.1997	09.11.1979	13.08.1986	NR	21.01.1969
Sexo	Masculino	Feminino	Masculino	Feminino	Masculino	Feminino	Masculino	Masculino	Feminino
Cor	Negra	Parda	Parda	Negra	Negro	Parda	Negro	Negro	Parda
Orientação sexual	Heterossexual	Heterossexual	Heterossexual	Homossexual	Heterossexual	Heterossexual	Heterossexual	NR	Homossexual
Estado civil	Casado	Solteira	Solteiro	Casada	Casado	Solteira	Casado	NR	Solteira
Número de filhos	1	0	0	0	0	0	0	NR	0
Residência	Águas Claras	Pituba	Bonfim	Massaranduba	Engenho Velho de Brotas	Alto da Sereia (Rio Vermelho)	Rio Vermelho	NR	Rio Vermelho
Cidade de nascimento	Cachoeira Bahia/Brasil	Mata de São João Bahia/Brasil	Salvador Bahia/Brasil	Salvador Bahia/Brasil	Salvador	Calarcá Quindío/Colômbia	Vera Cruz	NR	Porto Alegre RS/Brasil
Escolaridade	Ensino médio	Ensino superior completo	Superior completo	Ensino médio	NA	Pós-graduação	Pós Graduação (Mestrado Profissional)	NR	Superior completo
Formação acadêmica em música/Nível	Não/NA	Sim/Graduação	Não/Graduação em andamento (Composição)	Não	Não	Não/Mestrado em andamento (Etnomusicologia)	Sim/Mestrado Profissional	Sim	Não / Graduação incompleta (Composição e Música Popular)
Instrumento(s) principal(is)	Voz	Voz	Voz e violão	Bateria	Percussão	Quena, charango, violão e voz	Violino	Trompete	Voz
Instrumento(s) secundário(s)	Violão	Violão e piano	Piano, teclado, bandomim, clarinete	NA	Voz, flauta doce	Zamponha	Violão, flauta doce, pandeiro, piano.	NR	Violão
Tempo de atuação profissional no ramo	Desde 2017	Desde 2007	Desde 1998	Desde 2003	Desde 2005	Desde 2010	Desde 2004	NR	Desde 1989
Renda é exclusivamente oriunda da performance musical	Não	Não	Não	Não	Sim	Não	Não	Não	Não
Formações instrumentais com as quais mais se apresenta	Banda/grupo	Duo e Trio	Duo	Banda/grupo	Banda/grupo		Orquestra, banda/grupo, trio e duos	NR	Trio
Gêneros musicais os quais mais executa	Samba, jazz e bossa nova	Vários	MPB e Pop Internacional	Samba e outros gêneros vinculados	Pagode (Groove arrastado)	MPB, Música Latinoamericana	Clássico/ concerto, choro, jazz, forró, MPB	NR	Samba e MPB
Gêneros musicais com os quais mais se identifica	Samba, jazz e reggae	Sertanejo e pop	MPB, música brasileira em geral	Samba	Pagode, música africana	Música Andina, Música popular latinoamericana	Clássico/ concerto, choro, jazz, forró, MPB	NR	Samba e MPB
Bairros onde mais se apresenta	Rio Vermelho, Barra e Nazaré	Pituba, Vilas do Atlântico e Stella Maris	Pituba	Garcia	Fora do estado (cidade de São Paulo)	Imbuí, Ogunjá, rotas de ônibus da orla, Centro e Comércio	Campo Grande, Canela, Santo Antônio Além do Carmo, Rio Vermelho, Barris	NR	Rio Vermelho

*músicos os quais acompanhei em Campo | NR = Não respondeu

Elaboração própria.

Dela podemos extrair algumas importantes informações primárias para a análise que se inicia. A busca por diversidade entre meus interlocutores resultou em um grupo de entrevistados com atributos e vivências, de fato, heterogêneas. Dedicando-se a gêneros musicais que vão do pagode à música clássica, pude contemplar, a partir da rede de contatos estabelecida, um pouco da diversidade musical característica à cidade de Salvador. Longe de objetivar aqui uma abordagem exclusivamente comparativa, uma confrontação relacional dos dados elencados pode ser útil a uma melhor compreensão das particularidades da vivência de

cada um. Estas, por suas características estruturadas e estruturantes, possuem significativo impacto nas percepções de meus interlocutores sobre o próprio campo e, conseqüentemente, em suas ações nele inseridas.

Excetuando-se Léo, integrante de um grupo de projeção nacional entre um público restrito²²⁶, e Túlio, vinculado a uma orquestra local, meus interlocutores não contavam com grande exposição midiática ou vínculos fixos de trabalho, atípicos ao trabalho musical, como já abordado. Podem, portanto, serem tidos como exemplos de musicistas comuns, a se inserirem anonimamente nas posições mais baixas da hierarquia do campo musical, disputando os poucos recursos econômicos que lhes são disponíveis (v. dic. na seq. 6.3, cap. VI)

Considerando exclusivamente os instrumentistas os quais pude acompanhar em Campo, houve somente um de perfil etário desviante: Elias. No que diz respeito ao sexo, há equilíbrio na interlocução com mulheres e homens. Kátia, homossexual, é a única de orientação não heterossexual entre os quatro. Dois estão solteiros, enquanto os demais encontram-se casados (Kátia, entretanto, não tem a sua relação formalizada devido a dispositivos da legislação brasileira a dificultar tal procedimento entre pessoas de mesmo sexo, residindo, porém, com sua esposa).

Somente Mário teve filhos – uma filha – dentre os interlocutores. Em sua totalidade, incluindo aqueles os quais não partilhei experiências em Campo, o baixo número de entrevistados com filhos chama a atenção. Mário foi o único também a declarar ter filhos entre todos os oito entrevistados que versaram sobre maternagem/paternagem. Ainda que se leve em conta a existência de duas entrevistadas homossexuais, sobre as quais pesam desafios estruturais específicos em relação à maternidade²²⁷, o pequeno número de entrevistados com filhos chama atenção.

Em algumas entrevistas foram apontadas dificuldades em se conciliar a vida profissional na área de música com a maternidade/paternidade. Baixas remunerações, incertezas relacionadas ao trabalho, longos períodos em viagem e jornadas laborais noturnas foram somente alguns entre os motivos levantados por meus entrevistados a justificar a

²²⁶ O músico tem como projeto musical principal um conjunto de pagode que realiza apresentações esporádicas em diferentes estados do Brasil. Alcançaram projeção mediana no subcampo musical de grande produção no Brasil, sem, no entanto, alcançarem as posições dominantes na hierarquia deste mesmo subcampo.

²²⁷ Estudos como os conduzidos por Martinez e Barbieri (2011) e Uziel (2002) abordam diversas violências às quais se sujeitam famílias homoparentais, ao optarem pela maternidade/paternidade. Entre estas, podemos destacar compreensões disseminadas sobre suposta dificuldade da criança em discriminar o feminino do masculino e, em conseqüência, de construir de modo conveniente a sua própria sexualidade. Os preconceitos direcionados a tais crianças pelos grupos sociais nos quais possa vir a se inserir também são fatores relevantes a dificultar a reprodução entre casais homoafetivos.

constatação. Tais fatores são apontados na literatura internacional como prejudiciais à vida conjugal e à reprodução, no que diz respeito aos ocupados na área artística.

Existem claramente mais pessoas solteiras e divorciadas entre atores e dançarinos que entre a população em geral. As especiais situações profissionais – baixa remuneração, alternância constante de lugares e horários de trabalho irregulares e “anticíclicas” – de atores e dançarinos parece impedir parcerias duradouras e perspectivas de uma vida de casado e familiar²²⁸ (LIEMT, 2014, p. 15, tradução nossa).

Eles sacrificam terem filhos por não terem uma renda garantida. Um *survey* na Alemanha mostrou que mais de dois terços (68%) dos atores e dançarinos não tinham filhos. Entre aqueles abaixo dos 30 anos este percentual era de 90%. As principais razões alegadas eram financeiras: rendas inadequadas (54%), baixas perspectivas de renda a longo prazo (48%), seguida dos horários de trabalho irregulares, mudança constante do local de trabalho e o fato de que os ensaios e performances frequentemente ocorrem durante a noite. No entanto, apenas 13% de todos os atores e dançarinos alegaram ter optado conscientemente por não terem filhos. Muito mais importante foram os rendimentos inadequados e o horário de trabalho irregular²²⁹ (LIEMT, 2014, p. 20, tradução nossa).

Não sendo possível estabelecer uma relação causal unívoca entre os fatores levantados e o grande número de interlocutores que não passaram pela experiência paternal/maternal, o fato é que a dinâmica do trabalho musical aparece constantemente no discurso de meus entrevistados como um empecilho à opção por vivenciá-la, sendo clara a existência de alguma influência da forma de trabalho sobre a realidade reprodutiva dos agentes entrevistados²³⁰.

Mário e Kátia se autodeclararam pretos, enquanto Aline e Elias se classificam como pardos. Ainda que todos residam atualmente em Salvador, somente Elias e Kátia nasceram na cidade. Mário é de Cachoeira, cidade localizada na região do Recôncavo Baiano, e Aline nasceu em Mata de São João, município situado ao Norte da capital. Se considerarmos o total

²²⁸ “There are clearly more single and separated people among actors and dancers than among the population in general. The special professional circumstances -low income, constantly changing places and irregular, “anticyclical” working times - of actors and dancers seem to preclude lasting partnerships and perspectives of a married family life”.

²²⁹ “They sacrifice having children because of not having a guaranteed income. A German survey found that more than two thirds (68%) of actors and dancers had no children. Among those younger than 30 this percentage was 90%. The main reasons given were financial: inadequate earnings (54%), poor long-term income prospects (48%), followed by irregular working times, oft-changing places of work, and the fact that repetitions and performances often take place at night. Yet only 13% of all actors and dancers stated that they consciously decided to have no children. Much more important were inadequate earnings and irregular working times”.

²³⁰ Em uma coletânea de entrevistas com mulheres musicistas do Rio de Janeiro, Luciana Requião (2019) coleta diversos relatos a reforçarem a dificuldade vivenciada por tais interlocutoras na conciliação entre a maternidade e o trabalho na área. Em diversos momentos, a condição de musicista é apontada como dificultadora e, em outros, surgem relatos sobre percalços vivenciados na carreira atribuídos à opção pela maternidade.

dos entrevistados, cinco dentre eles se declararam pretos e quatro, pardos. Todos residem em Salvador e têm na cidade o seu principal local de trabalho na área de música.

Pude interagir em Campo com interlocutores residentes em distintas localidades de Salvador. Aline mora no bairro Pituba, na casa dos pais. Kátia e Elias vivem em regiões muito próximas, mas de características socioeconômicas distintas: Massaranduba e Bonfim, respectivamente. Os três bairros mencionados destacam-se por sua proximidade ao litoral, diferenciando-se, porém, em suas inúmeras particularidades. Dentre aquelas de natureza geográfica, é possível destacar o fato do primeiro estar situado na “face” oceânica de Salvador, enquanto os demais se localizam às margens da Baía de Todos os Santos. Outras, de ordem socioeconômica, serão abordadas adiante.

Mário reside em Águas Claras, que integra a prefeitura-bairro²³¹ de Cajazeiras, na periferia da cidade. Abaixo, seguem algumas informações, de 2010²³², sobre os bairros de residência de meus principais interlocutores:

Tabela 3 - Características dos bairros de residência de meus interlocutores quanto a: (1) população; (2) densidade demográfica; (3) cor/raça da população e; (4) faixa etária da população

	Águas Claras (Mário)	Pituba (Aline)	Bonfim (Elias)	Massaranduba (Kátia)	Salvador
População (habitantes)					
Total	198.005 (48,66% homem; 51,34% mulher)	65.160 (43,68% homem; 56,32% mulher)	9.446 (45,14% homem; 54,86% mulher)	17.239 (46,74% homem; 53,26% mulher)	2.675.656 (46,68% homem; 53,32% mulher)
Densidade demográfica habitantes/hectare					
	104,35	147,18	104,88	379,25	88,14
População por cor/raça (%)					
Indígena	0,35%	0,26	0,18	0,37	0,28
Parda	55,06%	36,75	53,41	57,12	51,68
Amarela	1,93%	1,09	1,51	0,71	1,34
Preta	29,84%	6,38	15,24	28,94	27,8
Branca	12,10%	55,5	29,65	12,86	18,9
População por faixa etária (%)					
0 a 4 anos	7,68	4	4,53	5,98	6,18
5 a 9 anos	8,39	3,81	4,92	6,62	6,67
10 a 14 anos	9,52	4,49	6,31	8,39	7,81
15 a 19 anos	9,35	6,55	6,88	8,19	8,09
20 a 49 anos	52,16	51,21	47,59	50,62	52,06
50 a 64 anos	9,87	18,15	16,15	13,45	13,04
Acima de 65 anos	3,02	11,4	13,61	6,76	6,14

Fonte: IBGE (2010). Elaboração própria.

²³¹ Segundo o *Painel de Informações – Dados socioeconômicos do município de Salvador por bairros e prefeituras-bairro* (2016, p.7) “As prefeituras-bairro foram criadas através da Lei no 8.376/2012, que estabelece em seu Art. 13 a criação das 10 prefeituras-bairro do município de Salvador. Posteriormente seus limites foram oficializados através da Lei no 9.069/2016. Segundo esta lei, a prefeitura-bairro é a divisão territorial instituída por lei, com a finalidade de promover nas respectivas áreas de competência, em articulação com as secretarias e com a entidade da administração municipal, a execução dos serviços públicos, inclusive a fiscalização, a manutenção urbana e o atendimento ao cidadão, devendo contar com sistema interligado de informações sobre os serviços prestados pelos diferentes órgãos municipais, facilitando o atendimento e o acesso regionalizado dos serviços municipais prestados à população. A prefeitura-bairro, portanto, substitui as áreas de Serviço Integrado de Atendimento Regional (SIGA), que por sua vez substituiu as antigas Regiões Administrativas. Essas duas últimas eram constituídas por 18 áreas de planejamento”.

²³² Informações obtidas do Censo Demográfico de 2010 (IBGE, 2010).

Tabela 4 - Características dos bairros de residência de meus interlocutores quanto a(o)s: (1) população residente não alfabetizada acima de 15 anos e; (2) anos de estudo do responsável pelo domicílio

População residente acima de 15 anos, não alfabetizada (%)					
Total	5,25	0,66	2,31	3,11	3,97
Homens acima de 15 anos não alfabetizados	4,91	0,46	1,8	2,54	3,52
Mulheres acima de 15 anos não alfabetizadas	5,55	0,81	2,71	3,59	4,34
Preta	29,84%	6,38	15,24	28,94	27,8
Branca	12,10%	55,5	29,65	12,86	18,9
Anos de estudo do responsável por domicílio (%)					
Não alfabetizados	5,3	8,19	3,5	7,16	4,96
Sem instrução e menos que 1 ano (ano: 2000)	9,32	0,26	1,54	7,21	6,87
De 1 a 3 (ano: 2000)	20,32	1,09	5,16	13,43	13,45
De 4 a 7 (ano: 2000)	35,32	4,73	17,35	34,39	26,67
De 8 a 10 (ano: 2000)	18,59	5,46	13,44	18,11	15,45
De 11 a 14 (ano: 2000)	14,67	35	47,16	24,65	27,58
15 ou mais anos de estudo (ano: 2000)	1,27	53,27	15,28	2,01	9,78

Fonte: IBGE (2010). Elaboração própria.

Tabela 5 - Características dos bairros de residência de meus interlocutores quanto a(o): (1) rendimento do responsável pelo domicílio particular permanente; (2) tipo de infraestrutura do domicílio particular permanente; (3) condição de ocupação do domicílio e; (4) índices de áreas verdes.

Rendimento do responsável pelo domicílio particular permanente (%)					
Sem rendimento	18	8,7	9,1	12,8	13,4
0 a 1 SM	40,9	4,1	17,9	46,2	34,2
1 a 3 SM	35,7	11,1	33,4	32,1	31,3
3 a 5 SM	3,8	12,8	18,9	6,3	8,3
5 a 10 SM	1,4	29	15,1	2,3	7,8
10 a 20 SM	0,2	23,6	5	0,3	3,5
Superior a 20 SM	0,1	10,7	0,8	0	1,4
Tipo de infraestrutura de domicílio particular permanente (%)					
Abastecimento de Água / Rede geral	99,31	99,71	99,89	99,08	98,88
Esgoto Sanitário / Rede geral	67,37	99	98,59	96,1	90,79
Lixo coletado	97,31	99,84	99,75	98,25	96,64
Condição de ocupação do domicílio (%)					
Próprio	79,94	76,64	70,4	77,78	76,96
Alugado	16,01	20,75	26,56	16,53	19,66
Cedido	3,87	2,44	2,6	5,51	2,88
Índices de áreas verdes (%)					
Percentual de cobertura vegetal	24,32	16,24	0,06	0,01	28,4
Índice de cobertura vegetal (m2/hab)	20,01	11,04	0,06	0	32,21

Fonte: IBGE (2010).

Analisando as tabelas acima, podemos dividir os bairros em dois grupos, relacionados às suas características populacionais e estruturais. Águas Claras e Massaranduba (tonalidades mais claras) apresentam uma população de menor acesso aos capitais econômicos (medido pela renda do responsável domiciliar) e escolaridade (medida pelo índice de alfabetização e escolaridade do responsável domiciliar), bem como possuem piores índices de infraestrutura e

saneamento. Pituba e Bonfim (tonalidades mais escuras), por sua vez, possuem índices mais elevados em praticamente todos os quesitos expostos, apresentando uma população, em geral, melhor remunerada e mais escolarizada. O perfil de escolaridade e renda de meus interlocutores acompanham os sugeridos por seus respectivos locais de residência. Aline e Elias possuem curso superior, enquanto Kátia e Mário têm somente o ensino médio completo, tendo o último iniciado seu vínculo com o ensino superior (tecnólogo, na área de Turismo) durante o período da pesquisa.

Ao buscar uma análise ainda mais minuciosa, a contemplar as particularidades de cada bairro, é possível perceber uma população com maior acesso aos capitais econômico herdado (mensuráveis a partir da renda do responsável pelo domicílio) e cultural, adquirido e herdado (mensuráveis a partir do índice de alfabetização daqueles acima de 15 anos e pelo tempo de estudo do responsável pelo domicílio, respectivamente), no bairro Pituba, seguido de Bonfim, Massaranduba e Águas Claras, nesta ordem. Tal constatação confirma uma tendência percebida por Bourdieu de confluência entre a concentração de ambos capitais.

Os perfis racial e etário de cada bairro também acompanham a dinâmica da concentração de capitais, sendo Águas Claras e Massaranduba exemplos daqueles com uma população, em geral, mais jovem e mais preta que Pituba e Bonfim. Aqueles entre meus quatro principais colaboradores que se autodeclararam pretos residem justamente naqueles bairros, cuja população preta supera, em número, a de cor branca. O inverso ocorre em relação ao local de residência de meus dois interlocutores que se autodeclararam pardos. Estes, por sua vez, representam o maior contingente populacional em três dos quatro bairros aqui referidos – exceto Pituba, no qual a população branca é predominante. A correlação entre cor, renda e escolaridade mostra-se evidente quando levamos em consideração os referidos bairros e também a cidade de Salvador de um modo geral.

Os dados etários e de infraestrutura representam informações complementares a ajudar o leitor a compreender em maiores detalhes a realidade socioeconômica da população residente nos locais de moradia de meus interlocutores. A pirâmide etária dos bairros revelada pela tabela **Tabela 3**, por exemplo, pode complementar a compreensão de suas características estruturais, bem como do acesso da população a bens econômicos e culturais, refinando as possibilidades de análise e trazendo mais elementos para sua concretização:

Se o desenvolvimento econômico dos últimos séculos afetou a dinâmica populacional o ganho de anos de vida das populações ao redor do mundo junto à redução do tamanho da prole das famílias resultaram em dois efeitos positivos sobre o desenvolvimento: i) uma população com maiores

expectativas de anos de vida garante, em geral, maiores retornos econômicos para as famílias e para a economia ii) menores taxas de fecundidade provocam mudanças na estrutura etária ao longo de algumas décadas, favorecendo então a ampliação da parcela da população em idade economicamente ativa e reduzindo a razão de dependência demográfica das populações dos países onde o processo ocorre. (ALVES, VASCONCELOS e CARVALHO, 2010, p.9)

Em relação aos aspectos estruturais abordados na tabela, é possível perceber uma correlação entre índice de capital movimentado pelo chefe domiciliar e a infraestrutura do bairro da qual faz parte, além de nos permitir inferir também indícios da presença/ausência do Estado em tais localidades. Os dados gerais de infraestrutura, excetuando-se o acesso à rede de esgoto no bairro de Mário – Águas Claras, perceptivelmente destoante em relação aos demais (67,37%) –, indicam índices altos e equivalentes de acesso da população das diferentes localidades, reflexo do nível de desenvolvimento urbano da cidade de Salvador de um modo geral (v. **Tabela 5**). De todo modo, as pequenas variações observadas, podem contribuir para a compreensão de algumas particularidades dos contextos analisados, bem como levar a possíveis deduções de outras carências que não se reportam diretamente ao que é retratado na tabela (por exemplo, uma pequena diferença de, digamos, 2% no índice de coleta de lixo verificada entre um local e outro em um contexto urbano como o de Salvador, pode ser suficiente para indicar discrepâncias significativas relacionadas a outras características estruturais entre as referidas localidades).

Voltando à **Tabela 2**, é possível perceber que a diversidade no perfil dos entrevistados se estende também às suas vivências, preferências e práticas musicais – *habitus* –, permitindo uma boa visualização do Campo de pesquisa e dos agentes a protagoniza-lo. Os formatos de apresentação em duos ou pequenos grupos (trios ou, no máximo, quartetos) predominam nos contextos profissionais com os quais se envolvem. Foram comuns que as justificativas para tais escolhas partissem de motivações de natureza econômica, destacando-se a inviabilidade da gestão grandes grupos no que diz respeito a uma adequada remuneração de seus integrantes.

Pude vivenciar em Campo algumas frustrações vivenciadas por Katia devido, entre outros fatores, à baixa remuneração recebida por apresentações com grupos de samba nos quais atua como *freelancer*. Aquele com o qual se apresenta mais regularmente, por exemplo, é composto por nove instrumentistas e sua remuneração faz-se dependente do dinheiro arrecadado com a bilheteria dos eventos nos quais se apresentam. Como a arrecadação é, via de regra, dividida entre todos, um baixíssimo retorno financeiro é verificado, como pude

constatar a partir da experiência de Campo. Solução comum no universo da música, a redução dos grupos a pequenas formações – geralmente de um a quatro componentes – mostra-se frequentemente adotada como forma de adequar os rendimentos aos anseios pecuniários de cada profissional envolvido, aproximando-os, ao submeterem decisões de ordem estética (ex.: formação instrumental) a necessidades de natureza econômica, dos valores dominantes no subcampo de grande produção.

Outra informação relevante a constar na tabela que expõe os perfis de meus colaboradores é a de que nenhum entre eles têm como fonte de renda única a performance musical. O “ser músico”, como um devir ocupacional, pressupõe uma diversidade de atividades que permitem aos agentes retorno financeiro e em muito excedem aquela tarefa mais visível ao público: a performance. Do violonista que toca em bares, mas, concomitantemente, dá aulas de outros instrumentos e recebe uma bolsa de pesquisa na universidade onde estuda – Elias –, à cantora polivalente que agenda shows, gere um trabalho autoral, toca em casamentos e dá aulas particulares de canto na residência dos pais – Aline –, o caráter multifuncional daqueles que fazem da música uma atividade laboral mostra-se um componente estruturante de suas trajetórias (MENGER, 2005; REQUIÃO, 2002; 2010, p.169-179; SALGADO, p.96; p.244-248).

Luciana Requião (2016, p. 262) atribui à insuficiência da remuneração oriunda da performance musical e ao perfil flexível da atividade musical as principais justificativas pelo exercício de outros ofícios por musicistas, concomitantes à atuação como instrumentistas²³³. Dentre todos os entrevistados para a pesquisa, o único a colocar os shows realizados como atividade profissional única dentre as atividades laborais com as quais se engaja cotidianamente foi o percussionista Léo.

Venho anunciando a morte do músico como um trabalhador autônomo dada a falta de oportunidades para sua atuação profissional, a crescente precarização das condições de trabalho e a informalidade nas relações entre contratantes e contratados. A resposta dada pelo capital à falta de emprego – o empreendedorismo – é parte do discurso que busca redefinir o trabalho no campo da música. (REQUIÃO, 2019, p.17)

A experiência de meus interlocutores corrobora, cada uma à sua maneira e intensidade, a hipótese da autora.

²³³ A autora chega à conclusão baseada em pesquisa realizada com músicos ativos e vinculados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro.

Outro caminho para o ajuste às condições incertas e informais do trabalho musical²³⁴ – que, no entanto, se difere do que aqui se compreende por atuação multitarefas – refere-se ao seu acúmulo de competências musicais, permitindo aos musicistas atuarem em distintos contextos de performance. Atributo do que no campo costuma-se designar como *versatilidade*, a capacidade de dialogar com diferentes gêneros, estilos e linguagens/dialetos musicais propicia ao músico a ampliação de seu leque de possibilidades de atuação profissional, podendo, do ponto de vista laboral, atender a demandas mais amplas e heterogêneas por trabalho. Tal flexibilidade, a possibilitar uma maior estabilidade em um terreno tão instável quanto aquele onde pisam os musicistas profissionais (PACKMAN, 2009, p.94-97), diz também respeito ao repertório por eles dominado. Este mostra-se, assim, uma resultante de gostos e disposições, suscetíveis a pressões externas, de natureza social e econômica, por exemplo.

Sobre o tópico, uma sutil discrepância foi percebida entre os gêneros musicais com os quais se declaram identificar meus interlocutores e os quais dialogam mais frequentemente. Elas podem ser compreendidas como indícios de concessões diversas – ao público, ao contratante, aos colegas de trabalho etc. – as que estão sujeitos em seus percursos profissionais. Tal discrepância fez-se ainda mais evidente em Campo, onde pude perceber uma acentuação deste distanciamento em relação aos discursos dos entrevistados acerca de suas preferências individuais. Sobre tais concessões, a ressaltar o caráter negociado e social da produção estética sobre o qual frequentemente discorre Howard Becker²³⁵, discorrerei de maneira mais aprofundada nos Capítulos V e VI.

Bourdieu argumenta, em diversos momentos de sua obra, acerca da vinculação entre gosto individual e *habitus*, sendo o primeiro, em grande medida, influenciado por experiências socializadoras associadas ao segundo²³⁶. O *habitus* de classe, ou seja, as disposições incorporadas por agentes a partir das vivências em sua classe social de origem, mostra-se de grande importância, na teoria do autor, para a definição dos gostos e preferências individuais, entre elas, aquelas de natureza musical:

Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças

²³⁴ Ver discussão no Capítulo VI.

²³⁵ Anthony Seeger (2008, p.255) ressalta, após um diálogo implícito com os escritos de Becker, que “Um evento musical local é também parte de um amplo processo econômico, político e social, que pode contestá-lo mesmo quando o reproduz”.

²³⁶ Segundo o autor (1983, p.84), “[...] as oposições entre as classes se exprimem tanto no uso da fotografia ou na quantidade e qualidade das bebidas consumidas quanto nas preferências [sic] em matéria de pintura ou de música”.

objetivamente inscritas nas condições de existência. As práticas e as propriedades constituem uma expressão sistemática das condições de existência (aquilo que chamamos estilo de vida) porque são o produto do mesmo operador prático, o *habitus*, sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é o produto: a correspondência que se observa entre o espaço das posições sociais e o espaço dos estilos de vida resulta do fato de que condições semelhantes produzem *habitus* substituíveis que engendram, por sua vez, segundo sua lógica específica, práticas infinitamente diversas e imprevisíveis em seu detalhe singular, mas sempre encerradas nos limites inerentes às condições objetivas das quais elas são o produto e às quais elas estão objetivamente adaptadas. Constituído num tipo determinado de condições materiais de existência, esse sistema de esquemas geradores, inseparavelmente éticos ou estéticos, exprime segundo sua lógica própria a necessidade dessas condições em sistemas de preferências cujas oposições reproduzem, sob uma forma transfigurada e muitas vezes irreconhecível, as diferenças ligadas à posição na estrutura da distribuição dos instrumentos de apropriação, transmutadas, assim, em distinções simbólicas. (BOURDIEU, 1983, p.82-3)

Em uma cidade desigual como Salvador, a ocupação territorial se dá em sintonia com a divisão de classes e frações de classe, de maneira segregada, como sugerem os próprios dados referentes ao perfil populacional dos bairros de residência de meus interlocutores. Sendo assim, é comum que determinados repertórios, manifestações e eventos musicais sejam tipicamente vinculados a determinadas localidades do espaço urbano, que, portanto, passam a se distinguir por uma paisagem musical característica.

A demanda por determinados tipos de fazeres musicais atrai distintos perfis de instrumentistas para territorialidades nas quais os gêneros musicais com os quais se engajam de modo mais intenso são mais bem quistos, em um processo de segregação também da escuta e dos fazeres musicais. Não à toa, Kátia, que se propõe à performance do samba em suas vertentes mais próximas do subcampo de grande produção, se apresenta mais frequentemente em bairros e localidades cujos frequentadores são, em sua maioria, oriundos das classes sociais médias e baixas – Garcia, Pelourinho, Itapuã, Altos das Pombas, Comércio e Paripe. Fenômeno inverso ocorre com Elias e Mário, quem, ao se engajarem com um repertório legitimado no subcampo de produção restrita (MPB, samba-jazz, bossa nova), passam a ter como localidades preferenciais e mais rentáveis para a apresentação de seus projetos musicais, aquela de frequência associada a classes mais abastadas na cidade – Rio Vermelho, Pituba, Barra etc.

Tal processo de segregação referente à escuta e aos fazeres musicais, porém, opera de maneira menos estanque e hermética na cidade que aquele de natureza socioeconômica. Várias zonas cinzentas são identificadas, sob influência, entre outras instituições, da mídia,

que também possuem um papel de grande relevância para a formação do gosto e das disposições dos indivíduos que com ela dialogam. A performance de um repertório vinculado ao que Bourdieu denomina subcampo da grande produção – representado, contextualmente, por fazeres musicais vinculados à, digamos, música *pop*, ao pagode baiano, ao sertanejo, ao *funk* carioca, a algumas vertentes do samba, entre outros – disseminam-se por localidades ocupadas por todas as classes sociais na cidade de Salvador. Como argumenta o autor (BOURDIEU, 2007B, p.105) ao abordar as especificidades da sociedade francesa, a “produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (‘o grande público’)” pode se destinar tanto às frações não-intelectuais oriundas das classes dominantes como às demais classes sociais. O seu inverso – a disseminação de fazeres musicais legitimados no subcampo de produção restrita entre as classes populares –, porém, manifesta-se de modo menos intenso.

Para ilustrar o ponto vale destacar as vivências de Túlio. O musicista se apresenta, ocasionalmente, nas periferias da cidade, seja com uma das orquestras que integra ou com projetos de música instrumental dos quais participa. Envolvido nestes coletivos com a performance da música erudita, do choro e do jazz – simbolicamente legitimados no interior do campo musical – tais apresentações contam, via de regra, com subsídios de órgãos ou instituições públicas a viabilizá-las²³⁷. A necessidade do subsídio público para que tais apresentações se concretizem é somente um indício de sua baixa adesão entre agentes das classes populares. Os incentivos se dão no intuito de realizar um contrapeso à concentração de recursos econômicos pelo subcampo de grande produção, a favorecer a circulação e disseminação dos fazeres musicais que com ele dialogam, reproduzindo desigualdades.

Neste sentido, busca-se potencializar o acesso das classes populares às atividades legitimadas no campo de produção restrita, não somente através da promoção de apresentações nas localidades onde residem, mas também por meio de ações que estimulem a redução de preços/gratuidade do acesso a estabelecimentos, mesmo que estes espaços sejam mais comumente frequentados por indivíduos pertencentes às classes mais abastadas. Ainda que o contingente de integrantes de baixa renda permaneça pouco expressivo em relação ao total de frequentadores, apresentações gratuitas ou a preços populares da Orquestra integrada por Túlio contam com maior diversidade entre o público (de classe, de renda, de gênero e de

²³⁷ Tais incentivos são concedidos diretamente pelo poder público ou, em alguns casos, de maneira indireta, funcionando as instituições públicas somente como intermediárias entre o financiamento privado e os agentes culturais”.

faixa etária) que as demais realizadas pelo grupo, mesmo quando ocorrem em teatros e áreas nobres da cidade.

A particularidade da trajetória de Aline também chama atenção. Envolvida com a performance de gêneros majoritariamente vinculados ao subcampo de grande produção, a cantora se apresenta de maneira mais recorrente para um público das classes média e alta, em festas de casamento, eventos religiosos, coquetéis etc. Em consequência, os espaços por ela apontados como aqueles de maior recorrência em suas apresentações são também aqueles frequentados por grupos sociais de características semelhantes. A popularidade do repertório que apresenta, que se estende às diversas classes sociais, não se traduz, porém, em um público igualmente heterogêneo em suas apresentações. Como verificado nos carnavais de Salvador na passagem do século XIX para o XX, abordados no Capítulo II, a segregação da paisagem musical mostra-se menos resistente a transposições que as separações de ordem social e econômica.

Alguns bairros da cidade de Salvador são destacados por alguns dentre os músicos entrevistados como principais destinos de suas apresentações. Um caso particular é o do bairro Rio Vermelho, citado por três dentre eles. A Pituba foi citada por Aline e Elias, que ali se apresentam semanalmente. O primeiro é um bairro associado à vida noturna na cidade, com uma mácula de boêmia construída a partir da segunda metade do século XX (v. p.ex., Porto Filho, 1991). O último corresponde, como é possível apreender a partir das **Tabela 3**, **Tabela 4** e **Tabela 5**, a um bairro cuja população é de um recorte socioeconômico desviante em relação à cidade de Salvador como um todo, agregando grupos de alto capital econômico e cultural. A presença de uma comunidade de alto poder aquisitivo pode explicar, ainda que parcialmente, a demanda por lazer e a procura por atividades musicais em tais localidades, engajando musicistas em busca de melhores remunerações.

Dois movimentos são de especial interesse à análise. Mário, oriundo de uma família de classe baixa, contraria o seu *habitus* de classe – bem como o familiar e religioso²³⁸ – para se vincular à performance de um repertório profano e de grande legitimidade no subcampo de produção restrita: principalmente aquele vinculado à bossa-nova e o *jazz*. A mudança de *habitus* realizada pelo musicista a partir do contato com seus hoje colegas de grupo – o grupo de Samba-Jazz com o qual se apresenta mais frequentemente – o permitiu associar-se à

²³⁸ Discorrerei de maneira mais detalhada sobre o perfil e o histórico dos interlocutores no Capítulo IV.

performance de gêneros musicais com os quais tinha pouco contato anteriormente, bem como seus familiares e colegas de infância²³⁹.

Aline, por outro lado, empenha esforços na produção de um trabalho comercial e outro autoral, ambos vinculados, majoritariamente, à cultura de massas, o *pop*. Ainda que seu capital herdado e sua renda mensal a permitisse, eventualmente, uma investida em direção à produção de uma arte voltada a produtores (arte “pura”), ela optou pelo caminho do diálogo mais próximo com subcampo da grande produção. O *habitus* escolar com a qual teve contato na Escola de Música da UFBA, regularmente marcado pela identificação e reafirmação dos valores dominantes no subcampo de produção restrita, tampouco se mostrou decisivo para seu afastamento da busca por uma produção financeiramente engajada.

4.5 ELEMENTOS ESTRUTURAIS E RESPALDO QUANTITATIVO

A tese bourdieusiana em defesa de uma abordagem metodológica não ortodoxa, pressupõe a utilização de diferentes tipos de dados e informações que possam vir a contribuir à compreensão de um determinado problema de pesquisa. O seu argumento, longe de se mostrar solitário na área ciências humanas e sociais, é amparado e praticado por diversos pesquisadores (SILVERMAN, 2011). Em relação à presente pesquisa, através da qual busco caracterizar os meandros do trabalho musical de meus interlocutores, a mescla entre pesquisa de campo (observação participante) e entrevistas foi anunciada como um caminho para a busca de uma mais ampla e aprofundada compreensão dos questionamentos que a motivam.

Os poucos dados quantitativos, quando utilizados em prol das análises aqui propostas, mostraram-se capazes de contribuir de maneira significativa para a concretização dos objetivos com elas almejados. Mesmo quando não relacionados diretamente à finalidade da pesquisa (dados demográficos e socioeconômicos diversos, por exemplo), foram pontualmente evocados no intuito de possibilitar uma maior clareza à exposição de determinados tópicos. Como exemplo é possível destacar aqueles relacionados às características dos bairros de residência de meus interlocutores e outros, expostos nas linhas iniciais do presente capítulo, acerca do perfil sócio-demográfico da população de Salvador, em sua totalidade. O panorama geral que permitem vislumbrar, favorecem ao leitor o acesso a elementos estruturais em diálogo com as agências às quais se reportam a presente análise.

²³⁹ Uma das principais críticas direcionadas à teoria bourdieusiana é o excessivo valor que o autor concede ao *habitus* de classe, familiar e escolar para a formação das subjetividades. A influência de uma multiplicidade e, muitas vezes, contraditórias forças sociais sobre os indivíduos, a influir em suas preferências e ações ao longo de uma trajetória individual, é apontada, entre outros, por Lahire (1999).

Dados quantitativos acerca da atuação do profissional em música assumem também um importante papel ao trabalho aqui desenvolvido, sendo, porém, de difícil acesso a pesquisadores de todo o mundo (LIEMT, 2014; MENGER, 2005; 2014). Algumas características da atuação dos músicos corroboram para a compreensão dos motivos para tal assertiva. A informalidade do trabalho no setor, que não deixa rastros da atuação de seus protagonistas, pode ser apontada como uma das principais entre elas. Na pouca incidência de formalização dos registros relacionados a tais acontecimentos – contratos, notas fiscais etc. –, converter elementos característicos à atuação laboral de musicistas em dados sujeitos à análise torna-se um grande desafio aos pesquisadores.

Outro desafio ao tratamento estatístico das nuances dos fazeres musicais diz respeito à flexibilidade do trabalho na área, frequentemente a turvar a linha que separa o período de atuação laboral e aquele de não-trabalho no cotidiano dos músicos (OIT, 2014, P.1). Sem compreender o que pode ser extraído de suas experiências diárias como atividades de trabalho propriamente, como fazer deste uma análise que faça jus às suas especificidades e complexidades? Para favorecer a compreensão do tópico, levanto alguns questionamentos: ao analisar os fazeres musicais sob a ótica do trabalho devo considerar as mensagens de celular trocadas com parceiros de banda, o tempo de deslocamento entre um ensaio e outro, os shows de colegas frequentados com objetivo de expandir contatos profissionais em rede ou o período gasto nas redes sociais para a mesma finalidade como tempo/atividades de trabalho?

Em Campo, ao indagar meus interlocutores sobre a carga horária diária, semanal ou mensal dedicada ao trabalho na área, estes demonstravam uma enorme dificuldade em quantificá-la devido, entre outros fatores, à maneira como o trabalho ocupa diferentes momentos de suas vidas, para a qual, muitas vezes, não chegam a se atentar. Em relatório da Organização Internacional do Trabalho (2014, p.21) argumenta-se que muitos trabalhadores da área de cultura se engajam em atividades não remuneradas que deveriam, total ou parcialmente, ser compreendidas como parte de seu ofício. Dentre elas são destacadas aquelas relacionadas ao treinamento/estudo e desenvolvimento profissional, bem como o tempo destinado à submissão à editais e audições, contatos com patrocinadores, promoção do trabalho, entre outras. O tempo e esforço empreendido no “trabalho para trabalhar” mostra-se de importância tão singular no cotidiano de musicistas, que Packman (2011) chega a afirmar que:

[...] evidências demonstráveis de competência são necessárias para a manutenção de um trabalho, mas a forma de adquirir essa competência é

tendo um trabalho. Assim, o trabalho para trabalhar que musicistas fazem para criar oportunidades [de trabalho] é crucial o sucesso de suas carreiras. (PACKMAN, 2011, p.435)

Outra face da flexibilidade, o envolvimento de profissionais da performance musical com múltiplos e concomitantes trabalhos na área de música, é outro fator a dificultar a compreensão do alcance e das particularidades de suas atividades laborais. Ademais, muitos musicistas não só acumulam atividades na área, mas se vinculam a um segundo (às vezes terceiro ou quarto) trabalho, relacionado ou não à área de performance o qual, frequentemente, acaba por tomar o lugar de ocupação principal – no que diz respeito à relevância para seus ganhos pecuniários.

O músico-professor tem, num primeiro momento, sua profissionalização legitimada através da sua atividade docente, uma vez que essa atividade é regular e remunerada. Por outro lado, tem sua atividade docente legitimada pelo conjunto de saberes que adquiriu em sua trajetória como estudante de música, e também por sua atividade artística, apesar dessa atividade ser no início irregular e não remunerada [...] O músico-professor não se reconhece como “professor” e sim como “músico”. (REQUIÃO, 2002, p.46)

As pesquisas voltadas ao mercado de trabalho, de caráter censitário ou amostral, têm por costume tomar como referência exclusivamente aquela profissão/ocupação com a qual os indivíduos se envolvem a maior parte do tempo ou a que lhes propicia maior renda. Um músico que dedique mais tempo ou que obtenha maiores rendimentos, digamos, em suas atividades de docência, poderá ser classificado como professor em um questionário que indague sobre sua atuação profissional, ainda que se compreenda como performer ou instrumentista. Neste caso, mesmo que seja classificado como musicista, correr-se-á ainda o risco de que seus provimentos sejam vinculados, indiscriminadamente, à atividade de instrumentista/cantor. Uma vez cruzados, por exemplo, os dados de ocupação e renda, podem ocorrer sérias distorções entre as reais fontes de receita de tais indivíduos e aquela acusada como tal.

Exceções entre as pesquisas sobre mercado de trabalho no Brasil são algumas vinculadas à PNAD²⁴⁰, cujos questionários preveem a abordagem das ocupações primária e secundária. Dada a relevância da apreensão de ambas, preferencialmente em suas interlocuções, para a melhor compreensão das particularidades do trabalho musical, optei por

²⁴⁰ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio.

aqui recorrer à PNAD de 2019²⁴¹ no intuito de trazer à reflexão alguns dados estatísticos sobre a prática musical no Brasil. Estes foram evocados objetivando favorecer a apreensão de elementos estruturais com os quais dialogam meus interlocutores em Campo, possibilitando que a análise aqui empreendida resultasse, em paralelo, também dialética. Antes de me debruçar sobre os dados, porém, faz-se necessário um último esclarecimento a respeito dos desafios e limitações de suas utilizações estatísticas aplicadas à compreensão da prática laboral de musicistas, no intuito de melhor fundamentar a sua utilização.

A alternância entre períodos de grande demanda por trabalho e outros de desocupação, característica à modalidade de trabalhos pontuais ou “por portfólio”, é outro fator a trazer problemas à coleta de dados. O fato de um indivíduo não estar envolvido com nenhuma atividade profissional regular em um momento específico de sua trajetória, não o impede de se considerar um profissional “na ativa”, em atuação, diferentemente do que ocorre com trabalhadores de outras áreas, quando desocupados²⁴². O desemprego para os musicistas é, portanto, estrutural: a regra, diante da exceção representada pelo trabalho regular.

Cada um dos fatores supracitados – e aqui cito somente alguns – dificultam o tratamento estatístico relacionado à atuação dos musicistas no mercado de trabalho. As múltiplas formas de engajamento laboral com a atividade musical – como “bico”; primeira ou segunda ocupação; somada a outras atividades etc. – geram ainda uma série de desafios à mensuração da população total dos musicistas em propostas de perfil censitário ou mesmo em pesquisas baseadas em amostragens. No caso das últimas, particularmente, um outro desafio se impõe, relacionado à dificuldade em se estipular amostras uma vez desconhecida a extensão do grupo real ao qual irá se reportar²⁴³.

De maneira resumida, é possível listar os desafios em se coletar dados com significância estatística acerca da atividade laboral de musicistas na área de performance e em buscar quantificar algumas de suas particularidades:

- (1) distinguir o que é trabalho e o que não é no cotidiano dos músicos;
- (2) distinguir os limites a configurarem as atividades de performance entre as inúmeras atividades na área às quais normalmente se vinculam os musicistas, bem como a maior ou menor relevância daquelas em relação às últimas;

²⁴¹ Utilizei o banco que sintetiza todos os dados colhidos pela PNAD durante o ano de 2019.

²⁴² A PNAD, no entanto, possui alguns mecanismos para “captar” e realizar tais distinções, como será relatado adiante.

²⁴³ No caso da PNAD, entretanto, tal problema não se verifica, pois a amostragem não se refere à população de musicistas, mas à população em geral.

- (2) mensurar quais os limites e a relevância das ocupações vinculadas às atividades musicais no emaranhado de atividades profissionais em áreas diversas com as quais se engajam agentes do setor;
- (3) compreender o quantitativo real ou representativo da população à qual nos dirigimos ao pesquisar sobre os profissionais da música (pesquisas por amostragem).

Os pontos supracitados podem explicar, ao menos parcialmente, a lacuna de acesso em vários países a dados representativos referentes a seus trabalhadores da área. A Organização Internacional do Trabalho, ao se reportar aos dados disponíveis acerca do trabalho nos setores de cultura e mídia, constata a seguinte realidade:

(...) nenhum sindicato ou país tem estatísticas confiáveis e precisas sobre *freelancers* nos setores como um todo. Em resposta à questão sobre informação estatística ou recursos de dados, o sindicato da Nova Zelândia, *Equity*, respondeu que “esta informação é anedótica, uma vez que as estatísticas não são coletadas”. O sindicato dos músicos na Argentina também observou que “não há estatísticas sobre a taxa de desemprego de fontes oficiais ou privadas. Nós temos que confiar em nossos próprios dados”²⁴⁴. (OIT, 2019, p.12, tradução nossa)

Diante do exposto, não me furtei a evocar e analisar alguns dados quantitativos, no intuito de ilustrar pontos de discussão sobre os quais aqui me debruço. Buscando contornar os diversos obstáculos postos à sua legitimação – mencionados no decorrer da presente seção –, diversos mecanismos de controle foram acionados, sobre os quais discorrerei quando de sua evocação. Os dados foram extraídas do banco de dados da PNAD²⁴⁵.

A opção pelo uso dos dados da PNAD justifica-se por alguns fatores. A pesquisa é realizada ao longo de todo o ano, mostrando-se, assim, precisa em captar transformações pontuais e estruturais relacionadas às atividades profissionais²⁴⁶. Além disso, no questionário da PNAD constam questionamentos acerca da segunda ocupação de seus respondentes, de

²⁴⁴ “[...] no trade union or country has reliable, accurate statistics on freelancers in the sectors as a whole. In response to the question on statistical information or sources of data, the New Zealand trade union, Equity, replied that “[t]his information is anecdotal, as statistics aren’t kept”. The musicians’ union in Argentina also noted that “there are no statistics on the employment rate from official or private sources. We have to rely on our own data”.

²⁴⁵ Agradeço aos pesquisadores Ian Prates (Social Accountability International/CEBRAP) e Caio Jardim Souza pelo inestimável auxílio no desenho do modelo estatístico e na rodagem destes.

²⁴⁶ A PNAD é realizada de maneira contínua, trimestralmente, desde 2014. A compilação total dos dados, no entanto, é concretizada anualmente.

enorme importância para a compreensão de algumas nuances relacionadas ao trabalho musical, como foi aqui abordado.

Os dados coletados são de cobertura nacional, sendo inviabilizada a utilização daqueles de referência circunscrita à população de Salvador devido ao pequeno volume amostral. Farei uso – comedido – daqueles no decorrer dos diferentes capítulos a integrarem o presente documento, no intuito de jogar luz sobre a paisagem/estrutura na qual se insere as reflexões propostas, contribuindo ao seu melhor aprofundamento.

4.6 PLANO DE AMOSTRAGEM COMPLEXA

Para produzir análises que permitam a testagem das proporções e outras modelagens estatísticas é necessária a reprodução dos estágios do plano amostral da PNAD e sua posterior pesagem por meio da pós-estratificação. Esta é uma técnica do IBGE utilizada no intuito de aplicar um fator de peso à amostra, de modo a permitir um espelho fiel à projetada pelo instituto para *julho de 2019*, considerado, assim, como o período de realização da pesquisa. Os estratos e as Unidades Primárias de Amostragem (UPAs) foram consideradas as variáveis de desenho. Assumiu-se, como técnica estimadora, a *amostragem aleatória simples* e, como tamanho da população, os *domínios geográficos de projeção*. A comprovação do sucesso do redesenho do plano de amostragem complexa da PNAD, com correção por pós-estratificação, pode ser verificada tabela abaixo, a partir da qual é possível inferir algumas informações relevantes a respeito da inserção dos músicos no mercado de trabalho.

Estima-se, com 95% de confiança, que existiam *entre 125 e 185 mil músicos no Brasil em julho de 2019*. O mercado dos músicos profissionais brasileiros é caracterizado por uma *alta taxa de informalidade (entre 71,6% e 84,5%)*. Esta corresponde à proporção de todos os trabalhadores que não são amparados, de alguma forma, pelo sistema de proteção social estabelecido pela Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT). A taxa de informalidade é chave para a compreensão da fraqueza dos vínculos institucionais e da maior vulnerabilidade profissional perante as oscilações do mercado de trabalho. Trabalhadores informais têm maiores chances de perder seus postos de trabalho em contextos de contração das taxas de ocupação no Brasil, complicador a agravar uma já problemática situação de ausência de direitos trabalhistas.

Para classificar os músicos em exercício formal da profissão, *independente da sua inserção em outros mercados ou funções*, foram selecionados os empregados com carteira assinada, os servidores públicos estatutários e os contribuintes da previdência social sem vínculo empregatício (conta própria e empregadores) (MINISTÉRIO DO TRABALHO E DO

EMPREGO, 2019). Considerou-se a taxa de informalidade dentro da própria ocupação, independentemente da existência de outras profissões as quais os músicos possam estar, concomitantemente, exercendo. É possível que um músico exerça sua profissão de maneira informal, mas possua outro trabalho, primário ou secundário, cujo vínculo estabelecido seja de celetista. Como, neste caso, o foco da análise é a variável *inserção no mercado da música*, estas nuances serão desconsideradas para evitar maiores quebras na amostra e possíveis aumentos no erro das estimativas.

Tabela 6 - Música, vínculo e posição do trabalho

Contagem	Estimativa (μ)	Erro padrão (σ)	NCI (95%)*	NCS (95%)**	CV***
Formal (trabalho principal)	30.948	5.363	20.435	41.461	17,3%
Informal (trabalho principal)	97.618	12.956	72.222	123.014	13,3%
Formal (trabalho secundário)	2.064	924	254	3.875	44,7%
Informal (trabalho secundário)	24.738	4.813	15.303	34.173	19,5%
Total	155.368	15.150	125.671	185.065	9,8%
Proporção					
Formal (trabalho principal)	19,9%	3,2%	14,3%	27,0%	16,2%
Informal (trabalho principal)	62,8%	4,2%	54,4%	70,6%	6,6%
Formal (trabalho secundário)	1,3%	0,6%	0,5%	3,2%	45,2%
Informal (trabalho secundário)	15,9%	3,0%	10,9%	22,6%	18,7%
Total	100%	0%	100%	100%	0%

*Nível de confiança inferior (95%)

**Nível de confiança superior (95%)

***Coeficiente de variação (μ/σ)

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

Ao considerar a possibilidade de inserção dos músicos em alguma outra ocupação, a taxa de informalidade global apresentada – referente ao trabalho principal e ao secundário – cai para 67,8% (59,6%-75,1%). Entretanto, a sobreposição entre o intervalo de confiança desta taxa e o referente àquela que considera apenas a inserção no mercado da música me impede de afirmar que a inserção em outros mercados reduz o risco de informalização dos músicos, embora haja indícios nessa direção.

Em comparação ao *restante do mercado de trabalho*, as pessoas que trabalham com música no trabalho principal ou secundário têm uma taxa de informalidade global significativamente mais elevada. A maior vulnerabilidade desta categoria é atestada ao

realizarmos um teste de independência considerando os ajustes da correção de Rao-Scott (RAO e SCOTT, 1981, 1984), que comprova a significância estatística desta diferença.²⁴⁷

Tabela 7 - Taxa de informalidade na população ocupada (trabs. princ. e sec.)

	Informalidade	NCI (95%)	NCS (95%)
Músicos, cantores e compositores	67,8%	59,6%	75,1%
Outras ocupações	37,9%	37,5%	38,3%
Todos os trabalhadores	38,0%	37,6%	38,3%
Resultados do teste de independência	Chi-Square	F Ajustado	p-valor
Pearson	118,4	52,0	<0,001
Razão de verossimilhança	114,1	50,1	<0,001

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

4.6.1 Composição do mercado: gênero, raça e escolaridade

Neste ponto, discutirei algumas características sociodemográficas da força de trabalho à qual me reporto. Centro a análise em determinantes como raça, gênero e educação, comparando ainda os referidos grupos, entre si, no que se refere a certos indicadores a respeito do trabalho (informalização, expediente, remuneração etc.). Isto não é mais do que a projeção inicial de uma das maneiras de observar o *estado da força de trabalho musical em 2019 no Brasil*.

Um dos traços que mais se destacam ao analisar-se a mão-de-obra de músicos, cantores e compositores²⁴⁸ é a acanhada participação de mulheres no setor. Uma a cada cinco agentes em atuação no setor em 2019 era mulher, o que corresponde a menos da metade da proporção encontrada entre a força de trabalho no Brasil, de um modo geral. A verificada sub-representação feminina também parece representar uma característica específica das profissões artísticas, uma vez que ocupações similares revelam o mesmo padrão de distribuição, quando agrupadas.

²⁴⁷ O teste qui-quadrado de Rao-Scott é uma versão do teste qui-quadrado de Pearson ajustada para desenhos amostrais complexos, que envolve diferenças entre as frequências observadas e esperadas. Elas são usadas em tabelas de contingência e recomendadas quando as proporções celulares estimadas são derivadas de dados amostrais. Os demais testes amostrais realizados nesta pesquisa utilizarão estas correções e outras adequadas para a amostra da PNAD.

Tabela 8 - Participação das mulheres no mercado de trabalho

Ocupação	Estimada	NCI (95%)	NCS (95%)
Músicos, cantores e compositores	18,8%	12,5%	27,1%
Outras ocupações	43,7%	43,5%	43,9%
Todas as profissões artísticas	25,2%	20,6%	30,5%
Resultados do teste de independência	Chi-Square	F Ajustado	p-valor
Pearson	78,8	27,9	<0,001
Razão de verossimilhança	86,8	30,7	<0,001

249

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

É possível mensurar o grau de inclusão e a capacidade de inserção de minorias no setor por meio de comparações com o mercado de trabalho brasileiro em sua amplitude. Tópicos relativos à baixa qualificação ou à falta de atratividade deste setor para grupos marginalizados do mercado de trabalho, serão discutidos e analisados a partir dos dados sobre raça. Para fins de comparabilidade, foram traçados dois grandes grupos étnico-raciais. O primeiro, representado pelas três raças/cores com o menor *status* social e maiores níveis de exclusão (pretos, pardos e indígenas), serão sempre comparados ao aglomerado composto por brancos e amarelos, uma vez que ambos gozam de níveis semelhantes de privilégio no mercado de trabalho e possuem trajetórias de qualificação e inserção profissional muito próximas.²⁵⁰

Estima-se que existam 81.125 musicistas pretos, pardos e indígenas no Brasil. Em termos de inserção, os PPIs (44,6%-59,8%) têm participação no mercado da música bastante similar ao do mercado de trabalho brasileiro em geral (54,0%-55,1%). Por outro lado, as diferenças raciais se acentuam quando o mercado é separado entre aqueles a trabalharem sob vínculos formais e informais. Os PPIs correspondem a um terço dos músicos que possuem vínculos formais (34,0%), mas representam pouco mais da metade dos informais (57,1%), grupo mais expressivo. Apesar dos largos intervalos de confiança, as diferenças verificadas são estatisticamente significantes.

²⁴⁹ Não foram utilizados nos testes de significância estatística. Esta categoria inclui artistas plásticos, músicos, cantores, compositores, bailarinos, coreógrafos, diretores, atores, locutores e outros profissionais das artes..

²⁵⁰ Para mais comentários sobre a aplicação técnica da oposição entre pretos, pardos e indígenas (PPIs ou não-brancos) e brancos/amarelos no mercado de trabalho e educacional brasileiros, consultar Schwartzman (1999), Santos (2001), Campante, Crespo & Leite (2004) e Beltrão & Teixeira (2005).

Tabela 9 - Taxa de participação de pretos, pardos e indígenas no mercado da música por tipo de vínculo

	Taxa de participação	NCI (95%)	NCS (95%)
Músicos informais	57,1%	48,4%	65,4%
Músicos formais	34,0%	20,9%	50,1%
Todos os trabalhadores	52,2%	44,6%	59,8%
Resultados do teste de independência			
	Chi-Square	F Ajustado	p-valor
Pearson	9,851	6,518	0,011
Razão de verossimilhança	9,953	6,586	0,010

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

O nível de escolarização dos músicos inseridos no mercado de trabalho é bem similar àqueles dos trabalhadores brasileiros. 20,4% (19,9%-21,0%) entre todos os profissionais e 22,6% (15,8%-21,3%) dos musicistas atuando em 2019 concluíram o Ensino Superior. Tampouco foram encontradas diferenças de escolarização entre formalizados e informais na categoria. Os testes de independência estatística rejeitam a hipótese de diferença educacional entre os tipos de vínculos. Entre brancos/amarelos e PPIs, houve uma diferença marginalmente significativa, observada a grandeza do p-valor. Isto pode acontecer porque há a possibilidade de que músicos informais com ensino superior estejam inseridos em outras carreiras nas quais possuem carteira assinada, já que aqui estamos discutindo apenas o mercado da música.

Tabela 10 - Músicos que concluíram o ensino superior em diversos cortes

Nível escolar mais alto = superior	Proporção	NCI (95%)	NCS (95%)	Contagem	NCI (95%)	NCS (95%)
Branco/Amarelo	28,8%	18,3%	42,2%	21.362	9.855	32.868
PPIs	17,0%	9,9%	27,7%	13.820	5.949	21.692
Formais	32,1%	19,3%	48,4%	10.611	4.770	16.452
Informais	20,1%	12,4%	30,8%	24.571	11.905	37.238
Todos os músicos	22,6%	15,8%	31,3%	155.368	125.671	185.065
Outras profissões	20,4%	19,9%	21,0%	19.316.414	18.762.321	19.870.507
Trabalhadores brasileiros	20,4%	19,9%	21,0%	19.351.596	18.796.493	19.906.699
Resultados do teste de independência						
Raça		Chi-Square		F Ajustado		p-valor
Pearson		5,396		3,085		0,083
Razão de verossimilhança		5,415		3,096		0,082
Vínculo						
Pearson		3,821		1,913		0,167
Razão de verossimilhança		3,603		1,804		0,179
Músico ou não						
Pearson		0,927		0,331		0,565
Razão de verossimilhança		0,903		0,323		0,570

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

Apesar de a conclusão do nível superior ser marginalmente semelhante entre formais e informais, ao inverter a relação das tabulações, considerando o tipo de vínculo e a inserção do profissional em qualquer atividade, evidenciam-se as discrepâncias neste processo. A taxa de formalização global dos profissionais que concluíram o ensino superior é muito superior àquela referente aos que não alcançaram este nível escolar. As chances de um músico sem graduação universitária se inserir em algum tipo de formalização no mercado de trabalho é somente 38% da de um músico com ensino superior. Isso pode ocorrer, como foi visto na seção anterior, devido à tendência a engajamento de músicos com ensino superior em outras carreiras, com *status* de ocupação principal, correspondendo a música à sua fonte de renda complementar. As tabelas apresentadas abaixo abarcam tais discrepâncias. Faz-se importante atentar para o fato de que a inserção de músicos no mercado formal é menor quando comparada, tanto com aquela verificada entre outros trabalhadores graduados, quanto com a de outros, que estudaram até o Ensino Médio.

Tabela 11 - Taxa de informalização, comparação entre músicos e outros profissionais

	Valor	NCI (95%)	NCI (95%)	Contagem
Outros com ensino superior	14,8%	14,2%	15,4%	19.316.414
Outros sem ensino superior	42,8%	42,3%	43,2%	75.170.545
Músicos com ensino superior	50,7%	31,7%	69,4%	35.182
Músicos sem ensino superior	72,9%	63,9%	80,3%	120.186
Total	37,1%	36,7%	37,5%	94.642.327
Teste de independência		Chi-Square	F Ajustado	Sig.
Pearson		10.474,81	1.387,95	< 0,001
Razão de verossimilhança		11.673,02	1.546,72	< 0,001
Hierarquia da função	Valor	NCI (95%)	NCI (95%)	Contagem
Músicos sem ensino superior	72,9%	63,9%	80,3%	120.186
Músicos com ensino superior	50,7%	31,7%	69,4%	35.182
Total	67,8%	59,6%	75,1%	
Teste de independência		Chi-Square	F ajustado	Sig.
Pearson		10,904	4,493	0,034
Razão de verossimilhança		10,432	4,298	0,038
Razão de chances	0,382 (0,154-0,945)			

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

4.6.2 Análise de diferenciais de expediente

As horas habituais e efetivas de trabalho dos músicos costumam ser bem menores que a da média da população. Há um grande contingente de profissionais ocupados com expedientes excessivamente baixos ou até próximos de zero, apresentando uma forte tendência mercadológica de *trabalho intermitente* (horas habituais nulas) e de *remuneração variável*, como o recebimento por obra ou serviço (remuneração habitual nula). Em uma área na qual parte significativa do trabalho dos agentes se dá sem o reconhecimento de sua significação laboral (v. disc. na seq. anterior e no cap. V), é possível verificar indícios da existência de fazeres relacionados à atividade-fim dos músicos e compositores a ocorrerem de maneira não remunerada (p. ex., trabalho ligado ao agendamento de apresentações, atividades de estudo e formação, divulgação de shows, produção etc.).

Os testes-t para os *expedientes efetivo* e *habitual* comprovaram a propensão de *menor expediente* para a categoria, quando realizados tendo em vista o que é comum aos demais trabalhadores brasileiros. Os valores do teste estão na tabela 7.

Tabela 12 - Teste de hipótese para expediente exercido pelos músicos

Ocupação	Expediente efetivo	NCI (95%)	NCS (95%)	Valor testado (média total)	t	df	Sig.
Outros ocupados	38,1	38,0	38,2	38,1	0,253	11.508	0,800
Músicos, cantores e compositores	28,5	25,5	31,6	38,1	-6,073	11.508	>0,001
Ocupação	Expediente habitual	NCI (95%)	NCS (95%)	Valor testado (média total)	t	df	Sig.
Outros ocupados	39,7	39,6	39,8	39,7	0,34	11.508	0,734
Músicos, cantores e compositores	29,4	26,4	32,5	39,7	-6,613	11.508	>0,001

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

Testou-se os expedientes médios, habituais e efetivos, dos músicos com vínculos formais e informais, comparando-os, posteriormente, com os valores verificados entre os trabalhadores de um modo geral, no intuito de verificar a hipótese do impacto da formalização na quantidade de horas trabalhadas por semana. Como esperado, os músicos formalizados trabalham, efetivamente, onze horas e meia a mais que os informais: um expediente 1,44 vezes maior. As médias obtidas dos dois tipos de vínculo foram estatisticamente significantes da média efetiva da categoria, e a média dos informais foi significativamente menor que a da categoria. Os resultados seguem abaixo.

Tabela 13 - Teste de hipótese para expediente exercido pelos músicos

Vínculo	Expediente efetivo	NCI (95%)	NCS (95%)	Valor testado (média total)	t	df	Sig.
Informal	26,1	22,7	29,4	28,5	-1,471	83	0,145
Formal	37,7	31,9	43,4	28,5	3,173	83	0,002
Vínculo		Expediente habitual					
Informal	26,9	23,6	30,3	29,4	-1,475	83	0,144
Formal	38,7	33,1	44,3	29,4	3,271	83	0,002

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

As horas trabalhadas pelos pretos, pardos e indígenas costumam ser menores que as dos brancos e amarelos, consequência da maior taxa de informalidade verificada nos vínculos laborais dos primeiros. Entre os músicos verifica-se tendência similar, com uma discrepância ainda mais acentuada entre ambos grupos raciais. O expediente médio de um músico PPI é 82% de um músico branco ou amarelo, e não existem grandes diferenças entre os expedientes habituais e efetivos.

Tabela 14 - Teste de hipótese para expediente exercido pelos músicos

Ocupados	Expediente habitual	NCI (95%)	NCS (95%)	Valor testado (ocupados)	t	df	Sig.	Contagem
Branco/Amarelo	40,5	40,4	40,7					42.987.766
PPIs	39,0	38,9	39,1	40,5	-23,998	11508	<0,001	51.637.363
		Expediente efetivo						
Branco/Amarelo	38,9	38,7	39,1					42.987.766
PPIs	37,4	37,2	37,5	38,9	-20,357	11508	<0,001	51.637.363
Músicos	Expediente habitual	NCI (95%)	NCS (95%)	Valor testado (músicos)	t	df	Sig.	Contagem
Branco/Amarelo	32,5	28,6	36,4					74.243
PPIs	26,6	23,2	30,1	32,5	-3,386	83	0,001	81.125
		Expediente efetivo						
Branco/Amarelo	31,4	27,0	35,7					74.243
PPIs	25,9	22,4	29,4	31,4	-3,105	83	0,003	81.125

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

4.6.3 Trabalho extra

A existência e disseminação do trabalho suplementar (extra) pode ser efeito de rendimentos ou expedientes insatisfatórios oriundos das atividades exercidas na área de

música, conforme explorado neste documento. Um possível cenário para este estado é: músicos com carreiras principais outras, apresentam-se em horas extra na área de música objetivando satisfazer interesses pessoais de envolvimento com o campo, enquanto os que estão a investir maioritariamente no trabalho musical, são levados a procurar atividades laborais complementares, devido a uma jornada de trabalho ou remuneração insatisfatórias.

Estima-se que 28,9% dos musicistas realizam algum tipo de trabalho extra, considerando-se aqueles que têm na música a atividade ocupacional primária ou secundária (IC 21,1%-38,1%). Esta proporção é muito superior àquela encontrada nas demais ocupações (3,8%), não havendo variações significativas entre a população quando separada por raça, gênero ou tipo de vínculo. Entretanto, músicos com ensino superior completo contam com uma maior pluralidade de renda em relação aos demais, compondo sua renda com atividades adicionais àquela desempenhada na categoria (tabela 10).

Tabela 15 - Prevalência de trabalho extra entre os músicos por nível de escolaridade

	Proporção de trabalho extra	NCI (95%)	NCS (95%)	Contagem
Músicos sem ensino superior	23,8%	16,6%	32,8%	28.552
Músicos com ensino superior	46,4%	27,5%	66,3%	16.312
Todos os músicos	28,9%	21,1%	38,1%	44.864
Resultados do teste de independência		Chi-Square	F Ajustado	p-valor
Pearson		11,989	4,871	0,027
Razão de verossimilhança		11,314	4,597	0,032

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

Foi aqui ressaltado e demonstrado que a possibilidade de sobreviver apenas com a renda oriunda do trabalho com música, composição ou canto não é uma realidade a atravessar todo o mercado de trabalho. Ademais, musicistas, não raro, se põem a dedicar às atividades na área como mecanismo de complementação de renda, ao invés de trabalho principal. 17,3% são os que se encontram nesta situação (IC 95% 12,1%-24-0%). Há ainda um risco de que esses números posam estar subestimados, dadas às múltiplas formas de engajamento com as práticas laborais na área, incapazes de serem captadas em todas as suas nuances por quaisquer modalidades de pesquisa quantitativa. Apesar de não haver variações significativas em função da educação, do sexo e da raça, existem grandes diferenciais de percentuais referentes ao engajamento com a música como forma de renda complementar verificadas entre os músicos formalizados e os informais (em qualquer área).

Tabela 16 - Música enquanto renda complementar (trabalho secundário), por vínculo

	Proporção	NCI (95%)	NCS (95%)	Contagem
Músicos formais	20,2%	13,8%	28,6%	24.738
Músicos informais	6,3%	2,5%	14,6%	2.064
Todos os músicos	17,3%	12,1%	24,0%	2.064
Resultados do teste de independência		Chi-Square	F Ajustado	p-valor
Pearson		6,287	7,132	0,008
Razão de verossimilhança		7,536	8,548	0,003

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

4.6.4 Rendimento

A renda mensal média dos musicistas não varia significativamente em relação às demais ocupações. Dada a informalidade sistêmica a permear as atividades profissionais na área, é possível verificar que a não verificação do usufruto dos direitos trabalhistas por trabalhadores da área não é “compensada” por ganhos salariais significativos. Ademais, os que têm a música como trabalho secundário acabam por contar com mais dinheiro no final do mês, *sejam estes trabalhadores formalizados ou informais*. Adicionalmente, a renda dos informais permanece muito abaixo da renda dos formais. A renda significativamente mais expressiva verificada entre os que têm a música como trabalho secundário pode ser atribuída a uma boa inserção no mercado por meio de sua atividade principal, a garantir maior estabilidade, mais horas trabalhadas e maior renda.

Musicistas sem ensino superior ganham menos que os graduados, as mulheres cantoras, compositoras e instrumentistas marginalmente²⁵¹ mais que os homens, e a população branca e amarela marginalmente mais que a população preta, parda e indígena (PPIs). Um padrão idêntico ocorre com a renda efetiva, à exceção da hierarquia da função. Trabalhos principais e secundários não impactaram em quanto os musicistas receberam no mês ao qual a pesquisa se reporta. A renda desta categoria naquele mês (julho de 2019) tampouco variou em relação à renda obtida pelos demais trabalhadores. Por fim, trabalhadores secundários da música perderam 54% da renda habitual (IC 95% 44-78%). Para mais detalhes, consultar a tabela 15, ao fim do documento.

²⁵¹ $0,1 > p > 0,05$.

4.6.5 Subocupação

A *subocupação* é um tipo de indicador da *qualidade do trabalho*, obtida por meio da proporção de ocupados que trabalham menos de 40 horas semanais e que revelam interesse em exercer suas funções por mais tempo que o trabalho efetivo cumprido no período da pesquisa. Os subocupados são um substrato da população trabalhadora que também fazem parte da *força de trabalho subutilizada* (que não está trabalhando o quanto poderia ou desejaria estar), quando acrescidos aos desempregados e inativos que poderiam estar trabalhando.

Por se tratar de uma avaliação subjetiva conduzida pelo profissional a respeito da distância de sua jornada atual em relação a outra, idealizada e de valor superior, a subocupação é um possível reflexo da *insatisfação com o expediente*, ou uma *limitação de oportunidades de trabalho* (MACHADO & MACHADO, 2010). Indiretamente, a subocupação também indica uma *insuficiência da ocupação* em prover horas de trabalho adequadas a seus protagonistas, de acordo com os seus desejos e anseios (IKUTA & MONTEIRO, 2019).

Os músicos têm uma taxa de subocupação muito superior à verificada entre os demais ocupados brasileiros: 7,6% (razão de chances de 4,567), em 2019. Aproximadamente, 1 a cada 3 ocupados na área relata trabalhar menos do que gostaria (IC 95% 20,6-35,0%). Falta trabalho sobretudo para quem vive e depende da música como principal fonte de renda. A subocupação entre estes é maior do que a verificada entre aqueles para quem a música é apenas renda complementar (trabalho secundário). Os dados representam a insatisfação com a própria jornada de trabalho por parte de quem tem a música como trabalho principal. Devido à menor representatividade da categoria na amostra da PNAD Anual, o teste de significância indica uma diferença marginal, mas aponta um achado de investigação interessante para estudos posteriores.

A mesma situação de representatividade ocorre na diferença entre formalizados e informais, sendo que os últimos relatam trabalharem bem menos do que desejam, em comparação aos primeiros. Pretos, pardos e indígenas (38,7%) e músicos sem diploma de ensino superior (30,7%) também são desproporcionalmente afetados pela insuficiência de horas trabalhadas, relatando trabalhar bem menos que deveriam/gostariam. Não foram encontradas diferenças significativas entre homens e mulheres, embora muito provavelmente isso se verifique em decorrência da baixa representatividade amostral. Todos os resultados relevantes seguem na tabela abaixo:

Tabela 17 - A subocupação entre os músicos brasileiros e principais desigualdades

	Valor	NCI (95%)	NCI (95%)	Contagem	
Outros ocupados	7,6%	7,4%	7,8%	94.486.959	
Músicos, cantores e compositores	27,2%	20,6%	35,0%	155.368	
Razão de chances	4,57	3,17	6,59	94.642.327	
Teste de independência		Chi-Square	F ajustado	Sig.	
Pearson		170,963	79,608	< 0,001	
Razão de verossimilhança		108,357	50,456	< 0,001	
Hierarquia da função		Valor	NCI (95%)	NCI (95%)	Contagem
Trabalho principal	29,6%	21,8%	38,7%	128.566	
Renda complementar	15,8%	6,9%	32,3%	26.802	
Razão de chances	0,448	0,161	1,248	155.368	
Teste de independência		Chi-Square	F ajustado	Sig.	
Pearson		3,749	2,458	0,117	
Razão de verossimilhança		4,101	2,688	0,101	
Vínculo		Valor	NCI (95%)	NCI (95%)	Contagem
Informal	29,9%	21,8%	39,6%	122.356	
Formal	17,1%	8,9%	30,5%	33.012	
Razão de chances	0,485	0,201	1,167	155.368	
Teste de independência		Chi-Square	F ajustado	Sig.	
Pearson		2,687	0,101	0,101	
Razão de verossimilhança		2,886	0,089	0,089	
Raça/cor		Valor	NCI (95%)	NCI (95%)	Contagem
Branco/amarelo	14,6%	8,8%	23,4%	74.243	
PPI	38,7%	28,7%	49,7%	81.125	
Razão de chances	3,685	1,848	7,349	155.368	
Teste de independência		Chi-Square	F ajustado	Sig.	
Pearson		20,087	14,629	< 0,001	
Razão de verossimilhança		20,826	15,167	< 0,001	
Educação		Valor	NCI (95%)	NCI (95%)	Contagem
Sem ensino superior	30,7%	22,5%	40,3%	120.186	
Com ensino superior	15,3%	8,3%	26,6%	35.182	
Razão de chances	0,409	0,18	0,931	155.368	
Teste de independência		Chi-Square	F ajustado	Sig.	
Pearson		5,727	4,753	< 0,05	
Razão de verossimilhança		6,244	5,182	< 0,05	

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

4.6.6 Árvores de decisão para a classificação da inserção ocupacional dos músicos

Para a seleção do melhor modelo classificatório dos dados de informalidade, foram testadas diferentes formas de construção de árvores de decisão. Modelos de qui-quadrado (CHAID) e regressivos (CRT) foram escolhidos, e as especificidades do que tiveram menor risco (e maior capacidade de explicação) seguem abaixo:

Tabela 18 - Resultados do modelo CRT para previsão de informalidade

	Valor	Erro padrão	
Estimativa de risco	14,1%	0,001	
Resultados de classificação			
Valores observados	Valores preditos Músico informal	Músico formal	Proporção acertada
Músico informal	116.912	5.441	95,6%
Músico formal	16.527	16.487	49,9%
Proporção	85,9%	14,1%	85,9%
Importância das variáveis na construção do modelo			
	Absoluta	Normalizada	
Idade	5,8%	100	
Diploma de nível superior	3,7%	63,8	
Raça	2,9%	50,0	
Trabalho primário/secundário	2,3%	39,7	
Sexo	1,5%	25,9	

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

A classificação criou 51 nódulos e 26 combinações finais, na qual se intercalam se em diferentes momentos as variáveis de idade, nível superior, raça, música como trabalho primário ou secundário e o sexo. Ele foi extremamente eficaz em acertar a condição de *informalidade* das pessoas, e relativamente eficaz para prever a *formalidade* (acertados em 50% dos casos), em comparação aos outros modelos testados. Os resultados indicam que em diversos e diferentes cortes de raça, trabalho, sexo e escolaridade, a *idade* é o caminho mais comum para identificar das *tendências de informalidade* nos nódulos estudados. Ela tem a maior importância para prever o modelo.

Obteve-se resultado semelhante na tentativa de utilizar o modelo CRT na previsão da posição da música na ocupação do indivíduo. A combinação das mesmas variáveis teve um erro (risco) de 12,8%, sendo que foram acertados 96,9% dos casos de trabalhadores com a música na ocupação principal e 39,8% dos com renda complementar. Para esta rede, criaram-se 47 nódulos dos quais 24 são terminais (finais). Igualmente neste modelo, a idade obteve a maior importância para quebrar os agrupamentos.

Tabela 19 - Resultados do modelo CRT para previsão de trabalho principal ou secundário

	Valor	Erro padrão	
Estimativa de risco	12,8%-13,0%	0,001	
Resultados de classificação			
Valores observados	Valores preditos Trab. Principal	Renda compl.	Proporção acertada
Trabalho principal	124.533	4.034	96,9%
Renda complementar	16.124	10.676	39,8%
Proporção	90,5%	9,5%	87,0%
Importância das variáveis na construção do modelo			
	Absoluta	Normalizada	
Idade	6,9%	100	
Raça	1,3%	18,8	
Sexo	1,3%	18,8	
Diploma de nível superior	0,7%	10,1	
Formal/Informal	0,7%	10,1	

Fonte: PNAD (2019). Elaboração própria

A visualização das redes se tornou bastante complexa em razão das constantes intercalações, mas foram aqui apresentadas. Em suma, entende-se que tanto para compreender a prioridade da música como ganha-pão (como atividade primária ou secundária) quanto o tipo de inserção global dos profissionais envolvidos na ocupação, *a idade é o componente que tem maior relevância*. Via de regra, a informalidade no mercado de trabalho se demonstra maior entre os mais jovens, à exceção de grupos de vulnerabilidade (como pretos, pardos e indígenas e pessoas de menor escolaridade, onde a relação é inversa). Quanto à vinculação (formal e informal), ela varia conforme as diversas combinações realizadas pelo modelo.

Após uma breve investigação exploratória do mercado de trabalho musical de 2019 com informações fornecidas pela PNADCA do mesmo ano, pudemos compreender e descrever algumas das ordenações e clivagens que são específicas da mão-de-obra a constituir-lo. Usando testes de significância estatística para médias e proporções e um modelo de construção de árvores de decisões (CRT), identificamos que músicos trabalham menos que a média da população brasileira. O baixo índice médio é puxado sobretudo pelos informais, que trabalham onze horas a menos e compõem a maioria absoluta da categoria (entre 71,6% e 84,5%). Este último dado realça a caracterização de alta informalidade na categoria,

comparativamente aos demais trabalhadores, mesmo ao se considerar os diversos cortes sociodemográficos que poderiam ter um efeito no seu cômputo (raça, gênero, educação).

Este mercado também é caracterizado por sua excessiva masculinização, dado que a participação feminina é extremamente baixa, a despeito do que se verifica nas ocupações de um modo geral no Brasil. Recomenda-se que posteriores investigações sejam feitas para comprovar se há alguma relação com a proporção de mulheres que se formam na área e este fenômeno, ou se o problema é no contexto da inserção, dada a possibilidade de músicos graduados trabalharem em outras funções análogas.

A composição racial deste mercado é semelhante à da população brasileira, mas a qualidade deste vínculo é significativamente diferenciada. A forma com a qual os pretos, pardos e indígenas acessam o mercado da música é condicionada por sua alta informalidade, baixa qualificação específica, menos horas trabalhadas (em todas as funções) e maior anseio por trabalhar por períodos mais extensos. Os músicos pretos, pardos e indígenas sofrem de uma dupla desigualdade racial: a primeira, de representação, faz com que este grupo participe 1,7 vezes menos no mercado de trabalho formal, comparado ao informal. A segunda, educacional, se reflete na presença 0,5 vezes maior de diploma de nível superior entre os músicos trabalhadores em 2019.

O ensino superior se sobressai como circunstância de maior “proteção” da fragilidade dos trabalhadores deste setor. Ele pode garantir-lhes tanto uma menor chance de informalidade independente da função quanto uma possibilidade de mais horas semanais de serviço, bem como uma carreira principal mais estável que posiciona a música no status de trabalho secundário, uma renda extra ou “bico”. Não foram encontradas diferenças significativas de escolaridade entre músicos formais e informais, o que reforça a tese de uma baixa relevância do diploma para a formalização das atividades exercidas na área de música.

Músicos também carecem de um número satisfatório de horas trabalhadas, segundo seu próprio critério. A demanda por mais horas trabalhadas é evidenciada em diversos cortes sociodemográficos, acentuando-se entre alguns grupos mais fragilizados (pretos, pardos e indígenas; pessoas sem diploma, trabalhadores informais e que têm a música como trabalho principal).

Para classificar a probabilidade de um músico ser formalizado ou exercer a profissão de maneira primária ou secundária, a idade se revelou como principal variável nos modelos de árvore de realidade atual (CRT) testados. Quando se busca compreender os determinantes destes dois qualificadores do trabalho, é a idade que com mais força nos direcionará na classificação dos trabalhadores quanto a estes dois indicadores. Em função da baixa

representatividade amostral da categoria a PNAD Contínua Anual, recomenda-se a realização de inquéritos posteriores uma vez que o próximo Censo Demográfico (2021) seja realizado e seus dados publicamente disponibilizados.

4.7 CONSIDERAÇÕES

Dada a impossibilidade de uma abordagem hermética das primeiras experiências de Campo e das escolhas metodológicas que as orientaram e marcaram a presente pesquisa de um modo geral, não poderia incorporá-las à discussão de outra forma que não do modo integrado, como me propus a proceder neste capítulo. Nele me ocupei, primeiramente, em descrever as primeiras incursões a espaços na cidade de Salvador onde os fazeres musicais como trabalho representavam/representam um importante elemento a caracterizá-los, justificando a aproximação. Descrevi de que modo o afunilamento do universo de pesquisa me conduziu até os meus quatro principais interlocutores – Kátia, Elias, Mário e Aline.

Foram abordados, de maneira sucinta, os conceitos de pesquisa de campo, observação participante e etnografia, por serem o tripé a sustentar e a orientar a minha aproximação com os agentes em Campo e a posterior tradução e interpretação (OLIVEIRA, 2000, p.17-36) de tais experiências para o material escrito, aqui exposto²⁵². Além dos processos mencionados, apontei a entrevista semiestruturada como outra dentre as metodologias às quais recorri para a condução deste trabalho. Através dela, pude me aproximar de outros interlocutores de pesquisa – Túlio, Rocío, Leo, Reginaldo e Teresa –, que muito contribuíram às reflexões realizadas. As entrevistas foram direcionadas também aos quatro principais interlocutores durante o processo de observação participante, trazendo informações adicionais àquelas, coletadas em Campo.

Após a apresentação de meus nove interlocutores, expus alguns dados referentes a seus perfis e às práticas musicais com as quais se envolvem, relevantes para as discussões que serão desenvolvidas durante o quarto capítulo deste trabalho. Retornando minhas atenções a Kátia, Elias, Aline e Mário, trouxe alguns dados estatísticos relevantes aos bairros onde residem na atualidade, levantando elementos propícios (ainda que não suficientes) para uma melhor aproximação da compreensão de seus respectivos posicionamentos no campo de poder

²⁵² Segundo Roberto Cardoso de Oliveira (2000) os dados, construídos em campo de maneira já refratada devido às predisposições teóricas a influenciar o pesquisador no levantamento de suas informações, sofreria uma dupla refração no momento da escrita, já que esse mesmo pesquisador deveria realizar, ao escrever, um processo de tradução e outro de interpretação desses dados. Tradução, pois faz-se necessário uma conversão do que foi levantado para o discurso da disciplina – a tentativa de transmissão do que o autor toma como “cultura nativa” para a “cultura antropológica” – e interpretação, pois é necessário que o pesquisador se municie dos conceitos básicos constitutivos da área e o transforme em texto etnográfico através do trabalho reflexivo e, até certo ponto, subjetivo. Este seria um dos pontos críticos relacionados ao processo da escrita digno de nota.

(econômico, no sentido estrito, e simbólico). Por fim, reflito sobre alguns dos dados de natureza quantitativa, apresentados ao longo do capítulo, somando a eles outros, rodados a partir do banco da PNAD Anual de 2019. Eles serão evocados no intuito de complementar e enriquecer discussões vindouras, concedendo-lhes amparo estrutural no que diz respeito do trabalho musical no Brasil (com efeitos para a compreensão daquele conduzido na cidade de Salvador). Seu uso, de modo dialético em relação à análise qualitativa aqui predominante, mostrar-se-á de importância fundamental.

5. PASSADO-PRESENTE: ALGUMAS VIVÊNCIAS MUSICAIS DE MÁRIO, ALINE, ELIAS E KÁTIA

No capítulo que se inicia, reflito sobre diversos elementos a caracterizar e particularizar a experiência do trabalho com música de meus interlocutores, trazendo algumas informações sobre os percursos por eles trilhados em vínculo com a prática musical. Utilizarei como principal pilar para a análise empreendida, a subdivisão, estruturada e estruturante, do campo musical entre campo de produção restrita e campo de grande produção, bifurcação de grande relevância para a compreensão de diversas especificidades do fazer musical quando compreendido em seu aspecto laboral/ocupacional.

Os escritos que se materializaram nas próximas linhas basearam-se em meus diários de campo, nas entrevistas e mensagens transcritas, no diálogo com a literatura e nas inúmeras conversas que mantive com interlocutores e colegas de área durante o período de construção do presente documento. Conteí, portanto, com a colaboração, direta ou indireta, de diversos agentes para viabilizar a presente redação, sempre com a preocupação de o fazer de maneira dialógica. Gostaria de com eles partilhar os méritos que a análise eventualmente demonstre, assumindo, por outro lado, inteira responsabilidade por seus equívocos.

5.1 MÁRIO

5.1.1 *Quanto puder: remuneração como necessidade, pagamento como opção* (Diário de Campo)

Salvador, 7 de dezembro de 2017

Para a primeira apresentação que eu realizaria junto ao grupo, fizemos dois ensaios com aproximadamente duas horas e meia de duração. Eles ocorreram na casa de Jaime com a presença de todos os integrantes, na primeira ocasião, e com a ausência de Léo, no último dos encontros. Antes do primeiro ensaio, no entanto, foi-me enviada uma lista de músicas que apresentaríamos e pude tomar contato com o repertório buscando por cada uma delas em *websites* e plataformas da internet. Com algumas anotações escritas, pude me dirigir ao encontro dos colegas já com um esboço da apresentação em minha cabeça.

No ensaio, entretanto, pude perceber que Mário, Jaime e Léo executavam as músicas de uma maneira muito particular, sendo vários dentre os arranjos propostos por iniciativa individual ou coletiva dos próprios integrantes. Mostraram-se entrosados, pois haviam já realizado, até então, algumas apresentações. Excetuando-se poucos momentos em que

acertavam entre si alguns detalhes sobre cada uma das músicas, dirigiram suas atenções ao suporte à minha assimilação do repertório.

Jaime parecia conduzir o grupo e demonstrou de antemão a sua aversão à possibilidade de que eu pudesse me apresentar tocando uma bateria completa. Partiu dele a exigência de que eu utilizasse somente a caixa – tambor geralmente com o registro mais agudo do instrumento – e que não me aventurasse a tocar utilizando baquetas, permitindo-me somente o uso de vassouras²⁵³. Além da caixa, acabei por utilizar também um *pad* de efeitos eletrônicos, a simular o som de bongôs em alguns boleros que compunham o repertório a apresentação.

O último dos ensaios ocorreu no dia mesmo da apresentação, no período da tarde. Deixei meus instrumentos na casa de Jaime para que Léo os conduzisse até o local de apresentação, em veículo particular. Para lá me dirigi de ônibus, seguindo à risca o figurino estipulado por Jaime para a ocasião: blusa, calça e sapatos pretos. Chegando ao estabelecimento um pouco após o horário combinado com os colegas, necessitamos ainda aguardar um breve período até o início da passagem de som²⁵⁴. O equipamento de som ainda não estava completamente montado e posicionado, e aproveitamos o tempo em que o técnico responsável por fazê-lo conduzia a atividade, então, para conversar sobre algumas questões técnicas relativas à apresentação. Apesar do local não ter uma estrutura de palco – o espaço da apresentação era improvisado em uma área na qual, durante o dia, funcionava um escritório – Jaime foi taxativo na decisão de que faríamos uma entrada conjunta para o início da performance, remetendo a um gesto ritual comum às apresentações realizadas em palcos. Esta se daria por uma escada em espiral, situada à lateral do local onde tocaríamos.

Fizemos a passagem de som com algumas pessoas já presentes no ambiente da apresentação. Como não havia controle da transeuntes na porta de vidro a dar acesso à área externa, onde funciona o bar local, pessoas transitavam livremente entre ambos espaços, algumas supondo, inclusive, que a apresentação já havia se iniciado. Terminados os ajustes, recebemos de Jaime algumas fichas a serem trocadas por cerveja e comida, cedidas pelo estabelecimento aos músicos que lá se apresentam. As opções de alimentos aos quais

²⁵³As *vassouras* ou *vassourinhas* correspondem a um tipo de baqueta na qual se verifica, em uma das extremidades, um conjunto de fios (de metal, de plástico etc.) cujas diferentes interações deles exploradas em relação à bateria pelo instrumentista são capazes de produzir efeitos sonoros particulares. O diferencial das vassouras em relação às baquetas, portanto, não se encontra na dinâmica que permite extrair do instrumento, mas no timbre.

²⁵⁴ Termo êmico, comumente utilizado por músicos e demais interlocutores do Campo para se referirem às atividades que, via de regra, envolvem técnicos de som e músicos, antecedendo à apresentação. Dentre elas, podemos destacar a afinação dos instrumentos, equalização do som dirigido ao palco (retornos), do som dirigido ao público (PA's) e demais ajustes sonoros necessários ao show. A depender da formação instrumental, da quantidade de equipamentos utilizados, do tipo de som a ser executado e da qualidade dos profissionais envolvidos, a passagem de som pode ocorrer de maneira mais ou menos eficiente.

tínhamos direito eram limitadas e não muito fartas – me explicou a funcionária que me atendeu junto ao balcão do bar – e, como o cardápio me pareceu apetitoso, acabei optando por me alimentar antes de iniciar a nossa apresentação.

Após o breve lanche, me apressei em subir as escadas ao perceber que já estava no horário combinado com os colegas para o início da apresentação – 23h. Pessoas ligadas a casa costumam sugerir um horário adequado à realização show e estipulam um limite para o término, mas existe grande flexibilidade relacionada à transgressão destes limiares pré-estabelecidos. Via de regra, os próprios músicos ajustam os horários às suas disponibilidades e preferências. No grupo de Mário, por sua vez, era Jaime quem dava as ordens. Desta forma, descemos as escadas no horário por ele estipulado e demos início à apresentação.

Haviam cerca de vinte pessoas no espaço (área interna) quando começamos o show, mas outras, inicialmente na área externa do estabelecimento, se aproximaram do ambiente para acompanhar trechos da apresentação. O público era silencioso e a postura contemplativa. Alguns ruídos advindos da área externa penetravam o espaço em que tocávamos, com maior intensidade quando a porta a conectá-lo à parte exterior era movida para a entrada ou saída de pessoas. Ao todo, foram cerca de uma hora e vinte minutos de performance, incluindo os momentos de aplausos, falas nos intervalos entre as músicas e demais intervenções.

Durante a apresentação, Mário apresentou ao público aquele quem iria recolher o dinheiro das contribuições espontâneas à apresentação – Teco, o marido de Jaime – e anunciou os brindes oferecidos pela casa a quem contribuísse com uma quantia mínima estipulada – ao que me recorde, R\$10,00. De onde tocávamos, pude perceber um grande engajamento do público com as contribuições. Após “passar a caixinha” – disponibilizada pelo estabelecimento e confeccionada em formato de seta, contendo chamativos dizeres: *Pague quanto puder* – entre aqueles que formavam a plateia, Teco se dirigiu ao público do bar (na área externa) para de seus integrantes também solicitar contribuições à apresentação. As pessoas que ocupavam este espaço eram visivelmente mais numerosas que aquelas que acompanhavam o show. Tinham a possibilidade de ouvir o que tocavam os músicos, devido à caixas de som posicionadas em direção às mesas e cadeiras oferecidas pelo bar, onde as pessoas se sentavam para ali consumir. O contato visual com o show a partir da área externa, porém, era pouco favorecido, pois ambos espaços eram separados por paredes de vidro pouco transparentes.

Em certos momentos, durante a performance, Jaime sussurrava um ou outro “sshhhh”, de modo onomatopeico, em minha direção, no intuito de solicitar que eu tocasse com menor intensidade. A ele muito incomodava, aparentemente, o excesso de volume de alguns

instrumentos de percussão, a exemplo da bateria, o que transpareceu a partir de sua censura à utilização do *kit* completo do instrumento e de suas investidas em relação à dinâmica de minha performance durante o show.

Finda apresentação, já por volta das 00h20, Mário agradece a presença do público e encerra a apresentação. Nos cumprimentamos, ali mesmo, onde tocávamos há poucos minutos. Colocamos-nos então a receber os cumprimentos de algumas entre as pessoas as quais haviam acompanhado o show e, na sequência, nos sentamos em uma mesa na área externa – próxima ao bar –, a confraternizar. Passados alguns minutos, Jaime nos convoca para uma “reunião” no segundo andar da parte interna do estabelecimento e nos informa os valores obtidos com a “caixinha” – aproximadamente R\$360,00, o que excede nossas expectativas até aquele momento. Ele declara que destinará a sua parte do cachê a Mário, nos incentivando a tomar atitude semelhante. Concordamos em ser este o melhor encaminhamento ao dinheiro recebido e, então, retornamos à área externa do bar para reencontrarmos amigos e colegas que ali se faziam presentes.

Na volta para casa, devido, principalmente, à escassez de ônibus a transitar durante a madrugada, solicito um veículo particular de transporte através de aplicativo de celular. Este custou-me cerca de um terço do valor do cachê que haveria recebido pela performance, caso houvéssemos dividido o montante entre os integrantes do grupo.

5.1.2 Mudança de *habitus*: Da periferia ao samba-jazz

Mário, nascido em 1991, vive em união estável e tem uma filha. Se declara negro e heterossexual. Nascido na cidade de Cachoeira, situada na região do Recôncavo Baiano, se transferiu para Salvador aos 2 anos de idade. Um pouco mais tarde, após completar 4 anos, transfere-se para o bairro Águas Claras, localizado na periferia de Salvador, permanecendo este o seu local de residência até o momento da escrita do presente documento. Foi ali o seu primeiro contato com a música, em uma igreja evangélica local, onde começou a cantar com integrantes de um grupo musical vinculado à instituição. Ainda que se recorde de tais experiências com gratidão, ele reforça a importância de vivências musicais anteriores para sua formação – escuta e a apreciação –, propiciadas pelo contato com os discos do pai em sua residência²⁵⁵. Ao completar dezesseis anos recebe um violão do pastor da igreja evangélica que frequentava, como presente. Com o instrumento em mãos, contando ainda com o auxílio de sites especializados da internet e de um colega da própria igreja, aprende executá-lo “por

²⁵⁵ Alguns dos gêneros musicais apontados como pertencentes a tais reminiscências são o Reggae e o Samba Reggae.

lazer”, em suas palavras. Nos anos que se seguiram, permaneceu em contato esporádico com o violão e praticando, ocasionalmente, também o canto.

Durante o maior tempo de sua vida profissional exerceu a função de assistente de obras, na construção civil. Ao ficar desempregado, começou a exercer trabalhos pontuais na área de música após ser “descoberto”²⁵⁶ em uma casa de apresentações, durante evento que se aproximava de uma espécie de *show de calouros*²⁵⁷. Desde então, passou a se apresentar em bares e casas noturnas em formato *voz e violão*, naqueles casos, e acompanhado de uma banda de *samba-jazz*, nestes últimos.

Ao se apresentar em casas noturnas, ele e o grupo de músicos que o acompanham são dirigidos pela figura quem o “descobriu” – Jaime, pianista e também integrante de sua banda. Os primeiros contatos com Jaime são por ele descritos como situações propiciadoras de novas e enriquecedoras experiências, mas também de estranhamentos gerados pela aproximação de distintos *habitus* de classe²⁵⁸:

Quando (Jaime) chegou aqui, a gente gravou uma música de Tim Maia – Azul da Cor do Mar. [...] a primeira demo que a gente gravou. Porque era uma música que eu conhecia e que ele conhecia também. Porque éramos pessoas diferentes, com ouvidos diferentes, sabe? Realidades diferentes. Aí, para achar uma combinação, deu trabalho. Ele me apresentou coisas de Chet Baker, Ella Fitzgerald, [trecho inaudível] Duke Ellington, muita, muita coisa de jazz. Até então, eu sabia que existia Tom Jobim, mas nunca tinha escutado nada de Tom Jobim. [...] Até hoje, tem cantores da *música clássica brasileira* que pode ser que eu nem conheça, sabe? Porque existe um período de desconstrução, de tudo que você acreditava antes, de que você vivia numa realidade, num ambiente totalmente religioso. (...) daí a gente começou a selecionar músicas para fazer o repertório de *samba-jazz*, estudar. Até então não tinha nenhum contato com o inglês, até hoje não sei falar, sabe? Conheço algumas coisas [...] Canto em inglês, mas é resultado de muito estudo. Eu tenho o ouvido inteligente, sabe?²⁵⁹ (Mário, cantor, parênteses nossos, grifo nosso)

²⁵⁶ Conjugações do verbo “descobrir” com a conotação aqui atribuída foram extraídas do discurso de meus interlocutores em Campo. A sua utilização é muito difundida no cotidiano dos músicos e reforça o caráter inatista socialmente atribuído às habilidades musicais as quais, por sua rara condição, se sujeitariam a serem “descobertas” por terceiros, que se posicionam como quem garimpa e encontra ouro imerso em rejeitos descartáveis. A compreensão dos músicos como indivíduos com um valor inerente, passíveis de serem chamados a exibi-lo quando “pinçados” por pessoas capazes de lhes reconhecer, é somente uma das facetas a reforçar ideais pós-românticos vinculados ao *métier musical*.

²⁵⁷ Programa de televisão de muito sucesso no Brasil entre as décadas de 1970 e 1990, que seguia um modelo já consagrado em rádios do país e se propunha a revelar ao grande público personalidades ainda anônimas que se apresentavam para um júri de especialistas, responsável pela avaliação da performance.

²⁵⁸ Bourdieu (1983, p.82-121; 2007a) mostra-se crítico ao tratamento dissociado entre a disposição estética (preferências e gostos) e as condições sociais que, a seu ver, tem sobre ela considerável influência. A compreensão do gosto como um fruto de geração espontânea inerente ao indivíduo é refutada a partir de uma série de pesquisas empíricas trazidas à reflexão em sua obra. Segundo ele, o *habitus de classe* corresponde à forma incorporada da condição de classe e tem como resultado o condicionamento de indivíduos a ela pertencentes a disposições mais ou menos homogêneas relacionadas, entre outros elementos, ao julgamento de

Conheci Mário por intermédio de Léo - violonista de seu grupo com quem ele ocasionalmente se apresenta também no formato “voz e violão”. Léo me convidou a integrar o conjunto – até então, um trio de samba-jazz – na condição de baterista, pois estavam à procura de um músico para o exercício da função²⁶⁰. Impossibilitado de assumi-la em definitivo, me coloquei à disposição para integrar provisoriamente o conjunto. Além de ter experiência na execução do instrumento e interesse pelo som do grupo, imaginei ser esta uma forma de retribuir a contribuição à ainda incipiente pesquisa daquele que veio se tornar, posteriormente, um dos meus principais interlocutores em Campo - o próprio Mário. Ocupei, provisoriamente, a posição denominada por José Alberto Salgado de “observador-participante-músico” (SALGADO, 2005, p.9), o que me permitiu observar os acontecimentos de uma perspectiva particular e, de certo modo, privilegiada.

Acompanhei então, como observador-participante ou observador-participante-músico, apresentações do grupo em duas distintas localidades, ambas no bairro Rio Vermelho. Tais incursões a Campo ocorreram entre os anos de 2017 e 2019, tendo o grupo de Mário representado aquele o qual pude observar por um período mais extenso no decorrer da pesquisa. Como as apresentações mostravam-se ocasionais – em alguns momentos, chegavam a realizar uma ou duas por mês, mas entre estas se interpunham longos períodos sem shows – o número de saídas de Campo não foi tão vasto quanto o período mencionado poderia levar a entender²⁶¹. Delas, pude extrair, no entanto, importantes reflexões acerca do trabalho empreendido por meu interlocutor na área, as quais buscarei esboçar nas próximas linhas.

5.1.3 Onde o povo está: duas “casas” no bairro Rio Vermelho

Dentre ambas as localidades supracitadas, aquela onde estive presente em um maior número de ocasiões trata-se de um escritório que, no período noturno, tem a sua área externa convertida em um bar, homônimo. Uma fração da área interna do estabelecimento é

²⁵⁹ Tais conflitos podem ter suas raízes alcançadas através do conceito de *habitus*, tal como concebido por Pierre Bourdieu. Para o autor (1983, p.65), o *habitus* é “[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas”. Tendo Mário e Jaime sido socializados em diferentes *habitus*, frutos, entre outros fatores, das diferentes classes sociais às quais pertencem – Jaime é de classe média e Mário sempre pertenceu às classes economicamente dominadas – as disposições e sistemas de percepções incorporadas por ambos são, de maneira equivalente, distintas e/ou, em alguns casos, antagônicas.

²⁶⁰ O grupo já havia realizado algumas apresentações também em formato de quarteto, mas o baterista/percussionista que o integrava havia saído há pouco do conjunto.

²⁶¹ Detalhes sobre o número de saídas de Campo referente à pesquisa conduzida junto a cada um de meus interlocutores foram já mencionados no Capítulo III.

disponibilizada à realização de apresentações musicais, lançamentos de livros, saraus, entre outras atividades culturais. Os eventos musicais ocorrem, via de regra, no período noturno, concomitante ao funcionamento das atividades do bar, sendo corriqueira a convergência entre parte do público de ambos espaços. Embora exista uma divisão física entre eles estabelecida por duas paredes, o fato destas serem de vidro e a existência de caixas de som que projetam o som das apresentações à toda a área externa garante a permanência de uma conexão visual e sonora entre os ambientes²⁶². Uma porta, também de vidro, em uma das paredes contribui ainda mais para o fluxo de pessoas entre ambos.

Mário conduzia a negociação dos shows no local supracitado diretamente com um de seus sócio-proprietários, geralmente com uma antecedência de aproximadamente trinta dias em relação à sua concretização. Tal dinâmica de trabalho baseada em acúmulo de atividades temporárias divididas em pequenos projetos de curta-duração é uma constante no cotidiano de trabalhadores denominados “autônomos”, entre eles, músicos e musicistas (MENGER, 2005, p. 18; 2014; OIT, 2019). Acontece que aqueles que ali se apresentam não o fazem na condição de trabalhadores autônomos contratados, mas de parceiros e tal é a designação a eles atribuída pelos proprietários do estabelecimento. Assumido este posto, viam-se impelidos a se responsabilizarem por funções às quais, do contrário, seriam comumente assumidas pelo local no qual se apresentariam, tais como divulgação e arrecadação. A condição de “empresários de si mesmos” os distanciavam de uma retribuição financeira mínima e/ou fixa relacionada ao trabalho executado, comuns aos trabalhos autônomos regulares²⁶³.

A arrecadação financeira junto ao público era, então, realizada pelos próprios integrantes do grupo ou por pessoas por eles designadas a tal finalidade (geralmente amigos ou parentes). O formato de contribuição aos músicos era indicado já nos panfletos virtuais de divulgação das apresentações: “Pague quanto puder”, não havendo uma cobrança fixa na modalidade *couvert*²⁶⁴. Sendo o pagamento pelo show ao qual assistiam facultativo, era reservada ao público a opção de contribuir ou não, e, no primeiro caso, o valor que corresponderia à contribuição. Em uma ocasião, quando eu já não tocava mais com o grupo de

²⁶² No período final do Campo, as caixas de som foram retiradas por solicitação de um órgão de fiscalização ligado à Prefeitura de Salvador. A ação em muito reduziu o capital econômico mobilizado pelos musicistas que ali se apresentavam, pois parte significativa dos que contribuíram financeiramente para a apresentação se encontrava entre o público do bar.

²⁶³ Esta era a condição, inclusive, dos trabalhadores do bar, a exemplo dos garçons/garçonetes, conzinheiros(as), entre outros.

²⁶⁴ Forma corriqueira de cobrança por apresentações artísticas em estabelecimentos comerciais que não tem na apresentação musical a sua finalidade principal e manifesta (bares, restaurantes, cafés, livrarias etc.), o *couvert artístico* caracteriza-se por uma contribuição fixa, compulsória ou não, cobrada diretamente do consumidor pelo estabelecimento ao qual se vincula temporariamente. O montante da arrecadação final é destinado, integral ou parcialmente, aos músicos.

Mário (havia, neste estágio, encontrado um baterista/percussionista para o grupo) - me ofereci para realizar a arrecadação junto aos presentes. O ideal era que esta ocorresse durante a apresentação, pois, acreditava-se, o montante arrecadado era sempre maior quando nestes momentos. Tal realidade se apresentava como um obstáculo, por exemplo, ao musicista que se propusesse à tarefa: era inviável tocar e receber as contribuições, concomitantemente.

Entre os músicos evitava-se ainda a substituição da atribuição de uma pessoa designada a exercer a tarefa de “cobrador” pela simples alocação do recipiente de arrecadação em frente ao ambiente de performance, como é comum, digamos, em apresentações de músicos de rua. Tal opção justifica-se pelo reconhecimento da necessidade da cobrança individual, e de certo constrangimento por ela acarretado, como essencial ao sucesso da empreitada. Ter alguém incumbido do serviço significava ainda a possibilidade de estender o rol de contribuintes aos frequentadores do bar, situados ao outro lado da barreira de vidro a separar ambos espaços, o que era permitido pelos proprietários do estabelecimento e frequentemente executado pelos integrantes dos grupos que ali se apresentavam, a exemplo do de Mário.

O provimento do recipiente destinado à cobrança e o técnico de som são responsabilidades assumidas pela casa, bem como a confecção de panfletos virtuais (*cards*), o fornecimento de equipamento para a cobrança da contribuição em cartão de crédito ou débito e a oferta de uma dose de cachaça para aqueles entre o público que contribuem em um valor acima de um mínimo estipulado. O estabelecimento fornece também algumas fichas que permitem o consumo de bebidas e de uma refeição simples a cada integrante do grupo.

A contribuição facultativa, de certo modo, permite ao público colocar em cheque o reconhecimento financeiro do trabalho exercido pelos músicos. À plateia é cedida a régua a avaliar o quão “digno” de compensação financeira é o trabalho avaliado – o mesmo não ocorre, porém, com os demais serviços utilizados e/ou consumidos no estabelecimento. Estes, mesmo sujeitos a outras oscilações, tais como o público reduzido em um dia de chuva, a concorrência com eventos e festas em outras nas proximidades do local ou não etc., têm na obrigatoriedade de um pagamento mínimo para seu acesso um requisito inegociável²⁶⁵. Deste modo, quando tocamos com Mário no local, era comum destinarmos a ele todo o valor recebido pela apresentação, por motivos variados, que vão desde o conhecimento de sua situação financeira, mais instável e desfavorável que a dos demais, até a constatação de que o

²⁶⁵ No caso dos garçons, por exemplo, sujeitos às oscilações de remuneração relativas ao pagamento (ou não) da taxa de 10% cobrada dos clientes pelos serviços prestados, é comumente garantida uma remuneração mínima pelo dia de trabalho em estabelecimentos comerciais como bares, restaurantes etc.

valor total arrecadado, mesmo nos dias de grande movimento na casa, seria insuficiente para uma remuneração minimamente digna aos quatro integrantes do grupo.

A casa, que tem o bar como principal atividade-fim no período noturno, não tomava as atividades culturais que ali concomitantemente tinham lugar como um serviço essencial ao seu funcionamento, aumentando o poder de barganha que detém nas negociações comerciais com quem ali se propõe a apresentar. Ademais, algumas pessoas envolvidas com o seu funcionamento – sócios e/ou funcionários administrativos – se responsabilizam pela produção de eventos culturais de médio e grande porte na cidade de Salvador e, eventualmente, em outras localidades do estado da Bahia, o que concedia ao espaço um caráter de *vitrine*, propiciando aos músicos a oportunidade de mostrar um trabalho que pudesse vir a ser chamado para apresentações que julgassem mais interessantes, adiante²⁶⁶.

Relação diferente com as apresentações musicais nutria a casa de shows onde acompanhei, nestes casos sem tocar, duas apresentações do grupo de samba-jazz. Em atividade desde 2006²⁶⁷ e também localizada no bairro Rio Vermelho, o espaço conta com uma estrutura para shows fixa – palco e equipamentos de som permanentes. De início, as atrações musicais eram recebidas somente em alguns dias da semana. A programação se expandiu de forma gradual, existindo, hoje, atividades culturais no espaço em todos os seus dias de funcionamento – de segunda à sexta-feira. A maior parte dos shows que ali acontecem são de musicistas locais e “independentes”²⁶⁸, mas há atrações de grande projeção, de fora do estado e também internacionais que já se apresentaram no estabelecimento. Sendo sua proprietária também musicista, no momento em que inaugurou o espaço, o fez com a pretensão de que se tornasse um local a mais para realizar as suas apresentações:

Na verdade, eu queria um espaço pra que eu fizesse o que quisesse. Eu, Teresa, pessoalmente. Eu tava cansada de fazer barzinho, sabe? Então eu disse assim: “Eu vou abrir um espaço que eu cante a porra que eu quiser!”. E aí teve um bocado de gente que também gostou da ideia de fazer o que quiser, entendeu? [...] Sempre foi assim, cê chega no bar, em geral, o cara quer dizer o que você canta, o que você vai... O repertório, “Ah, toque isso, toque uma coisa mais animada, faça isso, faça aquilo”, entendeu? Dono do gosto, entendeu? Do seu gosto, né? [...] O motivo de abrir foi exatamente isso: poder, eu e os meus amigos, fazerem o que quisessem fazer, e ter esse lugar pra experimentar, fora do teatro. (Teresa)

²⁶⁶ Sobre o tópico, ver discussão sobre a organização do mercado da música a favorecer desigualdades extremas e a forma como tal realidade tem grande eficácia simbólica em sujeitar musicistas a situações de trabalho economicamente desfavoráveis (Capítulo VI).

²⁶⁷ Informações concedidas pela própria proprietária do espaço, em entrevista realizada no dia 19 de novembro de 2019.

²⁶⁸ São vários os significados socialmente atribuídos ao termo “músico independente”. Uma compreensão bastante corriqueira e usual para as finalidades da presente pesquisa é aquela que o associa àquele musicista que não é amparado/financiado por grandes gravadoras, patrocinadores e/ou selos de distribuição. O termo “independente”, se tomado em sentido literal, entretanto, pode sugerir ao musicista uma autonomia cuja crença seria de grande ingenuidade sociológica (v. p. ex. BECKER, 1982).

Como assegurado por Teresa, e a exemplo do que ocorria no escritório/bar em que se apresentavam, o grupo de Mário tinha ali, de fato, liberdade para executar o repertório escolhido por seus integrantes.

Diferentemente do que ocorreria na outra localidade, porém, a paisagem sonora²⁶⁹ do estabelecimento comumente abarcava, em adição ao som do grupo em performance, o burburinho da conversa do público presente e o ruído dos automóveis (carros, motocicletas, ônibus, caminhões etc.) que transitavam livremente no horário pela rua situada em frente ao espaço. Consequentemente o volume das caixas de som a ampliar o som do grupo no ambiente mostrava-se significativamente mais elevado que no espaço anteriormente referido, com o aparente intuito de que se sobressaísse a música executada em relação à resultante sonora das vozes acumuladas em conversas e demais ruídos espalhados pelo local.

A casa cede ao grupo o equipamento de som necessário à apresentação, mas este não era suficiente para atender grupos com grandes formações, o que, todavia, parecia não ser o centro das atenções de sua proprietária. Os instrumentos, a incluir a bateria, não são disponibilizados²⁷⁰, sendo do seu provimento e transporte encarregados os próprios músicos. Cumpre a função de operadora de som, frequentemente, uma das garçonetes do local, que nem sempre disponibiliza um funcionário para o exercício exclusivo de tal finalidade. Em uma das apresentações do grupo de Mário a qual acompanhei no local, porém, quem estava a exercê-la era o próprio baterista do grupo, assim que lá cheguei. A casa se responsabiliza pela confecção dos *flyers* virtuais para as apresentações e os publica em suas redes virtuais²⁷¹, sendo de responsabilidade dos músicos uma divulgação mais individualizada e personalizada. A eles é servido um lanche ao final das apresentações e são cedidas algumas fichas para aquisições de bebidas durante a noite de performance.

Há cobrança de *couvert* artístico individual, que, nas apresentações do grupo de Mário, geralmente seguia o valor fixo de R\$15,00. O acerto do pagamento com os grupos era realizado alguns dias após a apresentação, sendo que os prazos variavam muito a depender da ocasião e de quem se apresentava. Ouvi alguns relatos de integrantes de outros conjuntos que ali se apresentaram durante o período de Campo sobre longos atrasos para sua concretização, que não se mostravam, porém, a regra.

²⁶⁹ O conceito de *paisagem sonora* (*soundscape*), cunhado por Murray Schafer (2001) remete às sonoridades identificáveis em um determinado ambiente ou contexto.

²⁷⁰ Ressalto o ponto da não inclusão da bateria pelo fato de que é um instrumento corriqueiramente emprestado pelas casas de shows aos musicistas que nelas se apresentam. Tal fato provavelmente se deve às dificuldades no transporte e montagem/desmontagem do instrumento em tais locais.

²⁷¹ Sob a alcunha, me refiro aqui às redes tais como *Facebook*, *Instagram*, *Twitter* etc.

As apresentações do grupo de Mário as quais pude acompanhar no espaço ocorreram em formato de quinteto, contando o grupo com um novo integrante que se revezava entre a performance diferentes instrumentos de corda – violão e cavaquinho. Aquelas tinham entre uma hora e meia e duas horas de duração, o que não contrastava muito com o tempo de performance com o qual já estavam habituados. As negociações pertinentes à duração dos shows, bem como valor dos cachês e demais questões relacionadas ao vínculo entre o espaço e os grupos que ali se apresentam são tratadas diretamente por um de seus integrantes e a proprietária do estabelecimento. No entanto, diferentemente do que ocorre com o horário, não há muita margem para articulações no que diz respeito aos cachês: com o *couvert* pré-estabelecido²⁷², o que se mostra determinante para a remuneração dos que ali se apresentam é a quantidade de pessoas mobilizadas para atender às performances que se dão no espaço.

O valor médio da remuneração que recebem, entretanto, não difere-se excessivamente daqueles obtidos no estabelecimento vizinho. Igualmente insatisfatório para uma remuneração tida como adequada a todos os músicos envolvidos com a performance pelos próprios, a possibilidade de sua ampliação esbarra na dificuldade de mobilização de público ao local entre segunda e sexta-feira. Ao mesmo tempo, há uma postura por parte da proprietária do estabelecimento de evitar que apresentações de grupos e músicos “estreados” ou “novos” ocorram aos finais de semana, datas assumidas por musicistas experientes ou com maior tempo de envolvimento com a casa. O grupo de samba-jazz de Mário ali se apresentava, portanto, às quartas-feiras, havendo o seu engajamento com a casa ocorrido durante o período de Campo. Como as apresentações começavam por volta das 22h ou 22h30, a presença daqueles que trabalham em jornadas diurnas e regulares mostrava-se bastante dificultada.

Nas apresentações do conjunto que pude ali acompanhar, não havia público suficiente para ocupar todas as mesas que se espalham ao longo do salão principal, onde se situa o palco. O público, geralmente com cerca de 15 a 25 integrantes, era composto majoritariamente por pessoas que nutriam algum vínculo com os integrantes do conjunto, o que era evidenciado pela cumplicidade percebida nos cumprimentos entre aquelas e os músicos durante a noite. Ainda que se engajassem em conversas durante a apresentação, muitos entre os presentes se portavam de modo a interagir com a apresentação, envolvendo-se com aplausos ao fim de cada canção executada, bem como, hora ou outra, dedicando-se a reverenciar improvisos bem-sucedidos conduzidos pelos instrumentistas.

²⁷² Teresa relatou-me, no entanto, que existem grupos que optam por reduzir o valor da entrada bem como outros que prezam pela gratuidade, abdicando-se de qualquer remuneração financeira.

À exceção de Leo e Jaime, os demais musicistas do grupo – André (violão e cavaquinho), Júnior (bateria e percussão), além do próprio Mário – eram negros. Aqueles também eram os que aparentavam ter idade mais avançada entre os cinco, sendo os últimos mais jovens. Já dedutível nesta altura da análise, a ausência de mulheres entre os integrantes do grupo de Mário não causava qualquer tipo de estranheza ou especial consideração por parte do público, confirmando um predomínio do protagonismo masculino em ambientes de performance musical indicado na literatura (BOISE, 2008; LIEMT, 2014, p.12-13; SEGNINI, 2014) e nas discussões presentes no capítulo anterior.

5. 2. Aline

5. 2.1 Cantigas de vender caminhões (Diário de Campo)

Salvador, 23 de setembro de 2019

Para encontrar com Aline no dia que se apresentaria em um evento privado, peguei uma carona com uma amiga que se dirigia às proximidades da residência da minha interlocutora, concluindo o trajeto a pé. Da portaria, entrei em contato por mensagem pelo celular e solicitei ao porteiro que a contatasse pelo interfone, informando sobre minha chegada. Optei por aguardar em frente à portaria (na parte interna do condomínio), pois ela já havia me alertado que estaria disponível somente a partir das 17h, horário ao qual havia me adiantado ligeiramente. Finda uma curta espera, noto a presença de um casal dentro de um carro cor vinho, comigo a interagir por gestos desde a rua que dá acesso ao condomínio. Vi que era a própria Aline a conduzi-lo e me dirigi ao encontro de ambos.

Foi interessante notar que o meu vestuário não se mostrava compatível com o esperado para o evento ao qual nos encaminhávamos. Esquecendo-me de confirmar tal informação com antecedência junto a minha interlocutora, acabei chegando à sua casa de bermuda e camiseta, trazendo em minha mochila ao menos uma calça jeans, por antever a necessidade de sua utilização. Ao ver Aline e o rapaz que a acompanhava (seu noivo, Jorge, descobri mais tarde) trajando um figurino social impecável, questionei ambos sobre a viabilidade de acessar o estabelecimento e conduzir a observação com as vestimentas que me encontrava. Informei-os sobre a existência da calça em minha mochila e eles, ainda que visivelmente a partilhar a mesma preocupação que eu, trataram de me tranquilizar a respeito: “– Somos músicos, podemos vestir o que quisermos”, disse Aline sorrindo, antes de acrescentar “– A calça pode ser uma boa ideia”.

O evento seria em uma concessionária de caminhões, situada na estrada que liga Salvador à cidade de Feira de Santa (BR-324), para onde nos dirigimos. O período previsto

para a performance era de 19h às 20h20. Pegando breve engarrafamento durante o trajeto, chegamos ao local às 17h55 e, sem informações precisas sobre onde deveríamos estacionar o carro, acabamos por deixá-lo em uma das vagas disponíveis para clientes do local. O pianista que acompanharia Aline – Pedro – já se encontrava no espaço e a estrutura de som encontrava-se completamente montada, havendo, inclusive, uma tenda para cobertura da área onde a dupla se apresentaria, aquela onde estava o equipamento de som e também as mesas mais próximas ao espaço (as demais estavam situadas em áreas já cobertas, nos arredores). Não havia palco. O local a ser destinado à performance da dupla se situava na área externa da concessionária. Ali posicionaram também uma tela de *led* com a exibição dos atributos de um dos veículos de carga – aparentemente vendido pela concessionária (propaganda) –, o que me fez supor que tratava-se o evento de uma exibição comercial para possíveis clientes/consumidores. Músicas gravadas eram executadas por meio do equipamento de som que ali se encontrava, misturando-se ao som emitido pelos carros que se sucediam na estrada defronte ao estabelecimento e também em sua marginal.

Quando de nossa chegada, não identificamos uma pessoa para recepcionar os músicos ou dar a eles informações mais precisas sobre posicionamento, teste do som etc. Algumas dúvidas foram sanadas com o próprio técnico responsável pela equipe de sonorização, mas, em um determinado momento, eles também se dispersaram e Aline não pôde obter informações precisas sobre o horário de início da passagem de som. Apesar das pequenas dificuldades relacionadas à comunicação, aquela teve início às 18h07, sendo concluída em menos de cinco minutos. Apesar da velocidade da passagem, o som alcançado muito agradou Aline, quem exclamou “- Poxa, imagine se todos os sons fossem assim”, referindo-se à qualidade percebida. O equipamento, inclusive, aparentava ser de potência muito superior à necessária para a realização de um evento como o que aquele se mostrava.

Finda a passagem de som, faltando ainda pouco menos de uma hora para o início da apresentação, Aline propôs que nos sentássemos em uma sala localizada à traseira do espaço destinado ao show (aparentemente uma sala de espera para clientes da concessionária). Seu noivo questionou se estaríamos ou não autorizados a ali nos acomodarmos, obtendo, como resposta bem humorada de Aline, a de que, não havendo ninguém para informar a respeito, poderíamos “arriscar”.

Das 18h15 às 19h permanecemos no recinto, ocasião na qual pude conversar um pouco com a musicista e, mais brevemente, com Pedro, sobre suas respectivas trajetórias profissionais. Foi neste momento que ela me informou haver conduzido as negociações acerca daquela apresentação por intermédio de uma amiga que trabalhava na própria concessionária,

quem a indicou para o trabalho, sendo a primeira vez que realizava uma apresentação em local e evento de semelhante natureza – uma concessionária de automóveis e uma recepção para clientes, respectivamente. Às 18h50 ela deixou o recinto à procura de alguém que pudesse informar sobre o início da apresentação, retornando à sala pouco depois e já convocando Pedro para iniciarem a performance. A apresentação teve início, pontualmente, às 19h.

Aline utilizou o microfone para cumprimentar os que ali se encontravam, iniciando prontamente a performance. Os presentes muito conversavam durante a sua condução, mas o equipamento de som era de uma potência tal que mostrou-se suficiente para escutarmos com clareza e boa definição o que era musicalmente executado, a despeito da soma de vozes a ocupar todas as arestas da paisagem sonora local. Pedro conectou a seu teclado o aparelho de telefone celular, por meio de um suporte, possibilitando-o, soube mais tarde, realizar uma transmissão em tempo real – via internet – de sua performance. Jorge, por sua vez, realizava algumas filmagens da dupla durante a apresentação. O repertório era composto por canções majoritariamente vinculadas ao gênero *pop*, *hits* de sucesso nacionais e internacionais de diferentes épocas. O telão ao fundo se manteve, durante a apresentação, com o anúncio de caminhões da marca à qual pertencia a concessionária, logo atrás do local onde se avistavam os músicos.

Ocasionalmente, nos intervalos entre uma música e outra, Aline sussurrava algo ao ouvido de seu noivo. Em uma destas ocasiões, a musicista chegou a aproveitar-se da pequena pausa para cumprimentar uma pessoa conhecida (aparentemente a amiga sobre quem havia comentado, que trabalhava na concessionária), interrompendo o fluxo contínuo da apresentação, sem parecer incomodar, no entanto, os que ali se fazia presente. Estes não se atentavam à atividade conduzida pelos músicos, a não ser durante brevíssimos períodos. De um modo geral, pairava sobre o evento uma atmosfera informal, com reflexos claros na performance musical. Não haviam aplausos à apresentação da dupla. Algumas tímidas tentativas advindas de iniciativas individuais de alguns entre presentes eram seguidas de certo constrangimento, por não encontrarem reverberação entre os demais.

Em um dos referidos intervalos, uma fotógrafa que estava a trabalhar no evento sussurrou algo para a cantora e, em seguida, pôs-se a realizar uma breve filmagem da performance, com a qual Aline interagiu gestualmente, dirigindo-se à câmera por meio de um curto gestual performático. Logo em seguida, após tocarem não mais que 4 ou 5 músicas (às 19h23), a dupla é solicitada a anunciar um intervalo e assim o fazem. Um grupo de funcionários da concessionária integrado por alguns homens e uma mulher posiciona-se

defronte ao painel de *led*, nas cercanias do local outrora ocupado pelos músicos. Perguntei a Aline o motivo do intervalo e ela me informou que iriam “passar algo” no telão, aparentando também desconhecer os detalhes acerca do que se tratava.

Os homens, um a um, apresentavam-se e se revezavam ao microfone em curtas exposições as quais, somadas, duraram um longo período (cerca de trinta minutos). A mulher quem com eles havia se dirigido ao local e ali se posicionado junto aos demais foi a única a não se pronunciar, sentando-se, posteriormente, em uma das cadeiras vazias que se encontrava nas proximidades. Faziam parte, compreendi mais tarde, de diferentes setores da empresa e tinham como função promover, da ótica de suas respectivas áreas, os produtos expostos. A apresentação foi reiniciada somente após o término da apresentação realizada pelos representantes da concessionária, às 20h. Quando do retorno da dupla de músicos, uma parte dos presentes se retirou das cercanias do telão e outra se dispersou, mudando o foco da aglomeração para a mesa de quitutes, posicionada em frente à suposta sala de espera.

Inicialmente tomado como de excelente qualidade pelos músicos, o som foi para eles motivo de preocupações e dor de cabeça durante a apresentação. Quando os problemas eram percebidos, os técnicos associavam-nos ao teclado de Pedro, enquanto o tecladista se defendia dizendo que o problema vinha da aparelhagem de som. Não havendo um consenso, seguiram enfrentando problemas até o fim da apresentação (microfonias, reduções repentinas de volume etc.).

Passado algum tempo desde o retorno à performance pelos instrumentistas, Aline, que até aquele momento encontrava-se de pé, optou por se sentar, apropriando-se de um banco anteriormente ocupado por um dos potenciais clientes do estabelecimento. Devido à longa duração do intervalo, houve um significativo atraso no horário de finalização da apresentação, tendo a dupla concluído a performance somente às 21h15 – quase uma hora após o horário inicialmente previsto. Conversando com Jorge a respeito do tópico, ele informou que Aline não havia assinado qualquer tipo de contrato a formalizar a apresentação em questão, o que dificultava qualquer tipo de reivindicação relacionada ao cumprimento do horário.

Sendo a própria musicista a responsável pelas negociações prévias com o estabelecimento, restou-lhe pouco tempo para se dedicar ao processo de formalização contratual (pelo qual a contratante não se responsabiliza), inviabilizando, assim, a sua concretização. Situações como a retratada são comuns ao cotidiano laboral de agentes cujos vínculos de trabalho são temporários e/ou curta-duração. A velocidade de andamento requerida pelos processos relacionados aos acordos estabelecidos e as inúmeras tarefas concomitantes com as quais se engajam os musicistas, frequentemente restringem a sua

disponibilidade para protagonizarem a formalização de acordos contratuais ou tornam o ato penoso a tal ponto que termina por desestimulá-lo.

Jorge, quem também é autônomo (ele se classifica como *filmmaker*), ressaltou ainda que, não raro, uma proposta de contrato a um empregador pode afastar deste o interesse pela realização do trabalho, ocasionando, muitas vezes, a não formalização de contratos pelas partes envolvidas em um determinado acordo de trabalho. Em certo momento, ele chegou a lamentar o atraso significativo a afetar a apresentação da dupla, conjecturando graves desdobramentos deste advindos de uma hipotética situação: “– Imagine se tivessem assumido outro trabalho em seguida? Como iriam proceder?”. Aline e Pedro, por sua vez, pareciam reagir com naturalidade à situação, demonstrando certa familiaridade ou um bom jogo de cintura para lidar com o ocorrido.

Após a finalização da apresentação, um lanche foi servido aos músicos, que o compartilharam conosco. Deixamos o local assim que terminamos de nos alimentar, por volta das 21h35, momento em que Aline e Jorge se ofereceram gentilmente para me conduzirem de volta a Salvador. Aceitei o proposta, já com muitas anotações e reflexões despertadas pela experiência de campo.

5.2.2 Entre o autoral e a interpretação: distintos diálogos com o subcampo de grande produção

Nascida em Mata de São João – município da Bahia situado ao norte de Salvador –, ela reside atualmente na capital do estado, com os pais. Aline se declara parda, antes por não se identificar com outras categorias definidoras de cor/raça que por grandes convicções. Heterossexual, está noiva de Jorge, com quem realiza alguns trabalhos profissionais. A casa de seus pais, onde vive, se localiza no bairro da Pituba, situado em área nobre e litorânea da cidade. Foi lá onde realizei a principal entrevista a compor a pesquisa de campo conduzida em interlocução com a musicista.

Desde a infância Aline cantava em ambiente doméstico, na companhia de seus familiares. “– Ah, ela canta bonitinho”, diziam, logo percebendo que a criança “– levava jeito”. Aos treze anos de idade, estimulada por amigas, se inscreve em um festival escolar de música. A partir desta experiência, passa a frequentar aulas particulares de canto. Foi quando conheceu e fez amizade uma aluna de seu então professor, com quem decidiu gravar um disco. Pouco depois, inicia um projeto autoral, mas foi através da interpretação de músicas de terceiros que realiza suas primeiras aparições públicas como cantora, em matinês de *rock* que ocorriam, à época, no bairro Rio Vermelho.

As apresentações ocorriam em uma extinta casa shows, outrora denominada *Bumerangue*, acolhendo jovens, em sua maioria adolescentes, para apresentações no período vespertino. O grupo com o qual se apresentava fora organizado com o auxílio de seu professor de música à época. No conjunto, Aline apresentava *covers* de músicas de grande sucesso midiático, normalmente interpretadas por cantores vinculados aos gêneros *pop* e ao *rock*. Curiosamente, a experiência em apresentar canções de terceiros acabara por reforçar na adolescente o interesse por investir um tempo maior em atividades de composição, bem como a fez despertar para a ideia de trabalhar na gravação de um disco no qual atuaria como solista. Auxiliada por seu professor também durante o processo composicional, acaba por concretizar seu desejo por meio o lançamento de um EP com cinco faixas autorais, aos quinze anos de idade. Manteve, paralelamente ao projeto autoral, as apresentações nas matinês da *Bumerangue*, até o momento em que se propôs a prestar o concurso vestibular para Música, poucos anos mais tarde.

Na Escola de Música da UFBA ingressou em sua terceira tentativa, quando ainda tinha pouca vivência de performance em bares, eventos e casamentos. Foi aí que, em busca de novas experiências como cantora, deixa o trabalho autoral em segundo plano e se propõe a dar aulas e a levar o seu trabalho de performance para bares diversos da cidade. No mesmo período, por intermédio de um amigo da igreja que frequenta²⁷³, se insere em projetos de músicas para eventos – casamentos, aniversários, “chá de alguma coisa”, festas religiosas outras etc. Em 2015 retoma as atividades de seu projeto autoral, já com uma nova “roupagem”: sai o *rock*, entra o *pop*. Naquele ano ela grava um single, um videoclipe e, desde então, chegou a gravar dois outros videoclipes com performances de suas composições. Além do material audiovisual, chegou a lançar, no mesmo intervalo, outro EP contendo cinco músicas, dialogando, então, de maneira mais intensa com a linguagem da música *pop*.

No período do Campo, Aline estava envolvida com a gravação de um novo vídeo, sempre na tentativa de conciliar, em suas palavras, o trabalho “autoral com trabalhos que dão retorno financeiro: fazendo eventos, cantando em bar, em casamentos e dando aulas de canto”. É interessante notar a recorrência de uma prática dividida entre trabalhos vinculados à obtenção de rendimentos econômicos, seja relacionado à performance musical ou não (aulas, por exemplo), e outros que se legitimam por parâmetros outros no discurso de meus interlocutores, majoritariamente estéticos. Podemos compreender esta dinâmica como uma

²⁷³ Aline declara-se católica praticante.

reprodução estruturada da divisão do campo musical entre o subcampo de produção restrita e o de grande produção, sobre o qual dissertei em detalhes na introdução deste documento.

O trabalho autoral de Aline, por sua vez, diferentemente daqueles conduzidos por colegas de profissão com os quais dialoguei durante a pesquisa, se estabelece também em conexão com o que ela denomina gênero *pop*. Este que, criado e moldado para um consumo massivo, apresenta conexões estreitas com o que Bourdieu denomina subcampo de grande produção (arte burguesa), que, por sua vez, dialoga de modo próximo e corriqueiro com solicitações externas ao campo, principalmente aquelas de natureza econômica (no sentido estrito). O trabalho exercido por Aline mostra-se peculiar, portanto, pois tanto aquele que conduz por motivações majoritariamente estéticas quanto os que se dão por motivações prioritárias de ordem econômica se vinculariam, mais ou menos intensamente, ao subcampo de grande produção. Voltarei posteriormente ao tema.

5.2.3 “Durante a semana é tudo junto mesmo”: práticas cotidianas da flexibilidade

O Campo realizado na companhia de Aline foi o mais reduzido entre aqueles conduzidos para a presente pesquisa. Pude acompanhar somente duas apresentações da cantora no período: aquela ocorrida na área externa da concessionária de caminhões, retratada no relato etnográfico supratranscrito, e outra, sucedida em um restaurante bem próximo à sua residência. Neste, inclusive, Aline passou a apresentar-se semanalmente, em período pouco anterior à realização da entrevista. Ainda que tenha contado com grande abertura e receptividade de sua parte para a realização de minhas observações etnográficas, a continuidade destas tornara-se inviável após a segunda experiência de Campo. A musicista relatou um certo desconforto demonstrado por grupos contratantes em relação à condução da pesquisa. Como os trabalhos realizados para tais empresas representavam a maior parte das atividades de performance com as quais se engajava, novas experiências de Campo acabaram se frustrando.

Neste breve período, no entanto, foi possível notar um pouco de sua dinâmica de trabalho. Aline se propõe a negociar as apresentações que realiza de duas distintas maneiras: diretamente com os contratantes – como no caso da concessionária –, ou por intermédio de empresas especializadas em contratação de músicos para eventos, sendo a última a situação mais corriqueira. Em relação às apresentações no restaurante, Aline se pôs a negociar de maneira direta, com um funcionário do estabelecimento. Tais contatos, porém, mostram-se pouco frequentes, pois, uma vez acertadas as apresentações semanais, não restou muito a ser

tratado com a casa. Uma vez concluído o acordo, inicialmente verbal, exigia-se dela que se apresentasse semanalmente ao local, no horário previamente combinado para as apresentações, a variar somente em caso da necessidade de alguma troca de datas/horários com outros musicistas ou de eventuais acertos específicos.

O deslocamento de Aline e Pedro – músico que a acompanhava, ao piano, também no restaurante – até os locais de apresentação eram realizados em seus respectivos veículos particulares. Aline geralmente transportava consigo, pude notar, um microfone, um tablet (para acesso às cifras, partituras, letras etc.) e uma estante de partitura, no intuito de apoiá-lo, equipamentos providenciados pela própria musicista. O instrumental o qual necessita transportar às apresentações, de pequeno porte, a permitiria optar, por exemplo, pela utilização de transporte público até os locais de trabalho. Esta não parecia se apresentar, porém, como uma opção cogitada pela musicista.

O perfil de profissional flexível, multiassalariada e polivalente se aplica de modo irrestrito ao da cantora. Ela combina cotidianamente atividades de performance, estudo, ensino, gravação, composição, secretaria, contabilidade, entre outras, e o faz gerenciando mensagens de celular, redigindo/adaptando contratos (para seus alunos e alguns de seus trabalhos como cantora), locomovendo-se aos distintos locais de trabalho, relacionando-se presencialmente com contratantes, público, estudantes, pais e mães de alunos, entre muitos outros agentes. A multiplicidade de atividades as quais é requerida para desempenhar tais tarefas com êxito minimamente satisfatório é significativa e, possivelmente, facilitada por ainda residir na casa de seus pais.

Em sua casa, no dia que a entrevistei, ela comenta sobre um videoclipe que havia gravado na semana anterior, relacionado ao trabalho que lhe desperta atualmente maior envolvimento estético e afetivo, o autoral. Sobre ele, relata que o investimento em sua realização é integralmente advindo de suas finanças, envolvendo também o seu noivo, *filmmaker*, quem se encarrega dos processos relacionados à filmagem. Sobre esta questão, vale um parêntese, a abarcar um tema que será detalhado posteriormente, mas que tem muito a informar acerca da prática profissional em música na contemporaneidade: a tendência à digitalização do trabalho na área. A revolução digital ocorrida no início dos anos 2000 (OIT, 2019, p.6-10) impactou de maneira significativa a produção e difusão de música por parte de seus protagonistas, que se viram impelidos a adequar algumas etapas processuais do trabalho de modo a dialogar com as transformações nos hábitos de consumo do público.

Se, em um passado recente, para ter um material audiovisual relacionado à sua prática musical circulando nos veículos de comunicação o músico necessitaria contar com o apoio de

uma complexa estrutura de gravação, além de uma equipe que envolvesse, digamos, um técnico de som, outro de vídeo e um diretor-roteirista, hoje tal pré-requisito se flexibilizou (OIT, 2019, p.6-10). É comum vermos uma única pessoa, não raro o próprio musicista, se responsabilizar por todas as etapas do referido processo, incluindo as funções relacionadas à captação, edição e tratamento de áudio e vídeo, outras atribuições técnicas relacionadas, bem como a redação e edição de textos a serem inseridos em algumas das plataformas disponíveis na internet que viabilizam a divulgação de trabalhos musicais. O caso de Aline se enquadra parcialmente neste último exemplo, pois, mesmo contando com a ajuda de seu noivo, ambos acabam por se responsabilizarem pela totalidade do processo envolvido no alcance do produto almejado: o videoclipe. A realidade da musicista, porém, não é exceção no atual quadro de atuação profissional dos músicos, como aponta o relatório da OIT:

A digitalização afeta não somente os métodos de trabalho, mas toda o “ecossistema” cultural, incluindo a propriedade intelectual em ambiente virtual. À revelia da forte expansão dos serviços sob demanda, particularmente os de *streaming* de músicas e filmes, os músicos nem sempre são justamente recompensados quando suas performances são oferecidas virtualmente²⁷⁴. (OIT, 2019, P.9, tradução nossa).

José Alberto Salgado (2005, p.206) atenta para tal multiplicidade de tarefas, comum ao cotidiano de músicos contemporâneos, a emular em escala reduzida (e nem sempre satisfatória) as diversas etapas do processo de produção e distribuição dos fazeres musicais ou de produtos deles oriundos. Em casos semelhantes, ocorre uma síntese em poucos agentes da responsabilidade por tudo aquilo que, tradicionalmente, se dividiria entre diversos setores no decorrer da ação coletiva de produção artística. Becker (1982) aborda de maneira detalhada este caráter regularmente coletivo do fazer artístico, que permanece atual mas se vê, frequentemente, minimizado ou transformado quando da necessidade de acúmulos de funções por pequenos grupos ou indivíduos “isolados”²⁷⁵.

Além de se reportar ao envolvimento com a gravação do videoclipe em passado recente, Aline me informa que à tarde, finda a nossa conversa, receberia alunos que vinham com ela ter aulas em sua residência e me convida a acompanhá-la em uma de suas apresentações que daria fora da cidade, no dia seguinte. Estava se recuperando de uma festa

274 Challenges and opportunities for decent work in the culture and media sectors Digitalization affects not only working methods, but the entire cultural ‘ecosystem’, including online intellectual property. Despite the steady expansion of on-demand services, particularly music and audiovisual streaming, performers are not always fairly compensated when their performances are offered online.

275 Sobre o acúmulo de expectativas e responsabilidades por musicistas em suas atividades ocupacionais, discorrei de modo mais detalhado no Capítulo VI.

de formatura na noite anterior, no qual tinha cantado e retornado para sua casa somente durante a madrugada. A intensidade da agenda de Aline se evidenciou logo que eu me propus a entrevistá-la, encontrando dificuldade em acertar uma data viável em meio a seus diversos compromissos. Um trecho de sua entrevista permite melhor contextualizar a diversidade e vigor de suas atividades:

Durante a semana eu faço tudo isso, né? Semana passada mesmo, a gente tava organizando... meu noivo é *filmmaker*, então é ele quem sempre faz os meus clipes. A gente tava numa semana super envolvidos no meu trabalho autoral, resolvendo as coisas da viagem, equipamento... organizando toda logística, e, ao mesmo tempo, eu tava super ligada no (nome do restaurante onde se apresenta), (por)que eu ia fazer uma substituição, inclusive no domingo que eu não estaria aqui. Vendo música nova para colocar no repertório, dando aula, organizando pra poder colocar as aulas dos alunos antes, pra eles não ficarem sem. Então, é tudo meio junto mesmo, não tem muita separação não. Tem... assim, eu não faço tudo no mesmo tempo. Eu tô resolvendo uma coisa, tenho tempinho pra tudo. Mas durante a semana é tudo junto mesmo. (Aline, parênteses meu)

As tarefas que acumulava, direta ou indiretamente relacionadas à música, lhe possibilitavam um rendimento econômico superior ao de seus colegas que também acompanhei mais proximamente em Campo. As motivações para tal são múltiplas e sua abordagem nos levaria a fugir dos objetivos descritivos do presente capítulo.

Dentre as atividades que executa e não estão estritamente vinculadas à performance, assumem grande relevância os trabalhos da musicista como professora de música, por trazer à tona, a partir de sua prática, o dilema do músico em seus relacionamentos complementares com os campos musical e econômico. Quando Aline se reporta a tais atividades, não se furta a declarar que a sua principal motivação ao exercê-las não encontra-se exclusivamente no prazer que poderiam despertar e que tampouco se norteia por valorações majoritariamente estéticas, a conduzir as escolhas e julgamentos dentro das regras do campo musical. Ela as exerce aproximando-se de uma pragmática financeiramente interessada, comum às escolhas dos agentes no campo econômico, à qual a musicista alude, com ressalvas, mas sem pudores excessivos:

No meu caso, dou aulas de canto mas... eu gosto de (dar) aulas de canto, mas, se eu pudesse, eu só atuaria como cantora. É uma coisa que eu faço pra completar a renda, digamos assim. Então eu acho que a minha maior dificuldade – eu, Aline – é financeiramente falando, né? Eu gostaria de... de repente fazer mais eventos, fazer mais casamentos. (Aline, parênteses meu)

Esta fuga da performance em direção à atuação enquanto professor, no ambiente de *escolas privadas* ou em espaços domiciliares através de *aulas particulares*, como forma de tornar economicamente sustentável a prática profissional na área é corriqueiramente apontada

como saída aos músicos que se profissionalizam. No entanto, ela se apresenta não somente aos músicos com interesse e formação específica para a docência na área como também a muitos dentre aqueles que se propuseram, em período formativo, a uma vida exclusivamente dedicada à performance, a exemplo de Aline. Não à toa, Luciana Requião (2012), como mencionado no capítulo anterior, cria um epíteto para designar os últimos – músicos-professores. Ela o compreende

Como aquele que teve uma formação profissional voltada para o desenvolvimento de atividades artísticas na área da música, e que coloca atividade docente em segundo plano no escopo de suas atividades profissionais, apesar desta ser, frequentemente, a atividade mais constante e com uma remuneração mais regular em seu cotidiano profissional. Sua atuação como docente se dá prioritariamente no âmbito de escolas de música que são frequentemente denominadas como alternativas ou livres e em aulas particulares, onde desenvolve um trabalho, em especial, através da música popular brasileira (REQUIÃO, 2002, p.105)

Secundárias ao projeto artístico/profissional de Aline, as atividades que conduz na condição de professora acabam frequentemente por receber relevância primordial em seu projeto econômico (no sentido estrito). Por fim, acaba frequentemente por viabilizar financeiramente o próprio trabalho autoral da cantora, bem como as demais atividades exercidas como instrumentista.

Voltando às experiências de performance, por estar envolvida com práticas profissionais diversas, as formações instrumentais com as quais se apresenta mostram-se também variadas. Acompanhei duas de suas apresentações em duo, realizadas em parceria com um mesmo instrumentista, mas, ao tocar em eventos de caráter religioso, por exemplo, outras instrumentações se fazem presentes em seu cotidiano de trabalho. Durante performances em casamentos ou eventos de semelhante natureza, é recorrente a situação de músicos se apresentarem em um mesmo conjunto musical sem que tenham estabelecido qualquer tipo de contato até então. O amálgama necessário a tais apresentações coletivas viabiliza-se por meio do uso de partituras pelos musicistas, da atuação de um regente a coordenar o trabalho instrumentistas, do acerto prévio acerca de um repertório comum e previamente estudado, ou de uma combinação entre dois ou mais dentre tais facilitadores. Em inúmeras experiências como instrumentista em contextos semelhantes, experimentei situações diversas nas quais o número de integrantes desconhecidos a integrar um grupo ou “pequena orquestra” formada para a performance em um casamento era significativamente superior àquele de pessoas com as quais eu havia contato prévio.

Em ambas situações de performance nas quais pude acompanhar Aline, a música se subordinava a outras funções às quais o local ou evento se destinavam de modo latente ou manifesto²⁷⁶, aproximando-a do campo de grande produção (v. **Figura 2**). No caso da concessionária, alguns dos objetivos evidenciados ou subjacentes ao evento que ali se passava, pude observar, eram: a venda de veículos de carga, a prestação de contas do trabalho realizado por cada um entre os funcionários envolvidos com os produtos à venda, a socialização entre parceiros comerciais e a construção de vínculos entre clientes e empresa. A música se situava, assim, como uma atividade intermediária, subordinada a outros objetivos, latentes e manifestos, a justificar o referido acontecimento.

Desprovida da aura contemplativa e de liberdade atribuída à atividade artística a partir do romantismo, ela se aproximava de grande parte das atividades musicais realizadas por meus interlocutores durante o período de Campo. Aline e Pedro não eram encarados pelo público como entidades semi-sagradas, praticamente não recebiam aplausos, não foram verificadas demonstrações de *tietagem* ou qualquer outro tipo de manifestação desproporcional de admiração. O próprio conceito de *público* poderia ser questionado ao se referir aos presentes não-músicos do local, pois a relação que nutriam com a performance mostrava-se de outra natureza que não aquela estabelecida regularmente entre artistas e plateia. Fenômeno semelhante é observado no restaurante em que me fiz presente também a acompanhá-los, ainda que se tratasse, neste caso, de um ambiente com características absolutamente distintas. Além da alimentação, objetivo manifesto dos que ao local se dirigiam, a socialização, a confraternização e a distinção (BOURDIEU, 2007a; VEBLÉN, 1980) surgem como alguns entre os objetivos que interpretei menos evidentes a, possivelmente, motivar a presença dos que ali se encontravam. A música assume, no contexto, um caráter *ambiental*, a compor, entre tantos outros sons e ruídos, a paisagem

²⁷⁶ Os conceitos de função latente e função manifesta, abordados por Robert Merton (p.85-152), ajudam a compreender o caráter secundário atribuído às atividades musicais em contextos nos quais ela assume um papel figurativo. A análise funcionalista do autor prevê dois tipos de funções atribuídas às ações e instituições sociais: a latente e a manifesta. A última se reporta às motivações conscientes e/ou explícitas (finalidades à vista) de indivíduos, subgrupos, sistemas sociais e/ou culturais, enquanto a primeira refere-se a todos os seus desdobramentos objetivos. O restaurante que Aline se apresenta, por exemplo, tem como função manifesta a de servir alimentos a seus consumidores, mas suas funções latentes podem ser verificadas na socialização propiciada às famílias, na coesão social dela consequente, no emprego de seus funcionários e até na produção e consumo dos fazeres musicais “ao vivo” que nele se objetivam. Quando a produção e fruição musical não é a função manifesta de uma atividade vinculada ao campo – como seria comum, por exemplo, nas performances musicais de caráter contemplativo –, falarei aqui de música funcional, ou seja aquela cujas ações relacionadas (produção e/ou consumo) representam somente funções latentes de uma finalidade outra.

sonora local. Em termos ênicos²⁷⁷, uma *música-ambiente*. Em ambos os contextos foi possível notar um público composto majoritariamente por pessoas de fora do círculo de convívio dos músicos, anônimos, em contraste com as características da plateia das apresentações de Mário, por exemplo. Tal constatação favorece, ao menos em parte, a compreensão da postura pouco interativa do público presente em relação às apresentações que protagonizavam.

Um dos pontos a chamar a atenção em relação ao restaurante no qual apresentavam, é o contingente de pessoas comportadas em suas dependências. O local conta com quatro diferentes ambientes²⁷⁸, totalizando uma capacidade de acolhimento para aproximadamente quinhentas pessoas, concomitantemente. Poucas foram as apresentações de Aline ou Elias – ambos se apresentam no local – que pude acompanhar no espaço nas quais este não se apresentava em sua lotação máxima, obrigando-me a inserir meu nome na lista de espera para ter acesso a uma das concorridas mesas em seu interior.

Os valores dos cachês recebidos por Aline em suas duas apresentações às quais pude estar presente na condição de pesquisador eram fixos e previamente acordados, diferentemente do que ocorria nos acordos estabelecidos por Mário com as casas onde se apresentava. Naqueles casos, de maior previsibilidade em relação aos proventos, os riscos em relação à apresentação se converterem em prejuízo financeiro aos músicos, mantendo-se as demais variáveis dentro de um quadro de certa previsibilidade, eram nulos.

A cantora, via de regra, não divulga em suas redes sócio-virtuais as apresentações nas quais o show não se apresenta como o principal foco de atenção aos que se fazem nele presentes, como as ocorridos nos ambientes aos quais me dirigi. Na realidade, nas páginas ou perfis a levarem o seu nome artístico nas referidas redes, ela se propõe a divulgar quase exclusivamente seu trabalho como compositora e intérprete – trabalho com o qual se engaja mais plenamente –, bem como alguns vídeos de “versões” próprias para canções de sucesso do mundo *pop*. Ela possui canais específicos para os trabalhos que realiza em casamentos e festas, divulgando ali as suas atividades no ramo e distinguindo-os de seu trabalho autoral também no ambiente virtual. Tal divisão corresponde a outra manifestação objetiva de uma distinção simbólica que se faz entre aquilo que, dentre as suas atividades musicais, mobiliza

²⁷⁷ O padrão ênico se propõe a analisar o fato antropológico, seja étnico, grupal, individual ou fenomenológico, a partir de uma visão propriamente factual. Como o termo ênico significa interno, sugere a procura pela verdade como ela é entendida pelo agente promotor do fato, ou experimentador. Isto é, as pessoas que vivenciam aquela cultura.

²⁷⁸ Informação retirada do *website* oficial do estabelecimento.

envolvimentos majoritariamente estéticos e o que, por outro lado, se coaduna à lógica pragmática de ordem econômica.

Por fim, é importante salientar que, as apresentações que pude acompanhar de Aline se estabeleceram na presença de pessoas – em sua maioria, embora não exclusivamente – de cor branca. O recorte racial mostra-se, em grande medida, consequência de outro, de classe, devido às características dos estabelecimentos em questão – frequentados, em sua maioria, por agentes de classe média ou alta, as quais no Brasil são representadas majoritariamente pela população branca e parda²⁷⁹. Embora tenha acompanhado poucas apresentações da cantora, nas redes sócio-virtuais relacionadas a seus trabalhos em eventos privados, foi possível perceber uma maior diversidade no que se refere à raça/cor dos músicos com os quais se apresenta que aquela verificável entre o público com o qual dialoga. A juventude é também um traço visual marcante relacionado ao perfil daqueles instrumentistas²⁸⁰. Em relação a seu projeto autoral, como os músicos que a acompanham não são exibidos nos materiais que produz, não foi possível realizar semelhante análise.

5.3 ELIAS

5.3.1 “Melhorou para pior”: música-ambiente e negociações diretas com o contratante (Diário de Campo)

Salvador, 25 de julho de 2019

Cheguei ao restaurante no qual se apresentariam por volta das 22h, após uma longa saga – ônibus, metrô e Uber (incluindo longa espera pelo ônibus noturno, característica do transporte público de Salvador). À entrada do estabelecimento, me dirigi a uma recepcionista, quem me perguntou sobre onde gostaria de me sentar. Solicitei a mesa mais próxima ao local onde se apresentava a dupla de músicos, que eu já avistava da entrada do bar.

Imaginei que teria dificuldades em encontrar uma local nas cercanias do espaço de performance para me sentar, pelo fato de o Restaurante estar, aparentemente, cheio, (embora desta vez, como poucas outras, não se encontrava em sua máxima lotação). Acabei por conseguir, no entanto, uma mesa posicionada ao lado do pequeno tablado onde se apresentavam os músicos (situado, por sua vez, defronte à porta de entrada do restaurante). No pequeno palco, se ajeitavam entre 2 cadeiras sem braço, caixas de retorno, instrumentos

²⁷⁹ A PNAD Contínua referente ao 4o trimestre de 2018 mostra que o rendimento médio real de todos os trabalhos entre os brancos em Salvador era de R\$5.416,00, enquanto para os pretos e pardos é de R\$1.746,00 e 2.467,00, respectivamente (média geral: R\$2.685).

²⁸⁰ Tal constatação converge com o recorte etário dos musicistas, verificável na PNAD de 2019 e analisado em detalhes no capítulo anterior.

musicais, pedestal de microfone, pequeno PA (que também servia de mesa para os *drinks* dos músicos), pedais de efeitos, estante de partituras contendo uma pasta com cifras, extensões, cabos, dentre outras miudezas.

Ao entrar, cumprimentei-os e me sentei.

A paisagem sonora era densa, com o som da performance musical a se expandir por caixas de som diversas, espalhadas pela longa extensão do restaurante (o que dificultava um tanto a passagem de som, segundo me relatou, posteriormente, o próprio Elias). Ambas intensidades – a da música e a referente às conversas entre os presentes – pareciam propositalmente mixadas, não havendo grande destaque para uma manifestação ou outra. Eventualmente, alguns rompantes sonoros se faziam perceber em localidades diversas dos vários ambientes a compor a planta do restaurante, sinalizando alguma comemoração de aniversário ou outra celebração qualquer. No primeiro caso, o desvio do padrão de mixagem ambiente perdurava por cerca de trinta a sessenta segundos, já que a comemoração era sempre indicada pelo canto coletivo de um *Parabéns pra você*, que não parecia interagir ou se deixar influenciar pela concomitante performance musical. Os músicos tampouco se deixavam abater quando tais acontecimentos eclodiam em diversas localidades do salão, seguindo de modo incessante a performance durante as celebrações²⁸¹.

Ao final da apresentação, em conversa particular com Elias, este declarou que tais celebrações são constantes e acarretam dificuldades para os músicos, uma vez que nem sempre complementam de maneira harmoniosa a música que estão a executar (principalmente no que diz respeito ao andamento e à tonalidade).

Cerca de vinte minutos após a minha chegada ao local, um garçom se aproxima do palco com o aparente objetivo de sondar sobre o quê e onde comeriam os músicos. Elias apontou para a mesa onde eu estava e logo entendi que jantaríamos os três, juntos, em uma excelente oportunidade para uma conversa sobre o trabalho no local. A refeição da dupla chega com prontidão e, passados dez minutos da investida do garçom em direção ao palco, os músicos anunciam um breve intervalo à plateia, que, por sua vez, não demonstra reação. Sentam-se, então, na mesa onde eu me encontrava e damos início a uma breve prosa.

Questionei se surgiam propostas de trabalho em eventos particulares a partir de pessoas que os conheciam tocando no espaço restaurante, pergunta a qual Elias me respondeu de maneira afirmativa. Ressaltou, no entanto, que, por tocarem às sextas e quintas-feiras no

²⁸¹ Aline, por sua vez, geralmente interrompia a apresentação e se colocava a interagir com os cantos de aniversário. Atribuí o ato, no entanto, à pouca vivência laboral da musicista no local, uma vez que, em certos dias e horários, aqueles mostravam-se extremamente frequentes.

local, restavam-lhes apenas os sábados e domingos para se engajarem em trabalhos como os que havia mencionado (já pressupondo a minha compreensão sobre a concentração da demanda por esse tipo de trabalho nos finais de semana). Aos domingos, porém, a demanda mostrava-se muito inferior àquela referentes às sextas-feiras e sábados, por exemplo, limitando o horizonte daqueles músicos para o exercício dos referidos trabalhos. Armando – músico que acompanha Elias tocando o baixo elétrico – ressaltou, porém, que, em caso de coincidência de compromissos assumidos, eles também têm a possibilidade de trocar datas de apresentações no restaurante com outros músicos e musicistas que ali se apresentam. Tal flexibilidade os concede certa margem de manobra para articular compromissos variados e convergentes mesmo nos finais de semana, quando a demanda pela atividade dos instrumentistas cresce.

Depois de jantarem por cerca de quinze minutos, retornam os músicos ao palco para tocarem por mais cerca de meia hora, antes de anunciarem o encerramento do show, às 23h12. Durante a apresentação foi possível perceber que não há aplausos quando das finalizações de cada canção. Após a última das músicas apresentadas, um dos garçons do estabelecimento ainda arrisca “puxar” uma salva de palmas, sem muito sucesso.

O repertório da dupla é majoritariamente composto por canções do universo *pop* nacional e internacional, além de temas de rock variados da MPB (na realidade, partindo de minhas vivências e dos relatos do primeiro, arriscaria dizer que esta última seja hegemônica na seleção). Finda a apresentação, integrantes de uma família que se retirava do recinto se dirigem ao palco para, de maneira discreta, parabenizarem os músicos pelo trabalho. Excetuando-se este caso e alguns outros, muito pontuais, não presenciei frequentes manifestações – positivas ou negativas – em relação ao trabalho exercido por ambos no contexto.

Pouco antes do episódio relatado, em seguida ao anúncio do término da apresentação por Elias, um cliente que se encontrava em uma das mesas circundantes, se manifesta em voz alta: “– Ainda é cedo!”, com as palmas das mãos elevadas e abertas. A sua reivindicação soou de com intensidade tal que pôde ser notada por boa parte dos que se encontravam nas proximidades do pequeno palco onde os músicos se situavam. O tom era, ao mesmo tempo, bem humorado e de cobrança. Elias apenas sorri, demonstrando um pouco de constrangimento, e inicia o processo de desmontagem dos instrumentos.

Ora ou outra ele interrompe a desmontagem para se dirigir à minha pessoa, demonstrando preocupação em não me deixar solitário. Reforço que não há qualquer problema com o fato de me isolar em observação, aproveitando para encorajá-lo a seguir em

sua meta de desmontagem dos equipamentos e me oferecendo para contribuir com o processo. Ele alega estar o trabalho já está quase no fim, recusando gentilmente a oferta. Aproveita para me explicar ser o equipamento de som de propriedade da casa, ficando sob responsabilidade dos músicos, para a concretização da apresentação, somente a disponibilização dos instrumentos musicais pessoais e acessórios (pedais, estantes de partitura, partituras, pedaleiras etc.).

Após o término da desmontagem, ele se junta novamente à mesa na qual eu me encontrava e, a partir de então, retomamos as conversas pertinentes ao trabalho musical. Em resposta a um questionamento, Elias relata que a refeição à qual têm acesso no intervalo é oferecida pelo próprio restaurante. Sem que eu evocasse a discussão, o músico argumenta que a quantidade de alimento ofertado (visivelmente pequena e pré-definida) não representa um tópico a lhe despertar grande incômodo, pois tem por costume evitar comer em demasia no período noturno. A forma de exposição do tópico sugeria, interpretei, que não tinham muito poder de barganha sobre a questão.

Declarou ainda que supunha ser a bebida alcóolica disponibilizada aos músicos pela casa também limitada a uma quantidade pré-definida, unilateralmente. A sua informação a respeito desta última questão, no entanto, seria insuficiente, por estar “sempre dirigindo”, o que afastava-lhe a possibilidade de ingestão de bebidas daquela natureza em dias de apresentação. Relatou que, de início, a bebida não-alcóolica era liberada para consumo dos músicos, situação que havia se transformado em um passado recente por supostos problemas com familiares de musicistas que, presentes nas apresentações, haveriam se beneficiado do consumo de sucos inicialmente destinados somente aos últimos. A partir de então, a casa teria vetado o seu consumo e, quando este foi novamente liberado, impôs-se uma restrição à requisição de sucos de outros sabores que não laranja e limão pelos músicos que ali se apresentam. A regra permanece até a atualidade.

O ponto culminante de nossa conversa correspondeu ao retorno a um tópico já abordado em uma das entrevistas anteriormente conduzidas com Elias. Este referia-se a uma iniciativa tomada por ele visando a alteração na forma de pagamento dos músicos: do cachê fixo para o *couvert*. O cantor pôde notar que os funcionários músicos do local estavam a receber, pelas apresentações, um valor pré-determinado (fixo) muito inferior ao que poderiam embolsar se o dinheiro cobrado dos clientes e supostamente àqueles direcionado – o *couvert*

(tem o valor de R\$5,40) – fosse integralmente encaminhado aos músicos²⁸². Sugeriu, então, ao funcionário da casa responsável pela comunicação com os tais instrumentistas, uma transição do princípio financeiro a embasar o acerto com a casa: do cachê fixo para o *couvert*. Este prometeu-lhe analisar o caso e, em algumas semanas, o procurou para informar sobre a deliberação sobre o tema. Alegou não poder acatar a sugestão pois, se assim o fizesse, estaria remunerando os músicos no estabelecimento em um valor muito superior àquele geralmente praticado no mercado.

O responsável alegou, entretanto, que poderia conceder aos musicistas um aumento do valor fixo de remuneração por apresentação, mas, em contrapartida, o número de noites que estes poderiam se apresentar no estabelecimento passaria de quatro para duas, reduzindo o montante semanal arrecadado pelos trabalhos realizados no restaurante. Elias sorriu e ressaltou que a tentativa de receberem uma remuneração, ao seu ver, mais justa em relação ao que a casa cobrava dos clientes pelo trabalho que realizavam, teve consequência inversa, reduzindo a totalidade dos proventos totais obtidos em um mesmo período – uma semana ou um mês, por exemplo. Em suas palavras, a situação “melhorou para pior”, soando ainda como uma espécie de retaliação pela tentativa de negociação.

Elias, que havia me relatado que as apresentações no restaurante ocorriam no intervalo entre 20h e 23h, me explicou o motivo de haverem parado somente por volta das 23h12. Segundo ele, há um outro músico que se apresenta no local anteriormente, concluindo sua apresentação às 20h. Eles, portanto, não começam a tocar pontualmente às 20h, atrasando ligeiramente o horário de início do show, devido aos processos de desmontagem/montagem necessários. Daí a flexibilidade também em relação ao horário de término, esta que permeia o cotidiano dos músicos.

Ao finalizarem a apresentação, a paisagem sonora permanecia atravessada por música, mas, agora, por música gravada, um som “mecânico”.

Me retirei do restaurante por volta das 00h já em direção à minha casa. O *couvert*, no entanto, não fora cobrado em minha conta.

5.3.2 Linhas tortas: experiência “autodidata” e música como segunda graduação

Elias tem 45 anos, é solteiro e não tem filhos. Se declara pardo e heterossexual. Reside no bairro Bonfim, hoje ocupado majoritariamente pela classe média e classe média baixa na

²⁸² Esta diferença de valores foi suposta a partir de cálculos informais realizados por Elias. A informação sobre o valor total acumulado do pagamento efetuado pelos clientes referente ao *couvert* não é partilhado pela casa com seus funcionários, incluindo os musicistas.

cidade de Salvador. Nascido nesta, é graduado em Direito e, após completar 42 anos, iniciou seus estudos de graduação em Música na UFBA.

Teve seus primeiros contatos com um instrumento musical no colégio – particular – onde estudou durante a infância, quando tinha cerca de 8 ou 9 anos. Neste contexto, um rapaz que comercializava flautas doce o introduziu ao instrumento, com o qual pôde ter contato direto após grande insistência junto ao seu pai pela aquisição. Aprendeu, então, a tocar a flauta “sozinho”²⁸³, sem a intermediação direta de terceiros. Quando tinha cerca de 11 anos começou a se arriscar na performance de um dos instrumentos aos quais se dedica ainda na atualidade – o violão –, herdado de um falecido tio que com ele e seu núcleo familiar mais próximo residia à época. A partir do contato com métodos adquiridos por seu pai, quem trabalhava em uma empresa dedicada à distribuição de revistas, iniciou seus estudos do instrumento.

Apesar do precoce relacionamento com o violão e do grande interesse pela performance musical, ao alcançar idade pré-universitária Elias opta por seguir os estudos na área de Direito. Ao chegar na etapa intermediária do curso, porém, iniciou seus trabalhos (geralmente) remunerados como instrumentista e cantor em bares da cidade, prática comumente denominada entre os músicos pela expressão *fazer barzinho*. Esta categoria, êmica, é recorrente no discurso de musicistas, abarcando práticas musicais que se dão espaços outros que não exclusivamente os bares de pequeno porte, como a expressão poderia sugerir. Elias, por exemplo, vincula sua performance em um restaurante dirigido à população de alto poder aquisitivo na cidade de Salvador ao epíteto *barzinho*. Ambientes cuja função manifesta é fornecer serviços de alimentação e bebidas, mas que apresentam, por outro lado, características tão díspares quanto as de uma lanchonete, um restaurante de luxo ou um botequim, podem, por exemplo, serem equalizados pela alcunha *barzinho* no discurso de musicistas, quando destinados a receberem apresentações musicais.

É importante notar que os músicos frequentemente associam performances em ambientes nos quais as pessoas se reúnem para objetivos outros que não o de ouvir música (barzinhos, casamentos, festas etc.) a uma possibilidade de aproximar o seu trabalho de um

²⁸³ Os musicistas se referem às suas experiências enquanto autodidatas, de um modo geral, quando em alusão a maneiras de se aprender que independem de uma figura responsável pela transmissão do saber. Tais procedimentos são diametralmente opostos aos mais comuns no ambiente de ensino formal, possuindo estreita relação com a educação informal. Por outro lado, não é possível atribuir ao indivíduo toda a responsabilidade pela aprendizagem julgada “autodidata”, já que esta ocorre a partir da interação daquele com o meio que o cerca e também com os grupos sociais com os quais estabelece contatos. A autodidata não corresponde à personificação de um ser que, isolado do mundo e das influências sociais, foi capaz de aprender de maneira completamente independente e autônoma, ainda que reporte à sua história de tal maneira. GOHN (2003) e RECÔVA (2006) discorrem sobre os músicos que se veem na condição de autodidata.

produto, ressaltando seu caráter utilitário. Esta possibilidade de evocar a utilidade do trabalho de musicistas (e sua possibilidade de reconhecimento financeiro) reduzindo a sua importância simbólica – ou seja, retirando da música o protagonismo e a aura que possui em contextos contemplativos – é uma das consequências da conflituosa relação entre os campos econômico e musical. Enquanto seria impensável para um músico profissional se apresentar em barzinhos ou, digamos, casamentos, vendo negada a contrapartida de uma remuneração pelo feito, isto pode se dar com muita frequência quando se trata de um trabalho autoral, por exemplo, ou outro com o qual seu protagonista nutra uma grande identificação estética – vide exemplo dos videoclipes de Aline e de algumas apresentações de Mário com seu grupo de samba-jazz.

Desde suas primeiras experiências no ambiente dos barzinhos, deles Elias não mais se afastou. Nestes espaços, ele se vale não somente do violão, mas também de sua voz, em favorecimento de performances que acontecem, na maioria das vezes, em duos, mas também de maneira solitária. Trabalha ainda como músico acompanhante – geralmente na função de violonista – em festas e eventos, mas declara que tais trabalhos são pouco recorrentes em seu cotidiano, dominado pelas performances em bares, restaurantes, entre outros “barzinhos”.

5.3.3 De bar em bar, a trabalho

Durante o período em que pude acompanhar Elias em Campo, à exceção de uma festa particular na qual tocou no bairro da Federação, as suas apresentações se deram todas no mesmo restaurante o qual Aline havia estreado pouco antes do início da entrevista concedida para a presente pesquisa. O cantor lá se apresentava, porém, já haviam quatro anos quando de nossas primeiras conversas, no início de 2019. Apesar do tempo “de casa” e de parecer muito bem quisto pelos demais funcionários do local, ele não se mostrava inequívoco em relação à impossibilidade de uma demissão repentina:

- Eu não tenho uma coisa estável, né? eu tô tocando no restaurante que num dia o cara pode me trocar por outro, assim, sem nenhuma...
- Mesmo você tendo contrato, no caso?
- Olhe, mesmo tendo contrato, porque é cláusula do contrato que o acordo pode ser desfeito a qualquer momento, sem haver consequências para nenhuma das partes. Então tem essa preocupação, né? Porque, na verdade, não é um trabalho seguro. É, pelo fato de eu já ter um tempo ali e tal, mas essa incerteza tá sempre rondando, tá sempre presente...

Tais inseguranças são parte da rotina do trabalho na área, como veremos em detalhes adiante²⁸⁴.

A julgar pelos valores cobrados no estabelecimento por seus pratos e bebidas, pelo vestuário ostentado por seus presentes, dentre outras características facilmente perceptíveis em uma análise não muito detalhista, é possível inferir que o público frequentador advinha majoritariamente das classes média e alta. Não era um local, por assim dizer, “barato”, ainda que a grande variação perceptível entre os preços de seus produtos possibilitasse a expansão da clientela a grupos heterogêneos – no que diz respeito ao poder aquisitivo – entre as classes mais altas.

No local, estive presente em quatro ocasiões, exclusivamente no intuito de observar e tomar notas relacionadas ao trabalho exercido pelos musicistas – Elias e Armando. Um fato curioso chamou a atenção logo no primeiro dia de Campo, a confirmar ponderações já realizadas por Elias em distintas ocasiões durante a pesquisa: o valor do *couvert* cobrado individualmente dos clientes (R\$5,40), se multiplicado pela quantidade de pessoas que se faziam presentes durante as apresentações dos músicos no local, poderiam render-lhes uma remuneração muito acima do valor fixo acordado com o estabelecimento. Há de se ressaltar, no entanto, que o pagamento da taxa era facultativo aos clientes do local, sendo estampado no cardápio da casa – onde era informado sobre a sua cobrança – os dizeres “PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA (*Couvert Artístico Opcional*)”. Ainda assim, dada a diferença entre as, digamos, *remuneração potencial e real* – *couvert* e cachê fixo, respectivamente – às quais os musicistas ali se sujeitavam, é possível compreender a tentativa de negociação de Elias com a casa em torno da validação da primeira, retratada em meu diário de campo.

Tanto na ocasião em que tocou na já referida festa particular, quanto no restaurante no qual semanalmente se apresenta, o formato duo foi o eleito para a concretização da performance. Às quintas e sextas-feiras ele e Armando se apresentam no referido restaurante, sendo, porém, muito corriqueiras as trocas de datas entre os músicos que ali se apresentavam, no intuito de ajustar os compromissos com a casa e outros, assumidos em contextos externos²⁸⁵. A flexibilidade relacionada ao trabalho na música é acionada pelos agentes envolvidos com o campo, como vantagem ou como prejuízo para cada um dos lados envolvidos na negociação (contratante/contratado), a depender da ocasião. Em uma das saídas

²⁸⁴ Vale notar que, quando do início das restrições das atividades comerciais relacionadas à pandemia de Covid-19, o contrato de Elias foi revogado de imediato, confirmando a pertinência de seus receios. As discussões sobre os efeitos da pandemia no trabalho de meus interlocutores serão empreendidas no Capítulo VI.

²⁸⁵ Em uma de minhas saídas de campo para acompanhar Elias, por exemplo, já me encontrava à espera do ônibus para me dirigir ao local onde iria se apresentar quando recebi dele uma mensagem informando que havia trocado aquela data de apresentação com outro colega músico que também se apresenta no local.

de Campo, por exemplo, notei que não ter havido grandes retaliações a Armando, quando chegou ao restaurante cerca de quinze minutos após Elias haver iniciado, solitariamente, a apresentação. Por outro lado, fosse o último quem tivesse protagonizado o atraso em questão, a reação dos representantes do estabelecimento poderia ter sido diferente, dada a importância atribuída ao canto/voz para a performance no local. Ademais, durante a pesquisa, foram também comuns os relatos de instrumentistas acerca de acordos verbais rompidos repentinamente e unilateralmente por contratantes, cancelando a realização de eventos, muitas vezes, na data mesma de suas realizações.

As apresentações se iniciavam, com pequenas variações, por volta das 21h15 e eram concluídas pela dupla cerca de duas horas após iniciadas. Contando com a breve interrupção para o jantar oferecido pela casa, os músicos se apresentavam em dois turnos com cerca de cinquenta minutos de duração cada. Sobre as características da clientela do restaurante e das formas de interação desta com as apresentações que ali se estabeleciam, não foram identificadas distinções significativas em relação às situações de performance vivenciadas por Aline no mesmo local.

Thomas Turino (2008) compreende as performances musicais através de sua divisão e agrupamento em duas categorias, as quais denomina *apresentacional* e *participativa*²⁸⁶ (p.23-65). Às primeiras ele atribui características tais como o diálogo com formas musicais fechadas, longas e pré-definidas; início e fim bem delimitados; variações extensivas; ênfase no virtuosismo individual; contrastes de diversos tipos e formas; grande variabilidade rítmica e métrica; e compreensão das músicas como obras acabadas. Tal arquétipo é comumente verificável em performances nas quais os agentes envolvidos se comportam de modo a reforçar o seu caráter contemplativo, característica da música de concerto e de outras manifestações comumente executadas em teatros e casas de espetáculos, por exemplo. As performances participativas, apresentam como atributos a frequente utilização de formas curtas, abertas e repetitivas; inícios e terminações encobertos; variações intensivas; menor atenção ao virtuosismo individual; existência de poucos contrastes dramáticos; constância rítmica e métrica; além da compreensão da execução musical como resultante de um processo de coleção de recursos, passíveis de renovação a cada performance. São comuns a contextos rituais e/ou nos quais a contemplação/performance musical não se apresentam exclusivamente como atividades-fim.

²⁸⁶ Do inglês *presentational performance* e *participatory performance*.

Apresentando diálogos híbridos com uma e outra característica das categorias citadas por Turino, as performances de Elias parecem se situar em outro lugar, não correspondendo integralmente a nenhuma dentre ambas modalidades classificadas pelo autor. Em Campo não as percebia como apresentações contemplativas e tampouco via nelas traços exclusivamente participativos, pois o engajamento do público mostrava-se pouco intenso. Os músicos utilizam frequentemente a expressão *música ambiente* para designar esse tipo de contexto de performance com o qual Elias se engaja no local. A nomenclatura remete ao envolvimento dos sentidos pela música, sem que esta se sobressaia, porém, entre os demais estímulos aos quais se submetem e evocam os indivíduos imersos no contexto. Caso a intensidade da música executada impedisse que os presentes se escutassem em seus diálogos, ou que acabasse por ofuscar os cantos de “Parabéns para você” que irrompiam em diversos pontos do restaurante durante as performances, é provável que o desconforto resultasse em reclamações por parte da clientela local ou que esta buscasse um outro local no qual pudesse se alimentar e/ou confraternizar sem os referidos infortúnios. Quem ali se encontrava não o fazia no intuito de *ouvir música* ou *assistir uma apresentação*, tampouco objetivando *participar da performance* ou com ela se engajarem por meio de palmas, danças, canto, assobios ou quaisquer outras atitudes que indicassem maior envolvimento. Situação diferente vivenciava, por exemplo, Mário, de quem as apresentações mais se aproximavam da compreensão do que Turino denomina performance apresentacional, assim como, em menor grau, os shows do grupo de Kátia, sobre os quais discorrerei em seguida.

Não há divulgação dos músicos ou da programação musical do restaurante em nenhum dos sítios eletrônicos ou páginas vinculadas a redes sócio-virtuais do estabelecimento. Elias confessou também não se envolver de modo ativo em tais divulgações. Se por um lado, o fato nos permite perceber uma menor valorização simbólica do trabalho executado pelos músicos no local, ela aponta para uma liberação dos agentes no empenho de esforços relacionados àquelas atividades de difusão. Além disso, a maior impessoalidade da performance resultante de sua desvinculação a músicos ou grupos específicos na divulgação, os permitia maior maleabilidade para permutas estabelecidas com colegas que também ali tocavam em relação às datas das apresentações, munindo-os da certeza de que tais substituições e trocas não despertariam frustrações ou reclamações dos clientes do restaurante. O mesmo raciocínio pode ser aplicado a situações nas quais instrumentistas carecem da indicação de algum músico substituto à sua função, por acontecimentos imprevistos ou outros compromissos assumidos em datas e horários coincidentes àqueles semanais firmados com o espaço. Estas poderiam,

portanto, ocorrer sem grandes traumas, principalmente quando tal substituição diz respeito ao trabalho do musicista que não exerce a função de vocalista.

A redução dos lucros simbólicos (artísticos/musicais) relacionados ao trabalho que realiza no restaurante, cujos indícios podem ser percebidos na ausência de divulgação das performances, na postura não-contemplativa dos clientes do restaurante em relação aos musicistas, na escassez de aplausos, no controle do volume das caixas de som do espaço (a não exceder a intensidade das conversas), ou, de modo geral, por uma certa indiferença nutrida pelo público presente em relação às apresentações, é o que garante a seus protagonistas a mobilização inequívoca de capital econômico, diferente do que ocorre, por exemplo, com Mário em suas apresentações e com Aline, em seu projeto autoral:

- Acontece das pessoas te chamarem pra tocar em bar, em barzinho, pra mostrar seu trabalho, algo do tipo?
- Que eu tenha lembrança, não. Eu já tenho mais de vinte anos de barzinho. Eu não tenho lembrança de ter acontecido isso comigo não.

Mesmo tendo se recordado, não sem esforço, de uma ocasião em que uma proposta semelhante lhe foi dirigida para uma apresentação que se daria em um bar na cidade de Salvador, Elias reconhece ser a frequência nestes casos significativamente menores que em situações e contextos outros, tais como festas particulares, apresentações com grupos em casas de shows etc.

O músico se dirige ao restaurante em questão através de automóvel particular, levando consigo o seu violão e alguns acessórios de menor porte (estante de partituras, uma pequena pasta etc.). Armando também traz consigo o baixo elétrico, sempre dentro de uma capa protetora. A longa distância entre a residência do primeiro e a Pituba - bairro onde se situa o restaurante em questão – bem como a oferta precária de transporte público em seu horário de trabalho, tornam a utilização do veículo privado uma opção viável para Elias. Caso optasse por transporte através de táxi ou transporte individual privado acionado por aplicativo de celular – outras opções viáveis, uma vez descartada a hipótese da utilização do transporte público, principalmente no trajeto de retorno à sua residência –, um valor entre 30 e 50% do cachê recebido pela apresentação seria dispensado somente para cobrir as despesas de transporte ao local²⁸⁷. São estes os meios de transporte os quais Elias é forçado a utilizar quando, por exemplo, o seu carro apresenta algum problema e necessita ser deixado em manutenção em alguma oficina da cidade. Não há, em casos semelhantes, qualquer tipo de

²⁸⁷ Valor calculado tendo como base o preço médio de consumo de tais serviços nos horários os quais Elias e Armando se deslocam até o restauran

compensação por parte do contratante, ficando tais despesas relativas ao deslocamento a cargo do próprio músico:

Quando acontece de ter algum problema com o meu carro (...) Isso aconteceu, foram raras as vezes (...) Se a minha memória não falha, acho que aconteceram duas vezes e, pela minha lembrança, foram coisas que aconteceram de última hora. O meu carro quebrou, aí eu não tive como ir de ônibus, por causa do horário e tal. Então, eu acabei indo de Uber e, no final, voltando de Uber também, né? Uma vez aconteceu isso e, em uma segunda vez, acho que o meu carro quebrou, aí ficou na oficina (...) mas, se eu não me engano, mesmo assim eu fui de Uber e voltei de Uber. Bom, aí você me perguntou se quando acontece isso há um auxílio, alguma coisa, do restaurante, por exemplo, né? Que é o lugar que eu trabalho atualmente. Rapaz, não. Nada, né? Lá eles só pagam o cachê, e... entendeu? Não importa o que aconteça, eles querem que a gente esteja lá (risos) e pronto, né? Então, não tem nada disso. Não tem auxílio nenhum, ajuda nenhuma, acréscimo nenhum no valor que a gente ganha, né? A gente também não conta com isso (Elias, vocalista e violonista)

Elias relatava ainda que saída semelhante era adotada também quando iniciou os trabalhos no local, se deslocando no trecho de ida, porém, por meio de ônibus. No retorno à sua residência, utilizava táxi (à época não haviam ainda se popularizado as empresas de transporte privado por aplicativo) que, ocasionalmente, tomava junto com Armando e com ele dividia os valores pela corrida. Entre outros motivos, pela segurança dos instrumentos e pelos prejuízos financeiros aos quais se sujeitavam, acabaram sendo levados a optar pelo transporte individual privado em detrimento ao transporte público quando retornando às suas respectivas residências.

O estabelecimento oferta a quem ali se apresenta uma estrutura básica de som e um palco com capacidade para comportar, no máximo, dois músicos. Não há uma equipe técnica responsável pela passagem, ajustes e operação de som, ficando tais funções a cargo dos próprios músicos. A casa ainda fornece um jantar e algumas bebidas, ainda que de modo limitado. Ela também se responsabiliza pela cobrança do *couvert* artístico, que, como já ressaltado, não é destinado integralmente à remuneração dos músicos.

Eram pontuais, mas recorrentes, as solicitações de clientes pela performance de uma ou outra canção, as quais eram, via de regra, atendidas pelos músicos. Estes pedidos se davam através dos garçons, quem comumente repassavam à Elias ou Armando as demandas de clientes do restaurante por meio de mensagens escritas em guardanapos e pedaços de papel, entregues aos músicos. Ocasionalmente, também ocorriam aproximações de alguns clientes ao palco, quem se dirigiam diretamente aos músicos a realizarem seus pedidos. Os gêneros musicais cujas solicitações mostram-se mais recorrentes aos musicistas, neste e em outros

contextos, vinculam-se ao subcampo de grande produção, a exemplo do arrocha²⁸⁸ e do sertanejo universitário.

Torna-se escorregadio falar de um *repertório*, no sentido de um roteiro pré-definido de performance, quando os instrumentistas se posicionam como alvo constante de solicitações por execução de composições as quais, frequentemente, daquele não fazem parte. No campo musical é corriqueira a argumentação de que músicos acompanhadores que se dispõem a fazer barzinho, tornam-se versáteis justamente por serem frequentemente solicitados a executar um repertório com o qual, a priori, não têm familiaridade. A partir do acúmulo de vivências por meio das quais são levados a lidar com situações inesperadas, acabam por desenvolver habilidades em acompanhar a performance de músicas com as quais teriam pouca ou nenhuma vivência²⁸⁹.

Sem negar os traços dialógicos a marcar a constituição do repertório de músicos/grupos que se propõem a atuar em tais contextos, distanciando-os da ideia de liberdade de produção artística comumente atribuída ao fazer musical na contemporaneidade, é possível perceber uma concomitante busca por direcionamento de seu conteúdo por parte dos instrumentistas. Elias procura imprimir uma *identidade* às suas apresentações, sendo a escolha do repertório um dos caminhos percorridos para tal finalidade. Este anseio por expressão de uma individualidade através da produção artística, valor dominante no campo a partir do Romantismo e um traço distintivo da sociedade ocidental, mostra-se conflituoso em relação às solicitações diversas – advindas, via de regra, de clientes do restaurante onde trabalha – relacionadas à performance de composições inicialmente estranhas ao repertório planejado. Uma manifestação quase alegórica do referido conflito adquire contornos em um dos relatos já citados, de Teresa, quem chega a adquirir e gerenciar um bar visando maior liberdade para apresentar um repertório que lhe agradasse, sob a alegação de que estaria farta, à época da decisão, de receber ordens sobre o que tocar em contextos de bares e restaurantes.

Voltando ao Campo, pude perceber que, junto à pilastra situada na traseira do pequeno palco no salão principal, era possível notar a presença de um recipiente plástico, contendo cartões de divulgação relacionados ao trabalho de músicos que ali se apresentam. Não encontrei um associado ao trabalho de Elias (quem me confessou que já haviam se esgotado), mas verifiquei que ali se encontravam cartões de vários outros músicos – estes que também se apresentam no restaurante, soube mais tarde. Desta maneira, eles podem divulgar o seu

²⁸⁸ Entre representantes do gênero cuja performance de músicas por ela interpretada são frequentemente solicitadas, Elias destaca a cantora Marília Mendonça.

²⁸⁹ Sobre a valorização dos músicos populares em lidarem com situações inesperadas em sua prática musical, ver, entre outros, Costa (2015) e Sandroni (2000).

próprio trabalho para outros possíveis contratantes que demonstrassem interesse em suas apresentações.

É comum à vivência de musicistas quando em performance, serem abordados por indivíduos sob a pergunta “Você tem um cartão?”, a denotar o interesse destes em saber um caminho para contatá-los para eventuais futuras apresentações. Ao contrário de um trabalho assalariado, cujo ato poderia denotar uma conduta antiética, no contexto de trabalhos pontuais/*freelas*, como os que se sujeitam os músicos, este padrão de comportamento é bem aceito quando não estimulado pelos estabelecimentos contratantes, como demonstrado pelo restaurante em questão, ao disponibilizar aos músicos que ali se apresentam uma estrutura especificamente voltada a tal finalidade. Vale notar que, no que diz respeito aos trabalhos flexíveis – como é o caso daqueles exercidos por músicos autônomos e *freelancers* –, não há limites precisamente delimitados entre contextos laborais e situações de não-trabalho. Entre outros motivos, isto se dá porque sempre há, psicologicamente, a possibilidade de se realizar “mais” dentro dos trabalhos com os quais já se encontram engajados ou, no limite, no intuito de buscar por novas situações de trabalho ainda não existentes. Sobre este caráter propenso à compulsão do trabalho autônomo abordarei com mais detalhes no decorrer deste documento (principalmente, no Capítulo VI).

Por fim, é importante ressaltar que a renda mensal de Elias não advém exclusivamente da performance musical, ainda que seja desta atividade a maior parte de sua remuneração regular. A realidade do profissional da música, envolvido com modalidades de trabalho compreendidas pela OIT como não-convencionais (2019), possui como característica, entre outras, o acúmulo de diversos trabalhos pontuais e/ou a tempo parcial. As vivências cotidianas de Elias bem como as de Aline não fazem senão comprovar a assertiva. Ele recebe uma bolsa de graduação mensal por pesquisa de iniciação científica à qual se dedica enquanto discente da UFBA e também é professor de música em uma escola situada nas proximidades de sua residência. Tendo ministrado aulas particulares de música em sua residência durante o período de campo, Elias afirmou, quando de sua entrevista, ter vivenciado um período de distanciamento em relação a esse tipo de atividade, à qual se aproximou novamente, somente durante o confinamento residencial a que se submeteu em decorrência da pandemia de Covid-19.

5.4 KÁTIA

5.4.1 Tem mulher no palco desse samba (Diário de Campo)

Salvador, 6 de março de 2020

Tinha recebido o convite para o show do grupo de Kátia com cerca de uma semana de antecedência, por *WhatsApp*²⁹⁰, ao buscar notícias sobre a próxima apresentação da musicista. Ela me enviou, então, o *flyer* virtual de divulgação com as informações do evento. Além do nome do evento e dos grupos que se apresentariam, pude notar que a imagem continha também informações sobre o local, data, telefone para contato e informações, lista de apoiadores, além de dizeres que indicam uma preocupação dos organizadores com a presença feminina no espaço: “Roska *free* pra elas”; “Entrada gratuita pra elas, até 22h”. Cheguei a convidar alguns colegas (sem qualquer relação com o samba em questão) para a apresentação, tendo muitos desistido de comparecer por julgarem inadequadas tais iniciativas (possivelmente) da produção do evento.

No dia da apresentação, confirmei com Kátia sobre o horário que, de fato, a apresentação de seu grupo começaria (no *flyer*, havia somente a indicação do horário de início do evento: 20h). Ela, então, me informou que tocariam de 23h30 às 2h do dia seguinte. Em posse de tais informações, me programei para chegar ao local com antecedência para conseguir observar características gerais do trabalho da musicista, desde o transporte ao local, passando pelo processo de montagem, passagem de som etc.

Acabei dirigindo-me ao estabelecimento na companhia de um amigo de infância, quem estava de passagem por Salvador. Durante o percurso, pude explicar a ele um pouco sobre a pesquisa que estava a conduzir. Já havíamos trocado algumas informações a respeito quando ele se dispôs a colaborar com minhas observações de Campo, atuando, naquele dia, como um inesperado assistente de pesquisa. Chegamos ao local por volta das 23h e pude perceber que uma das apresentações já estava em andamento (o som era nitidamente audível da área externa do estabelecimento, cujo entorno era de característica majoritariamente residencial). Havia uma pequena fila em frente ao caixa para a compra de ingressos e, após curta espera, me dirigi à balconista perguntando sobre o valor da entrada: “R\$20,00”, respondeu rispidamente. Acertamos a compra de dois ingressos e nos dirigimos à porta de acesso ao estabelecimento, nos molhando um pouco devido à chuva que se iniciara de maneira intenso e repentino.

²⁹⁰ Aplicativo de celular destinado, principalmente, a troca de mensagens e conteúdos (imagens, vídeos, áudios etc.) entre indivíduos.

Na entrada, fomos revistados por um segurança que, de maneira constrangedora e um pouco agressiva (ao nosso julgamento), conduziu em nossas roupas e pertences uma vistoria com a qual estávamos pouco familiarizados, buscando verificar se portávamos algum objeto indevido. Finda a revista, foi possível perceber a presença de três policiais, fortemente armados, na ponta oposta da bifurcação da escada que dava acesso ao galpão. Nos dirigimos rapidamente às proximidades do palco, para darmos seguimento às observações.

O grupo que então se apresentava contava com oito integrantes, todos homens, sendo quatro percussionistas (dois surdos, pandeiro e tantã), um baterista, um violonista, um baixista e um cavaquinista. O rapaz que se dedicava a tocar pandeiro no conjunto era também o vocalista, contando com o apoio, no coro, de outros entre os instrumentistas. O posicionamento dos músicos se dava em formato de *roda*, o que os deixava, no palco, em posicionamento frontal entre si, mas lhes obrigavam a darem as costas para o público, remetendo a um posicionamento típico de performances mais informais ligadas ao gênero: aquela das *rodas de samba*²⁹¹.

Quando chegamos o local um público significativo já se fazia presente, ocupando a totalidade do espaço a ele destinado, o que gerava algumas dificuldades para deslocamento entre os presentes. Não avistei Kátia de imediato, mas vi que alguns integrantes de seu grupo já se encontravam no local. Outros foram, aos poucos, se aglomerando junto aos demais à medida em que a noite avançava.

Por volta das 23h35 decidimos dar uma volta pelo galpão no intuito de encontrar um local mais espaçoso para nos posicionarmos. Neste momento, pude avistar Kátia, à distância, junto a alguns colegas de banda os quais pude identificar pelo uso de um uniforme/figurino comum (camisa e calça brancas). Acenei, sem que, porém, ela pudesse perceber meus cumprimentos. Havendo uma vez percebido que a possibilidade de nos aproximarmos da musicista era pequena, dada a grande aglomeração que se espalhava por todo o salão, optamos por retornar ao local onde nos havíamos nos estabelecido inicialmente, logo após nossa chegada.

Passados quinze minutos do horário que Kátia havia apontado como aquele em que seu grupo iniciaria a apresentação (23h30), a primeira banda ainda estava no palco. Os músicos foram informados neste momento, por um homem que se aproximou do palco, de que deveriam encaminhar o encerramento do show. Acabaram tocando por mais quinze minutos antes de finalizarem a apresentação, às 00h. Entre uma apresentação ouvia-se o som

²⁹¹ Sobre as rodas de samba ver, entre outros, Moura (2004).

denominado “mecânico”, caracterizado pela execução de mídias gravadas, que, no galpão, ecoavam pelas caixas do som do espaço reproduzindo, principalmente, temas ligados ao gênero *pagodão* (pagode baiano) ou algumas de suas variantes (o que contrastava um pouco com o repertório executado “ao vivo”, majoritariamente compostos por “sambas” e “pagodes”).

A bateria (instrumento musical) utilizada é trocada durante o intervalo em questão por membros da equipe técnica de ambos grupos. Durante o ato, os músicos do conjunto de Kátia aguardam a saída dos instrumentistas que antes se apresentavam para, então, se posicionarem no palco. O teste/passagem de som conduzido pelo grupo de Kátia ocorre sem a interrupção da execução das músicas gravadas, trazendo especiais dificuldades à tarefa. A situação, curiosamente, não parecia surpreender ou incomodar excessivamente a equipe técnica e os músicos responsáveis pela atividade, mostrando-se já habituados ao *métier*, sob as condições descritas. Pode constatar, no momento da passagem, uma troca da equipe de sonorização a atender ambos grupos, o que se retirava do palco e o de Kátia.

Além da equipe de sonorização própria, o grupo de Kátia (a exemplo do que o antecedeu) conta com a atuação de *roadie*²⁹²s – pude notar a presença de dois – que se responsabilizam pela montagem da bateria, dos instrumentos de percussão e do restante da estrutura de palco necessária à apresentação. A musicista colabora com os ajustes finais, mas são os dois técnicos de montagem quem realizam a maior e mais significativa parte do trabalho. Foi possível percebê-los posicionando, ao lado do instrumento de Kátia, um ventilador, colocado em funcionamento durante a apresentação para maior conforto da musicista no decorrer da performance (mesmo com a chuva, fazia-se muito calor no interior do estabelecimento).

O show se inicia às 00h31. A presença de Kátia no palco faz-se notável por ser a única mulher a integrar o conjunto. Minhas sucessivas incursões ao local permitiram-me certificar sobre a predominância masculina entre os músicos que ali se apresentam, sendo o grupo de Kátia somente um exemplo a reforçar a tese. Os demais oito integrantes de seu conjunto eram homens. Em diferentes ocasiões no decorrer do Campo, presenciei participações especiais femininas nos diferentes grupos os quais pude acompanhar na casa, resumindo-se estas, porém, à atuação de cantoras (até o momento de nossa partida do local naquela data, por exemplo, haviam subido ao palco um vocalista e uma vocalista, que apresentaram algumas músicas junto à banda de Kátia). O fato de Kátia ocupar uma posição incomum para mulheres

²⁹² *Roadies* é o epíteto pelo qual são conhecidos os profissionais responsáveis pelo transporte e montagem do equipamento de som e instrumentos musicais no ambiente das apresentações musicais.

instrumentistas – a de baterista – parecia chamar a atenção de algumas pessoas ali presentes. Foi possível notar em intervalos entre uma música e outra, a aproximação de mulheres da plateia a cumprimentá-la ou solicitar-lhe autorizações para que fossem registradas fotos em sua companhia. Vivenciei, na noite em questão, dois momentos em que pude notar o ocorrido, sendo ambos protagonizados por mulheres.

Após a subida dos músicos ao palco, pude notar uma impossibilidade de eles interromperem a apresentação para, digamos, se dirigirem ao banheiro ou mesmo para a realização de um breve lanche, não havendo intervalos que a atravessassem. O calor era intensificado no palco pelas luzes projetadas sobre os músicos, mas não notei qualquer manifestação especial de desconforto deles advinda, ainda que o suor que produziam fosse, perceptivelmente, excessivo.

Cumprimentei Kátia rapidamente no intervalo entre duas músicas antes de nos dirigirmos – eu e meu amigo – à área externa do estabelecimento (já pela segunda vez) para vivenciarmos pequenos alívios da alta temperatura percebida no interior do galpão. Durante as duas apresentações ocorridas naquela noite pude perceber um grande engajamento do público com os shows, notável pelo envolvimento de seus integrantes em cantar as músicas no decorrer das apresentações. Ambos grupos tocavam várias músicas sequencialmente, sem pausas, realizando uma espécie de “colagem” entre elas. A ação é corriqueira entre os grupos de samba e pagode em Salvador, a explorar um formato de apresentação das canções comumente referido, no meio musical, como *pout-pourri*. De um modo geral, juntavam músicas de andamentos e gêneros semelhantes – ou transformavam algumas entre elas de modo a se adequarem às demais – em “blocos” de performances que se estendiam entre dez e vinte minutos, minimizando o engajamento do público com as palmas (já que os momentos destinados a tal finalidade eram menos corriqueiros e muito espaçados). O caráter contemplativo mostrava-se, aqui, minimizado em prol de uma fruição utilitária dos fazeres musicais – a música “não pode parar”, justamente por estar submetida a utilizações outras que não aquelas voltadas à sua apreciação contemplativa.

Não acompanhamos a apresentação até o momento de sua finalização. Ao deixarmos o local, por volta das 1h30, foi possível notar que policiais se mantinham à porta do estabelecimento, mas não podemos perceber, no entanto, se eram os mesmos que lá se encontravam quando de nossa chegada. Digno de nota foi a percepção de que, durante todo o período em que estivemos no local, o policiamento permaneceu a realizar uma espécie de vigília privada do evento em questão. Nos dirigimos à saída do galpão com o estabelecimento

ainda cheio, passando ao lado dos referidos policiais antes de seguirmos viagem de volta para casa.

5.4.2 Aulas particulares e música como jornada dupla

Ela nasceu em oito de junho de 1988 na maternidade Tsylla Balbino, situada no bairro Baixa de Quintas, ou somente Quintas, na capital da Bahia. Reside atualmente em Massaranduba, bairro pertencente à Cidade Baixa e localizado entre a Ribeira, Bonfim, Caminho de Areia e Vila Rui Barbosa. É homossexual, possui um relacionamento estável e se declara negra. O interesse inicial pela performance da bateria se deu aos catorze anos de idade, a partir do contato com músicas e videocliques da dupla Sandy e Júnior, este último quem, além de cantar, também se dedicava ao instrumento. Kátia, então, pediu à sua mãe que lhe matriculasse em um curso de bateria, tendo seu pedido prontamente atendido por esta, que a matriculou em um curso privado que ocorria na Associação dos Funcionários Públicos da Bahia – AFPEB. Aproveitando a condição de funcionária pública da mãe, ela obtinha descontos para o pagamento das aulas.

Posteriormente chegou a realizar aulas privadas e individuais, como é bastante comum a músicos em formação na área. Em pouco tempo, seu então professor passou a indicá-la a ter aulas com outros profissionais, ao notar que ela “tinha futuro, né? Um futuro prometido”, conta. Durante o seu período de formação, chegou a realizar também alguns cursos livres, incluindo seis meses de estudo no curso de extensão da UFBA, quando teve um breve contato com a leitura e a notação musical ocidental.

Kátia envolveu-se intensamente com a performance do samba, gênero musical com o qual mais trabalha na atualidade. Atuando frequentemente como *freelancer*, ela acaba se vinculando a diferentes grupos e projetos musicais, ainda que com um entre eles se apresente mais corriqueiramente. Pude presenciar, em algumas experiências de Campo, a performance da musicista com o grupo em questão, também de samba, como pode ser observado no trecho de meu diário de campo acima transcrito. Este é o trabalho na área de música que ela encara, portanto, como principal.

Durante muitos anos trabalhou exclusivamente como instrumentista, mas, após alguma insistência e muitas dificuldades financeiras, acabou se vinculando a um trabalho técnico que realiza na Faculdade de Farmácia da UFBA. Na atualidade, ela busca conciliar o trabalho a tempo integral, de segunda à sexta-feira e carga horária diária de oito horas na Universidade, com as atividades como musicistas que ocorrem, majoritariamente, aos finais de semana e em

período noturno, com duração variável. As motivações para o abandono da prática profissional exclusiva na área de música transparecem em seu discurso:

O [trabalho] da UFBA me dá liberdade para fazer outras coisas dentro da música. É o fixo que eu tenho. O da música é variado. Tem dia que dá, tem dia que não dá [dinheiro/retorno financeiro]. Por esses tempos, graças a deus, sempre tá dando, né? Mas eu não posso confiar 100% na música, justamente pela questão de forma de pagamento... as pessoas não lhe dão um subsídio pra você se manter da música. (...) Então o [trabalho] da UFBA é minha garantia, é o mais certo. A música seria secundário [em relação ao trabalho] aqui na [Faculdade de] Farmácia, né? A música é como se fosse um segundo plano na questão de dinheiro. Não questão [de] música, questão de dinheiro mesmo. Não posso confiar 100% na música porque é aquela coisa: tem hora que tá dando, tem hora que não tá dando. E aí, como é que você vai fazer? (Kátia, parênteses meu)

Foi o caráter variável da remuneração na área de música, portanto, um fator decisivo para a opção da musicista pela busca de um trabalho que lhe rendesse uma *garantia*, o “certo”. Para compor a sua renda com os proventos da performance musical, Kátia realiza *freelas* com diversos contratantes e grupos, sendo que a parcela mais significativa de sua remuneração na área, advém dos trabalhos com seu grupo principal. Pude confirmar, durante o Campo, tal disparidade em relação à distribuição do número de apresentações entre os conjuntos aos quais se vincula, a justificar, por sua vez, a distinção entre o montante dos provimentos advindos da soma das atividades realizadas com cada um deles.

Kátia reside com suas mães – forma como se refere ao casal formado por suas mãe e madrasta, também homossexuais. Ainda que não se considere financeiramente dependente, a musicista ressalta o apoio familiar como indispensável à manutenção de seus estudos e trabalho na área de música. Ela ilustra o argumento, por exemplo, apontando a contribuição familiar à aquisição de materiais relacionados à performance musical, auxílio recebido à revelia do fato de estar empregada e a realizar *freelas* com grupos musicais variados:

[Com a renda que consigo] Aqui onde trabalho, consigo manter todos os meus custos, mas existem situações que às vezes apertam. E, às vezes, eu recebo sim, ajuda de minha mãe pra comprar algumas coisas, né? Tipo, alguns pratos [de bateria], algumas peles [de bateria]. Mas não é sempre. (Kátia, parênteses meus)

Na literatura sobre o trabalho na área artística e, mais especificamente, sobre o trabalho musical a contribuição de conjugues, amigos e familiares na composição da remuneração dos agentes do campo é ressaltada como de grande relevância (LIEMT, 2014; MENGER, 2014). Tal contribuição pode se dar de maneira direta, em forma de capital, ou de modo indireto, através de serviços (incluindo serviço doméstico, por exemplo). Ademais, o papel assumida pelo núcleo familiar como mecanismo de proteção social, principalmente em contextos de

insuficiente presença do Estado a garanti-la (como ocorre no Brasil, por exemplo), é destacado na literatura (CARVALHO e ALMEIDA, 2003; LIMA, 2006). Kátia destaca ainda o apoio dos amigos como de grande relevância para o trabalho que realiza:

Tenho muitos amigos. Sempre que podem, vão lá me prestigiar. Não me pedem cortesia. É difícil. Quando me pedem, eu sempre dou, por que eu sei que são pessoas que vão pra me prestigiar e se estão me pedindo é por que no momento, infelizmente, não têm, né? Mas todos os meus amigos, que eu sempre chamei, desde o início da minha carreira até hoje sempre foram me prestigiar. Poucos não foram, por questões particulares, né? Mas não chega a ser tão grave assim... (Kátia)

Quando os amigos deixam de lhe solicitar cortesias, acabam por pagar pela apresentação, podendo influenciar, timidamente, a remuneração recebida pela musicista, como veremos a seguir. Além do estímulo econômico, outros, de natureza simbólica, se evidenciam em sua fala: “(...) – todos os meus amigos (...) sempre foram me prestigiar”, ressalta. A presença de amigos a prestigiar o seu trabalho representa uma forma de reconhecimento, não financeiro, de seu ofício na música, a estimular o seu engajamento com o campo.

5.4.3 Um trabalho simbolicamente gratificante, economicamente precário

As apresentações nas quais tive a oportunidade de acompanhar a musicista durante o Campo ocorreram em um galpão situado no bairro Garcia. De importante vínculo com o samba em Salvador, a região converteu-se, historicamente, em uma das referências para a prática do gênero na cidade, concentrando diversas atividades culturais dentre as quais é possível destacar o samba junino e a mudança do Garcia, manifestação de rua vinculada ao carnaval da cidade²⁹³. Kátia ali se apresentava, geralmente, às sextas-feiras, sem uma periodicidade regular. Eu me informava sobre as apresentações por mensagem de celular, questionando a respeito à própria Kátia, um ou dois dias antes da apresentação. Assim conseguia realizar minha programação do Campo, sem muita antecedência.

Nos *flyers* virtuais que recebia de Kátia, não constava sua imagem junto aos integrantes do grupo em que se apresentava. Na realidade, a identidade visual do conjunto se concentrava em quatro de seus nove membros, a excluir, entre eles, a baterista. Diferentemente do que ocorria nos grupos/duos de Mário, Aline e Elias, Kátia não assumia no seu qualquer protagonismo, muito vinculado na canção popular contemporânea ao ato do

²⁹³ Tendo como patrono o sambista Riachão, o tradicional bloco de carnaval *Mudança do Garcia* foi criado em 1926. O repertório executado no bloco é diverso, tendo o samba e o pagode, porém, um papel proeminente. Uma das características do bloco são as mensagens de cunho político apropriadas por seus foliões. O bloco desfila, na atualidade, entre o bairro Garcia e o Circuito Campo Grande.

canto. Ela exercia uma função de musicista, na condição de acompanhante, similar àquela assumida por Léo, Armando e Pedro, nas apresentações de meus demais interlocutores.

Também diferentemente dos demais colegas de profissão anteriormente mencionados, não entrava em qualquer negociação direta com os contratantes dos grupos para os quais trabalha, sendo estes acordos mediados por algum entre os representantes das bandas. De seu depoimento é possível inferir que, ao ser por eles notificada acerca de uma proposta de apresentação, buscava saber mais detalhes sobre o evento e, então, ponderava a respeito da viabilidade ou não de sua participação:

Eu faço muito *freelance* sim. Agora, tem *freelance* que não vale a pena, infelizmente. Eu tenho que dizer infelizmente, porque chega a ser triste. Eu não vou. Eu deixo de tocar. Deixo de ganhar, por que eu prefiro ficar dentro de casa com minha família, que estar me desgastando, gastando material, arriscando minha vida. (Kátia)

Para as apresentações, Kátia se deslocava por conta própria às localidades onde ocorriam. Não havia qualquer aporte financeiro para cobrir especificamente as despesas com o deslocamento, ficando os próprios músicos delas encarregados. Tais condições se assemelham às vivenciadas pelos demais interlocutores os quais acompanhei em Campo. Segundo a musicista, em casos raros – principalmente quando tratam-se de apresentações a ocorrerem fora dos limites da cidade de Salvador – o grupo consegue pleitear, junto ao contratante, o fornecimento de transporte para seus integrantes.

Na atualidade, Kátia envolve-se (quase) exclusivamente com a performance de samba e alguns gêneros relacionados, atuando em grupos que executam, majoritariamente, composições vinculadas àquele repertório. Samba partido alto, samba-enredo, samba dolente e samba de roda, são alguns dos gêneros os quais também se põe a executar, integrando do repertório do grupo que pude acompanhar em algumas ocasiões, no galpão do Garcia. Neste espaço, a musicista declarou não serem frequentes as solicitações, pelo público, de performances de músicas ou gêneros musicais específicos no decorrer da performance. O palco, a hierarquizar músicos e plateia, e a identidade construída pelo grupo musical em vinculação aos gêneros os quais mais frequentemente se propõe a executar parecem contribuir para o fato. Quando solicitados a se apresentarem em festas ou eventos particulares, no entanto, tais requisições tornam-se mais corriqueiras, sendo as mais comuns aquelas relacionadas à performance de músicas vinculadas a grupos do gênero *pagodão* (ou *pagode baiano*). Este representa um desdobramento do *pagode*, executado por grupos e musicistas

vinculados, desde a década de 1990, à axé-music, e assumiu grande importância no consumo musical da população baiana na contemporaneidade.

O estilo que pedem, que não faz parte de nosso repertório... não é sempre, mas, em algumas ocasiões, pedem músicas de pagode. O pagode aqui da Bahia. Aqueles pagodes que a gente costuma dizer que é vulgar, né? Aí a gente tenta incrementar da melhor forma possível: colocar no ritmo do samba, ou então fazer o estilo, mas em outra levada. [...] A questão de pedir músicas mesmo, quando se pede, que não é – nos shows – constantemente, é mais em eventos fechados – e a banda não tem costume de fazer eventos fechados. Como eu te falei, são poucos eventos fechados, aniversário, formaturas, é muito pouco. Quando acontece, acontece de pedirem nesse estilo: o pagode daqui da Bahia. (Kátia)

Algumas particularidades puderam ser notadas em relação ao público das apresentações de Káta e aqueles que atendiam às de Elias e Aline, por exemplo. A intensa revista à qual se submetiam à entrada do estabelecimento no Garcia foi um padrão percebido na totalidade de minhas experiências no evento, a distingui-lo, por exemplo, daqueles em que pude acompanhar meus demais interlocutores. A presença de policiais armados no interior do estabelecimento, mencionada no relato que inicia esta seção, não se mostrava uma constante. Na maior parte de minhas incursões ao local, pude notar que agentes da Polícia Militar permaneciam em suas viaturas, próximo à entrada do galpão, em via pública. Não houveram ocasiões, porém, em que não houvesse nenhum tipo de patrulhamento da PM nos entornos do local, o que pode ser apontado como outro fator a distinguir a experiência de Campo em questão em relação às demais.

Quando o primeiro dos dois grupos a se apresentarem dava início a sua apresentação às sextas-feiras, a casa ainda apresenta um público aquém daquele capaz de comportar em sua máxima lotação. Por volta das 22h – horário limite para entrada gratuita de mulheres – o espaço já se encontrava visivelmente cheio, abrigando cerca de trezentas pessoas. O palco se situava ao centro do salão e os grupos ali se apresentavam em formado de roda. O público, portanto, gradualmente se aglomerava ao redor do centro do estabelecimento, onde se aglutinavam os musicistas.

O grupo de Kátia era, via de regra, o segundo a se apresentar na noite, subindo ao palco entre as 00h e 00h30. Os shows comumente se estendiam por um período entre 1h30 e 2h, sem intervalos. A dupla jornada da musicista, vez ou outra, surtia efeito em seu bem-estar e expressões, sendo possível verificar, em certos momentos, sensações nítidas de fadiga e cansaço.

A música, como nas apresentações de Mário, tem um importante papel nos contextos de apresentações de seu grupo. É possível perceber um forte engajamento dos presentes com o show, sendo notável o envolvimento participativo com o canto entre muitos deles. Ainda que

as palmas não sejam tão intensas nos intervalos entre uma música e outra, mostram-se significativamente mais presentes que nas apresentações que acompanhei de Elias e Aline, por exemplo. A remuneração da musicista com os trabalhos musicais mostrava-se também muito mais próxima daquela recebida por Mário, sendo, portanto, baixa para o seu sustento apenas daquela prática. Não à toa ambos recorriam ao trabalho em outras áreas para garantir uma renda que lhes permitissem a sobrevivência.

A experiência profissional de meus interlocutores ecoou uma máxima que ouvi certa vez de um colega, também baterista, em uma conversa sobre o trabalho com música: “– Não tem erro. O dinheiro que recebo por um trabalho musical é inversamente proporcional à quantidade de aplausos recebidos”. Excetuando-se apresentações de artistas com grande exposição midiática – minoria entre os músicos, por sua vez – ou contextos nos quais existem financiamentos públicos, diretos ou indiretos, tal constatação tende a confirmar-se em situações reais de performance, devido à subdivisão do campo musical em polos (subcampos) de legitimação simbólica e financeira, complementares, porém significativamente distintas em suas particularidades a ponto de dificultar um exitoso engajamento dos agentes com ambos.

Os integrantes do grupo de Kátia, portanto, ainda que contassem com perceptível reconhecimento do público presente em seus shows, recebiam remunerações que mal cobriam as despesas que tinham com o transporte até o local. Os valores recebidos por cada um deles eram variáveis, dependendo, portanto, da quantidade de ingressos vendidos para a noite de apresentação. Era também por este motivo que Kátia mostrava-se grata aos amigos que frequentavam seus shows dispondo-se a pagar pela entrada. Concedendo acessos livres a amigos – cortesias –, o grupo deixava de receber, ainda que indiretamente, os valores referentes àquelas entradas. Como Mário, Kátia não podia antever o quanto receberia pela noite de trabalho, mesmo ciente de que o número de presentes não afetaria, ao menos de maneira drástica, o tempo de apresentação ao qual deveria se dispor. Em situações extremas, como algumas relatadas pela própria musicista, houveram casos em que ela acabou por nada receber, financeiramente, em contrapartida por apresentações realizadas.

O público a frequentar o referido samba do bairro Garcia era majoritariamente de cor preta. Em uma cidade na qual a correlação cor/raça e classe social mostra-se intensa e população preta concentra-se nos estratos financeiramente menos favorecidos, é possível inferir um notável distanciamento de classe entre o perfil de tais frequentadores e aqueles que atendem às apresentações de Aline e Elias, por exemplo. Outra importante característica associada ao público local, percebida a partir de vivências e conversas estabelecidas durante o

Campo, é a relação de uma parte significativa daquele grupo com o bairro Garcia, onde se situa o galpão. Muitos que se fazem presentes no evento, às sextas-feiras, residem nas proximidades do local, deslocando-se até ele a pé. A concentração de automóveis em seu entorno, em consequência, pode ser considerada mínima, quando leva-se em conta o contingente de pessoas a ocupa-lo nos eventos os quais o grupo de Kátia se apresenta. O forte senso de comunidade transparece na relação interpessoal verificada entre os presentes, cuja interação, em inúmeras situações, sugere vivências coletivas comuns em contextos outros que não o do samba.

A experiência de Campo com a musicista trouxe diversos elementos para a reflexão acerca do trabalho musical, sobre as quais irei discorrer em maiores detalhes nos capítulos posteriores. A conciliação por ela proposta entre um trabalho a tempo integral e aquele no campo musical traz uma série de particularidades às suas vivências laborais, passíveis de questionamento e consideração. Ao mesmo tempo, é possível perceber diversos traços comuns às experiências de trabalho de seus colegas de profissão, que podem ser explicadas, ao menos parcialmente, pelos elementos estruturais a constituí-lo.

5.5 CONSIDERAÇÕES

No presente capítulo, diários de campo se mesclaram à história de vida de meus interlocutores²⁹⁴ e também a alguns relatos acerca de suas práticas laborais, expondo, de modo introdutório, algumas particularidades de suas trajetórias e vivências. Estas, somente tangenciadas no capítulo anterior, são neste exploradas em algumas de suas nuances, de modo descritivo. A diversidade a elas relacionadas devem-se, ao menos em parte, a uma postura deliberada em perseguir, durante o processo de pesquisa, uma interlocução com agentes heterogêneos em seus perfis, possibilitando que as reflexões empreendidas o fossem evitando-se conduzir o trabalho ao vício tentador de girar em torno de si mesmo – ou, em outras palavras, de debruçar-se sobre problemas complexos à luz de trajetórias muito próximas.

Em alguns momentos foi possível perceber também elementos estruturais do campo musical a a permearem as experiências se meus principais colaboradores, sendo também cotidianamente por eles reproduzidos e atualizados. A divisão do campo em subcampo de

²⁹⁴ Ao utilizar o termo “história de vida” não me refiro à utilização sistemática de uma metodologia, homônima, a se debruçar de sobre aspectos subjetivos de uma trajetória no intuito de compreender suas especificidades e consequências na contemporaneidade. Sua utilização aqui reporta-se a uma simples busca por elementos do passado de meus colaboradores no intuito de abarcar um pequeno recorte de suas experiências progressas na análise.

produção restrita e de grande produção impõe aos agentes uma grande dificuldade em conciliar produções com as quais se engajem por princípios majoritária ou exclusivamente estéticos e um retorno financeiro satisfatório. As saídas encontradas por cada um deles para contornar tais situações mostram-se díspares, tendo alguns buscados por alternativas no subcampo de grande produção e outros recorrido a esferas distintas como forma de tornar suas atividades financeiramente sustentáveis.

6. A OCUPAÇÃO MUSICAL NO MERCADO DOS BENS SIMBÓLICOS

Traços característicos ao trabalho com música podem ser aferidos a partir da observação e reflexão acerca da atuação de indivíduos ocupados na área. Dentre aquelas distinções podemos destacar a flexibilidade; a informalidade; o acúmulo de trabalhos pontuais; a negociação direta ou indireta com distintos contratantes; o caráter notívago do trabalho; as múltiplas e distintas formas de engajamento do público com os fazeres musicais que protagonizam; a existência de uma parcela significativa do trabalho não remunerada (ensaios, estudo, preparação, passagem de som etc.); a ausência de direitos e garantias referentes aos trabalhos realizados (auxílio-alimentação, vale-transporte, férias etc.); acúmulo de funções relacionadas à concretização das atividades-fim propostas – as apresentações; entre outros. Cada um destes compõem o mosaico a dar os contornos do trabalho de Kátia, Aline, Mário e Elias no campo musical, em suas características e especificidades. É justamente sobre tais contornos sobre os quais me aprofundarei neste e no próximo capítulos.

De saída, entretanto, me aterei aos elementos simbólicos a particularizarem a configuração dos mercados com os quais meus colaboradores se engajam como cantores e/ou instrumentistas. Social e historicamente constituídos, se prestam, no presente, a contribuir para a reprodução da organização do campo musical e de suas (frequentemente conflituosas) relações com o campo econômico.

6.1 "AS PESSOAS ACHAM QUE É HOBBY, QUE É COISA DE QUEM NÃO TEM O QUE FAZER"

Kátia é baterista e atua como *freelancer* em grupos de samba, além de trabalhar como funcionária terceirizada da Escola de Enfermagem da UFBA. A principal atividade profissional de Elias com a música refere-se a apresentações no formato *voz e violão* em *barzinhos* de Salvador. Mário é cantor e dedica-se, principalmente, à performance de *samba-jazz* em casas noturnas e bares da cidade, além de realizar trabalhos como assistente de obras no ramo da construção civil. Aline se dedica exclusivamente ao canto e atividades a ele relacionadas, como ocupação; possui um projeto autoral, toca em eventos diversos (casamentos, festas e outras cerimônias) e atua como professora de música. De trajetórias profissionais e origens socioeconômicas distintas, eles partilham vivências comuns que dizem respeito à compreensão distanciada do fazer musical enquanto prática laboral por pessoas de seu convívio:

Quando você está começando, as pessoas acham que aquilo ali, para você, tanto fez como tanto faz. As pessoas acham que é um *hobby*, que é coisa de quem não tem o que fazer, coisa de vagabundo. Existem

peças que ainda associam o trabalho com música a trabalho de quem não tem o que fazer, trabalho de preguiçoso. Existe essa cultura. (Mário)

Eu sinto que tem muita gente que não entende que existe uma formação para você trabalhar com música, né? Que você pode viver de música. Uma das coisas que eu mais acho que acontece é que as pessoas não entendem o nosso campo de trabalho. (Kátia)

Então pelo fato de haver essa ligação com entretenimento transmite pra sociedade (a ideia) que o músico se diverte quando ele tá fazendo. Eventualmente, ele pode se divertir [...] mas aquilo é trabalho de qualquer forma, né? [...] eu acho que socialmente não se vê tanto como um trabalho. (Elias, parênteses meu)

Isso que eu ia dizer: eu enxergo (a prática musical) como trabalho, com certeza. Agora, muita gente não enxerga, né? (Aline)

[...] As pessoas acham que o musicista que está na rua não é um profissional, entendeu? [Que] isso não é uma profissão. É um trabalho, simplesmente. Já teve comentários de: “– Ah, sim, você pode ir a tocar no sinal, (mas) não precisa ser profissional” [...] Tudo bem, eu não estou gravando música na academia, mas, para mim, é minha profissão. (Rocío)

Rapaz, tem gente que (enxerga música como trabalho) sim. Tem pessoas que não. [...] às vezes, quando eu tô na laje mesmo – estudando –, a galera (me) chama de maluco. [risos]. “– Olha o louco, começou o louco”. [...] tem pessoas que tem certo ranço. Chamam de maluco até hoje [...] Não ligo não. [...] A galera achava que tocar era coisa de vagabundo. (Léo)

É eu acho que (as pessoas, em geral) não veem como trabalho, não! [...] a gente lida o tempo inteiro com uma série de situações que demonstram isso. Existem aquelas perguntas básicas que a gente já conhece, sobre o que você faz e se de fato aquilo é um trabalho, né? “– Você faz o quê? Música? Sim, mas trabalha com o quê?”. Então, em geral, eu acho que a sociedade não tem consciência que música é trabalho. (Túlio)

A dificuldade de assimilação da condição laboral de seus fazeres musicais por meus interlocutores mostra-se sujeita às particularidades da experiência de cada um, mas, vincula-se, via de regra, a uma compreensão valorativa – partilhada por/com as pessoas de seu convívio –, a distanciar os fazeres musicais da ideia de trabalho, mesmo quando colocados a serviço de uma prática ocupacional. De natureza simbólica, tal compreensão, socialmente estruturada, assume características estruturantes em relação ao *habitus* dos sujeitos, com consequências relevantes para suas trajetórias. Caminhando com um dos entrevistados para a pesquisa – Léo – durante o campo, fui introduzido a um de seus amigos da comunidade onde reside, informando-me, posteriormente, que este era um excelente musicista quem havia se afastado completamente da prática musical. O distanciamento deveu-se, segundo meu interlocutor, à insistência de pessoas do círculo de convivência desse amigo em apontar o distanciamento estabelecido entre a performance musical e a profissionalização: “Ele parou de tocar porque a galera falava que música não era uma profissão”.

Como visto na introdução deste documento, Pierre Bourdieu (1989) argumenta que as interações estabelecidas pelos indivíduos em sociedade são permeadas por relações de poder. Estas podem se manifestar de uma maneira mais direta e perceptível, através de estruturas

burocráticas e institucionais – sempre sob mediação de um aparato de proteção/repressão –, mas podem também disseminarem-se de modo oculto, sendo necessário um poder de abstração a fim de concebê-las em sua forma e organização. O poder simbólico é justamente o “poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (p.7-8). Possui a capacidade de construir realidades e estabelecer um sentido imediato de mundo, já que os símbolos são justamente os instrumentos de conhecimento e de comunicação, sendo, portanto, também os instrumentos por excelência do consenso e da “integração social”. “A 'integração lógica' é a condição da 'integração moral’”, reforça o autor. A violência simbólica representa, em consequência, uma das formas de manutenção de tais expressões de poder, atuando de modo a favorecer a dominação de uma classe ou fração de classe sobre outras. Por meio de disputas simbólicas que são pouco frequentemente percebida como tais, a violência simbólica favorece, assim, o processo de “domesticação dos dominados”²⁹⁵.

Bourdieu ilustra o ponto com exemplos cotidianos, quando aborda, por exemplo, o trabalho profano realizado em favor de instituições religiosas (BOURDIEU, 1996a, p.184-191). Ele argumenta ser a Igreja uma instituição econômica que, por sua vez, se nega enquanto tal em prol de sua legitimação simbólica no campo autônomo o qual integra e é dele relevante parte estruturante: o religioso. Ao fazê-lo, alguns de seus membros precisam reforçar a recusa da explicitação da “verdade econômica” da instituição, pois explicitá-la levaria a “uma alteração destruidora quando toda a lógica do universo explicitado se apóia no tabu da explicitação” (BOURDIEU, 1996a, p.184-5):

Quando o pessoal laico, realizando funções profanas como as de telefonista, secretária ou contabilista, formula reivindicações, esbara com a tendência dos clérigos de considerar as tarefas que ele executa como um privilégio, um dever sagrado. (...) Quando os sacristãos relembram que seu trabalho tem uma finalidade religiosa, mas que isso não significa que esse trabalho não mereça salário, os bispos respondem que salário é uma palavra que não tem curso nesse universo. (BOURDIEU, 1996a, p.189)

Ao aproximar-se do sagrado, o sacristão se distancia da possibilidade de fazer entender o seu trabalho como um que deva ser retribuído com ganhos financeiros, devendo contentar-se com a receita simbólica (capital simbólico/religioso) que o campo religioso lhe permite.

Do mesmo modo, o campo artístico somente costuma ser validado em sua autonomia pela negação do economicismo que lhe é subjacente. Daí a compreensão distanciada entre o

²⁹⁵ Bourdieu (1989, p.11) esclarece que a expressão foi tomada de empréstimo de Max Weber, quem ela primeiramente teria cunhado.

fazer musical e o fazer profissional – no sentido do engajamento com uma remuneração, “*a la*” campos profissional e econômico –, manifesta como estrutura simbólica socialmente partilhada e identificável nos enunciados de meus interlocutores. Como tais estruturas inspiram disposições e são mobilizadas por meio de ações, prestam-se, frequentemente, a dificultar a obtenção de vantagens econômicas pelos agentes no interior do campo. O discurso torna-se, assim, parte da economia musical, tendo nesta um papel ativo: “O discurso não é algo mais (como se tende a fazer crer quando se fala de ‘ideologia’); ele faz parte da própria economia. E, se quisermos ser justos, é preciso leva-lo em conta”. (BOURDIEU, 1996a, p.191).

Vimos que quando as relações de força que estão em jogo em uma determinada fração do campo social não são percebidas como arbitrárias, sendo assimiladas como “naturais” ou inevitáveis, é possível identificarmos manifestações do que Bourdieu denomina *violência simbólica*. É ela quem se responsabiliza, no plano simbólico, pela eficiência de tal “cumplicidade ontológica” entre dominantes e dominados. A dissociação entre os fazeres musicais e laborais/profissionais, identificada nos enunciados de meus interlocutores, podem ser tomadas como uma crença particular imposta aos músicos – muitas vezes, veremos posteriormente, com o seu consentimento – a partir de sua generalização. Sua análise traz a percepção de que a visão socialmente partilhada acerca dos fazeres musicais não somente se choca com as valorações comumente atribuídas ao trabalho, como os posicionam como sua antítese: o não-trabalho. Categorias como “preguiçoso”, “vagabundo” e “*hobby*” situam-se em polo oposto àquelas que caracterizam, por exemplo, a ascese, indissociável à apreensão moderna do trabalho³. Max Weber (2004) demonstra como uma ressignificação da compreensão do trabalho operadas por determinadas correntes protestantes pôs-se a protagonizar a exitosa trama de ascensão do sistema capitalista. Este que, por sua vez, se mostraria incompatível com a preguiça e o ócio permissivo, como evidencia o autor ao retratar o pensamento partilhado à época da apoteose do modelo econômico em questão²⁹⁶:

O “descanso eterno dos santos” está no Outro Mundo; na terra o ser humano tem mais é que buscar a certeza do seu estado de graça “levando a efeito, enquanto for de dia, as obras daquele que o enviou”. Ócio e prazer, não; *só ser a ação*, o agir conforme a vontade de Deus inequivocamente revelada a fim de aumentar sua glória. A *perda de tempo* é, assim, o primeiro e em princípio o mais grave de todos os pecados. [...]. Sem valor, portanto, quando não diretamente condenável, é também a contemplação inativa, ao

²⁹⁶ Em seu livro *A ética Protestante e o espírito do capitalismo* (2004), Max Weber refere-se ao período de transição de um domínio da lógica religiosa feudal àquela da sociedade burguesa.

menos quando feita às custas do trabalho profissional. (WEBER, 2004, p.144)

O músico projetado no Romantismo, porém, tem na contemplação e no encantamento uma das características inerentes à sua prática, bem como aqueles que usufruem daquilo que resulta dos fazeres artísticos. São tais disposições e ações - contemplação e encantamento, no caso dos consumidores, e desinteresse financeiro, no caso dos produtores – algumas entre aquelas que se prestam a estruturar o campo musical em suas particularidades e a diferenciá-lo, por exemplo, em relação ao campo econômico. Tais distanciamentos, por sua vez, se prestam a dificultar a assimilação da prática musical como atividade laboral. Podemos posicioná-los em um *continuum* a contemplar posicionamentos possíveis nos trânsitos exercidos pelos musicistas ao dialogarem, concomitantemente, com os *habitus* musical e profissional/econômico:

Figura 17 - *Continuum* entre o campo musical e profissional (Contemplação/Ascese)



Uma situação narrada em Campo pelo próprio Mário e reproduzida a seguir exemplifica o argumento exposto. Ao seu modo, o relato reforça a percepção, aqui evocada – e reiterada na literatura acerca do distanciamento corriqueiro entre as práticas musicais e profissionais – que associa o fazer musical a uma ideia de não trabalho, “vadiagem”. Esta, frequentemente – como visto no Capítulo II –, mostra-se ainda robustecida por um viés de dominação de classe, raça/cor entre outros marcadores sociais (LÜHNING, 1995/1996; SANDRONI, 2012; SANTOS, 2005; VIANNA, 1995).

Caminhava Mário para casa, após aquisição de alguns produtos alimentares em um mercado próximo ao seu local de residência. No percurso, avistou uma viatura da Polícia Militar e alguns “praças²⁹⁷” a circundá-la. Podendo eleger um entre alguns caminhos possíveis para chegar ao seu destino, optou por seguir aquele o qual partilharia a presença dos policiais avistados, julgando, assim, serem menos prováveis as chances de ser assaltado. Quando se aproximou dos agentes de segurança, no entanto, estes o abordaram, arremessaram

²⁹⁷ Termo informalmente utilizado para designação de agentes policiais que pertencem às mais baixas patentes da hierarquia militar, a exemplo dos cabos e soldados.

seu corpo contra a parede, pondo-se, então, a realizar uma vistoria nos pertences de meu interlocutor. Questionaram sobre seus documentos e profissão, e Mário, muito envolvido com as atividades de seu grupo de samba-jazz à época, chegou a considerar responder ser músico. No entanto, receando uma retaliação ainda maior, advinda de uma possível associação da profissão à “vadiagem” pelos agentes de segurança, achou mais prudente se declarar desempregado no ramo da construção civil, o que era, igualmente, uma verdade. A compreensão imediata, quase um reflexo, de que seria melhor se identificar como desempregado em outro campo que como eventualmente ocupado/*freelancer* no campo musical, é uma clara demonstração da visão dissociada ao trabalho socialmente atribuída à ocupação de musicista²⁹⁸. Neste caso, é possível constatar uma manifestação ainda mais radicalizada de tal percepção, havendo Mário optado por identificar-se como uma pessoa desocupada no ramo da construção civil em detrimento à admissão de uma ocupação, esporádica, na área de música²⁹⁹.

Ao analisar os fatores que levaram à situação descrita, seria equivocado deixar de levar em conta, interseccionalmente, questões raciais, de classe social, territoriais e etárias a ela subjacentes. A abordagem sofrida por Mário em seu bairro de residência, situado na periferia da capital, ocorreu de modo pouco corriqueiro às operações policiais objetivadas nas áreas nobres da cidade, principalmente quando direcionadas à população de cor branca. Estudos acusam diferentes dinâmicas de abordagem por agentes policiais sob filtros relacionados à raça, classe, pertencimento territorial e perfil etário dos indivíduos com os quais interagem nestes contextos. Jovens negros, de classes baixas e moradores de periferia – perfil de Mário – se inserem no grupo mais suscetível às abordagens policiais violentas no país³⁰⁰, indicando elementos estruturais a influenciar as ações de agentes de segurança pública. A transmutação de violências simbólicas (p.ex., racismo estrutural³⁰¹) em violência física, identificada na abordagem relatada por Mário, foi favorecida, não por sua atuação profissional, mas por sua vinculação racial, territorial, etária e de classe. O seu vínculo com a prática musical, no entanto, poderia vir a agravar as consequências daquela abordagem, representando um entre os diversos fatores estruturais a influenciá-la.

²⁹⁸ Posteriormente, Mário chegou a confessar-me que outro fator a influenciar a sua escolha pela não identificação enquanto músico na ocasião foi o contexto político brasileiro. Governado por um presidente de extrema direita quem frequente e publicamente promove declarações ofensivas aos profissionais da área de artes, ele tem nas baixas patentes da Polícia Militar um de seus mais importantes interlocutores.

²⁹⁹ Como o padrão do trabalho do músico é aquele a tempo parcial, intermitente, *freelancing* e o autoemprego, a oscilação entre períodos de ocupação e desocupação é constante (MENGER, 2005, p.18). Falar em desemprego na área torna-se, portanto, um contrassenso. (v. disc. no cap. VI).

³⁰⁰ Ver, por exemplo, Anúnciação, Trad e Ferreira (2020), Sinhoretto, Batitucci, Mota, *et al.* (2014), entre outros.

³⁰¹ Ver, por exemplo, Almeida (2018).

É importante ressaltar, portanto, que o hiato verificado entre a prática musical e a assimilação da condição profissional pelos agentes na área de música não é exclusiva de uma população, classe, raça, gênero ou faixa etária, ainda que distintas consequências podem ser percebidas ao levarmos em considerações tais marcadores sociais. Por ser inerente ao campo, o distanciamento em questão manifesta-se, de uma ou outra maneira, no cotidiano de todos os meus interlocutores, mesmo aqueles cujos perfis em muito se diferenciam ao de Mário. Poderia trazer como exemplo a justificar a argumentação exposta a dificuldade de Léo em convencer os seus familiares sobre a possibilidade de atuação profissional na área de música; ou as situações desconfortáveis lembradas por Aline quando, em uma festa privada, um dos presentes dispensou-lhe um tratamento pouco profissional e extremamente ofensivo; a inexistência de contratos a formalizar os acordos profissionais firmados por representantes dos grupos musicais aos quais Kátia se vincula; entre muitos outros.

A percepção partilhada por pessoas próximas a meus interlocutores acerca de suas atividades, distanciando-as dos aspectos laborais e profissionais que a constituem, não são partilhadas pelos próprios, ao menos quando questionados diretamente a respeito:

- Você tem a música como um trabalho?
- Com certeza.
- Você enxerga a música como uma profissão?
- Enxergo, com certeza.
- [...]
- Você se considera uma musicista profissional?
- Ah, me considero, eu acho.... [risos] (Aline)

Sempre enxerguei música como trabalho. E sempre profissional. Nunca tive música como *hobby*. Desde quando eu entrei [no ramo de atuação], eu sempre tive a música como trabalho. Até por que eu vivia disso, né? Eu não tinha emprego fixo. Então, as minhas contas, todo o meu material, de início, foi com as tocadãs que eu consegui. Então, eu sempre tive ela como trabalho e profissional. (Kátia)

- Você enxerga a música como um trabalho hoje?
- Enxergo. [...] Eu vejo isso como... pra mim é um trabalho, pra mim é um trabalho. Só que é muito difícil associar agendas, sabe? Porque, outras pessoas, outras vidas. Cada cabeça um mundo diferente, né? E são pessoas ocupadas. Então [...] hoje, eu não me vejo como um músico profissional. (Mário)

Eu me considero músico profissional... Olhe, eu entendo a profissão como sendo uma atividade que a gente faz como uma função social. Você tá fazendo algo não apenas pra você ganhar um dinheiro pra viver, se alimentar, tem algo mais. (Elias)

- Você vê a música como um trabalho?
- Sim. Na verdade, desde quando eu comecei a tocar, eu sempre falei “– Pô, vou levar isso à sério” [...]
- [...]
- Você tem, hoje, a música como profissão?
- Sim, na verdade, a música... Sem a música, eu não sei o que eu ia fazer não... Porque a música me levou pra vários lugares que eu nunca pensei que eu ia, entendeu? Passei por vários lugares, que eu falei: “– Porra, hoje eu tô aqui”. (Léo)

Então eu diria que música é trabalho? Também! Mas é também uma forma interessante de existir. (...) Sim, (a música é) uma profissão. Uma profissão porque ela vai te dar a perspectiva do sustento, ela vai te

dar a perspectiva de se tornar específico em algumas áreas, (...) Vai trazer pra você a perspectiva de ser alguém que execute e que faça um tipo de trabalho que vá te colocar numa esfera social com uma relativa consideração e ao mesmo tempo você vai poder fazer coisas em função daquilo. Então eu diria que sim, música é uma profissão. (Túlio, parênteses meus).

As concepções de cada um em relação à profissionalização mostram-se heterogêneas, diferentemente do entendimento acerca da música como uma prática de trabalho, sobre o qual são unânimes em seus julgamentos.

Isto não quer dizer que a totalidade das vivências partilhadas com meus interlocutores leve a confirmar as impressões que possam surgir a partir de uma primeira leitura dos enunciados acima. Seus discursos e práticas são permeados pelas ambiguidades que caracterizam o próprio campo musical, ora vinculando-se a uma postura mais pragmática e economicista do fazer artístico, ora delas distanciando-se no intuito de evocarem uma distinção entre o fazer artístico e um “mero” trabalho. As aparentes contradições daí advindas nada mais são que um resultado de um processo de ajustamento entre situações cotidianas vivenciadas, o *habitus* de cada indivíduo aos quais aqui me refiro e a estrutura do campo, em suas ambiguidades, analisadas no primeiro capítulo desta dissertação.

A compreensão do fazer musical em oposição ao ato laboral não é, portanto, exclusividade de não músicos. É reproduzida cotidianamente por musicistas, objetiva ou simbolicamente, ainda que, possivelmente, em menor grau ou intensidade (LENNEBERG, 1980, p.221-2). Bourdieu ressalta em diversos pontos de sua obra – com o realismo que lhe é peculiar – como a violência simbólica, para existir enquanto tal, opera com a cumplicidade dos dominados. No caso do distanciamento entre música e as práticas regulares de trabalho, é possível notar que:

Os próprios músicos [...] acabam por diferenciar sua prática do trabalho comum. Desse modo, não se sentem inseridos nas relações capitalistas de produção, não identificam a sua obra como mercadoria e tendem a se submeter passivamente às relações de exploração. (ZAN In: REQUIÃO, 2010, p. 17)

De que modo tais distanciamentos puderam ser percebidos em Campo e nas entrevistas, como fatores a caracterizar as disposições e práticas de meus interlocutores? Busco sintetizar, nas próximas linhas, dois fatores a demarcar o referido hiato e o papel de meus interlocutores em sua reprodução, a partir de seus *habitus* incorporados.

6.2 “ELAS ACHAM QUE É FÁCIL, PARA QUEM TEM O DOM, CHEGAR E FAZER”

Como visto no Capítulo I, a legitimação do trabalho musical por meio do talento de seu criador/reprodutor, ou mesmo de outros atributos de natureza semelhante – a exemplo do dom, da genialidade e da vocação –, ainda que frequentemente questionado enquanto fator primordial ao sucesso profissional no campo em análises de natureza sociológica e etnomusicológica (DENORA, 1995; ELIAS, 1995; SALGADO, 2005), é uma compreensão a caracterizá-lo na modernidade (SENNET, 2009, p.48; SCHROEDER, 2004; KINGSBURY, 1988). A crença em seu valor e sua reprodução faz parte daquilo que Sennet (2009, p.30) classifica como *engajamento* ou o que Bourdieu denomina *illusio* ou *investimento*: o conjunto de crenças do jogo que se joga de partilha necessária à sobrevivência como *player*, componente essencial do compromisso do indivíduo com o campo. Embora não haja definição consensual a respeito de quaisquer dos termos em questão na literatura ou mesmo no senso comum (KINGSBURY, 1988, p.80-83; MENGER, 2018, p.19), a sua abordagem cotidiana toma, via de regra, significados essencialistas, inatistas e/ou individualistas: conservadores, portanto (KINGSBURY, 1988; SALGADO, 2005, p.41-2; MENGER, 2018). Uma compreensão essencialista do talento, ou de outras variantes do termo, transparece no discurso de meus interlocutores, ainda que seja por alguns deles também (ocasionalmente) contestada:

É um pouco difícil para a maioria das pessoas enxergarem isso [o fazer musical] como trabalho porque tem gente que já nasce com o dom, tem gente que nasce pra aprender a tocar. Mas você vê a diferenciada da pessoa que nasce com o dom pra quem aprende.

[...]

Rodrigo, é o seguinte: eu sempre tive vocação pra música. Mais parte percussiva, né? (Kátia)

Eu tenho o ouvido inteligente, sabe? Eu consigo associar o que eu ouço ao que está escrito. Aí fica mais fácil. (Mário)

Eu tinha uns 13 anos de idade. Tive contato assim com a música. Eu já cantava, cantava em casa. Meus pais achavam que eu levava jeito, aquela coisa de família. (Aline)

O talento não passa por esse viés da religiosidade [atribuído por Elias ao dom] [...] Como se a pessoa tem uma coisa que, ainda que não seja um presente divino, é alguma coisa que a pessoa tem porque nasceu com ela. Eu entendo assim, dessa forma. (Elias)

Tem pessoas que são mais talentosas, ou que tem um dom para fazer as coisas. Mas eu acho que... que é isso: muitas pessoas podem fazer muita coisa mesmo sem ter esse talento, entendeu? [...] Se a gente consegue se dar conta que tem esse talento e explorar, aí é muito bom. Porque dá uma magia. Mas muitas pessoas que, mesmo sem ter o talento, podem explorar e fazer muita coisa. Ainda que não tenha essa coisa especial. (Rocío)

[...] eu venho de uma família que todo mundo toca. Na verdade, meu tio é músico, e eu tenho cinco tios e eles todos tocam. Aí [a música] vem de dom mesmo. [...] Já vem de berço, véi! E, porra, não sei nem explicar, entendeu? Porque, às vezes, é, tipo assim: eu ensaio e eu não gravo os áudios pra chegar em casa

e escutar. Quando eu chego no ensaio, parece que eu já ensaiei aquilo, véi! Entendeu, *man*? Parece que já tava ali, sei lá... É uma parada diferente.

– Você acha então que o talento, então, você nasce com ele?

– É. [...] o talento [...] já vem de dentro de você, entendeu? (Léo)

Um paralelo muito difundido nas discussões sobre o tema a influenciar a narrativa dos meus interlocutores quando abordam a relevância do talento para seus fazeres musicais é aquele que compreende, de modo alegórico, o músico como um diamante ou pedra preciosa em estado bruto, a ser, portanto, “lapidada”. Tal processo de “lapidação” corresponderia àquilo que seria alcançado por fruto do trabalho, da dedicação, do esforço. Neste caso, o termo perde um pouco de sua valoração inatista, assumindo contornos menos fatalistas:

Mas eu acredito que essa facilidade seja uma questão genética, de ter uma percepção. [...] Não sei, essas facilidades são misteriosas também. [...] O dom é a facilidade em perceber as coisas, sabe? Ter facilidade em desenvolver determinada atividade. E acho que o talento, ele é adquirido com o dom, mas através de muito esforço, muito trabalho. [...] Talento precisa ser aprimorado. As pedras preciosas são encontradas brutas, de uma forma bruta, então elas precisam ser lapidadas. Não deixa de ser uma pedra preciosa porque está em estado bruto. (Mário)

[...] eu acho que todo mundo nasce com uma aptidão, assim, pra alguma coisa. Eu acredito nisso, mas eu acho que você tem que aprimorar, né? Porque, se não aprimorar, você vai ficar ali mediando a vida inteira. Mas eu acho que nasce. (Aline).

No meu caso, por exemplo, comecei a cantar de maneira muito informal. Não tinha aula e já tinha uma voz... era afinadinha... fazia bonitinho. Então eu acho que nasceu ali comigo. Não tive muita influência familiar... tem um tio meu que toca, mas sempre viveu distante... então, nem foi de dizer que eu cresci, de repente, no meio, que eu tivesse trabalhando meu ouvido, alguma coisa do tipo, como tem algumas pessoas. Acho que foi uma coisa que... sei lá, que Deus deu. Mas aí, assim: se eu não tivesse trabalhado, certamente eu não teria evoluído como cantora. (Aline)

[...] acho que [...] o talento pode ser uma coisa que vem da pessoa, sim. Agora, como utilizar esse talento, é algo que se aprende. Mas, independentemente de ter ou não ter talento, eu acho que a gente pode aprender a fazer muita coisa. (Rocío)

Ela [a música] fica sempre na esfera muito mágica, muito – demasiado – subjetiva. E isso leva a uma construção social completamente preconceituosa do que a gente 90% é inspiração e 10%. É algum tipo de trabalho que a gente acha que deva fazer porque a gente já nasceu com talento. E eu acho que não. Os músicos, eles sabem que é muito trabalho. E daí você tem uma porcentagem muito menor o que é inspiração, o que é talento, né? Predisposição, enfim... Não gosto de usar muito esses termos, eu acho eles também um pouco reducionistas. (Túlio)

Elias foi quem, entre meus interlocutores, se pôs a desvincular o fazer musical da ideia de talento em seus enunciados, apontando, em contraponto, para o processo de construção do capital artístico-musical, relacionado à prática e às condicionantes estruturais. Túlio, após reconhecer uma tímida contribuição do talento para a formação musical, pôs-se a destacar a maior relevância de estruturantes socioculturais a tal trajetória:

(...) não vejo música como um dom, não. Eu vejo como algo assim, que (...) é difícil falar. (...) enfim, eu não vejo como algo que você nasceu e tem aquele... sabe? (...) Eu não vejo assim, não. Acho que tem as condições que vão formando aquilo na pessoa. (Elias)

– O talento, você acha que é algo inerente à pessoa?
 – Eu não acredito, (...) porque quando eu comecei a estudar, antes de estudar música, eu cantava. Meus primos super me criticavam, não é? Brincavam, assim: “– Você não tem o tom!”. Aí, o outro dizia assim: “– Não tem o *Tom* nem o *Jerry*!”. Brincadeira com o desenho animado aí, né? Ou seja, eu era um fracasso, um fiasco. Com o ritmo, com uma série de coisas. Eu acho que tem algo dentro da gente que, obviamente, pode ser estimulado. (...) Pode ser trazido pra uma esfera de expressão. (...) Algumas pessoas tem mais facilidade nessa busca, não é? De buscar aquilo, aquele caminho que vai te fazer crescer, que vai te fazer... Mas, nada como um bom estímulo, uma boa formação ambiental. Acho que formação ambiental, sim! É algo que deveria ser inerente pra todo mundo. Todo mundo devia ter acesso ao estudo de algumas áreas, como a música. Mas talento, eu não acredito que seja uma coisa que a pessoa nasce. Tem gente que fala de outras vidas e etc. (...) Eu acho, trazendo pro campo racional, algo muito perigoso. Eu prefiro acreditar que todo mundo tem e que é só tirar ali de dentro que sai. (Túlio)

Vale notar que a diversidade na compreensão partilhada sobre o talento exposta acima – (1) essencialista/individualista; (2) socialmente condicionada; (3) síntese entre ambas – corresponde à diversidade de definições do termo (e de suas variantes) encontrada na literatura; abordada, de modo sucinto, no Capítulo I. Entre meus interlocutores, entretanto, uma tendência à compreensão essencialista do talento verificou-se mais difundida, seja como elemento determinante para uma trajetória na área (e para a ascensão na hierarquia do campo musical) ou, mais comumente, como um atributo a ser trabalhado durante o percurso dos agentes, lapidado.

Diante da verificada multiplicidade de compreensões sobre o epíteto, em suas distintas associações com os fazeres musicais, a predominância enunciada ao seu caráter total ou parcialmente essencial/inato pode ser percebido como um reforço às visões conservadoras sobre a apropriação ou construção dos conhecimentos musicais. Algumas situações podem ser evocadas para ilustrar o argumento. Nota-se que, frequentemente, o talento é utilizado de modo eficaz ao não reconhecimento da significação laboral do fazer musical, com consequências objetivas na remuneração de seus protagonistas, por exemplo.

Durante uma conversa em Campo, Elias relatou uma situação em que havia aceitado tocar em um evento religioso cuja remuneração financeira seria proporcional ao valor arrecadado junto aos presentes, abdicando-se, assim, da previsibilidade dos provimentos em troca do trabalho realizado. Percebeu, na ocasião, que alguns entre os presentes se recusavam a remunerá-lo sob a justificativa de considerarem a prática musical um dom e, aparentemente, nela enxergarem um exercício que não demandasse um esforço associado à sua preparação:

[...] eu percebia das pessoas, quando iam me pagar, um pouco isso, sabe? Como se dissesse assim: “– Olha, você tem esse dom aí de tocar, por que receber dinheiro?”. (Elias)

Aline também vivenciou situações em que foi dela solicitado que se apresentasse de forma não remunerada sob o argumento de serem aquelas excelentes oportunidades para “mostrar o seu talento”. As situações descritas são corriqueiras no cotidiano dos músicos, representando uma das consequências da compreensão do talento como um atributo essencial:

Acho que ao adotar esse pensamento de enxergar a música como um dom e achar que é uma facilidade, as pessoas acabam esquecendo todo um trabalho que é feito, sabe? Elas acham que é fácil, para quem tem o dom, chegar e fazer. (Mário)

Me incomoda quando eu vejo muita gente famosa falando isso: “– Ah, eu já nasci cantando, nunca precisei fazer uma aula de canto”, se vangloriando disso. Eu não acho que isso é bom, principalmente porque a gente já mora num país em que as pessoas têm dificuldade de entender isso como uma profissão. Se você coloca desse jeito, aí que ferrou mesmo. (Aline)

[...] a música não é vista como trabalho pela sociedade. [Pela sociedade] Como um todo? Não, de maneira alguma.

– E você acha que isso acontece por quê, hein?

– Isso acontece porque, de fato, os artistas nunca tiveram um papel de valorização [das suas habilidades], como algo que se constrói. Algo que parte da coisa intelectual, que parte do estudo, que parte da pesquisa, que parte de uma construção completamente, como é que eu diria? Informativa mesmo e... de trabalho árduo. E o que você tem dentro desse processo. (Túlio)

Outras situações comuns vivenciadas em Campo foram aquelas em que, finda uma apresentação, pessoas se aproximavam a cumprimentar os músicos envolvidos, elogiando o seu talento ou dom para a música. Dias após um show que eu havia realizado com o grupo de *samba-jazz* integrado por Mário, por exemplo, abordou-me um amigo que o tinha assistido, solicitando que eu informasse “ao vocalista” da banda – no caso, o próprio Mário – sobre o quanto tinha achado linda a sua voz e de quão talentoso era para o canto: “– Um sucesso!”. O esforço necessário à uma performance satisfatória, por outro lado, raramente é lembrado ou evocado em ocasiões semelhantes.

Minha experiência como músico não permitiria surpreender-me com tal constatação. Elogios e reconhecimentos que se reportam a qualidades inatas são mais comumente dirigidos a pessoas envolvidas com práticas musicais que outros, relacionados ao processo de preparação dedicado à performance. Um integrante de uma plateia confrontado com uma execução instrumental virtuosa, por exemplo, tem como reação mais provável uma expressão que se assemelhe a “– Uau, quanto talento para fazeres o que faz”, que algo do tipo “– Uau, quanto estudo envolve isso que estás a fazer”. O desequilíbrio verificado é sintomático do reforço cotidiano às compreensões essencialistas acerca das determinantes das habilidades musicais, que se convertem em estruturas simbólicas e prestam-se a moldar percepções, disposições e ações no campo musical.

A ideia de talento, tal como regularmente evocada, tem o poder de disfarçar ou levar à segundo plano todo um processo essencial à performance, relacionado ao estudo e à preparação referente à ação com a qual se engaja o músico instrumentista. Opera como um recorte: destacando-se o que há de inato ao dom, deixa de lado um processo que tem muito a informar sobre o desenvolvimento das habilidades musicais. Isto mostra-se problemático à compreensão dos fazeres musicais como prática laboral pois, ao ressaltar o caráter espontâneo atribuído àquelas, atesta a sua incompatibilidade com elementos a estruturarem, no plano simbólico, a sociedade do trabalho moderna: a ascese, o esforço individual etc.

Esta sociedade, como aponta Weber (2004), fez do trabalho uma finalidade em si, tornando o comportamento obsessivo a persegui-lo uma de suas mais importantes características. O talento seria uma espécie de atalho para tal perseguição utópica, a colocar em risco, portanto, a própria utopia. Alguns questionamentos podem ajudar a elucidar a questão: como poderia ter valor, em uma sociedade que valoriza a eterna busca, aquilo que se apresenta como ponto de chegada? Não havendo ascese que caracterize a compreensão comumente partilhada sobre o dom, o que restaria às atividades que lhe têm como elemento essencial a justificá-las? Das contradições apontadas por tais indagações é possível extrair o papel conflituoso desempenhado por ocupações que têm no talento um elemento a estruturar o seu campo – a exemplo daquelas vinculadas às artes – e os valores associados ao trabalho na sociedade moderna. Poderíamos resumir a complementaridade do referido embate, com consequência para a configuração objetivada e simbólica do campo musical, a partir da seguinte esquematização:

Figura 18 - Continuum entre o campo musical e profissional (Talento/Trabalho)



Ainda que alguns músicos partilhem o entendimento de que o dom frequentemente se presta a distanciar o fazer musical de seu aspecto laboral – e verbalizem, vez ou outra, de maneira direta a respeito –, não deixam de reproduzir, em outras situações e contextos, a defesa da relevância primordial do talento para a formação do capital artístico e/ou para o êxito profissional no interior do campo (ver os enunciados transcritos na parte inicial desta seção). Este traço dúbio do que enunciam meus colaboradores é uma consequência dos

universos aos quais se põem a dialogar quando buscam na música uma arte de viver. Não podem romper com a *illusio* do talento e, via de regra, não o fazem (à exceção aparente de Elias), por não poderem romper com aquilo de constitui o campo musical em sua essência, ao mesmo tempo em que se veem impelidos a reconhecer o aspecto laboral de suas práticas musicais e todo o empenho nelas empregados no decorrer de suas trajetórias individuais.

O talento compreendido como algo de natureza extraordinária, cujas origens seriam fugidias a uma explicação racional/empírica, reforça sua aura transcendental ou mágica, distanciando-o ainda de outro elemento a caracterizar a organização social na qual se pauta a sociedade moderna: a própria racionalização. A insubmissão à apreensão do dom por meio de prerrogativas exclusivamente técnicas reforça a síntese subjetiva e não racional a lhe configurar. Sua formulação é antiga, podendo ser encontrada já nos cantos a compor a *Ilíada* e a *Odisséia*³⁰², ainda que sua apropriação moderna se mostre muito particular. No presente, atualiza-se no interior do campo musical com reflexos sobre o discurso e prática de seus agentes. Trago aqui somente um exemplo ilustrativo, metonímico, de inúmeros outros que poderiam ser evocados a partir de diversas letras de canções a se direcionarem ao tópico: “Quando a inspiração bate na porta/Entra e traz consigo o tempo bom/Faz do sentimento o dom/Traz uma palavra, um som/Traz por um momento/A chave que abre o coração/O elo, a luz, a criação/Quando a inspiração liberta a alma/Ela dá as costas à razão”³⁰³.

O forte vínculo socialmente difundido entre as práticas musicais e atributos como o talento, dom ou genialidade acarreta desafios particulares à assimilação profissional dos músicos. Além das significações essenciais/biológicas/divinas/sobrenaturais as quais se vinculam no senso comum, os atributos mencionados mostram-se de impossível mensuração a priori (MENGER, 2018, p.7-100), gerando impasses ao seu questionamento crítico dentro das regras do jogo tal como é jogado no campo musical. É o conflito manifesto entre os *habitus* sociológico/etnomusicológico e o musical, que imprime à análise aqui proposta uma série de dificuldades ao seu ecoar entre os próprios musicistas. A legitimação das desigualdades interindividuais pelo talento torna-se, por sua vez, um combustível à justificativa e

³⁰² Uma compreensão dos poetas como porta-vozes da expressividade das divindades reforçam uma atribuição sobre-humana da atividade artística. Transparecem já em textos da *Odisséia*, atribuídos a Homero: “[...] como não é em virtude de uma técnica que fazem poemas e dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira. (...) não são humanos estes belos poemas, nem de homens, mas divinos e de deuses, e os poetas não são nada além de intérpretes dos deuses, possuídos por aquele que possui cada um”. (HOMERO e LOURENÇO, 2003, p.40-41)

³⁰³ *Inspiração*, de Flávio Henrique (CD: “Quarentena”. Paulinho Pedra Azul, 1994).

naturalização daquelas no campo, tendo a significação inatista do talento um papel essencial à sua não contestação³⁰⁴.

Ao contrário do que ocorre em relação, digamos, às desigualdades relacionadas à distribuição do capital econômico – criticadas, ao menos em suas manifestações mais exacerbadas, por economistas alinhados a diversas perspectivas teóricas (PIKETTY, 2015, p.9-12) – as desigualdades no campo artístico são comumente encaradas com naturalidade, quando não inspiram admiração:

Por um lado, as desigualdades próprias dos mundos artísticos ilustram de maneira perfeita a cotação das qualidades do trabalho pelo talento e os efeitos de alavanca que daí advêm, fornecendo às diferenças de sucesso uma legitimidade sem falha, numa altura em que os profissionais das artes não escondem a sua preocupação perante as injustiças sociais, as inovações destruidoras do capitalismo e os seus sistemas mercantis de cotação de toda a espécie de valores. Por outro lado, em todos os sectores de actividades nos diversos níveis das qualificações do trabalho, é difundida progressivamente uma lógica de definição e de cotação dos talentos e das competências que exporta o modelo concorrencial já prevalecendo nas artes e no desporto. (...) Mercados onde a concorrência é aceite, ou até reivindicada desde que pura e perfeita, e onde as desigualdades de sucesso são celebradas e exploradas para alimentar o fascínio sem suscitar a indignação contra o monopólio das retribuições, eis um sonho de capitalista! (MENGER, 2005, p.78)

O trecho acima demonstra o papel desencadeado pela compreensão essencialista do talento na naturalização das desigualdades no campo artístico. Sendo o atributo apreendido como um divisor de águas a abençoar, os poucos que o detém, com o sucesso de uma trajetória individual, ineficazes seriam quaisquer ações que visassem expandir a sua abrangência a outros agentes do campo musical, por exemplo. O caráter essencialista assumido pelo talento, em sua compreensão dominante, não o torna passível de apreensão por quem não o “carrega” de modo espontâneo, sendo possível somente o seu desenvolvimento por aqueles indivíduos que já o possuem como atributo inerente. Ideais solidários que se prestem à democratização das possibilidades de desenvolvimento habilidades valorizadas no campo, por exemplo, perdem a razão de existir, pois ele tem suas hierarquias constituídas sob a primazia simbólica do talento.

³⁰⁴ A visão de MENGER (2018) acerca do talento, evidencia a concepção mais comum atrelada ao epíteto, associada a uma capacidade essencial/inata de indivíduos. Segundo o autor “é necessário invocar fatores não observáveis, como talentos, habilidades e outros ‘termos residuais’ que aparecem nas equações salariais, para explicar as diferenças individuais de produtividade entre trabalhadores com capital humano semelhante, uma vez controlados a profissão exercida, o tamanho da empresa e o setor de atividade. Esses fatores não observáveis são a assinatura da heterogeneidade individual: mais do que resultar do investimento em capital ou do acúmulo de experiência, eles parecem qualificar a distribuição a priori de capacidades com as quais os indivíduos são dotados” (p. 57, tradução nossa).

A discussão acerca da legitimação das desigualdades no campo musical a partir da importância que a visão do talento inato assume no campo musical será melhor abordada no Capítulo VI, no qual será discutida a sua configuração como um campo no qual *o vencedor leva tudo*. Pretendi, nesta breve introdução à associação exposta (talento – desigualdade) somente trazer alguns elementos que demonstrem o caráter conservador assumido pela “naturalização” de determinados recursos, conhecimentos, competências e/ou habilidades – nos termos de Bourdieu, de determinados capitais – para dinâmica das disputas que se dão no espaço social.

6.3 AMOR E PRAZER: OUTROS COMPONENTES ESTRUTURANTES E ESTRUTURADOS

No que diz respeito às práticas musicais, não só a ideia talento a elas frequentemente associada se presta a reforçar o distanciamento simbólico que nutrem em relação à moderna concepção de trabalho. Em consonância com o que foi percebido nas entrevistas realizadas para a pesquisa, as situações vivenciadas em Campo – por sua vez, a reverberar as minhas próprias experiências profissionais precedentes – evidenciaram outros valores evocados de modo a atualizar, conscientemente ou não, o referido hiato. Dentre eles, destacaria dois, devido à sua recorrência na discursiva de meus colaboradores: o *prazer* propiciado pela atividade musical a seus protagonistas e o *amor à arte*.

Para ilustrar a discussão, reproduzo o recorte de um que estabeleci com uma pessoa quem conheci há alguns anos, minutos após eu tê-la sido apresentado por um amigo em comum. “– E você, com o que trabalha?”. “– Com música, sou músico”. “– Que lindo, deve ser tão bom trabalhar com o que gosta!”. Uma prosa de traços aparentemente cotidianos e triviais, poderia ter sido protagonizada por desconhecidos em, digamos, um elevador, sem problematização posterior a seu respeito por nenhuma das partes envolvidas. Uma análise mais atenta, entretanto, permite dela evocar uma gama de valores e crenças partilhadas, por musicistas ou não, que estão diretamente relacionadas a questões de extrema relevância para a discussão que aqui se apresenta.

A referência ao meu trabalho como músico soa elogiosa e agradável, em uma análise desatenta. Dela, porém, emergiram alguns antigos questionamentos que me instigavam após anos de prática profissional na área. Por que trabalhar com música pressuporia um gosto pelo ofício ou pelo objeto? Se minha resposta ao questionamento supracitado houvesse sido “– Com carpintaria” ou “– Com medicina”, haveria semelhante tréplica da parte de minha interlocutora? Em que se ancoraria a percepção do trabalho musical, ou artístico em sua

totalidade, como um fazer relacionado a um envolvimento afetivo ou emocional, supostamente inerente à sua condução? Não poderia eu trabalhar com música por interesses exclusivamente materiais e financeiros? O que justificaria o fato da idealização de tal trabalho, cuja metáfora se encontra na pronta reação de minha então recém-conhecida “– Que lindo”, frequentemente não encontrar ecos em muitas das situações laborais com as quais eu e meus colegas nos confrontávamos? Não poderiam profissionais de qualquer área gostar de suas profissões tal como, a julgar, gostamos da nossa?

A inquietação advinda dos questionamentos mencionados talvez não fosse tamanha caso o aparente vislumbre em relação ao trabalho musical não fosse frequentemente utilizado como justificativa para condições de trabalho adversas com as quais os agentes do campo frequentemente se confrontam. “– Vocês vão se divertir e irão beber bastante, podem ter certeza. Não temos condições de pagar nenhum valor pelo trabalho, mas vocês irão se esbaldar”, propôs-me certa vez um possível empregador. “– Não me importo com o dinheiro. O importante é fazer a minha arte com amor”, ouvi de um colega de trabalho que, ainda assim, mostrou-se indignado com a proposta anteriormente referida. “– Ganhamos mal e muitas vezes trabalhamos em péssimas condições, mas, não dá para negar: a gente se diverte”, disse uma amiga, sorrindo e consolando-se após receber a triste notícias de que entraria no palco para cantar, três horas após o horário inicialmente previsto para uma apresentação.

As situações descritas nos permitem refletir sobre valores partilhados em ambientes de interação aos quais musicistas se vinculam no campo. Estes, em seu viés estruturante, se prestam a produzir consensos e a permitir, aos agentes, conjecturar um leque de vivências aceitáveis ou possíveis. Se não causa espanto a um colega a execução de um trabalho não remunerado na área de música – ou mesmo se isto lhe soa minimamente concebível a ponto de conter sua indignação ao reagir a respeito do tema – é, ao menos em parte, porque existe uma lógica partilhada dentro de seu campo de atuação em favor de tal entendimento, distanciando-o de outros campos profissionais nos quais situações semelhantes seriam impensáveis.

Podemos melhor analisar a resiliência constatada à luz das estruturas do campo musical, a idealizar a produção artística/estética de modo a separá-la de outros interesses, minimizando as necessidades de engajamento financeiro a seus agentes (SALGADO, 2005, p.272-3). A ideia de que o músico gosta de tocar e o faz com prazer é recorrente, se impõe ao cotidiano de meus interlocutores e é reforçada por eles e também por indivíduos que nutrem menor envolvimento com o campo. Sua reprodução se dá e torna-se passível de ateste, dentre outras maneiras, através de seus discursos:

[...] Eu costumo dizer que a música, que ela é um trabalho que liquefaz qualquer tristeza e angústia que você possa estar vivendo e, por isso, ela também não é trabalho. Ela também é uma fuga psíquica. Ela também é uma possibilidade de [você] ter uma existência melhor. Muitas vezes, eu vou trabalhar sem saco, triste, angustiado, enfim! E, no trabalho, tudo muda. Tudo vira uma outra coisa. O contrário também acontece! Se eu estou super feliz, super empolgado, chego pra tocar uma coisa super tensa e aquilo me causa angústia, ela vai se dissipando no meio da performance. Então eu diria que música é trabalho? Também! Mas é também uma forma interessante de existir. (Túlio)

As pessoas acham que a pessoa vai tocar... o músico chega pra tocar, não é bem recebido, não tem um camarim... eu falo, assim, em [algumas] situações. Depende, são “n”s e “n”s situações, né? Mas a maioria das pessoas acha que [a música] é como se fosse hobby, é *oba oba*. Vamos dar qualquer coisa, qualquer comida, qualquer bebida e tá tudo bem, não quer pagar. (Kátia, grifo nosso)

Tocar [é gratificante]. Curtir a vibe da galera tocando junto com você, preencher os espaços da música, isso tudo é legal. Observar coisas ali que você não sabe, mas outros sabem. Ou você não tem uma facilidade, mas está olhando ali, tentando acompanhar. Acho tudo isso muito legal. (Mário)

– (...) as artes, em geral, são vistas como coisas que as pessoas fazem pra se divertir, não seriamente. Acho que, em geral, é isso.

– Tem um pouco a ver com esse imaginário, essa construção ideológica em torno do...

– Isso, de que o profissional é muito sério, uma coisa onde você tem que estar entediado, (...) que tem que ser uma coisa ruim, praticamente. Como arte é uma coisa que é legal, que a gente fica feliz fazendo, então é como que: “– Ah, não, você está se divertindo. Você não está trabalhando, não é?”

– E você tá sempre feliz fazendo arte?

– Sempre não, né? (...) tenho dias em que estou mais feliz, tenho dias em que estou mais triste. Mas, em geral, eu acho que sou feliz com o que eu estou fazendo. (Rocío).

– [...] tem pessoas que acham que é diversão. Acham que música é diversão: tá ali tocando, que o cara tá tocando, sorrindo, acha que... “– Que nada, que trabalho o quê?”

– Você acha que o fato de estar sorrindo é um indicador...

– É... Isso. As pessoas acham que você tá ali pra diversão. Tocar, beber... mas não é isso. Quem faz música de verdade, sabe que tudo ali é um trabalho. [Léo]

z

Elias traz à discussão não somente a compreensão prazerosa que se compartilha sobre o fazer musical, mas o fato de como esta rotineiramente se presta à recusa da percepção do comportamento laboral de seus atores. Um elemento relevante é elencado em sua fala: a vinculação do trabalho musical aos momentos de ócio e lazer para as pessoas que não o protagonizam. Os músicos trabalham enquanto a maior parte das pessoas se diverte. Mas isto não seria, por si só, suficiente para a associação do ofício ao prazer. Assim o fosse, trabalhos vinculados, por exemplo, aos bares de casas de show, à segurança e à limpeza de teatros e auditórios poderiam ser também facilmente valorizados por seus aspectos lúdicos, o que, via de regra, não acontece. A dança, os sorrisos e a alegria demonstrada pelos músicos quando em exercício de seu ofício mostram-se aqui, segundo o próprio Elias, como importantes aliados à reprodução dos distanciamentos entre as categorias músico/trabalhador, prazer/trabalho, ócio/ofício, entre outras, com consequências no cotidiano da performance musical. Contribuem, assim, para a reprodução da compreensão de que os músicos se

divertem ao tocar, ou seja, ao trabalhar. A evidência deste fenômeno, além de recorrente nas narrativas coletadas durante a pesquisa, é também reforçada na literatura:

(...) ouvi certa vez uma observação instigante, feita por um colega: ao fim de um ensaio, afirmei – em conversa sobre situações de trabalho musical – que era uma característica nossa (de músicos) gostar do que fazíamos. A proposição não era original e faz parte do senso comum. Mas exatamente nesse teor de satisfação pessoal, respondeu meu colega, estava um problema importante para a atuação profissional: é que o gostar do trabalho e as diversas expressões de prazer manifestadas nessa atividade geram ocasião para que os empregadores *se aproveitem disso para oferecer menor pagamento e condições insatisfatórias de trabalho*. (SALGADO, 2005, p.250-1)

A atividade musical está relacionada, a grosso modo, ao prazer, ao lazer e ao ócio. A fábula da cigarra e da formiga ilustra bem essa idéia³⁰⁵. (...) A associação ao lazer e ao ócio vem reforçar não só a dissociação que se faz da atividade musical com um trabalho, assim como a idéia de dom e talento artístico, que seriam as características que distinguem os artistas dos demais serem humanos “não artistas”. (REQUIÃO, 2010, p.153-4)

Na visão moderna do trabalho, o prazer se vincula ao que deve ser negado em função do alinhamento ao *ethos* laboral. Não há uma compreensão de continuidade entre aquilo que se faz por diversão e aquilo que se toma por ofício. O período destinado ao ócio se contrapõe invariavelmente à filosofia da avareza, que possui como máxima acúmulo de bens e riquezas³⁰⁶. Os puritanos e calvinistas condenavam a irracionalidade detectável nas atividades de desportos e lazer, argumentando que estas somente teriam serventia quando postas a serviço de uma maior disposição do homem ao trabalho e à acumulação de riquezas. Daí a revolta de Shakespeare com os puritanos, quem reprovavam o teatro “e as demais atividades estéticas e artísticas como a poesia, a música, a literatura e até mesmo as que se referiam ao vestuário e à decoração pessoal”. (QUINTANERO, BARBOSA e OLIVEIRA, 2009, p.133-134)

Se para o campo musical o prazer não necessariamente se choca diretamente com a lógica a legitimar seu funcionamento, em relação aos campos econômico e profissional tal estranhamento se evidencia. Como os músicos poderiam ser financeiramente recompensados por algo que é, para eles, fonte de prazer e/ou “auto-realização” em um mundo que

³⁰⁵ A fábula é descrita na introdução deste documento.

³⁰⁶ Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Max Weber retrata a respeito da nova conduta do asceta em relação ao trabalho, citando Benjamin Franklin: “Lembra-te que tempo é dinheiro; aquele que com seu trabalho pode ganhar dez xelins ao dia e vagabundeia metade do dia, ou fica deitado em seu quarto, não deve, mesmo que gaste apenas seis pence para se divertir, contabilizar só essa despesa; na verdade gastou, ou melhor, jogou fora, cinco xelins a mais”. (FRANKLING *apud* WEBER, 2004, p.42.43).

compreende o trabalho como um sacrifício? Em situações concretas, como foi visto, pessoas as quais se encarregam de consumir ou contratar a mão de obra de musicistas em suas mais diferentes formas, podem se valer de determinados consensos sociais – a exemplo do prazer do músico em tocar – para buscar obter vantagens financeiras:

[...] bastava eu lhe dar um exemplo pra ilustrar todos [os] milhares que eu já tive durante esses tantos anos de trabalho. É o exemplo clássico da pessoa que quer contratar pra uma festa de aniversário, ou uma festa qualquer. Aí a pessoa diz “– Olha, faça um preço... É o mínimo que você pode fazer? Esse valor que você tá me dando? Olhe, lembre que você lá vai ter comida, bebida, você pode parar no momento que você quiser, descansar. Vai ser legal, você vai ver que o pessoal, todo mundo é gente boa e tal...”. Então, assim, é aquele tipo de coisa, [...] Ele não tá verbalizando, dizendo: “– Ah que seu trabalho lhe dá prazer”. Mas, no final da história, ele tá trazendo um pouco isso, que, quando eu estiver lá trabalhando, eu vou ter o prazer de poder comer, de poder... né? [...] Geralmente acontece na hora do acerto do valor. Ele faz isso: reduz, quer pechinchar, quer abaixar o preço do valor do trabalho... E, na oportunidade, vamos supor que eu acertei a redução e fui tocar. No meio da conversa, ele bota: “– Pô, imagino que você tem um prazer de tocar, né? Como é bom isso e tal”. Quer dizer, eu acho que a pessoa ter o prazer de fazer o seu trabalho é uma coisa muito natural, mas por que isso vem na frente? Por que você tem que relacionar logo diretamente que o que você tá fazendo é prazeroso? Então, acontece bastante. Principalmente nessas festas, assim, é muito constante. (Elias)

Em algumas situações, tais comportamentos relacionados à desvalorização financeira do trabalho musical que têm como pano de fundo o caráter libidinal³⁰⁷ da performance despertam tamanho descontentamento nos músicos que estes se dispõem a exacerbar – às vezes de modo mais ou menos caricatural – a face profissional de suas atividades, dissociando, tanto quanto possível, o fazer musical de seu aspecto lúdico ou ocioso. Com o ato, busca-se comumente o efeito de equilibrar a balança dos impactos financeiros:

(...) o figurino, eu falei vestimentas, mas seria figurino; horário; comportamento e a forma de você se portar dentro dos ambientes. Porque as pessoas são muito observadoras. Se você chega, fica no meio da gandaia, oba-oba, bebendo, essas coisas, a pessoa já vai lhe tratar de forma diferente, né? Então você chega no lugar, se informa do horário. Se você está indo com um grupo, você tem um horário estabelecido, ponto de encontro e ponto de saída. Você, então, chega com o grupo, chega todo organizado, padronizado. A pessoa vai lhe enxergar automaticamente de outra forma. Não vai lhe enxergar como: “– Ah, é uma batuqueira!].” Ou “– Um batuqueiro”, como eles mesmo chamam. (Kátia).

O prazer de praticar música, de tocar um instrumento e, conseqüentemente, de atuar na área, distancia, no plano simbólico, os fazeres musicais de sua assimilação profissional. Ao ressaltarem o “lado prazeroso” de se trabalhar com música, os instrumentistas reproduzem, ainda que de modo inconsciente, uma compreensão sobre o ofício que lhe nega o caráter sacrificial necessário ao trabalho, para que seja como tal assimilado na sociedade moderna. Em conseqüência, os resultados do trabalho musical tornam-se ambivalentes e,

³⁰⁷ Ver adiante a discussão sobre libido, tal como empreendida por Bourdieu.

frequentemente, díspares. A satisfação estética e artística pode ocorrer em situações financeiramente onerosas, sendo o inverso também verdadeiro (SALGADO, 2005, p.264).

A compreensão dos fazeres musicais como atividades prazerosas a seus protagonistas é constantemente reforçada por meus colaboradores, mesmo aqueles capazes de perceber usos indevidos de tal vinculação por contratantes em contextos diversos. Outros trabalhos na área vêm reforçar tais conclusões de pesquisa. Em entrevistas realizadas por Luciana Requião (2019) com mulheres instrumentistas atuantes na cidade do Rio de Janeiro, é interessante notar como o gosto pelo ofício emerge como um dos mais relevantes estímulos iniciais ao engajamento profissional com o campo musical. Tal interesse deve ser entendido, como propõe Bourdieu, como resultante de um processo de socialização do que ele denomina *libido*, a condicionar a percepção de determinadas práticas como mais atraentes que outras. O processo torna-se grande responsável por estimular o investimento de tais indivíduos em atividades do campo musical, sob a ótica da economia das trocas simbólicas. Este aspecto libidinal do *habitus*, permite compreender o engajamento de agentes com o campo de modo a transcender visões – herdadas de abordagens economicistas, no sentido estrito – que buscam reforçar um suposto *desinteresse* a caracterizar a relação do músico com os fazeres artísticos.

Fenômeno similar ao percebido em relação à prazer dos músicos com suas práticas ocorre com outra ideia, também muito disseminada dentro e fora do campo musical, do amor à arte. A concepção de uma profissão de amor é trazida à tona frequentemente a/por seus protagonistas, tendo sua relevância atestada também na literatura (MENGER, 2014, SALGADO, 2015; TURINO, 2008). José Alberto Salgado atenta para o uso de uma metáfora presente na discursiva dos músicos acerca de suas próprias atividades musicais, a opor o amor à prostituição, que muito diz sobre a cumplicidade estabelecida entre os agentes e seu campo. O autor demonstra como o envolvimento com a prática musical envolve um amplo engajamento, um compromisso com o objeto e com a área, os quais são demonstrados pelos músicos através de menções ao *coração*, à *vontade*, ao *envolver por inteiro no ato musical* (2005, p.21), de maneira mais ampla, à ideia de amor à arte. A metáfora com o relacionamento interpessoal, porém, não se esgota no amor. Tal categoria, confronta-se frequentemente a uma outra, no intuito de representar as relações de trabalho estabelecidas na prática musical cujo objetivo principal ou exclusivo corresponde à sua recompensa financeira: a prostituição. “A referência à sexualidade (...) não é incomum em discursos desse tipo – ‘prostituição’ sendo um tema recorrente nas conversas de músicos quando se fala em tocar ‘apenas por dinheiro’” (SALGADO, 2005 p.73). Assim como o profissional do sexo, quem reduz este ato – sagrado nos campos religioso e da família – ao âmbito pragmático e racional

das relações de trocas materiais dominantes no campo econômico, a ação do músico que realiza movimento semelhante com o resultado de seu trabalho no campo musical é comumente percebida como um ato moralmente condenável, ainda que por vezes necessário, de *prostituição*³⁰⁸.

(...) vários amigos meus, músicos, hoje tocam aquilo pra ganhar dinheiro. Não tão fazendo mais pelo amor, pela música. (...) "– Eu só vou ali pra tocar, pra ganhar o dinheiro". Massa, eu também quero o dinheiro, mas também... tem que ter o amor pelo que você faz. (Léo)

(...) claro, eu tenho que fazer grana pra viver. Claro que sim. Mas eu estou fazendo de um jeito que eu gosto. (Rocío)

A oposição entre amor e prostituição como referências a distintos modos de engajamento com as práticas musicais é parte do vocabulário incorporado por muitos músicos ante seu envolvimento com o campo musical, através do *habitus*. São manifestações de subjetividades objetivadas por meio da socialização, a ilustrar arquetipicamente a divisão do campo em dois dos subcampos que o caracterizam e se complementam: o da grande produção e o da produção restrita. É no último onde se operam as mais importantes mediações entre, de um lado, o que se subordina ao amor, e o que, de outro, se submete ao dinheiro. Uma produção desinteressada financeiramente, pautada pelo amor à música e pelo prazer que esta propicia a seus protagonistas é a que emerge como dominante no campo musical a partir da conquista de sua autonomia no mundo moderno. Outra, sujeita às intempéries da ordem financeira e a ela subordinada de diversas maneiras, tem com o campo econômico as suas mais importantes conexões no plano simbólico:

Figura 19 - Continuum entre o campo musical e econômico (Amor à música/Subordinação econômica)



³⁰⁸ José Alberto Salgado ressalta ainda que quando há um processo de engajamento afetivo com a música a envolver uma escolha de carreira e profissão, o sentido de comunhão e cumplicidade entre um e outro – agente e objeto/subjetividade e objetividade/musicista e música – evoca outra ideia comum entre os músicos: a do casamento com a arte, também em oposição direta à ideia de prostituição.

Por ser o subcampo de produção restrita simbolicamente dominante no seio do campo musical – economicamente dominado, pois – a ideia de uma prática de amor, desinteressada economicamente, encontra ecos recorrentes no discurso de meus entrevistados:

– Você ama o que você faz?

– Com certeza.

(...)

– Entre os dez últimos trabalhos que você fez, qual a porcentagem você diria que realmente fez por amor?

– Ah, todos. Eu fiz todos por amor (risos). (Aline)

Não é por dinheiro. Eu faço porque eu gosto. Tanto que, quando não dá certo lá, eu fico frustrada. Fico triste, porque eu não queria que fosse dessa forma. Mas eu amo fazer o que eu faço. E tenho certeza absoluta que, se não fosse o amor à música e ao meu instrumento, eu já estaria fora há muito tempo, porque eu tenho esse tempo todo tocando e eu já vivi tanta coisa feia, tanta coisa frustrante... (Kátia)

Aquilo ali é um trabalho, eu enxergo como um trabalho, mas rodeado de pessoas como professores de música, sabe? Além de um trabalho, aquilo ali pra eles é a vida deles, né? É a vida. Eles fazem isso por amor mesmo. Eu vejo como exemplo as pessoas que me acompanham, sabe?

Ultimamente meus trabalhos têm sido com música, (...) então, a maioria, faço por amor (Mário)

Eu amo a música, apesar de você estar num campo, assim ... como que eu digo? Filosófico. (...) Eu diria que é tudo – tudo mesmo – que eu faço na música, eu amo. (Elias)

(...) eu acho fantástico, eu acho maravilhoso você transmitir o que tem dentro de você pras pessoas. (...) Tem experiências que são muito belas, não é? Ontem mesmo eu estava tocando e algumas pessoas vieram falar como assim: Poxa! Gostei tanto aqui te ouvindo. Eu comecei a sentir umas coisas do meu corpo. Uns arrepios. Umas energias. Muito obrigado! Então essa entrega, esse amor, é a coisa que eu acho mais bacana, assim. (Tulio)

Já foi ressaltado que a *libido*, na compreensão bourdieusiana do termo, reforça esta relação de cumplicidade e interesse (amor) com o campo e com aquilo que nele está em jogo. Isto explica, por exemplo, as motivações de Kátia a permanecer em atuação na área de música, mesmo após a vivência de diversas situações frustrantes, em um ramo em que o empenho físico e emocional em suas atividades necessita ocorrer de modo mais ou menos independente da retribuição financeira a qual estará sujeita. A sua ação não é desinteressada pelo fato de não ter como motivação principal um objetivo de ordem financeira, pelo contrário, o interesse nos bens simbólicos mobilizados no campo garantem a intensidade emocional de seu engajamento neste jogo. Os incentivos subjetivos de um *habitus* a operar como estímulos à conduta social são incorporados e manifestam-se através das disposições e interesses dos agentes.

Tal constatação se evidencia quando a baterista argumenta não se envolver com a prática musical por dinheiro, mas por gosto. Nota-se aqui uma relação de compensação simbólica pelas baixas retribuições financeiras que o trabalho em questão lhe provém. Não fossem tais “receitas” simbólicas, argumenta com outras palavras, “já estaria fora há muito

tempo”. Como já indicado, a utilização de uma terminologia herdada da economia por Bourdieu – capital, lucro, investimento etc. – serve para desnudar o caráter interessado de ações incompreensíveis sob uma ótica exclusivamente monetária. É no interesse simbólico que reside boa parte da motivação de Kátia para permanecer em atuação na música, e, claro, como estamos falando de campos de disputa por recursos – materiais ou não –, frequentemente o engajamento afetivo dos agentes em suas atividades, expressados no amor ao que fazem, é utilizado como “moeda de troca” quando se propõem a fazer de tais ações um trabalho ou uma profissão.

Elizabeth Badinter (1985) trabalha a relação pendular entre o amor e os ganhos pecuniários no campo econômico, aplicada, no entanto, à vivência das mulheres em relação à maternidade e à imersão laboral, respectivamente. A autora, como outras que a precederam/sucederam, contesta o caráter instintivo do amor materno, fazendo referências a momentos históricos a atestar o comportamento omissivo de mães em relação à sua prole, como regra ao relacionamento em questão. Segundo Badinter, outros fatores, a incluir aqueles de ordem social e econômica (no sentido estrito), influenciaram o sentimento materno em relação aos filhos em diferentes momentos da história da sociedade francesa³⁰⁹. A análise que propõe, nos permite traçar diversos paralelos entre as expectativas impostas à “nova mãe” em relação à maternidade, ao final do século XVIII, e ao “novo artista” em relação às suas atividades musicais, em período muito próximo. O trecho abaixo esclarece o ponto:

A maternidade torna-se um papel gratificante pois está agora impregnado de ideal. O modo como se fala dessa “nobre função”, com um vocabulário tomado à religião (evoca-se frequentemente a “vocaçãõ” ou o “sacrifício” materno) indica que um novo aspecto místico é associado ao papel materno. (...) Enclausurada em seu papel de mãe, a mulher não mais poderá evita-lo sob pena de condenaçãõ moral. Foi essa, durante muito tempo, uma causa importante das dificuldades do trabalho feminino. (BADINTER, 1985, p.223)

O amor aos filhos, expectativa incorporada pelas mulheres durante o processo de socializaçãõ, torna-se antípoda da inserçãõ maternal no mercado de trabalho, pois a dedicaçãõ à prole mostra-se de impraticável conciliaçãõ às demais funções laborais cotidianas. O paradoxo, vivenciado também por músicos financeiramente impedidos de se dedicar exclusivamente à produçãõ de uma *arte por amor* na modernidade, acabou por restringir a

³⁰⁹ Referindo-se, vez ou outra, a outros contextos para ilustrar a sua argumentaçãõ, a análise de Badinter é focada, predominantemente, na história da maternidade na sociedade francesa.

objetivação do amor materno à prática de mulheres pertencentes a famílias abastadas, promovendo um nítido recorte de classe em sua consolidação:

Foram as mulheres mais desfavorecidas as últimas atingidas pela nova moda. No final do século XVIII, quando a mulher abastada começa a manter os filhos junto de si, a operária ou a esposa do pequeno artesão têm, mais do que nunca, necessidade de mandar os filhos para o campo, para poder trazer mais algum dinheiro para casa. Até a camponesa entregará o filho a uma ama, para melhor ajudar o marido na lavoura, ou para ser ama das crianças na cidade. Essa prática se prolongará até o início do século XX, quando a esterilização tornará seguro o uso da mamadeira³¹⁰.

Examinando sua moradia, compreende-se que a atenção materna é um luxo que as mulheres pobres não se podem permitir. (BADINTER, 1985, P.223)

A ascensão da ideia do amor maternal incorporada por mulheres francesas no século XIX, levou parte significativa delas – melhores posicionadas financeiramente – a afastarem-se de uma vida profissional na esfera pública, nos moldes liberais que ganhavam força na ordem econômica moderna. Os paralelos anteriormente ressaltados entre o efeito do amor e do prazer sobre a assimilação profissional das mulheres e dos músicos na modernidade mostram-se substanciais. A música pelo amor, a reforçar a autonomia do campo musical, distancia, como já abordado, os agentes do campo que a ela se entregam dos benefícios financeiros a serem obtidos a partir de seu diálogo com valores comuns ao campo econômico.

Exemplos objetivos podem ser trazidos do cotidiano de meus colaboradores. Mário, ao se propor a protagonizar uma apresentação cuja remuneração não cobriria os custos que ele e os integrantes de seu grupo tiveram para torna-la viável, justifica-se pelo amor que nutre em relação àquela atividade. Elias cita ocasiões em que o gosto pelo ofício foi utilizado por contratantes como justificativa para uma menor remuneração referente a um trabalho a ser realizado como músico. Tais situações, portanto, não são incomuns no campo, trazendo à tona alguns dos paradoxos confrontados por músicos ao buscarem retorno financeiro de suas práticas na área.

Outro elemento a contribuir com o supracitado paradoxo, a ausência de instituições de formação cujo papel é tido no campo como fundamental à prática musical (a exemplo das universidades e conservatórios de música) será discutida na próxima seção. Ainda que tais instituições tenham adquirido certo status entre alguns nichos de performance musical, principalmente aqueles vinculados aos estratos superiores do campo de produção restrita, é

³¹⁰ Segundo a própria Badinter (1985, p.234) o Sistema de amas-de-leite prosperou até fins do século XIX, quando outro, de aleitamento artificial por meio do uso da mamadeira, possibilitou alguns progressos de esterilização, substituindo, assim, a amamentação mercenária.

consenso em seu interior que a boa atuação do musicista prescinde qualquer formação acadêmica. Este é um ponto fundamental a diferenciar a ocupação musical do que se entende por profissão em parte significativa da literatura sobre o tópico, como sugerido no Capítulo I e abordado, a seguir, em maiores detalhes.

6.4 “MUITO OBRIGADO”

Crença amplamente disseminada no meio musical, a convicção em torno do lugar dispensável ocupado pelas instituições de ensino de música para o processo de formação musical de instrumentistas destaca-se como uma das principais características do campo. Uma aprendizagem formal, além de minimizada como pré-requisito às avaliações das capacidades musicais dos instrumentistas, é frequentemente encarada como um elemento potencialmente prejudicial à espontaneidade e à musicalidade, atributos tão bem quistos e prezados entre os músicos em suas práticas cotidianas (KINGSBURY, 1988; COSTA, 2015). John Frederickson e James Rooney (1990) acreditam residir (ao menos parcialmente) nesta incompatibilidade, verificada entre mecanismos de legitimação institucional e os valores do campo musical, a responsabilidade pelo fracasso do projeto de profissionalização do trabalho na área.

Na compreensão dos autores, tal ocupação teria afirmado sua reivindicação de status na sociedade burguesa por meio de valores de âmbito estético, tendo esta vinculação nascido já ultrapassada por estabelecer ligações anacrônicas com um universo simbólico em decadência: o da nobreza. A música (ou, ao menos, a parcela desta produção vinculada ao campo de produção restrita), frequentemente referida por seu grande potencial subversivo, havia se tornado, ironicamente, símbolo de distinção utilizado pela nobreza em relação a uma burguesia financeiramente ascendente durante o Romantismo.

Como foi visto no primeiro capítulo do presente trabalho, uma das formas encontradas por agentes do campo musical no intuito de afirmar a autonomia deste em relação às legitimações a ele externas, foi através de um mercado de bens simbólicos, cujas regras deveriam ser estipuladas e aplicadas por mecanismos internos. Sua lei de transformação, como a de qualquer campo de produção, reside na dialética da distinção estabelecida entre estrutura e *habitus*, a moldar o campo em suas particularidades. A ideia de uma produção voltada a si, baseada em valores estéticos cuja produção estaria a cargos de seres excepcionais (quando não semideuses) a serviço de uma devoção de caráter místico e/ou transcendental, permite o estabelecimento de diversos paralelos entre o campo musical e o religioso, este, por sua vez, dominante no campo de poder durante o período pré-moderno.

Não me refiro, portanto, ao campo religioso em suas características autônomas – marcada por uma forma específica de ascese, pelo desencantamento, o racionalismo e o cientificismo –, mas aquele comum ao mundo aristocrático, em suas valorações místicas e sacralizantes a subjugarem outras esferas de saber/poder aos seus pressupostos. Se na modernidade a afirmação de atores e sistemas outros – que não os religiosos – a protagonizarem as definições da realidade (a exemplo da própria ciência) mostrou-se um fator dela distintivo, no campo musical as explicações amplamente aceitas sobre o seu domínio tiveram destinos que se aproximavam cada vez mais daquelas comuns às antigas ordens religiosas³¹¹.

Na análise de Kingsburry sobre o cotidiano musical conservatorial nos EUA, por exemplo, são recorrentes os paralelos percebidos pelo autor entre a devoção sagrada e aquela partilhadas por músicos e demais agentes no contexto. Em suas palavras, o espaço do conservatório “é provavelmente mais apropriadamente comparado a um seminário que a uma escola profissional, pois o foco da atenção do treinamento no conservatório se assemelha antes a uma inculcação de devoção que uma preparação para uma carreira³¹²” (1988, p.19, tradução nossa). São muitas as constatações elencadas pelo autor a partir dos enunciados e práticas de seus interlocutores em um *locus* de pesquisa cujos atores se propõem constantemente a distanciar a prática musical do plano da racionalidade: o valor sagrado da música ali partilhado, a compreensão dos fazeres musicais legitimados como expressões divinas, a performance musical ritualizada, a busca de uma execução com “alma” por aqueles vinculados à performance musical, a fuga da “rigidez” da partitura, a concepção de uma música séria/não secular. Daí uma corriqueira aproximação, na literatura, entre as compreensões mundanas de música e religião.

Como sistema cultural – com uma explicação da ordem das coisas e com padrões próprios de conduta –, uma prática musical se assemelha a uma prática religiosa. De acordo com ordenações da lógica e do comportamento, tornar-se músico sinfônico, jazzista ou sambista tem algo em comum com tornar-se católico, evangélico ou espírita (sem correspondência, é claro). (SALGADO, 2005, p.154)

[...] a arte foi criada para agir como receptáculo para os fragmentos de antigos sentimentos cósmicos anteriormente associados ao estado e à religião. A arte estava se tornando uma nova forma de religião que evolvia

³¹¹ Muitas das distinções analisadas por Bourdieu entre o campo religioso e o econômico (BOURDIEU, 2006) se aplicam também em relação às especificidades do campo musical em relação ao último.

³¹² “(...) a conservatory is probably more appropriately compared with a seminary than with a professional school in that the concentrated focus of conservatory training seems more an inculcation of devotion than a preparation for a career”.

contemplação estética. (...) Esta definição religiosa de beleza é fortalecida em poder como uma ideologia – porque se encaixa na ideologia emergente do indivíduo Romântico em busca da auto-consciência e da experiência pessoal. No entanto, para julgar a beleza, era necessária a capacidade conhecida naquele tempo como “gosto”, um sentido imediato de beleza julgado independentemente da reflexão. Esta era uma capacidade que só poderia ser desenvolvida através de uma imersão em uma determinada cultura de arte e ideias³¹³. (FREDERICKSON e ROONEY, 1990, p.200-201, tradução nossa)

As profissões modernas, em contrapartida, se definiram em torno de valores e características outras, destoantes de premissas estéticas, religiosas e/ou hereditárias. Constituindo-se como campos de especialização, tornaram-se dependentes de treinamento formal e de certificações anônimas e impessoais, destinadas a avaliar conhecimentos objetivamente mensuráveis, o que lhes garantiu um vínculo ideológico com um universo valorativo racional e cientificista que se fortalecia na ordem capitalista industrial.

Enquanto o campo de produção artística afirmava sua autonomia em torno de valores subjetivos e, muitas vezes tomados por ideais sacralizantes, místicos ou religiosos – crenças em dotes musicais essenciais aos indivíduos e desigualmente distribuídos (dom, talento, genialidade, vocação etc.); na produção musical como expressão emocional do músico criador/intérprete; na criatividade; na inspiração; na devoção a grandes músicos etc. – as profissões no mundo burguês se constituíam em torno de projetos racionais de produção e avaliação do conhecimento, baseados em qualificações e certificações objetivas. “Batuque é um privilégio/Não se aprende samba no colégio” (Noel Rosa/Vadico), cantava o sambista Noel Rosa, demarcando um distanciamento entre o cultivo das habilidades musicais e processos formativos escolares (formais). O hiato entre os valores dominantes no campo musical e aqueles a sustentar as demais profissões na contemporaneidade são notados na caracterização do período realizada por Sennet:

A era moderna costuma ser considerada uma economia da capacitação, mas o que é exatamente uma capacitação? A resposta genérica é que se trata de uma prática do treinamento. Neste sentido, a capacitação contrasta com o coup de foudre, a inspiração súbita. O atrativo de inspiração está em parte na convicção de que o talento bruto pode substituir o treinamento. (SENNET, 2009, p.48)

³¹³ “[...] art was made to act as the receptacle for the shreds of old cosmic feelings formerly associated with the state and the church. Art was becoming a new form of religion which involved aesthetic contemplation. (...) This religious definition of beauty increased in power as an ideology because it fit in with the emerging ideology of the Romantic individual pursuing self awareness and personal experience. Yet to, judge beauty, one needed the capacity known at that time as “taste” an immediate sense for beauty judged independently of reflection. This was a capacity which could be developed only through immersion in a given culture of art and ideas (DAHLHAUS, 2982)”.

A oposição entre as crenças no talento e no treinamento, portanto, vieram a acirrar os contrastes estabelecidos entre o campo musical e as características essenciais comuns às profissões modernas.

Os conservatórios e, posteriormente, as universidades de música foram os projetos que mais aproximaram a formação musical de uma organização racional. Por outro lado, fizeram-se frequentemente reféns das legitimações de ordem equivalentemente estéticas e subjetivas, comumente individualistas, prestando-se, em contraste aos ideais de universalismo a nortear a pedagogia e, de modo mais amplo, a razão modernas (GADOTTI, 2000; TRAVASSOS, 2005, p.14-16), à reprodução e institucionalização de desigualdades à qual a compreensão essencialista do talento/genialidade dominante no campo ao qual se reporta (KINGSBURY, 1988; TRAVASSOS, 2005, p.16-17). A ambiguidade de tal posicionamento dificulta, por sua vez, qualquer pretensão em figurar enquanto instituições indispensáveis aos fazeres musicais exemplares ou mesmo à profissionalização musical entre seus contemporâneos, papel geralmente ocupado pelas instituições educacionais legitimadas como espaços de formação para as profissões modernas (ABBOT, 1988; MACHADO, 1995; MACDONALD, 1999).

Kingsburry (1988) reafirma a relevância de ideias como talento e musicalidade para a distinção e hierarquização entre estudantes de um conservatório de música estadunidense. José Alberto Salgado (2005), por sua vez, identificou na Escola de Música da UNIRIO um ambiente onde a compreensão do talento como fator capital à organização das práticas coletivas era constantemente questionado por seus agentes. Em ambos casos, porém, os integrantes de tais espaços culturais se posicionam do modo a dialogar com uma concepção estruturada e estruturante do talento, que o reproduz como um divisor de águas nas hierarquizações e julgamentos estabelecidos no campo, com consequências visíveis nas configurações das instituições educacionais. Elisabeth Travassos (2005, p.16-17) exemplifica a constatação a partir da estruturação dos cursos de graduação em Música da própria UNIRIO:

As diferenças de valor entre os cursos, percebidas por professores, dirigentes e estudantes, têm ligação com as orientações quantitativa e qualitativa, ou mesmo com essa forma moderna de individualismo conspicuo oferecida pelo estrelato na indústria cultural. As maneiras como os estudantes modelam, transformam e negociam seus projetos de carreira durante o período escolar também estão ligadas àquelas orientações (...) Tal hierarquização é produto da organização da vida musical e das ideologias que a sustentam. A valorização da “criação” sobre a “reprodução” (tanto no sentido de realização sonora de um texto escrito, a partitura, quanto no de transmissão

do saber), da regência sobre a execução instrumental ou vocal, da execução solista sobre a coletiva, e de todas essas sobre o ensino de música, institui uma pirâmide que tem no seu ponto mais alto as práticas nas quais se exigem identificação individualizada do produtor de música, sua “assinatura”.

Os dados extraídos na Pnad e trazidos à análise no Capítulo III não possibilitam inferências a respeito da influência objetiva do diploma na área de Música sobre a inserção dos agentes no campo no mercado de trabalho e sobre seus desdobramentos, no Brasil. Isto porque o questionário a embasar a pesquisa não traz especificações qualitativas acerca do diploma dos entrevistados. De todo modo, outra informação de grande relevância contida na Pesquisa deve ser trazida à reflexão. Os testes de independência estatística rejeitam a hipótese de diferença de escolarização entre os músicos formalizados e não formalizados, tendo a conclusão do ensino superior como corte de referência. Isto traz alguns indícios da menor relevância do diploma de ensino superior (em qualquer área) para a atuação como musicista no Brasil, ao atestar certa homogeneidade no perfil de escolaridade dos trabalhadores formais e informais, atípica ao mercado de trabalho de um modo geral. Ademais, é possível inferir a existência de um menor incentivo à obtenção do diploma de ensino superior na área visando formalização do vínculo de trabalho, por musicistas. Os dados reforçam a particularidade da inserção institucional do trabalho de musicistas, uma vez que empresas e instituições – públicas e privadas – são as responsáveis pela parte mais significativa da formalização dos trabalhadores no mercado de trabalho brasileiro.

Entre meus interlocutores, com experiências acadêmicas ou não, era recorrente a percepção de que a passagem por uma Universidade de Música, embora propiciasse importantes vivências a quem a protagoniza, pouco influiria na prática da performance musical além dos domínios da instituição e tampouco no êxito de sua apropriação na condição de profissão (à exceção, possivelmente, de Aline):

O que se faz aqui [Na Escola de Música da UFBA] é voltado para música erudita e, principalmente, a contemporânea. No curso de música popular, é música contemporânea. Isso não tem absolutamente função nenhuma pro meu trabalho, né? No que eu faço no bar, no barzinho. (Elias)

Tudo bem, eu não estou gravando musica na academia, mas, pra mim, é minha profissão, né? [...] Eu faço já faz muito tempo e ainda tenho pegado esses conhecimentos dos livros, de algumas pessoas, ainda que não tenham certificação. Muitos conhecimentos faltam ainda, no [âmbito] acadêmico, mas eu acho que eu sinto que sou profissional no que eu faço. Pelo menos é meu interesse que seja bem feito. (Rocío)

Essa questão acadêmica, né? Os musicistas acadêmicos têm – acho –, em geral, esse imaginário que a gente está [tocando] na rua porque não teve outra opção. Porque não conseguimos esses conhecimentos acadêmicos que eles têm. Mas eu penso que a música, quem faz música, se é músico de verdade, faz para ser escutado. E se a gente ficar esperando um concerto, ou uma apresentação “X”... Primeiro: um concerto, por exemplo, de uma sinfônica, ou, sei lá, vai ter um público bem específico pra escutar. [...] Enquanto, se você quer ser escutado mesmo, pelas pessoas em geral, não tem outro cenário melhor que a rua, entendeu? (Rocío)

- Você chegou a, fora desses contextos, ter um estudo mais formal? Uma coisa de Escola de Música, Conservatório, essas coisas, não?
- Não, não. Na verdade, minha escola sempre foi [o] celular. Tá olhando aí, computador, ia pra *lan house* pra olhar os vídeos. Porque [eu] não tinha oportunidade de ir pra show naquela época. Aí eu ia e sempre achei aquilo dali como um estudo também, né? Ia, sempre olhando. Na verdade, a galera fala aqui "sugando". Tipo, você posta um vídeo a galera tá olhando, a galera fala: "– Ah, cê tá sugando, né?". Aqui é assim. (Léo, parênteses meus)

Não que a gente ganhe melhor [por ter passado pela Universidade de Música], porque no final das contas quando você vai tocar num evento ninguém quer saber se você é formado ou não. Mas eu acho que isso te coloca numa posição melhor de você saber que você é um profissional, de que você é preparado como um enfermeiro é preparado para estar ali no hospital fazendo um atendimento, isso é bacana. (Aline, parênteses meus)

Leo, quem indica ter no aparelho celular a sua principal escola, é o único entre meus interlocutores a declarar a performance musical como sua única fonte de renda. À época do Campo apresentava ainda uma renda média, oriunda de seu trabalho como instrumentista, superior à maior parte de seus colegas os quais pude entrevistar para a presente pesquisa³¹⁴.

Da declaração de Aline é possível extrair, por outro lado, que o estudo universitário acaba propiciando ao músico formado outras vantagens que não aquela diretamente relacionada ao direito de exercer a profissão. A musicista cita o exemplo da autoestima (individual e de caráter psicológico) como possível influência ao reconhecimento pessoal na condição de profissional. Meus interlocutores, de um modo geral, mesmo ao ressaltarem a relevância da educação formal para a atuação musical, não o fazem colocando aquela como pré-requisito ao domínio da performance:

Claro que sim [gostaria de se dedicar mais à música]. Foi exatamente esse o motivo de tentar o curso de Licenciatura [em Música], pra aprimorar essa questão. Também um sonho de fazer um projeto no meu bairro, sabe? Que também seria uma forma de tirar as crianças de determinados ambientes. De expor as crianças a determinados estímulos musicais, porque o que aconteceu comigo foi uma questão de encantamento, sabe? Ao ter o contato com aquela música. (Mário, parênteses meu)

[Aprendi a tocar] Com aula, aula particular. Não fui autodidata, foi aula mesmo. Fiz esses dois cursos, passou muito tempo... eu sempre fui musicista de rua, né? Nunca entrei em faculdade nenhuma pra estudar a fundo a questão da música em si. Fiz uma oficina de música também aqui na UFBA, durante 6 meses. (Kátia)

Os discursos analisados se remetem à dispensabilidade da passagem por uma instituição de ensino formal ao exercício da ocupação. Sem qualquer vivência musical em tais espaços, Mário se apresenta profissionalmente em bares e casas de shows na cidade de

³¹⁴ Não à toa, foi entre eles o que sofreu os mais severos impactos no período da pandemia de Covid-19. Infelizmente, os contatos que consegui estabelecer com o músico no período foram curtos e espaçados (no tempo), sendo infrutíferas minhas investidas em entrevistá-lo também durante o período de restrições às atividades musicais provocadas pelo coronavírus.

Salvador. Kátia, mesmo com algumas (poucas) experiências em cursos regulares de música, não necessita comprová-las para atuar na área. A vivência universitária de Aline na Escola de Música da UFBA demonstra pouca relação com os trabalhos que realiza cotidianamente – excetuando-se aqueles referentes à prática docente – embora a musicista daquela se recorde por deter uma grande importância como “experiência de vida”. Elias, que se classifica como autodidata, já atuava profissionalmente como cantor e violonista muito antes de iniciar seus estudos universitários em Música. Ele não teve contato, anteriormente ao ingresso no curso de composição da UFBA, com aulas particulares, escolas de Música ou cursos preparatórios, tendo àquela se vinculado somente aos 42 anos de idade. Dos nove entrevistados para a presente pesquisa – incluindo Teresa, musicista e empresária – somente três possuem formação acadêmica (graduação) na área de música. Além destes, Elias encontra-se atualmente vinculado à graduação e Rocío ao mestrado na área, não havendo ambos, no entanto, cursado a graduação em Música.

O capital cultural de, digamos, um engenheiro pode ser sancionado pelo diploma portado, como comprovação de sua capacidade de atuação enquanto tal em uma eventual entrevista de emprego. O diploma representa o capital cultural em sua forma institucionalizada, sendo elemento de distinção pelos poderes que sua posse propicia evocar. Um estudante poderá se declarar enfermeiro após a conclusão dos estudos universitários na área, permitindo-o a atuação profissional. Um historiador estará capacitado a emitir laudos técnicos a uma empresa privada, um jornalista a atuar em uma grande emissora de TV nacional e um técnico em aviação a pilotar um avião comercial, somente após demonstrarem qualificação para o exercício das respectivas funções, por meio de certificados e diplomas previamente obtidos.

No campo musical, por outro lado, a obtenção de tais certificações – em nível básico, técnico ou superior – não é tida como requisito e tampouco garantia de um bom desempenho no âmbito da performance. Isso explica, por exemplo, o alto índice de agentes à margem das universidades de Música com incursões exitosas no campo³¹⁵ e também o significativo número de discentes de cursos universitários de Música que, neste estágio, mostram-se já profissionalmente atuantes. (SALGADO, 2005, p.222-231; KRONEMBERGER, 2016, p.17-18). Longe dos diplomas, a avaliação das competências apresentadas pelos agentes do campo

³¹⁵ Dados obtidos por meio do banco da PNAD de 2019 e expostos no Capítulo III deste documento, atestam que somente 22,6% dos músicos no período se declararam portador de qualquer diploma de ensino superior. Os números não permitem distinguir, no entanto, os diplomados em Música daqueles que passaram por formação universitária em outras áreas, sendo a proporção daqueles, possivelmente, ainda inferior àquela dos portadores de diploma em outras áreas.

se manifesta nos julgamentos cotidianamente a elas atribuídos, a partir da própria atuação dos músicos, sendo um atalho possível ao seu acesso o recurso à reputação, um tipo particular de capital simbólico (MENGER; 2014, p.102-229).

Para a demonstração do domínio da competência técnica da performance musical, portanto, os músicos que performam devem se expor; e o modo pelo qual podem o fazer é através da própria prática musical. Não há diploma ou certificado que os conceda livre acesso a qualquer ambiente profissional com o qual almejam se engajar, ainda que possam eventualmente mostrarem-se importantes facilitadores indiretos:

Tem alguém, um amigo, que tá tocando num bar, num restaurante, e ele diz pra mim: “– Olhe, Elias, como é que tá? Você tem tocado muito?”. Eu: “– Rapaz, não. Eu tô com um dia aí livre, não tenho tocado nos sábados”, “– Ah, rapaz, então faz o seguinte: vai lá no restaurante onde eu tô tocando, o restaurante tal, assim, assim”, dá todas as dicas. “– É que sábado, lá, o dono do restaurante tá querendo alguém pra tocar”, “– Ah, é? Que bom, massa”. “– Então vá lá, mas, pra ficar uma coisa legal, o que é que você faz? Você pode ir no dia que eu estou tocando”. “– E qual o dia que você tá tocando? Na sexta feira? Então pronto. Eu vou lá na sexta”. Eu vou naquele dia que o colega está tocando e canto umas duas ou três músicas, pra que o dono do restaurante – ou gerente, quem quer que seja responsável, quem vai contratar –, que essa pessoa veja, pra que ela tenha a ideia do que que eu toco. Isso já aconteceu bastante comigo. Então, o que que acontece? Primeiramente, quando você faz aquela apresentação ali, que é uma “canjinha”³¹⁶, o público já reage. Geralmente você pode ser aplaudido, se as pessoas gostarem, adorarem. E isso é o ponto que conta, né? As pessoas ficam: “– Poxa, desse cara aí o povo gostou. Então, vou chamar ele pra tocar aqui.” (Elias)

Fui fazer *backing vocal* da música “Um amor puro”, de Djavan. Tem um colega meu, chamado Diogo, um grande amigo. Aí Jaime ouviu e me chamou, quando eu tava indo embora. Falou: “– Olha, eu gostei de sua voz. Achei parecido com a voz de Chet Baker e não sei o quê, e tal. Você trabalha com alguém, com essa questão de música e tal?”. Eu falei: “– Não”. Aí ele me deu o endereço da casa dele e me disse para aparecer no dia marcado, que eu não lembro qual foi o dia. (Mário)

[...] depois disso, aconteceu um fato interessante que foi poder tocar com a Baby Consuelo. A gente consegue montar um arranjo, [...] que era a abertura do carnaval de 2014, junto com a Orquestra Sinfônica da Bahia. Só que nessa música, que era o *Brasileirinho*, o arranjo, ele se constituía do violino, do Oludum e Baby. Éramos nós três. (...) A gente montou e foi uma coisa, assim, apoteótica. Foi ali, no Farol da Barra. As pessoas adoraram, piraram. E daí começou a minha caminhada. Depois trabalhei com Luiz Caldas, comecei a trabalhar com Saulo (Fernandes)... (Túlio, violinista)

É através de sucessivas demonstrações práticas que o músico é chamado a demonstrar o domínio daquilo que se propõe a realizar. Tal forma de apresentação do capital cultural acumulado em muito difere-se daquela cortejada por profissionais na modernidade, os quais, via de regra, enxergam no diploma uma espécie de pré-requisito formal para a atuação profissional ou, ao menos, para um melhor posicionamento no campo das profissões. Tampouco possibilita aos músicos um monopólio da atuação sobre o mercado no qual atuam, falhando no atendimento um dos pré-requisitos citados por Larson para que uma ocupação se

³¹⁶ A *canja* é uma expressão êmica, muito utilizada no intuito de representar participações de musicistas em shows de terceiros. Geralmente de curta-duração, permite a seus protagonistas a demonstração do capital artístico acumulado (habilidades musicais) ao público e a eventuais contratantes.

torne uma profissão. Segundo a autora, aquela deve (1) criar um mercado; (2) estabelecer um monopólio sobre aquele mercado e (3) criar uma autoridade cultural a monopolizar o status e privilégios de trabalho. Em defesa próxima, ainda que não similar, Eliot Freidson (1998) aponta as seguintes diretrizes para a caracterização de uma profissão: *expertise*, credencialismo e autonomia; a primeira reporta-se à especialização em uma determinada área, em consequência de um processo de treinamento e prática; o segundo, ao próprio sistema de treinamento e certificação – institucionalizados e a garantir a integridade e exclusividade à atuação de seus protagonistas; o último, por sua vez, remete à garantia de autonomia aos trabalhadores do campo, cujo arbítrio seria assegurado pelo processo de formação e engajamento com a área.

Tendo o campo musical autonomia e autoridade no julgamento sobre a produção de bens simbólicos que o permeia – como visto no primeiro capítulo do presente documento – o mesmo não se aplica, via de regra, àquilo que diz respeito ao trabalho, ou, mais especificamente, à dinâmica da ordem financeira a nortear os fazeres musicais quando postos em diálogo com o campo econômico. No Brasil – e, conseqüentemente em Salvador – mais precisamente, além de não deter o monopólio sobre o processo de formação institucional a garantir a exclusividade na atuação profissional na área, o campo musical não foi capaz de estabelecer aquilo que Larson se refere como uma autoridade cultural que se preste a assegurar o *status* e privilégios do trabalho. Sendo assim, inúmeras iniciativas no intuito de regulamentar a profissão dos músicos e assegurar-lhes o monopólio da atuação profissional no campo, enfrentaram enorme resistência, não só externa, mas em seu interior.

O fato pode ser verificado na baixa adesão de músicos à sindicalização no país³¹⁷ ou mesmo à vinculação à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), sem entrar em juízos de valor sobre os deméritos da última na atuação em prol da regulamentação do exercício da profissão no Brasil³¹⁸, também de influência inquestionável sobre o quadro. A letra de uma canção gravada pelo grupo *Mundo Livre S/A – Muito obrigado* (Fred ZeroQuatro/Bac/Xef Tony/Areia/Marcelo Pianinho)³¹⁹ ilustra a verificada resistência à institucionalização dos processos de formação e à regulamentação institucional dos fazeres musicais protagonizadas pelos próprios agentes do campo. Tais conflitos expressam o que alguns autores entendem

³¹⁷ Em comunicação direta com a diretora do trabalho do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi) – Luciana Requião – ela informou haverem somente 9994 musicistas cadastrados na instituição em todo o estado, sendo que uma parcela significativa não se encontrava em dia com as contribuições financeiras à entidade.

³¹⁸ Para maiores informações sobre o tópico, ver Mendonça (2003).

³¹⁹ *Muito obrigado*, de Fred ZeroQuatro, Bac, Xef Tony, Areia e Marcelo Pianinho (CD: “O Outro Mundo de Manoela Rosário”. Mundo Livre S/A, Candeeiro Records, 2003).

como o “permanente estado de tensão dialética entre o exercício do poder e a prática da liberdade artística”³²⁰ (KRONEMBERGER, 2016, p.14), representando uma das faces das disputas entre os campos musical, econômico e profissional no campo de poder. A transcrição literal a constar abaixo, deve-se à capacidade da referida canção em sintetizar, por meio da letra que a constitui, as tensões verificadas:

Quem precisa de ordem pra moldar?
 Quem precisa de ordem pra pintar?
 Quem precisa de ordem pra esculpir?
 Quem precisa de ordem pra narrar?
 Quem precisa de ordem?

Agora uma fabulazinha
 Me falaram sobre uma floresta distante
 Onde uma história triste aconteceu
 No tempo em que os pássaros falavam
 Os urubus, bichos altivos, mas sem dotes para o canto
 Resolveram, mesmo contra a natureza, que haviam de se tornar grandes cantores
 Abriam escolas e importaram professores
 Aprenderam dó ré mi fá sol lá si
 Encomendaram diplomas e combinaram provas entre si
 Para escolher quais deles passariam a mandar nos demais
 A partir daí, criaram concursos e inventaram títulos pomposos
 Cada urubuzinho aprendiz sonhava um dia se tornar um ilustre urubu titular
 A fim de ser chamado por vossa excelência

Quem precisa de ordem pra moldar?
 Quem precisa de ordem pra pintar?
 Quem precisa de ordem pra esculpir?
 Quem precisa de ordem pra narrar?
 Quem precisa de ordem?

Agora uma fabulazinha
 Me falaram sobre uma floresta distante
 Onde uma história triste aconteceu
 No tempo em que os pássaros falavam
 Os urubus, bichos altivos, mas sem dotes para o canto
 Resolveram, mesmo contra a natureza, que haveriam de se tornar grandes cantores
 Abriam escolas e importaram professores
 Aprenderam dó, ré, mi, fá, sol, lá, si
 Encomendaram diplomas e combinaram provas entre si
 Para escolher quais deles passariam a mandar nos demais
 A partir daí, criaram concursos e inventaram títulos pomposos
 Cada urubuzinho aprendiz sonhava um dia se tornar um ilustre urubu titular
 A fim de ser chamado por vossa excelência

Quem precisa de ordem?
 Quem precisa de ordem pra escrever?
 Quem precisa de ordem?

³²⁰ Ver também Tyler Cowen (2005).

Quem precisa de ordem pra rimar?
Quem precisa de ordem?

Passaram-se décadas até que a patética harmonia dos urubus maestros
Foi abalada com a invasão da floresta por canários tagarelas
Que faziam coro com periquitos festivos e serenatas com sabiás
Os velhos urubus encrespados entortaram o bico e convocaram canários e periquitos e sabiás
Para um rigoroso inquérito
"Cadê os documentos de seus concursos?", indagaram
E os pobres passarinhos se olharam assustados
Se olharam assustados
Nunca haviam frequentado escola de canto pois o canto nascera com eles
Seu canto era tão natural que nunca se preocuparam em provar que sabiam cantar
Naturalmente cantavam
"Não, não, não assim não pode. Cantar sem os documentos devidos é um desrespeito à
ordem!"
Bradaram os urubus
E, em uníssono, expulsaram da floresta os inofensivos passarinhos
Que ousavam cantar sem alvarás
Moral da história: em terra de urubus diplomados não se ouve os cantos dos sabiás
Em terra de urubus diplomados não se ouve os cantos dos sabiás

Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra dançar?
(O samba)
Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra contar?
Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra inventar?
Quem precisa de ordem?
Gonzagão, Morengueira
precisa o quê?
Dona Selma, Adoniran
precisa não!
Chico Science, Armstrong
precisa o quê??
Dona Ivone, Dorival
precisa não!

Em clara (ainda que implícita) alusão à OMB em suas primeiras linhas, a letra da composição sintetiza a distinção valorativa dominante nos campos econômicos – em suas interlocuções com o campo profissional – e musical, de modo alegórico. O fazer musical, sinônimo de *liberdade* e *espontaneidade*, é simbolizado pelos *pássaros* (*sabiás* e *periquitos*) os quais *naturalmente* possuem os *dotes para o canto*. O coro *lúdico* dos *periquitos festivos* é contrastado à artificialidade das instituições de ensino e de regulamentação – dominadas pelos *urubus* – cujos *títulos pomposos* e *inquéritos* descabidos pelos quais se responsabilizam, prestam-se exclusivamente a atribuir habilidades falseadas àqueles que não a possuem de modo *natural*. Conclusiva, a estrofe final se presta a homenagear figuras de relevância na

música brasileira e estadunidense (Luiz Gonzaga, Moreira da Silva, Selma do Côco, Adoniran Barbosa, Louis Armstrong, Dorival Caymmi, entre outros), ressaltando seus respectivos êxitos como pássaros livres, dispensando todo e qualquer tipo de atestados concedidos por urubus burocratas. A letra da canção ilustra exemplarmente o insucesso da empreitada de profissionalização referente ao ofício de musicistas, expondo o choque entre os valores dominantes nos supracitados campos:

Figura 20 - *Continuum* entre o campo musical e profissional (Comprovação pela prática/Diplomas e certificados)



É neste “rompimento” entre ambos – campos musical e profissional (em sua interlocução com o campo econômico) –, compreendido como uma das características da curiosa indissociabilidade entre eles, que novamente podemos verificar outras respostas às particularidades da relação *educação formal/profissão* na área. Ao ver reproduzido em seus espaços, ainda que de modo ambíguo e às vezes imperfeito, valorações características ao campo musical (KINGSBURY, 1988; TRAVASSOS, 2005), as instituições formais de ensino de música consequentemente se posicionam em antagonismo aos valores dominantes nos campos econômico, o que pode ser verificado através do relato de Salgado:

Associado a um domínio do fazer artístico, especialmente sob determinada ideologia de neutralidade/universalidade estética e “sem interesses comerciais”, o conhecimento musical tem sido transmitido e cultivado na universidade como num espaço relativamente isolado. Tal como é projetada pelo curso universitário (no Brasil em geral e na UniRio em particular) e como é construída por muitos de seus estudantes, a profissão musical não envolve negócios e riscos significativos para o capital que circula na indústria musical, isto é, ela tende a desenvolver-se à parte do jogo econômico mais proeminente nessa indústria. Os critérios e índices quantitativos aplicados pela indústria são desvalorizados no discurso de professores e estudantes, em prol da valorização da “qualidade” musical – esta sim um interesse legítimo e, acredita-se, não mensurável por vendas de discos, quantidade de público etc. (SALGADO, 2005, p.98-99)

Na análise do autor é possível perceber, portanto, que o campo educacional na área mostra-se em maior interlocução com o campo musical – por meio do subcampo de produção

restrita – que com o econômico, nutrindo com o primeiro importantes afinidades estruturais. Mesmo assim, a obtenção de diplomas em instituições formais de ensino são insuficientes para a consagração simbólica de agentes no campo musical, ainda que o consideremos exclusivamente em sua “face” de produção restrita. É possível perceber no campo uma grande desvalorização do capital artístico/cultural em seus formatos institucionalizado e objetivado em detrimento àquele incorporado, passível de demonstração prática em situações objetivas de performance. O fenômeno também é verificado no subcampo de grande produção, reiterando a dissociação entre estudo formal e reconhecimento profissional/econômico em seu interior.

Como busquei demonstrar na presente seção, as múltiplas formas de distanciamento/complementariedade entre a ocupação musical e as vivências em instituições formais de ensino na área, são postas a meus interlocutores como uma das peculiaridades à experiência de profissionalização no campo. Diferentemente das profissões modernas, para as quais a obtenção do diploma ou certificado apresenta-se como requisito indispensável à atuação profissional, na área de Música a avaliação das competências dos agentes são mensuradas pela prática musical. “O melhor diploma é o último concerto”, revela um instrumentista vinculado a uma orquestra do Rio de Janeiro à pesquisadora Gabriela Kronemberger (2016, p.19). O insucesso na formulação e instauração de um sistema de treinamento institucionalizado a monopolizar os processos formativos e o fornecimento de quadros a integrar a força de trabalho na área, mostra-se inquestionável. Situações limite, nas quais relativa “irrelevância” desta vivência formal para as atividades exercidas em ambientes profissionais por musicistas, também são verificadas, sendo abordadas por Salgado (2005, p.223-224) e TRAVASSOS (1999) em pesquisas com estudantes universitários.

As instituições de ensino na área de Música no Brasil, a incluir aquelas de nível superior, se prestam – de modo geral – a reforçar ainda mais valores ligados ao próprio campo, abdicando de assumir um papel de protagonismo relacionado ao processo de profissionalização dos musicistas. Com o acesso aberto à atuação na área, as avaliações, certificações e diplomas concedidos por escolas, faculdades e universidades de Música em forma de capital artístico institucionalizado, tornam-se dispensáveis à inserção no mercado de trabalho na área, borrando as linhas a distinguirem profissionais de amadores, típicas às profissões modernas. Se não há o que ateste de maneira adequada e inequívoca a profissionalização no campo, que se constitui em relação dialética com os valores de liberdade de criação/interpretação (vide a letra da canção *Muito obrigado*), não somente as

instituições de formação, mas todas aquelas destinadas à garantia do monopólio e assistência ao exercício profissional mostram-se comprometidas em suas atividades. As que optam por caminhos particulares de avaliação/categorização – a exemplo da OMB, união de compositores e dos diversos sindicatos locais – encontram, frequentemente, grande resistência à atração dos músicos aos seus quadros. Ainda que existam fatores individuais e subjetivos a influenciar tais adesões, é possível notar, no antagonismo que sua existência representa em relação aos valores do campo, uma resistência interna à hegemonia de suas práticas. A composição de Fred ZeroQuatro, Bac, Xef Tony, Areia e Marcelo Pianinho ilustra, de modo singular, os referidos conflitos.

Dito isso, é importante salientar que o fracasso do projeto de profissionalização dos músicos – atestado por Frederickson e Rooney (1990) – é confirmado por minhas vivências em Campo e pelo diálogo com a literatura aqui evocada. O ofício dos musicistas não atende aos requisitos estipulados por estudiosos das profissões para obtenção do *status profissional*, gerando impasses à análise aqui empreendida. A música se configura como o que aqui eu denominaria como *não-profissão*, por apresentar características não só distintas das profissões modernas, mas antagônicas àquilo que distingue as últimas. Ao se distanciarem da significação profissional de sua ocupação, os músicos se distanciam também do acesso à cidadania, como veremos adiante. Por ora, me atenho a reforçar a preferência por reportar-me à organização objetiva dos fazeres laborais de meus interlocutores na condição de ocupação, termo capaz de apreender as particulares configurações daqueles no campo.

A prática musical e as virtudes a partir dela evocadas por musicistas mostra-se a principal referência a legitimar ou revogar o direito de entrada na ocupação musical, promovendo inúmeras diferenciações entre tal formato e aquele destinado a promover tais legitimações no moderno campo econômico. Ao aproximar os critérios de profissionalização daqueles valores dominantes em seu interior, o campo musical distancia seus agentes do diálogo entre o campo profissional e o campo econômico – comum às profissões modernas.

6.5 OUTROS FATORES A INFLUENCIAREM A PRODUÇÃO ESTÉTICA

De um lado uma concepção ultraindividualizada do fazer musical, possibilitado por rompantes de genialidade artística portada exclusivamente por sujeitos especiais, alcançando o grau máximo de autonomia e liberdade em sua existência insubordinada a parâmetros outros que não aqueles de ordem estética. De um outro, a subserviência da música a outros campos no espaço de poder, sujeitando-a a interesses econômicos, sociais, culturais e políticos variados, com influências sobre a sua produção, fruição, disseminação etc. Esta

divisão, a demarcar distinções estruturais de grande relevância para o campo musical, responsabiliza-se por diversos desafios enfrentados por musicistas que buscam na música caminhos para alcançar uma autonomia financeira, a qual tem por consequência, via de regra, uma menor autonomia artística.

Nesta seção abordo a maneira como a divisão do campo musical entre os subcampos de grande e restrita produção – espécie de coluna vertebral a atravessar a análise desenvolvida na presente dissertação – impacta situações e vivências cotidianas de meus colaboradores de pesquisa. Contrariando a concepção do músico como um agente alheio a interesses outros que não aqueles circunscritos às atividades artísticas às quais se dedica, abordo inúmeras situações vivenciadas em Campo a reforçar a tese – levantada, entre outros, por Kinksbury (1988) – da indissociabilidade entre o *ético* e o *estético*. A análise também trará à discussão, no entanto, o grande impacto simbólico exercido pela ideia de uma produção da *arte pela arte* no cotidiano de meus interlocutores, a influenciar suas disposições e ações relacionadas ao engajamento com os fazeres musicais. Os choques entre o *habitus profissional* e o *habitus musical* são parte estruturante da dialética das disposições e posições individualmente apropriadas, à qual se reporta Bourdieu (2001, p.189-194), com efeitos sobre a agência de meus colaboradores, sendo os conflitos mencionados, por sua vez, oriundos da necessidade de ajuste entre uma disposição dupla e uma única posição no espaço social ocupada por tais indivíduos.

A partir da experiência partilhada com Kátia, Mário, Elias e Aline, foi possível perceber outra característica a atravessar a vivência de todos eles: dispõem de pouco tempo para se dedicarem ao trabalho, em música, que lhes desperta maior envolvimento estético e afetivo. AS limitações são ressaltadas por outros entre meus colaboradores. Tal fato não significa que esse engajamento seja nulo ou ausente nas demais atividades laborais executadas cotidianamente, o que seria uma interpretação falaciosa. A demonstração de uma relação afetiva e de grande envolvimento estético com parte significativa entre tais atividades evidencia-se em análise já conduzida na Seção 5.3. No entanto, é possível perceber que pressões outras, geralmente de ordem econômica, os impelem a um majoritário engajamento com tarefas as quais não seriam priorizadas caso pudessem ter um retorno financeiro satisfatório com aquelas que lhes despertam maior interesse no campo musical.

– Se sua motivação principal pra tocar em bar é o dinheiro [recebido].

– É, a principal. Pela questão da sobrevivência, que eu preciso, né?

– [...] Consegui, assim, por algum mérito, pelo desenvolvimento do meu próprio trabalho, obviamente, mas assim,[também] colegas que indicam. Eu consegui fazer um trabalho onde eu consigo impor um

pouco mais o meu cachê, sabe? E aí é onde tiro a maior renda minha, que é no barzinho. Eu acho que é... é um esforço [...] é mais por uma questão financeira mesmo.

[...]

– Se tem outras atividades fora [as performances em barzinhos]... que te daria mais prazer, [...] caso você já tenha feito.

– Ói, sim. Tem. Seria eu desenvolver um trabalho autoral, o que depende muito de mim. Sentar pra poder fazer isso e encarar mesmo, quer dizer: eu fazer e encarar o trabalho mais de palco, fora dos barzinhos, né? Que barzinho não deixa de ser um palco, né? Mas fazer em teatros, fazer... Esse é um trabalho que eu pretendo buscar. (Elias)

– Ô, tudo que eu faço, eu gosto de fazer. Até minhas aulas de canto. Como eu falei, se eu pudesse eu viveria só cantando, de repente.

[...]

– Qual porcentagem [das atividades na área de música] derivaria da atividade de performance? No caso, de canto mesmo.

– Ah, é a menor. Que aí é só o [nome do restaurante onde se apresenta] que é fixo. O restante é pesando mesmo nas aulas, como professora de canto, que é o que me dá mais segurança mesmo.

[...]

– Quais as atividades que te dão mais prazer na música?

– Cantar, com certeza.

– Cantar. Cantar dentro do seu trabalho autoral, dentro dos outros trabalhos que você faz ou independentemente?

– De uma maneira geral, cantar, né? Agora, se eu fosse escolher, com certeza meu trabalho autoral, que é meu grande sonho [risos]. (Aline)

– O [trabalho] da UFBA é minha garantia, é o mais certo. A música seria secundário [financeiramente]. [O trabalho] Daqui [da Faculdade] de Farmácia, né? [...] Porque [o trabalho com a música] é como se fosse um segundo plano... não na questão música, questão de dinheiro mesmo. Não posso confiar 100% na música, porque a música é aquela coisa: tem hora que tá dando, tem hora que não tá dando. E aí, como é que você vai fazer? (Kátia)

– Você acha que, na música, você tem possibilidades de ganhar um dinheiro fixo, isso que você acha que é bacana?

– Acho que sim. Através da *produção cultural e trabalho com eventos*, sabe? De *saraus*, essas coisas todas, *escolas de música*. Acho que dá para fazer.

– Aí seria cantando ou fazendo outras coisas?

– *Fazendo outras coisas*. Coisas relacionadas à música, sabe? *Dar aula, fazer eventos, programar eventos* nos bairros, isso seria legal.

[...]

– Quais são as atividades que mais te dão prazer na música?

– *Reproduzir* (risos). *Tocar*. Curtir a vibe da galera tocando junto com você. (Mário)

O gosto pelo que fazem é uma constante. A necessidade de abdicarem do tempo dedicado ao que mais gostam entre tudo o que fazem no intuito de priorizar o que lhes permite um melhor retorno financeiro também o é. Uma melhor condição financeira (herdada ou adquirida), portanto, permite a meus interlocutores uma maior dedicação às atividades musicais com as quais possuem maior afinidade. Aline, por exemplo, mesmo com as inúmeras atividades com as quais se engaja cotidianamente, mostra-se mais disponível para dedicar-se ao seu projeto autoral que Kátia ao seu grupo e a seus estudos. O capital econômico, portanto, influencia (ainda que não seja determinante) de maneira significativa o acesso ao capital artístico legitimado no campo musical, bem como permite condições mais ou menos favoráveis aos agentes para galgar melhores posições em sua hierarquia interior.

Dos depoimentos coletados em Campo é possível a relação entre condições socioeconômicas e a organização das atividades musicais de meus interlocutores, com consequências diretas em suas práticas. Para aprofundar a reflexão, podemos vislumbrar o seguinte cenário: suponhamos que existam dois musicistas com, digamos, “disposições cognitivas semelhantes” para a prática musical, os quais igualmente se empenham em construir uma carreira na área de performance, especializando-se na execução de instrumento e gênero musical idênticos. O primeiro deles necessita, para custear suas despesas financeiras cotidianas, trabalhar como atendente em uma lanchonete distante de seu local de residência. As oito horas diárias de trabalho na lanchonete, de segunda a sexta-feira, somadas às quatro horas que necessita desempenhar tal função aos sábados, faz com que tenha pouco tempo disponível para a prática de seu instrumento musical. Contando que ainda leve cerca de uma hora e meia para se locomover de sua residência até o local de trabalho, lhe restaria um tempo escasso para o aprimoramento de seus conhecimentos na área de performance musical – estudo, ouvir música, tocar com colegas etc. – mesmo em uma situação hipotética (e pouquíssimo provável) em que ele não tivesse quaisquer outros compromissos a assumir além dos musicais. Ademais, em seu círculo de amigos e músicos mais próximos, poucos se interessam pelo gênero musical que mais o estimula, impondo-lhe grandes dificuldades para encontrar pessoas para partilhar informações e práticas relacionadas ao gênero. O segundo entre os musicistas aqui imaginados, sobrevive às custas dos rendimentos bancários de um dinheiro depositado por seus pais em uma conta pessoal em seu nome, quando ainda era recém-nascido. Viaja anualmente ao exterior para estudar com grandes instrumentistas de sua área de atuação e, quando em seu local de residência, pode destinar a maior parte de seu tempo a atividades de estudo e pesquisa relacionadas à performance musical. Ademais, costuma ensaiar e se apresentar constantemente, ao lado de colegas músicos, os quais pôde conhecer em seu país de residência e no exterior. Refutando-se a hipótese da autossuficiência de um talento inato, é de se esperar que as distintas condições de envolvimento com a prática musical acima descritas tenham influência sobre a resultante de ordem estética relacionada aos fazeres musicais dos referidos músicos. Se inserirmos no exemplo hipotético diferenciações entre os agentes relacionadas a outros marcadores sociais da diferença, a extrapolarem a classe social – a exemplo do gênero, cor, faixa etária etc., – poderíamos verificar muitos outros elementos e situações a promoverem reproduções de desigualdades no campo artístico, oriundos de distinções de natureza socioeconômicas entre os agentes.

Ao abordar as influências de ordens múltiplas a impactar esteticamente os fazeres musicais, faz-se importante ressaltar um outro ponto. Diversas foram as situações vivenciadas

em campo nas quais, buscando atender solicitações de terceiros, o produto musical apresentado por musicistas colaboradores em momentos de performance, sofreu alterações, desnudando a natureza socialmente negociada ou conflituosa dos fazeres musicais, sobre a qual disserta Becker (1982; 2008) e Bourdieu (1996b), respectivamente. Elias e Aline, quando se apresentam em barzinhos, tornam-se alvos constantes de solicitações para executarem uma ou outra canção de execução não planejada para aquele contexto. Tal situação era vivenciada com menor frequência por Mário, que declarou não precisar negociar a inclusão de alguma canção no repertório de seu grupo de samba-jazz (o que não se verifica em outros contextos, a exemplo daqueles nos quais se apresenta em bares e restaurantes).

Entre as apresentações que realizava em dois distintos espaços com o conjunto, ainda que mantidos repertórios similares, era notável a significativa diferenciação estética a caracterizar cada performance. Na casa de shows, a intensidade sonora emitida a partir do processo de amplificação dos instrumentos executados era significativamente mais elevada que no bar *pague quanto puder*. Naquelas ocasiões, do percussionista/baterista era solicitado, por exemplo, que extraísse mais volume do instrumento no intuito de equalizá-lo aos demais executados – em suas versões amplificadas – e também ao volume do burburinho concomitante à performance. Mario percebia, inclusive, um maior desgaste de sua voz nestes casos, pois via-se na necessidade de explorar outras possibilidades vocais a adequarem a emissão produzida à paisagem sonora local.

Em alguns entre os eventos nos quais Aline se apresenta, a exemplo de cerimônias de casamento, aos pianistas a integrarem o grupo com o qual trabalha é frequentemente solicitado que executem um “fundo musical”, a ser incorporado à fala do responsável pela apresentação da cerimônia (padre, pastor, juiz de paz etc.) na paisagem sonora. Inúmeras outras situações de interferências externas sobre a performance musical foram narradas por meus interlocutores, algumas entre as quais reproduzo abaixo, como ilustração:

[...] na empresa de casamento que eu faço, eu sempre falei: eu faço festa, mas não canto... [...] eu não canto pagode da Bahia e não canto funk [carioca]. Ai a pessoa já sabe. Porque é algo realmente que eu não gosto de cantar. As letras não me agradam, então, eu acho que não tem por que fazer, não é? Mas, às vezes, acontece isso. Eu acho que todo mundo já passou por isso em algum momento, de ter que fazer alguma coisinha ali [contra a vontade], já aconteceu isso comigo também, de ter que se ajustar, né? E a gente acaba fazendo...

[...]

– [...] você já teve que mudar alguma coisa na sua performance ou repertório [por] demandas do contratante?

Sim. O que acontece às vezes, por exemplo, alguém que tá contratando fala assim “– Oh, queria que você cantasse mais esse tipo de música”. [...] Ontem mesmo, a pessoa que me contratou para fazer esse evento lá de medicina, o maestro, falou: “– Ah, vai ter um evento, em novembro, que é mais essa galera da década de 70. Então, Ivan Lins, não sei o quê...”, que é um tipo de música que, de repente, eu não escuto muito. É mais esse tipo de coisa. (Aline)

– Samba do recôncavo... fazemos. Existem eventos que pedem, né? E a gente tem que tá sempre preparado, porque músico tem que tocar tudo, né? É estilo banda-baile. Lá [no grupo com o qual se apresenta mais frequentemente] não é banda-baile, lá é banda de samba, mas os músicos que trabalham lá dentro trabalham com banda-baile. Então, tem que tá apto a tudo, né?

[...]

– Dependendo do clima e do local que a gente for tocar, da casa e do público [podemos atender a demandas específicas para a composição do repertório], né? Porque quando você não faz também o que o público quer, o que agrada, às vezes você perde a oportunidade de voltar no lugar. Então, são pouquíssimas situações. É, como eu te falei, se você contrata samba a gente toca samba... mas sempre tem uns e outros, alguns eventos particulares que a gente faz... “– Ah, toca um pagode aqui de Salvador, não sei o quê, tal e tal...”. A gente faz, né? (Kátia)

Só que, na primeira oportunidade que eu vou tocar, eu já não sou aceito, porque, muitas vezes, é o próprio gosto do dono [que não condiz com o repertório executado]. O que ele tá pensando pra casa, misturado com o gosto dele mesmo. Porque, às vezes, no momento que eu tô tocando, eles mandam um bilhete. Alguma coisa, dizendo “– Ah, toca aí uma música mais animada”. Isso já aconteceu comigo, algumas vezes. Então, é um pouco de cada coisa, assim.

– E você adapta o repertório quando acontece esse tipo de coisa? Você dá uma adaptada? Em geral você mantém? Qual que é a reação mais comum? Negocia?

– [...] Rapaz, eu adapto, certo? Agora, assim, tem um limite, entendeu? [...] onde é que tá esse limite? Eu tenho um repertório. Se alguém diz assim: “– Poxa eu quero que cê toque aqui. No repertório, o que as pessoas querem? Música sertaneja, que é um sucesso. É o que a gente quer”. Então, eu não consigo entrar nesse universo. Essa forma de fazer essa adaptação pra o sertanejo, ele acaba não funcionando muito bem. [...] Eu consigo ir até um determinado ponto, se tá dentro das minhas [possibilidades]. Vamos dizer assim: a música baiana, o axé, não estão no meu repertório. No entanto, eu sei tocar. Então, se a pessoa diz assim: “– Ah, toca um axé aí, porque é animada!” Eu vou e consigo, né? Equilibrar as coisas. Mas tem esse limite, de alguns gêneros. (Elias).

O frequente atendimento às solicitações do público e de donos de estabelecimentos, no intuito adequar a performance ao interesse de ambos, não indica, por sua vez, um comportamento passivo de meus interlocutores em relação às referidas demandas. Os músicos impõem objeções e limites às concessões, afirmando, através deles, gostos e disposições incorporadas a nortear suas práticas. Em momentos de intransigência em relação ao atendimento das demandas externas, podem sofrer consequências, como não serem mais chamados a tocar em um estabelecimento, o comportamento hostil recebido de terceiros (públicos, proprietários de estabelecimentos, parceiros de grupo), entre outros.

A renúncia à interpretação de determinados repertórios por instrumentistas pode ocorrer por motivações variadas, sendo ora uma opção deliberada (caso de Aline e Kátia) por rejeição a gêneros, estilos etc., ora falta de domínio das habilidades e conhecimentos necessários àquela execução – por exemplo, não ter familiaridade com um repertório específico (caso de Elias).

Alguns interlocutores exemplificaram, musicalmente, situações vivenciadas que levaram a alterações no repertório executado durante uma performance realizada ou o envolvimento com práticas musicais com as quais nutrem pouca identificação, no âmbito estético. Mário refere-se a um concurso de interpretações musicais do qual participou – o

mesmo em que conheceu Jaime, integrante de seu grupo – em que havia um repertório pré-definido a ser apresentado para cada uma de suas etapas. Desta maneira, ele foi levado a executar canções de gêneros musicais variados – “reggae, samba, forró, axé-music” –, ainda que não demonstrasse interesse na performance de todos eles:

- Desses gêneros, qual você gostava menos, assim? Que era menos do seu agrado, que você falava assim “– Nó, talvez esse aqui não é tanto a minha praia”, e tal.
- (pausa) O axé, velho.
- O axé? Não é tão sua praia, não?
- O axé-music, acho que não é tão minha praia. Fiz, sabe? Honesto, sabe? Mas não é muito a minha praia. (Mário)

Axé-music, como esmiuçado no segundo capítulo, representa uma palavra-arcabouço, a reunir diversos gêneros musicais, os quais, originados em Salvador, alcançaram enorme projeção nacional entre as décadas de 1990 e 2000, despertando, ainda hoje, identificação e comoção entre muitos soteropolitanos. É citado não só por Mário, mas também por Elias entre os que já lhes foram solicitados à execução, à revelia da intenção inicial dos musicistas em fazê-lo. Aline menciona ainda, ao remeter às suas vivências laborais, a requisição da performance de canções associadas ao pagode baiano (ou pagodão) que, como visto anteriormente³²¹, tem suas origens vinculadas a grupos e musicistas que também fizeram parte do movimento da axé-music. Tais demandas, que podem ser tomadas como consequências objetivas da relevância assumida por gêneros vinculados ao axé no mercado dos bens simbólicos, representam, na atualidade, uma característica de fortes traços locais no que diz respeito à influência do campo econômico sobre as práticas musicais. Índícios do papel coadjuvante que ele assume em outras localidades do Brasil são apontados em recente pesquisa publicada acerca do consumo musical via *streaming* no país, com dados obtidos a partir das audições contabilizadas pela plataforma *Spotify*, em novembro de 2016 (MELO, CARVALHO e MACHADO, 2020). Entre o público de capitais de estados brasileiros a partir das quais o consumo pela plataforma foi mensurado, somente em Salvador – e, em menor grau, em Fortaleza e Recife – o axé permanece em grande destaque na contemporaneidade (Figura 21, **Figura 22** e **Figura 23**).

³²¹ Ver discussão no Capítulo II.

Figura 21 - Frequência visual dos gêneros musicais mais consumidos em Salvador, Recife, Fortaleza e Goiânia, novembro de 2016



(c) Salvador (BA)



(d) Recife (PE)



(e) Fortaleza (CE)



(f) Goiânia (GO)

Fonte: Melo, Carvalho e Machado (2020)

Figura 22 - Frequência visual dos gêneros musicais mais consumidos em São Paulo, Belo Horizonte, Manaus, Belém, Florianópolis e Brasília, novembro de 2016



(a) São Paulo (SP)



(b) Belo Horizonte (MG)



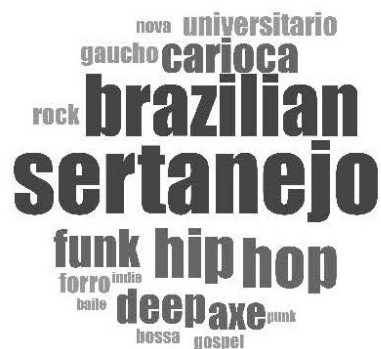
(c) Manaus (AM)



(d) Belém (PA)



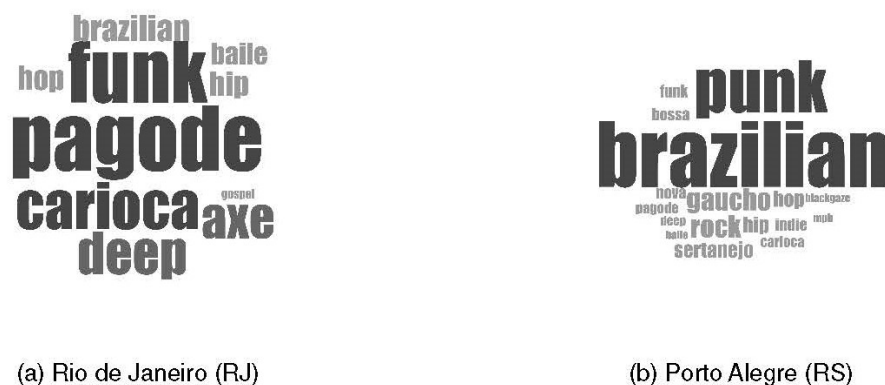
(e) Florianópolis (SC)



(f) Brasília (DF)

Fonte: Melo, Carvalho e Machado (2020)

Figura 23 - Frequência visual dos gêneros musicais mais consumidos no Rio de Janeiro e Porto Alegre, novembro de 2016



Fonte: Melo, Carvalho e Machado (2020)

Ainda que possamos levantar questionamentos a respeito da rigidez das categorias utilizadas pelo estudo ao definir os gêneros musicais aos quais se reporta, é inegável como alguns traços marcantes à demanda por música na capital baiana evidenciam-se nas representações acima exibidas. Mesmo sem o vigor de outrora, no que diz respeito a seu apelo popular em âmbito nacional, a axé-music parece manter ao menos parte da credibilidade que possuía junto ao público soteropolitano na década de 1990³²². Como abordado no Capítulo II, muitas são as particularidades da configuração das práticas musicais na cidade de Salvador e não à toa é possível apontar relatos de vários entre meus interlocutores de pesquisa a acusarem uma pressão constante do público pela performance de gêneros vinculados ao axé em suas apresentações.

Todas as capitais exibidas [...] têm um padrão de consumo específico para determinados gêneros. Em algumas dentre as capitais esse padrão mostra-se mais evidente, a exemplo da música nativa e o rock em Porto Alegre, o *axé* em Salvador, o *forró* e o *brega* em Fortaleza e o *sertanejo universitário* em Goiânia. No Rio de Janeiro e Recife o consumo é dividido entre alguns gêneros. Recife é dividida entre indie brasileiro, *forró* e *brega*, enquanto no Rio de Janeiro divide-se entre funk, pagode e hip hop brasileiro (VAZ DE MELO; MACHADO e CARVALHO, 2020, grifo do autor, tradução nossa).³²³

³²² Ver discussão no Capítulo II.

³²³ All the capitals shown [...] have a specific consumption pattern for certain genres. In some of the capitals, this pattern is more evident, such as nativist and rock music in Porto Alegre, *axé* in Salvador, *forró* and *brega* in Fortaleza, and *sertanejouniversitário* in Goiânia. In Rio de Janeiro and Recife the consumption is divided into two genres. Recife divides among Brazilian indie, *forró*, and *brega*, while Rio de Janeiro is divided among funk, *pagoda*, and Brazilian hip hop.

A situação exemplificada por Mário na fala acima transcrita, ainda não se trate de uma ocasião específica de trabalho na área, bem ilustra a função desempenhada por fatores extramusicais com consequências estéticas para o produto de uma performance musical. O determinante à escolha do repertório executado não foi uma preferência individual do musicista, mas uma imposição relacionada ao regulamento do concurso do qual se propunha a participar. Uma das canções do gênero axé music das quais se recordava ter executado na ocasião, foi *Sexy Yemanjá* (Pepeu Gomes/Tavinho Paes). Ao se reportar ao fato, Mario executou-a uma vez mais, remetendo à experiência vivenciada durante o concurso³²⁴:

Exemplo 36 - Transcrição da performance da música “Sexy Yemanjá”, por Mário

37:06] ♩ = 100

Voz

a noi-te vai ter lu-a chei - a tu-do po-de acon-te-cer

palma e pé

9

Voz

a noi-te vai ter lu-a chei - a quem eu a-movem me ver

palma e pé

37:26

Elias, por sua vez, se reportou a situações em que fora solicitado a alterar algumas canções a integrar o seu repertório durante trabalhos de performance realizados em barzinhos. Em uma dessas ocasiões, as motivações para uma solicitação desta natureza, explicitada por meio de um bilhete anônimo, seria o desejo de seu desconhecido autor em ouvir uma “coisa animada”. Ele relata o ocorrido:

Eu tô tocando uma música de Lenine, que é aquele cantor um pouco mais pop, pernambucano. Aí tem uma música dele assim:

[canta “Lá e Cá”, de Lenine e Sérgio Natureza] *Mangueira, Ilê Ayê, e viva o baticum/ quando a Padre Miguel encontra com o Olodum/ Caymmi com Noel num tom maior, Jobim/ a Penha, Candelária, Senhor do Bonfim/ Irmão São Salvador, São Sebastião*”.

³²⁴ Todas as transcrições foram realizadas por P.C. Guimarães e revisadas pelo autor. Ao primeiro, agradeço muito pela ajuda imprescindível ao trabalho e pela qualidade do material.

Exemplo 37 - Transcrição da performance da música “Lá e Cá”, por Elias

19 $\text{♩} = 112$

Voice

Man-guei ra e I-lê Aiy-ê e vi-va o ba - ti - cum_ quan-

A. Gtr.

23

Voice

do a Pa - dre Mi-guel en - con-tra e O-lo-dum Ca- y - mmi com. No - el... o Tom mai - or.

A. Gtr.

26

Voice

Jo - bim_ Pe_ nha Can - de - lá - ria Se - nhor_

A. Gtr.

28

Voice

do Bom fim_ ir - mão São Sal - va - dor_ São Se - bas - ti - ão

A. Gtr.

É uma música pop, é uma música que tem um balanço... mesmo assim, eu recebi um bilhete pedindo “toca uma coisa animada”. Então, olhe que coisa curiosa: eu disse antes, no início, que o que as pessoas querem na verdade ouvir é muito o que elas estão acostumadas a escutar, né? [...] Aí alguém disse assim: “– Toca uma música então de Vander Lee”, Aí eu disse: “– Vander Lee? Qual música?”, “– Qualquer uma!” Aí eu peguei e fiz assim:

[canta “Esperando aviões”, de Vander Lee] “*meus olhos te viram tristes*”, aí todo mundo: “– Êêê!” [bate palmas]. Então, na verdade, [elas querem ouvir] é o que elas conhecem, é o que tá mais próximo, entendeu?

[canta] “*meus olhos te viram triste/olhando pro infinito/tentando ouvir o som do próprio grito*”. (Elias)

Exemplo 38 - Transcrição da performance da música “Esperando aviões”, por Elias

37 ♩ = 118

Voice

A. Gtr.

meus o-olhos te vi-ram tris-te o-

37

Voice

A. Gtr.

lhan-do pro-in-fi-ni-to ten-tan-do ou-vir o som do pró-prio gri-to

7:38

Como analisa o próprio músico, ao solicitar a performance de uma “coisa animada”, dificilmente o solicitante se referia a elementos estritamente musicais. Considerando-se, por exemplo, os recursos que podem ser evocados por compositores e intérpretes na tentativa de uma tradução do que o autor do bilhete compreenderia como “animada”, poderíamos apontar: o andamento mais acelerado; uma maior densidade e ativação rítmica; um aumento na dinâmica geral da performance, entre outros. Tomando-os, individual ou coletivamente, como referência, notaríamos que a música que Elias estava a apresentar quando foi alvo da requisição melhor se enquadraria nos parâmetros de *animação* que aquela que veio a executar posteriormente, sendo aprovado pelos ouvintes. O fato foi notado pelo próprio instrumentista, ao ressaltar que o requerente, quando solicitou a performance de uma música mais animada, se referia, na realidade, ao interesse de ouvir a execução de uma composição com a qual houvesse maior familiaridade.

o que foi que eu percebi: que esse termo que eu utilizei é o termo exato que as pessoas usam e é recorrente. Eles usam exatamente esse termo: “alguma coisa animada”; “a gente quer uma coisa animada”. [...] A minha experiência mostrou que é uma coisa muito complexa, pra você dizer o que é que eles entendem por animado. [...] Há fortes indícios de que eles querem, na verdade, o que é mais familiar. (Elias)

Quando instrumentistas ajustam a sua performance para atender anseios relacionados à vivência de terceiros, distanciam-se da concepção individualista atribuída ao fazer musical no romantismo. A individualidade do autor do bilhete é manifestada na performance musical de Elias, tornando-se, é possível supor, mais relevante ao resultado estético que a própria

individualidade do músico. Além disso, a familiaridade com uma canção, quando tomada como valor motivacional primordial à escolha de um repertório ou forma de execução, associa-as a elementos relacionados às memórias ou história de vida dos envolvidos, que podem ser de natureza outra que não musical. Mesmo que a música funcione como um *gatilho* para a ativação de tais lembranças, a principal motivação para a sua perseguição através de um determinado repertório pode ser um romance passado a ele vinculado, os tempos de escola etc. Sendo assim, a ideia de um fazer musical autônomo, auto-justificado (arte pela arte), perde parte de sua validade, pois há uma clara subordinação da música a elementos de outra ordem, com impacto sobre o resultado musical em uma dada performance.

Ao atender demandas da clientela dos estabelecimentos nos quais atuam, no intuito de garantir o retorno financeiro advindo da atividade e o convite futuro para outras de semelhante natureza, meus interlocutores se aproximam de um fazer musical sob demanda. Ao se despir de sua pretensão de autonomia absoluta, a performance musical pode se subordinar, dissimulada ou abertamente, a interesses outros – de ordem financeira, por exemplo – aproximando-se de um produto, comercializável e de valor utilitário:

Figura 24 - *Continuum* entre o campo musical e econômico (Autonomia/Subordinação)



Observando a continuidade estabelecida entre os limites supracitados, portanto, torna-se possível afirmar que uma concepção idealizada a referir-se aos fazeres musicais em sua autonomia absoluta é insuficiente para explicar a multiplicidade de formas de engajamento de meus colaboradores com a prática musical. É corriqueira a subordinação de interesses estéticos a fatores econômicos e sociais, por exemplo, como busquei esboçar com os exemplos trazidos à discussão durante a presente seção. No entanto, é insuficiente considerar somente estes últimos como elementos “externos” a influenciar a resultante das atividades de musicistas. Outros, de ordem política, religiosa ou cultural se coadunam em sua responsabilidade na produção e reprodução de gostos e disposições, com consequência sobre

a ação dos agentes de um campo, entre elas, aquelas relacionadas à performance³²⁵ (BLACKING, 1973; ROSAS, 2015).

Por outro lado, seria equivocados tomar as disposições inculcadas nos agentes a partir da relação dialética entre seu *habitus* e o próprio campo musical como irrelevantes. A ideia da produção artística a expressar a individualidade daqueles com ela engajados, em uma espécie de devoção semiprofética, é posta a dialogar com valores mais utilitários e economicistas quando, por exemplo, os músicos são levados a impor limites à flexibilização de um repertório, no intuito de agradar um empregador, um colega de banda ou ao público de um determinado trabalho. O posicionamento taxativo tornado discurso por meio do “– Isso eu não faço” ou ao “– Tudo tem limites, certo?”, só reforçam a tese de que valores simbólicos dominantes no campo musical também são levados em consideração nas disputas ocorridas em seu interior. Este comportamento pendular, ora financeiramente devoto, ora artisticamente irreduzível, foi apontado como característico ao comportamento profissional de musicistas anônimos por diversos autores que sobre suas práticas se debruçaram (BECKER, 1951; 1982; 2008; REQUIÃO, 2010; SALGADO, 2005).

6.6 COSIDERAÇÕES

Nas cinco seções a integrarem o presente capítulo, discuti elementos a subsidiar a compreensão de diversos elementos simbólicos a particularizarem e a estabelecerem os contornos do campo musical, apontando, paralelamente, tensões e oposições que afirmam em relação aos valores dominantes em outros campos: o econômico e o profissional. Para tais definições recorri reiteradamente à literatura e às minhas vivências em Campo, no intuito de evocar elementos relevantes para a superação de uma compreensão exclusivamente estrutural ou agencial dos fenômenos observados. Não foi objetivo o esgotamento das referências àquilo que singulariza o campo, havendo aqui optado por ressaltar exclusivamente o que, após um processo de decantação das experiências de observação, se estabeleceu como de especial relevância às situações vivenciadas por meus interlocutores no que diz respeito aos elementos simbólicos a permearem suas experiências de trabalho como musicistas.

³²⁵ Inviável seria, porém, aqui me debruçar sobre todos eles, devido às limitações espaciais impostas à presente redação e ao fato de que, ao fazê-lo, desviaria em demasia do foco da presente pesquisa. A relação de cada um dos elementos citados a exercerem influência sobre os fazeres musicais no campo, mostra-se um importante terreno para a pesquisa etnomusicológica.

7. INFORMALIDADE, FLEXIBILIDADE E DESIGUALDADE: TRAÇOS OBJETIVOS DA OCUPAÇÃO MUSICAL

Uma vez direcionadas as atenções as bens simbólicos a caracterizarem a configuração do trabalho musical no Capítulo V, torna-se inevitável abordar os aspectos objetivados (estrutura/habitus) que deles são oriundos e que, concomitantemente, permitem a sua perpetuação. Por esse motivo, reportando-me a um campo cujos indivíduos são hierarquizados a partir de uma concepção essencialista de talento, cuja “posse” é decretada a partir da prática musical, abordo, inevitavelmente, a sua inadequação a um sistema de formação baseado em diplomas e certificados universalmente acessíveis (se o talento não se aprende/ensina, por quê estudar/praticar?). Quando abordo a música como uma prática vinculada a uma entrega financeiramente desinteressada, sendo o termo “amor” constantemente utilizado para expressá-la em suas características mais profundas, me refiro também às suas consequências na remuneração de meus interlocutores ao realizarem um trabalho na área. A abordagem dos elementos objetivos imbricados na análise subjetiva do universo simbólico ao qual me reporte, mostra-se, portanto, inevitável. Do mesmo modo, ao me referir nas próximas linhas a características objetivas associadas à configuração do trabalho de músicos em relação ao mercado no qual se inserem, abordarei, paralelamente, elementos simbólicos que reproduzem e que permitem a sua reprodução estrutural e incorporada.

7.1 “O CONTRATO ASSUSTA”: A INFORMALIDADE ESTRUTURAL DO TRABALHO DE MUSICISTAS

Discussões sobre as imperfeições relativas ao funcionamento do mercado de trabalho têm ocupado um crescente espaço no debate público nacional. Taxas excessivas de desemprego, alta concentração/desigualdade de renda, alcance limitado às garantias estabelecidas pela legislação trabalhista e elevados índices de informalidade são apontados, na literatura, como algumas entre as mais relevantes das referidas deficiências de mercado (COSTA, 2010; MENEGUIN e BUGARIN, 2008). O mercado de trabalho dos músicos caracteriza-se por apresentar manifestações acentuadas de todas elas, o que faz da realidade laboral desses agentes um importante lócus para reflexões relacionadas ao campo do trabalho.

Debruçar-me-ei sobre cada uma de modo particular, iniciando, nesta seção, pela discussão relativa à informalidade a permear as relações de trabalho vivenciada por musicistas, concedendo especial atenção ao seu impacto nas vivências de meus interlocutores.

A compreensão da informalidade aqui partilhada, embora tenha como principal referência os parâmetros oficiais a defini-la no Brasil, buscará, quando pertinente, exceder tal domínio classificatório – utilizados pelo IBGE e IPEA, por exemplo –, no intuito de dialogar com expressões mais amplas de seus efeitos no cotidiano laboral dos músicos com os quais dialogo.

Os referidos institutos de pesquisa tomam a formalização em subordinação ao pagamento de impostos relacionados diretamente à atividade laboral. A informalidade é permeada, como já foi visto, por aquelas ocupações cujos trabalhadores não se encontram amparados, de alguma maneira, pela sistema de proteção social da CLT. Em uma compreensão ampliada, no entanto, podemos perceber que ela se manifesta por meio da ausência da formalização sistemática de acordos variados, a permear diversas etapas e processos de atividades relacionadas ao exercício de uma ocupação.

Os dados da PNAD ao ano de 2019, trazidos à análise no Capítulo III, mostram ser expressiva a parcela de músicos atuando na informalidade, entre os que tem na música o seu trabalho principal ou secundário. É importante lembrar que a categoria utilizada pelo IBGE a permitir a análise mais desagregada possível em referência aos músicos instrumentistas/cantores é a de “Músicos, cantores e compositores”. Referindo-se a uma população um pouco mais abrangente que a enfocada na presente pesquisa – a incluir os que se dedicam exclusivamente à composição –, ela se direciona a um grupo muito próximo ao que aqui nos interessa. Entre os que tinham a música como trabalho principal ou secundário no período, a taxa de informalidade era de 78,7%, ante os 21,2% formalizados (desconsiderando-se a margem de erro). Considerando-se a possibilidade de inserção dos músicos em alguma outra ocupação, a taxa de informalidade global (trabalho principal e secundário) fica em 67,8%.

O índice, extremamente elevado quando comparado aqueles referentes à população ocupada como um todo (37,9%), demonstra o quanto a informalidade, na área, se impõe como regra. Esta relação verificada entre o trabalho de musicistas e a informalidade no Brasil corresponde a uma tendência verificada internacionalmente e apontada na literatura (MENGER, 2005; LIEMT, 2014). Entre os nove entrevistados para a presente pesquisa, vale observar, somente Túlio se enquadra na categoria de “Empregado com carteira assinada” e “Servidor estatutário”³²⁶, podendo ser considerado um trabalhador de vínculo formal, ainda

³²⁶ Categoria utilizada pelo PNAD e pelo IPEA em suas análises do grau de formalidade do mercado de trabalho. O trabalho com carteira assinada é tido como exemplo de vínculo contratual formal. O vínculo de Túlio na OSBA caracteriza-se, para o IBGE, como de “Empregado no setor público com carteira de trabalho assinada”.

que mantenha uma agenda de atividades outras, geralmente informais, sem conexões diretas àquelas que conduz na OSBA na condição de “CLTista”³²⁷ ou na OSUFBA, como servidor público federal:

(...) Antes já fazia alguns trabalhos remunerados em eventos, né, corporativos, e alguns trabalhos esporádicos em orquestras aqui em Salvador. (...) Dois anos e meio desse meu contato com a universidade, eu entro para fazer parte do corpo estável de uma orquestra sinfônica. Isso muda muito minha vida porque a partir daí eu tenho uma remuneração fixa, regular, para a fase e a idade que eu tinha, bastante interessante porque promoveu os meus estudos, as minhas viagens ligadas à música, a partir da música, e assim a coisa foi se dando. (Túlio)

A ausência da formalização do trabalho na área reforça – e, concomitantemente, pode ser tida como reflexo de – estereótipos socialmente atribuídos à prática musical, a situá-la na contramão daquilo que é comumente tomado como atividade laboral. Herança do trabalhismo³²⁸, persiste no país uma percepção – estruturante e estruturada – a associar o trabalho à sua vinculação formal, compreendendo-os, frequentemente, como indissociáveis. Embora atualmente em declínio, a compreensão da carteira de trabalho como metonímia do próprio trabalhador ou de sua classe, ainda pode ser apreendida em situações cotidianas:

Eu me lembro de eu tocar pra uma empresa, num horário de almoço e, no final, o rapaz me dizer assim: “– Olha, a gente vai precisar do seu número de PIS, pra poder fazer seu pagamento e tal”, e eu disse: “– Eu não tenho esse número, não”. Aí ele disse: “– Ah, mas tem na carteira de trabalho, você não tem na sua carteira de trabalho?”, eu disse: “– Não tenho”. Ele disse assim: “– Mas você nunca trabalhou?”, aí eu disse: “– Formalmente, assim, com carteira assinada, não.” [risos] (...) Eu trabalhei a vida inteira! [risos] Né? Então, eu acho que esse pensamento é generalizado. (Elias)

O relato de Elias, é um exemplo da evocação pelo contratante de um *status* relacionado, não à posição de classe, mas uma posição social relacionada à *hierarquia socialmente estabelecida entre profissão regulamentada e ocupação*. Como demonstra Ian Prates (PRATES, 2019), tal diferenciação funciona como legitimadora de privilégios no Brasil desde a década de 1930. De lá até meados da década de 1980 constata-se uma forte vinculação entre o acesso aos direitos sociais – consequentemente, à cidadania – e a posse da carteira de trabalho, posicionando as profissões regulamentadas como espécie de aristocracia profissional (COELHO, 1999). Alguns resquícios simbólicos e objetivos de tal associação são ainda muito perceptíveis na atualidade, mesmo que em intensidade menor que outrora³²⁹.

³²⁷ Túlio, além do contrato como celetista, possui outro tomado como de vínculo formal: o de Servidor estatutário (federal), na OSUFBA.

³²⁸ Para maiores informações sobre o trabalhismo e o papel do trabalho formal para o acesso à cidadania no Brasil, ver Prates (2018).

³²⁹ Para maiores informações, ver Prates (2018).

Além da informalidade constatada no perfil “sem carteira” dos músicos, é possível perceber que poucos, entre os trabalhos que realizam meus interlocutores na área de performance, possuem algum tipo de acordo escrito materializado em contratos, notas, recibos ou qualquer outro tipo de documentação afim. Uma das exceções se verifica no restaurante onde Alice e Elias se apresentam, sendo ali comum a assinatura de um contrato. Ele é firmado entre os músicos e a casa, ainda que Alice não o tivesse realizado quando da finalização do Campo, devido à sua então incipiente vinculação ao estabelecimento. O contrato propicia algumas garantias aos músicos, por objetivar na forma escrita, não lhes garantindo, no entanto, contribuições previdenciárias (e, conseqüentemente, acesso à aposentadoria), auxílios transporte/alimentação, férias ou a seguros de diferentes naturezas (saúde, odontológico etc.). A contribuição ao INSS se subordina, quando verificada no espaço, portanto, não ao contrato, mas à emissão da nota fiscal (NF) pela qual se encarregam os próprios musicistas, quando registrados como microempreendedores individuais (MEIs).

Aline é MEI, mas ainda não havia emitido quaisquer NFs pelos serviços prestados ao restaurante. Elias, por sua vez, não é formalizado naquela condição, o que o impede de protagonizar as emissões, das quais se encarrega o outro integrante de seu duo, Armando. Sendo a contribuição previdenciária atrelada ao MEI de caráter individual e vinculada a um cadastro como microempreendedor, Elias não se põe a realizar qualquer contribuição por esta ou outra via. Como ele, Mário e Kátia tampouco são formalizados como MEIs, não contribuindo à previdência social por meio dos trabalhos que realizam na área de música. Kátia, por sua vez, é contribuinte, sendo a taxaçaõ a que se submete oriunda da folha de pagamento referente a uma ocupação formal em outra área, de perfil técnico, na Faculdade de Enfermagem da UFBA. No período de realização do Campo, Mário não estava a realizar qualquer tipo de contribuição ao INSS, seja na área de Música ou da Construção Civil, tendo já o feito em períodos durante os quais possuía vínculo formal em suas atividades como assistente de obra. Nos parâmetros utilizados pelo IBGE e IPEA, portanto, Kátia e Aline seriam consideradas trabalhadoras formalizadas (somente Aline na área de música), Mário e Elias compreendidos como informais, durante o período de Campo.

Diferentemente dos trabalhos que realiza no já mencionado restaurante, atividades pontuais com as quais Aline se engaja não têm suas regras regidas por contratos escritos. A apresentação ocorrida na concessionária de caminhões, descrita no Capítulo IV, foi somente um entre esses exemplos. Vale notar que, nestas situações, as responsabilidades pela realização do trabalho são, em boa medida, transferidas ao músico, diferentemente do que ocorreria em situações típicas de trabalho pleno e de duração indeterminada – um emprego

formal, por exemplo. Não há auxílio transporte para a chegada dos músicos ao local de trabalho. Caso haja, digamos, algum acidente com o automóvel particular que utilizam para se locomover ou algum dano em seus instrumentos musicais, é deles de quem se espera o custeio de tais despesas. Tampouco existe, a priori, um sistema de proteção social/trabalhista diretamente associado aos serviços pontuais que realizam, tais como aqueles advindos de contribuições previdenciárias, seguros contra acidentes de trabalho de qualquer natureza, auxílio saúde e/ou odontológico, entre outros ainda garantidos por determinados vínculos de trabalho pleno no Brasil.

Os valores, via de regra acertados diretamente com o empregador ou por intermédio de um de seus representantes, devem, portanto, cobrir tais despesas e outras que possam vir a ter o músico contratado durante a sua trajetória profissional. Os benefícios estariam “embutidos” na remuneração pelo trabalho, cabendo ao trabalhador manipulá-lo a posteriori em acordo com seus interesses. Tendo em vista que o princípio balizador do sistema de seguridade social é o da solidariedade³³⁰, tais situações de trabalho afastam os músicos da contribuição a e/ou usufruto desse sistema, direcionando-os ao rumo oposto: o da individualidade, já tão característica ao campo. A lógica da seguridade, que pressupõe um pacto social firmado por toda a sociedade no intuito de proteção de seus membros, se transfere à do seguro, aquela na qual só tem direito quem paga, reforçando o aspecto individualista que a subjaz. Ao receberem um valor fixo por um trabalho, sem qualquer dedução, direito ou benefício associados, os agentes são impelidos a buscarem caminhos particulares à sua obtenção, na iniciativa privada ou pública, eximindo-se, concomitantemente, de contribuições obrigatórias. Não são muitos, no entanto, que o fazem³³¹.

Fossem os provimentos financeiros, aos quais os músicos se sujeitam, sensivelmente superiores à média do mercado de trabalho a ponto de compensarem a alta taxa de informalidade da profissão, seria possível pensar numa possível contrapartida associadas à remuneração da categoria. Os dados da PNAD demonstram, o entanto, que a remuneração média nela verificada é muito próxima àquela referente às demais ocupações avaliadas, levando a descartar de antemão a supracitada hipótese. Ademais, é importante refletir que a lógica da contribuição obrigatória à previdência por trabalhadores formalizados busca contornar uma diferença de expectativas em relação à aposentadoria durante distintos

³³⁰ Ver “O que será da Seguridade Social”. *EPSJVFiocruz*. 30 de abril de 2019. [online]. (Disponível em <http://www.epsjv.fiocruz.br/noticias/reportagem/o-que-sera-da-seguridade-social%20/>. Acesso em 15/ 08/2020)

³³¹ Dados do IBGE/PNADC referentes ao 1o semestre de 2020 (pré Covid-19) mostram que somente 21,9% dos trabalhadores sem carteira contribuam à época para a previdência social no Brasil. Entre os conta-própria, o número mostrava-se ligeiramente mais elevado: 30,2% (LAMEIRAS, CORSEUIL e CARVALHO, 2020).

momentos da trajetória de vida dos agentes. Um jovem, pode julgar inútil qualquer espécie de taxação da qual venha a colher frutos somente em um futuro muito distante. Isto o afasta do engajamento com uma contribuição do tipo previdenciário em prol da satisfação de necessidades mais imediatistas, podendo desencadear graves consequências para seu futuro. Em um país de acentuada desigualdade como o Brasil, o modelo individualista de proteção social pode ter consequências dramáticas sobre a população, principalmente aquela de baixo poder aquisitivo. Não à toa, o índice de contribuintes voluntários sem carteira ou conta própria (autônomos) ao INSS mostra-se significativamente baixo. Dados da PNAD referentes ao primeiro trimestre de 2020 (LAMEIRAS, CORSEUIL e CARVALHO, 2020) mostram que somente 21,9% dos trabalhadores sem carteira estavam a contribuir para o INSS no Brasil à época, enquanto entre os contra própria o percentual mostrava-se um pouco mais elevado: 30,2%³³². Poucos entre meus interlocutores a atuar exclusivamente como musicistas realizavam a referida contribuição.

As alternativas por eles perseguidas ao se posicionarem diante de um trabalho de características informais e avessas à seguridade, comumente associada ao vínculo do tipo permanente, mostraram-se heterogêneas:

Há um tempinho, acho [que] há 1 ano atrás, eu comecei a me preocupar com isso. Eu falei: tô nessa área aí, não tenho pretensão de fazer concurso [...]. Então, eu comecei a pensar: a velhice vai chegar, com fé em deus. Eu comecei até falar isso com meus pais. Meu pai falou com o contador dele, e aí ele falou que se de repente eu começar a pagar um salário mínimo já seria o suficiente, [...] Mas aí eu fiz o MEI. E fazendo o MEI automaticamente recolhe, né? Pra um salário mínimo. Eu tô mais tranquila. Tô pagando MEI, de repente, se em algum momento minha renda melhorar e eu puder fazer uma previdência privada, que eu possa ter uma renda maior... porque fazendo o recolhimento do MEI vai me garantir só um salário mínimo, se eu não me engano. (Aline)

[...] eu acho que têm outros jeitos de se aposentar, né? Por exemplo, sei lá, comprar uma propriedade, alugar, enfim! Acho que em algum momento, se eu tiver uma grana, eu vou pensar: “Bom, como posso investir essa grana pra, no futuro, ela me ajudar a sobreviver?”. Mas pensar numa aposentadoria, na aposentadoria que dá o Estado, não [penso]. Quer dizer, ninguém deveria estar contando com isso porque isso é uma coisa tão distante, tão difícil, às vezes, entendeu? Acho que a gente tem que procurar outras estratégias, né? Claro que me preocupa [com] a velhice. Entrar na velhice sem nada concreto, nada estável... Mas eu acho que essa estabilidade eu vou ter que procurar de outro jeito, porque pelo Estado... sei lá se vai acontecer! [...] Ainda estou em tempo, espero. rs Mas sim, claro. É uma coisa que preocupa, no futuro, né? Quer dizer, eu não me vejo daqui a 15 ou 20 anos sobrevivendo da música na rua, não. (Rocío)

– A [contribuição da] previdência, só aqui do trabalho mesmo. Para musica não pago, não.

– Mas aqui, aqui no seu trabalho [fixo e fora da música], você cobre essa questão.

É, já cobre. (Kátia)

– [Contribuir] Para aposentadoria, isso eu não eu faço.

– Isso te gera alguma insegurança em relação ao trabalho? Você reflete sobre essas questões relativas à aposentadoria?

332 O mesmo levantamento mostra que, entre os ocupados em geral, o índice foi de 62,8% de contribuintes.

– Eu reflito sobre isso [...] é uma espécie de comodismo de minha parte, sabe? Porque já era pra eu ter feito isso há muito tempo. [...] Fazer pagamento, no caso, de contribuir (Elias)

– Uma outra pergunta que eu tenho para te fazer relacionado aos trabalhos musicais que você tem feito é se você paga algum tipo de imposto pelo trabalho que faz. Você contribui como microempreendedor individual por exemplo, INSS?

– Nada, nada.... [O dinheiro que recebo] É uma quantia muito pouca para fazer contribuições dessa forma, sabe? Se a gente acabar pagando INSS, fica sem dinheiro nenhum para outras coisas “mais importantes”, entre aspas.

– E você, por exemplo, na profissão de assistente de obra, você contribuía para o INSS?

– Sim, porque já era uma coisa da empresa já. A empresa que fazia essa contribuição. [...] Várias empresas, todas foram assim. Sempre faziam a contribuição do FGTS, do INSS, essas coisas todas...

– Você sente alguma falta disso ou não muito...

– Eu sinto falta do dinheiro que eu tinha antes, sabe? Eu tinha uma renda, que supria as necessidades básicas de casa, de minha filha, toda essa questão. Mas era uma coisa me prejudicava na música. (Mário)

Vale chamar a atenção para as palavras de Aline e Mário quem acusam uma ausente ou inadequado investimento em mecanismos de proteção social disponíveis a trabalhadores autônomos devido ao que consideram uma remuneração insuficiente a uma almejada conduta neste sentido. A primeira gostaria de contribuir mais que o faz na atualidade, enquanto Mário declara uma ausência de excedente financeiro que possibilite um direcionamento de recursos voluntariamente ao INSS. A situação de ambos demonstra, como é comum aos trabalhadores informais e conta-própria, uma fraqueza dos vínculos institucionais e uma maior vulnerabilidade em relação às oscilações no mercado de trabalho, cujos efeitos foram introduzidos no Capítulo III e serão relatados de maneira pormenorizada ao discutir o efeito da pandemia de COVID-19 sobre o trabalho destes instrumentistas ao final do presente capítulo.

A informalidade é algo tão habitual no cotidiano dos instrumentistas com os quais dialoguei que, mesmo o restaurante no qual Elias e Aline trabalham – um dos poucos a citados por meus colaboradores a disponibilizarem um contrato –, o primeiro relata ter sido inédita a assinatura de um documento desta natureza por um trabalho realizado em contextos de *barzinho*. Mesmo neste caso, no entanto, formalizou-se o acordo somente um ano após o início de suas atividades no local. Elias destaca ainda, como visto no capítulo anterior, a iminência de seu abrupto rompimento, por interesse de uma das partes. O receio confirmou-se pertinente a partir da suspensão do contrato pelo restaurante, pouco depois, quando do surto da pandemia de Covid-19 no Brasil (v. seç. 6.4). Kátia também ressalta a condição de exceção representada pelos contratos formais no cotidiano de suas atividades musicais:

Olhe, normalmente não [existe contrato]. Por exemplo, nesse restaurante onde eu toco hoje tem, entendeu? Mas eu posso lhe dizer que praticamente em todos os trabalhos... são vinte e um anos que eu tenho tocando em bares, este foi o único contrato que eu assinei. Foi uma exceção. E já toquei em muitos, né? São vinte e um anos. (Elias)

- Os trabalhos que vocês fazem, geralmente, têm contrato? Os trabalhos com música, no caso.
- Se for um caso com Prefeitura, tem contrato. Se for esses contratantes que a gente chama “de boca”, é muito difícil a gente fazer contrato.
- [...]
- Você percebe que a maioria dos casos não têm contrato ou a maioria dos casos têm contrato? Em relação aos shows que você faz.
- Eu acho que a maioria não tem. Não tem. 100%, 99,9%. (Kátia)

Nos casos dos demais interlocutores acompanhados em Campo, os contratos, quando existiam, também apresentavam-se como casos à parte e minoritários, assumindo ainda, ocasionalmente, o formato verbal:

- E normalmente qual a forma de acerto?
- É um acordo verbal, mesmo.
- Acordo verbal?
- Eu vou lá, me apresento, toco. Se eu conhecer o músico, ele próprio sugere que eu vá e toque um pouquinho, pra pessoa responsável, dono, ver e gostar e tal... E a partir dali: “– Semana que vem você tá livre? Então pronto. Tá tudo certo, pode vir”. Aí tem todo o acerto de saber como vai ser a questão da aparelhagem de som, se é da casa, se eu preciso levar... [Acordo] verbal, né? (Elias)

Contrato não [há], não. [...] Na hora, a gente liga pra lá, pede datas ou ela nos informa possíveis datas e, a partir daí, eu vejo o que as pessoas que me acompanham podem fazer. Aí eu acerto com ela, verbalmente. Acordos verbais. (Mário)

[...] por exemplo, se eu fecho um casamento, eu faço contrato. Com os noivos, por exemplo. Mas quando eu sou contratada por uma empresa, por exemplo, por alguém que tá fechando, eles nunca fazem [contrato] com o músico, não. (Aline)

Têm motoristas (de ônibus) que não gostam mesmo. Mas a maioria dos que eu já subi, e perguntei... Quer dizer, aos que não gostam, eu não fui a perguntar porque nem me deixaram subir [para tocar], né? Mas, nos que eu subi, geralmente são pessoas que gostam. Que são quase todas. O [padrão] geral é a gente ser bem vinda. (Rocío)

Os contratos verbais elencados em suas falas possuem um caráter menos impessoal que o seu equivalente escrito e, legalmente, apresentam maior fragilidade em sua sustentação. Tratam-se geralmente, como o nome indica, de uma combinação simples e verbal entre as partes envolvidas em um determinado acordo, gerando, portanto, comprovações mais difíceis de serem acessadas. Para que tenham validade legal, sua comprovação deve se dar, no Brasil, por meio de testemunhas, confissão, atos processados em juízo, entre outras formas de caráter mais subjetivo e, portanto, de mais difícil concretização³³³. No caso de Rocío, musicista de rua, o acordo verbal ocorre minutos, por vezes segundos, antes de iniciar a apresentação e não ocorre diretamente com o contratante. A musicista relata que, frequentemente, não há sequer necessidade de verbalização, sendo uma troca de olhares com o motorista de ônibus – espaço no qual ela mais se apresenta – um forte indicativo da condescendência das partes em relação à concretização da performance. Quem lhe remunera, no entanto, são os passageiros, com

³³³ Ver, por exemplo, COCKELL e PERTICARRARI (2010).

quem não há nenhuma espécie de contrato: a apresentação é, de certa maneira, imposta aos que têm interesse ou não em sua concretização. A contribuição financeira dos passageiros, no entanto, é facultativa.

Uma situação vivenciada em Campo – e introduzida em meu diário de Campo (cap. IV) – ajuda a compreender a baixa adesão ao contrato escrito no que se refere a acordos relacionados ao trabalho na área de música. Enquanto acompanhava uma apresentação de Aline, conversava com seu noivo ao lado do palco, também a observar o que se passava. Como o fim do show havia se estendido além do horário inicialmente previsto, ele ressaltou o fato de que a cantora e o músico que a acompanhava – Pedro – poderiam ter problemas caso houvessem assumido um compromisso após a apresentação. Concordei com a cabeça e ele, por fim, acrescentou: “De todo modo, há uma apreensão em solicitar ao contratante a assinatura de um contrato pois podem se assustar”. Me lembrei, naquele momento, de inúmeras situações que havia vivenciado em minha prática musical nas quais esse tipo de desconforto havia se manifestado. A ideia de que a solicitação do estabelecimento de um contrato à parte contratante pode levar à não concretização do trabalho é reforçada por situações concretas em que tais pedidos desencadeiam desconforto, “assustam”. Os estranhamentos podem se dar por diversos motivos: a irritação do contratante ao imaginar que a outra parte está a desconfiar de seu comprometimento com o cumprimento das condições acordadas; a impaciência diante da necessidade de uma preocupação antes inexistente e que trará novas demandas de trabalho (por exemplo, a redação do contrato e/ou sua leitura e preenchimento); ou mesmo a intenção deliberada de eventualmente não cumprir qualquer tipo de acordo estabelecido verbalmente entre as partes ou de ter este caminho como um horizonte possível. A fala de Kátia traz uma ilustração, a partir de sua experiência:

Eu acho que [o contrato] assusta porque muita gente fica com medo. Sabem que, se tiver lá no contrato, você tem que pagar. Tem gente que não trabalha com contrato. Fica mais fácil, né? De boca. É por isso que existem as frustrações: você pode contatar e chegar lá em cima da hora e dizer: “– Ah, não vai dar”.
(Kátia)

A experiência no trato com contratantes diversos faz com que os músicos criem mecanismos no intuito de evitarem vivências frustrantes como a que descreve Kátia no trecho acima, sendo os iniciantes no campo, portanto, mais sujeitos aos constrangimentos sofridos em situações adversas. Como os acordos verbais os deixam muito vulneráveis – mesmo em situações em que poderiam acionar a justiça quando confrontados com situações problemáticas é comum que não o façam – eles precisam se “proteger” por vias tão informais

quanto as situações de trabalho que vivenciam. Para isso, buscam indícios que lhes permitam identificar, preferencialmente de antemão, situações incompatíveis com seus interesses. O processo de socialização no campo, por meio do *habitus*, torna os acordos verbais aceitáveis – quando não recomendáveis – ao mesmo tempo em que contribui à incorporação por agentes de dispositivos de ações a lhes permitirem minimizar os impactos das frustrações advindas dos conflitos inerentes ao campo musical.

Sucessivas experiências desagradáveis no referido campo, levou Kátia a ser mais criteriosa em relação às *gigs* que lhe são ofertadas, afirmando que, em alguns casos, “não valem a pena”. Os caminhos percorridos pelos agentes no intuito de driblar as limitações e obstáculos impostos pela informalidade estruturante das práticas no setor, aproximam-se daquilo que Michel de Certeau (1998) denomina *táticas*, ou seja, ações adotadas por indivíduos ou grupos dominados no intuito de contornar ou tirar proveitos das estruturas de poder que se prestam a cercear cotidianamente as liberdades individuais de agência. Uma das principais críticas Bourdieu a parte significativa das abordagens objetivistas direcionou-se à tendência a confundirem “modelo da realidade” com a “realidade do modelo”, adotando mecanismos analíticos a ignorar o papel da agência e da compreensão das condições sócio-históricas de sua constituição para a delimitação de elementos estruturais (BOURDIEU, 2001, p.286-293; 2004, p.151-168).

Sobre a informalidade, é importante destacar que ela não se presta a moldar as relações de trabalho somente no que diz respeito às modalidades de acordos entre partes e/ou à contribuição para a seguridade social por musicistas trabalhadores, permeando toda a extensão da dinâmica laboral, inclusive suas dimensões subjetivas. Os acertos ou pagamentos no campo são realizados, em sua maioria, sem a emissão de notas fiscais, recibos ou quaisquer outras comprovações materiais que permitam rastreá-lo. Daí, como já abordado, uma das dificuldades à compreensão das nuances relacionadas ao trabalho musical, que, em sua informalidade, deixa poucos registros relacionados às práticas que o constituem. A constatação reforça a importância da pesquisa de Campo para a compreensão da dinâmica laboral na área de música, pois, o processo de observação continuada e direta torna possível o desvelar daquilo que se oculta dos registros formalizados. Nas entrevistas, indícios importantes a respeito das diversas manifestações da informalidade, com efeito sobre a prática musical, podem ser apreendidos a partir dos enunciados de meus colaboradores:

[Já aconteceu] De [um contratante] chegar a [contratar o serviço da banda, informar questão de horário, informar tudo direitinho e a gente está dentro do horário e chegar lá no evento que ele tá fazendo e a banda não tocar. Não tocar por quê? Se estamos aqui dentro do horário, cumprindo com tudo aquilo que

você pediu? Então, você, contratante não está sendo conveniente com o que você exigiu. Nós contratados estamos aqui, dentro das suas colocações. Então, existiu algumas situações de a gente chegar no lugar... você contratar o serviço e chegar lá no lugar e dizer que não vai tocar porque não tem público, não tem o dinheiro. Pra lhe pagar, o dinheiro todo. E aí é frustração, né? (Kátia)

E... [aconteceu] da gente divulgar show e a pessoa, a casa desmarcar. Sabe? Depois de você ter feito toda uma divulgação, aí, no mesmo dia, a casa desmarcou. [...] No dia da apresentação.

– E eles dão justificativa, como é isso?

Ah, [diz] que se passou³³⁴, esqueceu. Que... não anotou na agenda, que tem outra pessoa já. Também já aconteceu de a casa não divulgar a apresentação. Uma casa, no caso um Teatro, que a gente fechou a apresentação. Não fez a divulgação. Quando a gente chegou, o Teatro estava fechado, como se não fosse ter atividade nenhuma lá. Tocamos para um público de 4 pessoas, sabe? Um trabalho que foi, que custou tempo, as pessoas deixaram de fazer coisas pra tocar ali. (Mário)

Não tinha carro na época. [...] e eu paguei um transporte, acho que foi taxi... [...] pra levar o material de som, porque tinha que levar o material de som. E aí eu toquei, durante um tempo [...] aconteceu uma coisa que foi chata, porque nesse dia não tinha muita gente [...] no restaurante. Eles ofereceram o almoço, e uma coisa que foi desagradável: [...] o dono chegou e não foi falar comigo, não me cumprimentou, não foi dizer nada... Eu fiquei, no final, sem saber, “– E agora?”. Tenho bem lembrança, de ter pedido a alguém, a um garçom: “– Ah o dono do restaurante ele já tá aí e tal?”, “– Ah, tá, tá, ele tá ali, sim”, “– Ah, será que eu posso ir lá falar com ele?”, “– Ah, peraí que eu vou lá falar com ele aqui e tal... Ah, ele mandou você subir”. Aí fui lá, tinha uma escadinha, subi, falei com ele. E ele disse assim: “– Ah, não, vou ver aí a possibilidade de você continuar tocando aqui e tal, pá...”, alguma coisa assim. Só que na hora de eu ir embora, eu disse: “– Caramba!” bateu aquela coisa, né? “Eu vou ter que pedir pro cara... O cara nem falou em nada de me pagar cachê nem nada”. Aí eu pedi. “– Olha, eu tive um gasto de transporte pra trazer o material de som aqui, será que vocês poderiam ressarcir...” Aí ele: “– Ah tá, tudo bem.” Acho que perguntou quanto seria, aí eu dei o valor. Aí ele: “– Tá, então, tá aqui.” Aí deu, aí pagou a... compensou pelo menos o transporte... (Elias)

Outro indicador do tipo de vínculo profissional comumente estabelecido entre agentes no campo, a forma de remuneração reforça a constatação da informalidade predominante. À exceção daquelas referentes aos trabalhos musicais realizados por Aline e Elias no restaurante localizado na Pituba, as remunerações de meus interlocutores se dão em dinheiro (espécie) ou por meio de transferência bancária, sem a emissão de comprovantes de qualquer natureza a ela relacionados³³⁵:

Em dinheiro ou transferência, depende dos estabelecimentos contratantes. Eu mesma, como musicista, não tenho acesso a essa parte. Mas eu acredito, pelas conversas que eu tenho com os donos da banda, que seja nessa faixa aí. Transferências ou pagamento em espécie. Na hora, no ato da chegada da banda dentro do evento. (Kátia)

Os trabalhos que Mário realiza no bar, têm como característica uma sistema de remuneração plural, por meio do já descrito sistema do *Pague quanto puder*. As contribuições para a *caixinha* se dão tanto em dinheiro quanto por meio de pagamentos em cartão, direcionados, inicialmente, à conta do estabelecimento, sendo posteriormente repassados aos

³³⁴ “Se passou” é, em Salvador (e, possivelmente também em outras localidades), uma expressão utilizada como sinônimo de “se esqueceu”.

³³⁵ No caso das transferências bancárias, existe a possibilidade de comprovação por meio do extrato. Este, porém, não inclui especificações sobre a natureza da atividade prestada, entre outras.

músicos ou demais envolvidos com uma determinada apresentação. O valor arrecadado em dinheiro não é intermediado pela casa, sendo os músicos os responsáveis por sua contabilização e zelo. Já na casa de shows onde se apresentam, o acerto, como aqueles efetuados pelo grupo de Kátia, se realiza em dinheiro ou via transferência bancária, dias após as apresentações. Nestes casos, não há qualquer espécie de controle formal relacionado, por exemplo, ao número de presentes/pagantes, representando tal contabilização uma tarefa facultada exclusivamente aos estabelecimentos. Assim, as situações de desconfiança entre os músicos em relação ao repasse da arrecadação com valores das “entradas” cobrados pelas casas de shows de seus clientes, são corriqueiras, levando àqueles a desenvolverem algumas *táticas* com o objetivo de evitar a recorrência de comportamentos desonestos por representantes de estabelecimentos. Em algumas ocasiões é possível identificar também músicos buscando tirar “proveito” dos poucos mecanismos de contabilização de entradas pelo estabelecimento, ao alegarem uma quantidade de presentes maior que aquela de fato verificada. Nestes casos, no entanto, as chances de êxito na barganha por eles promovida mostram-se ínfimas, pois, dadas as diferentes posições ocupadas por contratantes e contratados no campo de poder, a decisão da casa é aquela que tem maior peso para o veredito sobre os referidos casos de desentendimento.

Não presenciei situações semelhantes na vivência com meus principais interlocutores, mas, durante o campo, pude presenciar alguns desentendimentos entre representantes de grupos musicais outros e proprietários de estabelecimentos, a confirmar percepções anteriores, relacionadas à minha vivência profissional na área. Em um dos casos, um musicista alegou ter realizado uma contagem “informal” dos presentes, durante uma apresentação que realizaram na área externa de um teatro situado no bairro Rio Vermelho. Ao fim do evento, ao receber do organizador do evento o borderô contendo a informação do número pagantes (a contrastar com sua anterior averiguação), ele demonstrou, ao próprio organizador e a seus colegas de banda, o seu descontentamento em relação ao ocorrido. O acerto dos valores, por fim, se deu a partir das informações trazidas pelo contratante.

As ocorrências relatadas são, ao menos parcialmente, consequência do baixo índice de formalização dos processos relacionados às experiências laborais cotidianas de musicistas. De caráter estrutural, é possível perceber alguns de seus desdobramentos em diversas ações protagonizadas pelos agentes, que necessitam recorrer a outras formas de registros e acordos, que não aqueles fisicamente formalizados, para fazerem valer seus interesses nas disputas características ao campo musical. No que se refere às formas de pagamento dos músicos por contratantes, a recorrente ausência de emissão de qualquer tipo de recibo ou nota fiscal

relacionado ao montante acertado, é sintomática do baixo volume de contribuições tributárias relacionadas e, em consequência, do alto índice de informalidade a permear os referidos acordos.

Boa parte da literatura a abordar a informalidade do trabalho musical no Brasil, direciona-se à análise das experiências partilhadas por músicos de orquestra, muitos dos quais passaram por uma formação, universitária ou técnica, na área de música (KRONEMBERGER, 2017) – diferentemente da experiência vivenciada por significativa parcela entre os musicistas *populares*, ou mesmo daqueles que se vinculam à performance de música erudita em contextos outros que não os orquestrais (performance em igrejas, casamentos e outras cerimônias, por exemplo). Via de regra, os referidos estudos atêm-se aos recentes processos de flexibilização das relações de trabalho vivenciada por trabalhadores vinculados a tais grupos “estáveis”, ao assumirem, gradualmente, características de menor estabilidade e maior insegurança aos que os integram. (v. p.ex.: BARTZ e OLIVEN, 2019; COLI, 2006; KRONEMBERGER, 2017 e SEGNINI, 2006)

Menos corriqueiras são as pesquisas destinadas a se debruçarem sobre a informalidade estrutural verificada no trabalho de músicos à margem de ambientes que os permitem tal formalização via contrato de trabalho, ou seja, da parcela mais expressiva entre eles. A taxa de informalização mostra-se antes como regra que exceção na realidade dos músicos do país (v. **Tabela 6****Tabela 7**). A constatação é contrastante ao se verifica entre as demais ocupações – o índice de informalização entre os trabalhadores em geral no 3º trimestre de 2019, por exemplo, foi pouco superior a de 40%³³⁶, frente ao valor entre 71,6% e 84,5% verificado no decorrer do mesmo ano entre os trabalhadores músicos (v. **Tabela 6****Tabela 7**). Ainda que estes dados não se refiram a períodos exatamente equivalentes³³⁷, é possível perceber, pelo contraste entre os números, a discrepância entre a taxa de informalidade verificada em cada um dos grupos analisados. Há se se considerar ainda o fato de que os índices de formalização do trabalho no Brasil, ainda que significativamente superiores aos verificados exclusivamente na área de música, muito se distanciam daqueles verificados em algumas economias de países

³³⁶ Fonte: IBGE. Ver “Informalidade bateu recorde em 2019; veja histórias de quem trabalha por conta própria”, *GI*, 25 de dezembro de 2019. (Disponível em <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/12/25/informalidade-bateu-recorde-em-2019-veja-historias-de-quem-trabalha-por-conta-propria.ghtml>. Acesso em 27 de agosto de 2020).

³³⁷ Para informações sobre ambos grupos em todo o ano de 2019, ver Tabela 6 (Capítulo III).

desenvolvidos, a exemplo dos europeus³³⁸. Partindo do papel protagonista ou coadjuvante exercido pela informalidade no mercado de trabalho, podemos aqui perceber uma outra característica estrutural a diferenciar o campo musical do campo profissional de um modo geral no país:

Figura 25 - *Continuum* entre o campo musical e profissional (Informalidade como regra/Informalidade como exceção)



Sendo tal informalidade a regra nas relações de trabalho estabelecidas entre os musicistas, os estudos a enfocarem suas manifestações no cotidiano de agentes integrantes de corpos estáveis direcionam-se, pois, aos casos desviantes. Deste modo, uma atenção especial ao grupo dos informais mostra-se de grande pertinência.

Outra informação relevante sobre a informalidade no campo, já abordada na Seção 6.1 do presente capítulo, é que, ao contrário do que ocorre com outras profissões no país, para as quais uma formação universitária costuma ter grande impacto na inserção de seus protagonistas nos quadros de vínculo formal, entre os músicos, o maior impacto advindo da obtenção de diploma relaciona-se possivelmente à vinculação formal em ocupações pertencentes a outras áreas de atuação que não a performance (v. **Tabela 11**). No mesmo sentido, é verificado entre os diplomados em outras áreas que têm na atuação como musicista a primeira ou segunda ocupação, um baixo índice de formalização. Ainda que não haja uma especificação do diploma dos entrevistados nas pesquisas da PNAD, tais inferências podem ser evocadas dada a constatação de que a inserção de musicistas diplomados no mercado de trabalho formal é significativamente mais baixa que nas demais profissões e que, conseqüentemente, o impacto do diploma para a formalização da atuação na área é significativamente menos efetivo que nas demais ocupações.

Dentre os meus principais interlocutores, o diploma de bacharel em Canto portado por Aline não a concedia uma condição formal de ocupação e, entre todos os músicos

³³⁸ Francisco Beckenkamp Vargas (2016, p.325) argumenta que, no Brasil, vastas camadas sociais foram deixadas à margem do desenvolvimento econômico. Estas não chegaram a se vincular “a um conjunto de relações de trabalho regulares e estáveis e a um sistema de proteção social”. Deste modo, ele defende não ter chegado a se constituir no país uma sociedade salarial “caracterizada pela generalização da relação salarial estável e protegida para o conjunto da população que trabalha”.

entrevistados, somente Tulio integrava um corpo permanente de uma Orquestra Sinfônica – a OSBA e a OSUFBA –, apresentando um vínculo de trabalho formal no interior do campo musical. Mesmo sem o diploma de ensino superior completo, Kátia trabalha com “carteira assinada”, porém o faz em um trabalho técnico no qual não atua como musicista. À revelia de seu diploma obtido na área de Gastronomia, a atuação de Teresa como musicista se dá à margem de qualquer processo de formalização. A casa de shows da qual é proprietária, no entanto, é formalmente registrada (empregadora com CNPJ). Situação semelhante é vivenciada por Elias, quem, formado em Direito, atua na informalidade em todos os trabalhos que conduz na área de Música. Como Elias e Teresa, Rocío atua informalmente como musicista de rua, não percebendo qualquer impacto de seu diploma em Engenharia sobre seus vínculos profissionais. A posição secundária ocupada pelas qualificações na condição de capital cultural legitimado no campo é uma característica peculiar à carreira de musicistas, tendo sido abordada em detalhes no Capítulo V. A percepção é reforçada na literatura, onde é possível encontrar ainda outras saídas, informais, encontradas por instrumentistas no intuito de atestarem o seu capital artístico incorporado:

Em um mundo profissional no qual os pouco usuais indicadores institucionais de qualificações e habilidades – certificações educacionais – não são operativos, ou têm valor secundário quando comparado com a experiência acumulada no trabalho, uma reputação artística pode rende-lo [ao profissional] um aluguel econômico virtual³³⁹. (MENGER, 2014, p.137-8, tradução nossa)

A constatação de Menger sobre a inoperância dos diplomas na área, longe de ter validade somente para os trabalhos exercidos por musicistas em contextos de informalidade, assume também grande relevância no que se refere às poucas instituições com alguma oferta de trabalho formal para tais agentes, a exemplo das orquestras. Gabriela Kronemberger (2016, p.18-9) e Dilma Pichoneri (2006, p.67-72) demonstram que a majoritária presença de instrumentistas diplomados na área em orquestras sinfônicas, nutrem pouca relação com a posse do diploma em si, estando antes associada à possibilidade de acumulação capitais artísticos em ambiente universitário, propiciando aos seus detentores, em período posterior, a demonstração de habilidades referentes à performance musical em contextos nos quais são convocados a tal (provas de ingresso, exames de avaliação etc.). O impacto da vivência em instituições universitárias mostra-se, portanto, indireto.

³³⁹ In a professional world in which the usual institutional indicators of qualifications and skills – educational degrees – are not operative, or have only secondary value as compared with experience accumulated on the job, an artist's reputation can earn him a virtual economic rent.

Esta expansão de julgamentos baseados em critérios subjetivos de avaliação da performance – em detrimento, por exemplo, à objetividade da posse do diploma – aos espaços de trabalho formal na área de música deve ser percebido como mais um indicador da afeição do campo à informalidade e a seu consequente distanciamento em relação ao processo de racionalização verificado em todas as esferas, na modernidade. No que diz respeito às profissões, o referido processo viu nos certificados e diplomas o mecanismo ideal para a aferição do capital cultural portado por indivíduos, legitimando-os – diferentemente do que se percebe no campo musical – como um “bilhete” de entrada para o mercado de trabalho.

Em linhas gerais a informalidade é uma característica marcante e estrutural de parte significativa trabalhos exercidos na área de música. Ela traz desafios à regulamentação e ao controle institucional dos trabalhos nos quais desponta como um traço marcante, devido, entre outros fatores, à pouca materialidade das negociações que a permeiam. Sem regras bem delimitadas *a priori* a ditar as normas de conduta dos *players* no campo, verifica-se uma maior tendência à exploração (objetiva ou simbólica) dos musicistas pelos empregadores. Mesmo os profissionais conta-própria que possuem CNPJ como empresas individuais (ex.: MEI) e, portanto, passíveis de usufruir de alguns benefícios sociais e trabalhistas, conduzem grande parte de suas tarefas sem recorrer à formalização dos vínculos como pessoa jurídica. Esta difícil regulamentação e espécie de vale-tudo dela resultante é um dos fatores a contribuir para que a discussão acerca da informalidade do trabalho dos músicos seja corriqueiramente acompanhada de outra, referente à sua flexibilidade.

7.2 “A GENTE TEM O ESPAÇO, MAS VOCÊS TÊM QUE PEGAR ENERGIA DO POSTE, DA RUA”: FLEXIBILIDADE E RESPONSABILIZAÇÃO INDIVIDUAL

Retomando os dados da PNAD Contínua, é possível perceber importantes características referentes à pluralidade de tarefas desempenhadas por musicistas, além daquelas subordinadas à sua ocupação principal. Um em cada três (desconsiderando-se a margem de erro) no Brasil realiza algum tipo de trabalho extra, entre os que tem na música a sua atividade profissional primária ou secundária. Esta proporção é muito superior àquela encontrada nas demais ocupações (3,8%). Tal constatação é sintomática de uma dificuldade posta à obtenção de adequada remuneração a partir de atividades exercidas exclusivamente no ramo da música, também muito salientada por meus interlocutores. O percentual de músicos que têm nas atividades musicais uma forma de complementação de renda também é significativo – 17,3%. Além disso, uma análise acerca das horas habituais e efetivas de

trabalho, indicam um grande potencial de trabalho intermitente e sem valores fixos de horas (recebimento por obra ou serviço). Este padrão é verificado na literatura sobre o trabalho artístico/musical no Brasil (REQUIÃO, 2016) e também no exterior:

O auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – constituem as formas dominantes de organização do trabalho na artes, e têm como efeito introduzir nas situações individuais de actividade a desconntinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, desemprego, de procura de acctividade, de gestão de redes de inter-conhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multi-actividade na e/ou fora da esfera artística. (MENGER, 2005, p.18)

Quanto à subocupação, é possível notar a elevada taxa entre musicistas, muito superior à verificada em relação às demais ocupações. Com um terço da força de trabalho ocupada na área declarando trabalhar menos que gostaria em 2019 no Brasil³⁴⁰, é possível inferir a configuração de um mercado atravessado pelo excesso de oferta (em relação à demanda) (MENGER, 2005, p.93). Com impacto especial sobre aqueles que tem a música como ocupação principal, a subocupação costuma ser um bom indicador da insatisfação dos agentes em relação à sua jornada de trabalho. Esta característica estrutural da organização da profissão na área pôde ser verificada no cotidiano de meus colaboradores, transparecendo no discurso de Mário:

- Pensando na sua prática, o que você acha que foi o que mais dificultou [...], ou que tem dificultado, para você viver de música?
- Campo. Lugares pra trabalhar. (...) Não é todo lugar que você consegue, [que] você tem acesso, sabe? Você manda material, eles deixam de responder. É muito difícil, muito difícil mesmo.
[...]
- [...] quando você fala espaço [para tocar] e tudo, é porque falta espaço que remunere, ou falta espaço em geral?
- Falta espaço em geral, velho. Falta espaço em geral. (Mário)

Observa-se uma busca constante pela oferta de um trabalho para o qual, muitas vezes, não há uma demanda a *priori*. O musicista vê-se na situação de um profissional que não somente ocupa uma função a ser exercida em um dado campo de trabalho, mas que cria tais condições, sendo comum algumas práticas cotidianas como, por exemplo, buscar convencer donos de bares e restaurantes a incluírem a apresentação de *música ao vivo* entre os demais serviços ofertados, ou o oferecimento de um disco gravado a rádios e possíveis contratantes (donos de casas de shows, restaurantes, bares etc.). A prática de Rocío é sintomática nessa

³⁴⁰ No mesmo período, o índice entre os demais ocupados foi de 7,6%.

direção, pois a musicista elege locais ou veículos de transporte públicos – a exemplo de praças ou, principalmente, ônibus coletivos – onde possa se apresentar e, posteriormente, solicitar uma remuneração entre os circundantes interessados. Nestes casos, ainda que não haja uma demanda localizada e bem definida, o trabalho é ofertado no intuito de cria-la.

O perfil do profissional a criar o seu posto de trabalho é uma das características/consequências mais marcantes da flexibilidade do trabalho na área. Em linhas gerais, o termo reporta-se ao processo de submissão de agentes, voluntariamente ou não, a responsabilidades processuais relacionadas a uma atividade laboral, no intuito de seu cumprimento. Neste sentido, ela seria verificada no processo de “desinstitucionalização” de expectativas e, em consequência, de responsabilidades relacionadas à atividade em questão. Não é gratuito o fato da flexibilização ser corriqueiramente interpretada na literatura sob a alcunha de *precarização* (COLI, 2006; REQUIÃO, 2016; VARGAS, 2016), pois, uma vez livres das responsabilidades sobre a concretização do trabalho, as instituições (sejam elas do Estado, as empresas etc.) podem depositá-las sobre os indivíduos, ou seja, os trabalhadores.

De maneira mais ampla, podemos refletir a flexibilização não somente no que diz respeito à uma atividade laboral, mas à principal finalidade do trabalho na lógica dominante no campo econômico: a sua contrapartida financeira. Quando um músico necessita recorrer à realização de atividades outras para seu sustento que não aquelas relacionadas ao trabalho a que se propõe, verifica-se que a expectativa de um comportamento flexível sobre ele depositada se traduza em sua responsabilização pelo exercício de outras atividades laborais, no próprio campo ou fora dele. Não garantida por nenhum contratante, devido à pontualidade e fragilidade dos vínculos de trabalho estabelecidos – e tampouco pelo Estado, a se abster de uma sólida proteção social direcionada aos trabalhadores de uma área marcada por ampla informalidade –, há uma individualização também das responsabilidades relacionadas à sobrevivência financeira destes sujeitos. Poderíamos compreender, portanto, a flexibilidade como uma das faces da informalidade, sendo provável que vínculos de trabalho informais resultem em expectativa de conduta flexível entre seus protagonistas. Uma nítida conexão entre o trabalho musical e a flexibilidade mostra-se, então, notável, reforçada por meus colaboradores de pesquisa.

Os supramencionados índices de subocupação, o trabalho do tipo intermitente ou pontual/*freelance* (remuneração por serviço ou por obra) induzem os trabalhadores músicos a soluções laborais a exigirem deles grande flexibilidade³⁴¹: busca por trabalhos outros, em

³⁴¹ Pierre-Michel Menger compreende a hiperflexibilidade contratual como equivalente do trabalho *free-lance* e do emprego intermitente (2005, p.101).

áreas distintas ou no próprio campo musical; “criação” de postos ou situações de trabalho, na ausência outros, pré-delimitados; absorção e comprometimento com funções que não aquelas a que se propõem inicialmente em uma situação de trabalho; entre outras. O trabalho flexível, portanto, é aquele que pode (e, frequentemente, é induzido a) se metamorfosear em muitas de suas características, por vezes no decorrer de uma mesma atividade. Por ter a sua natureza definida, via de regra, a partir de demandas pontuais ou de curta duração, pode assumir as mais variadas formas e características, induzindo os que o exercem a assumirem posturas flexíveis diante da imprevisibilidade das atividades que venham a desempenhar. O trabalhador flexível, portanto, nutre uma relação dialética com a flexibilidade do mercado de trabalho, contribuindo um para a reprodução e o condicionamento do outro.

Como exemplo, podemos pensar na seguinte situação: uma vez convidado para distintos trabalhos como *freelancer* ou de curta duração, um músico pode se habilitar a desempenhar a função de performer instrumentista, de professor em uma escola particular de música, de compositor de vinhetas para campanhas publicitárias a serem vinculada na rádio local e – supondo que receba a oferta de um cachê extra pelo serviço – de caixa em uma casa de shows na qual vez ou outra se apresenta. No desempenhar de suas funções, pode ser requisitado, de modo coercitivo e pouco amistoso, pelo proprietário do estabelecimento onde leciona a se apresentar em uma atividade institucionalmente promovida para os pais dos alunos, fora do período regular de trabalho, e, digamos, a assumir a função de engenheiro de som, devido à inesperada ausência da pessoa que se responsabilizaria pela função durante uma apresentação que se propõe a realizar em uma pequena casa de shows da cidade onde reside.

Ao lidar cotidianamente com o acúmulo de trabalhos pontuais, pode necessitar negociar com vários contratantes a um só tempo, desprendendo significativa parcela de seu dia à troca de mensagens, e-mails e telefonemas e outras tantas horas ao deslocamento entre as localidades onde se presta a trabalhar. Vê-se ainda sob constante pressão para que esteja constantemente atento às mensagens recebidas por telefone celular, pois, afinal “quem atende primeiro o convite para uma *gig* é quem fica com o trabalho”, como indica um de meus interlocutores³⁴². Como as demandas são muitas e inconstantes, necessita desenvolver boa capacidade de lidar com situações inesperadas, tais como o convite para uma apresentação de última hora ou o cancelamento de outra sem um aviso prévio. O seu papel, porém, não é

³⁴² O *stress* foi constantemente apontado por meus interlocutores como uma das consequências da organização do trabalho na área. Para compreender melhor as consequências da concorrência interindividual, a informalidade e a flexibilidade contemporâneas em um mercado a ter como métrica avaliativa o desempenho, ver, entre outros, Byung-Chul Han (2015).

somente “responsorial” ou passivo. Enquanto se enquadra às múltiplas demandas sobre ele exercidas pelos compromissos de trabalho plurais assumidos, ele também deve se dispor a contribuir para transformações em suas condições de trabalho, quando, por exemplo, reivindica um maior tempo de intervalo entre dois *sets* de uma apresentação em uma casa de shows onde trabalha ou quando solicita um aumento de cachê, que, caso aceito, terá validade somente para aquele trabalho, especificamente. Em suma, o trabalhador flexível é aquele é coagido a assumir as efemeridades de uma vida líquida (BAUMAN, 2007), tendo em sua plasticidade o que o permite se adaptar às constantes transformações de suas condições laborais e a transitar pelos diferentes formatos dos trabalhos aos quais é requisitado.

Comum à realidade dos trabalhadores conta-própria ou informais, o acúmulo de funções se dá, entre outros fatores, em consequência da ausência de uma delimitação *a priori* daquilo do que estará encarregado, contribuindo a informalidade para potencializar tais incertezas (na ausência de um contrato, por exemplo, as demandas podem se modificar de modo arbitrário). Podemos citar ainda, como elemento catalizador da polivalência laboral, a responsabilização individual sobre a execução de um trabalho e, conseqüentemente, sobre seu êxito ou fracasso. Aos trabalhadores é concedida, sob a aura da autonomia, a expectativa (convertida em responsabilidade) pela condução de determinada tarefa e, para que este seja exercida em sua plenitude, este deve responder de maneira flexível em relação às demandas de ocasião, no intuito de fazer cumprir o seu objetivo. Durante o período da pesquisa, Mário passou por uma desagradável negociação com o proprietário de um bar situado em uma região nobre da cidade de Salvador:

Eles disseram: “- Olha, a gente tem o espaço, mas vocês têm que pegar energia do poste, da rua. Ou então trazer uma caixinha à bateria e fazerem a voz e violão na frente”. Tinha energia no bar, o bar estava com energia, estava funcionando perfeitamente. (...) Seria na frente, na parte de fora do espaço do bar, seria *couvert*, só que as pessoas que estariam consumindo, sem obrigatoriedade, pagariam. Esse esquema de chapéu. (Mário)

É importante notar a expectativa em relação à atuação dos músicos, na situação acima descrita, em diversas outras funções que não a de instrumentistas propriamente, no intuito de propiciar a atividade-fim a que se propõem. Em relação à possibilidade de performance supracitada foi solicitado aos músicos envolvidos –Mário e Léo, também integrante de seu grupo de samba-jazz, quem o acompanharia ao violão na ocasião – a disponibilidade e fornecimento de um equipamento de som, montagem e desmontagem deste, a responsabilização pela “passagem” de som, a obtenção de um alvará junto à Prefeitura local para utilização de luz fornecida em um espaço público ou o provimento de energia “própria” – por meio de geradores –, a cobrança junto aos clientes por contribuições financeiras a serem

destinadas aos envolvidos com a performance, a divulgação da performance, a cobertura das despesas com transporte até o local, dentre diversas outras ações e/ou tarefas cuja responsabilidade em trabalhos regulamentados são, em sua maioria, do contratante.

Acrescenta-se aqui o fato de que a remuneração pelos serviços prestados não estaria garantida, ainda que cumprissem todos os compromissos assumidos. Sendo a contribuição dos clientes do bar não compulsória, em uma situação extrema, poderiam os músicos realizar o trabalho, exporem seus equipamentos e instrumentos a riscos variados, arcarem com as despesas de locomoção até o local de trabalho e, ainda assim, não receberem qualquer tipo de remuneração pela atividade. Quando questionado se acreditava que outros funcionários do bar em questão como, por exemplo, os garçons, cozinheiros ou o responsável pelo caixa seriam convocadas a trabalhar com equipamento ou instrumental próprio, ou mesmo se seriam solicitados a obter energia de outras fontes que não a do próprio bar para o funcionamento dos equipamentos dos quais necessitam para trabalhar, Mário respondeu, assertivo, negativamente.

Sobre o exercício do poder simbólico como forma de exercer dominação a partir da naturalização daquilo que é arbitrário, como na exemplificado na situação acima descrita, Bourdieu (1989) argumenta:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos “sistemas simbólicos” em forma de uma *“illocutionary force”* mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e o que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a *crença*. (1989, p.14-5, itálico do autor)

Em boa parte de minhas atividades de observação participante, realizadas, frequentemente, em casas noturnas onde ocorriam apresentações do grupo de samba-jazz do qual Mário é o cantor, pude perceber um grande engajamento deste com a divulgação do evento, bem como de outros integrantes de seu grupo. O acúmulo de funções e seus desdobramentos é apontado por ele como uma das grandes dificuldades para o trabalho na área:

Questão de *marketing* também [mostra-se uma das grandes dificuldades da atuação na área], a gente trabalha por conta própria. Correr atrás de show também é por conta própria. A gente tem muitas dificuldades, muitas dificuldades, se for detalhar tudo a gente acaba levando um bom tempo. (Mário)

Recebia os convites para as apresentações de seu grupo, quando não pessoalmente, via aplicativos ou redes sócio-virtuais tais como o WhatsApp e Facebook³⁴³. A divulgação das apresentações em casas noturnas, via de regra, também eram realizadas pelas casas que as hospedavam, através de suas páginas em redes sócio-virtuais populares. Uma divulgação virtual mais individualizada, porém, através de mensagens privadas ou convites direcionados exclusivamente a perfis ou números de telefones de pessoas conhecidas, ficavam a cargo dos próprios músicos. Em minha experiência de Campo pude perceber, em geral, um efeito mais exitoso relacionado à divulgação realizada pelo grupo que aquela conduzida pelas casas, no que diz respeito à atração de público para as apresentações.

Longe de mostrar-se circunscrita às ações de Mário, a polivalência é um atributo transversal à experiência da quase totalidade de meus interlocutores. Alguns relatos ilustram a maneira como a postura flexível, incorporada por meio do *habitus*, naturaliza-se e se torna parte do cotidiano laboral dos músicos:

[...] num evento mais fixo, por exemplo, se eu for fazer um casamento, aí tem toda uma conversa com o noivo, com a noiva: “Ah, que vocês gostariam de ouvir na entrada dos pais?”. [...] Aí, às vezes, eles não sabem o que botar e você sugere músicas, né? Você fala: “Ah, na entrada do Daniel, fica legal essa música aqui”, e às vezes eles não sabem quais instrumentos ficarão legais. Você fala: “Ah, na entrada da noiva vai ter uma entrada bacana, muita gente faz, essas coisas [...] eu, por exemplo, [tenho que] fazer um contrato e mandar. (...) Eu fui fazer meu recital, você ter que lidar com pauta de teatro, com coisas burocráticas, que não tem a ver com a sua performance como cantora, mas que, por você ser uma artista independente, você tem que lidar com essas coisas. [...] a gente tem que lidar, às vezes, [com questões] burocráticas. É um pouco estressante. [...] a gente não consegue se dedicar pro principal, por exemplo, que é a nossa função preciosa... por exemplo, cantar, né? Às vezes você deixa até de lado. Ou às vezes você chega para a gravação de um clipe extremamente cansada, com olheira, porque na noite anterior você não dormiu, resolvendo mil coisas da gestão ali do clipe acontecer, por exemplo. (Aline)

[...] a questão da divulgação eu faço, porque eu tenho que estar sempre em alta. [...] quem não é visto, não é lembrado. [...] Para as pessoas saberem, que acompanham meu trabalho ou que gostam [...] Se quiserem fazer alguma... quiserem ir lá, prestigiar, eles vão saber onde eu tô. Mas a divulgação fica por conta dos donos da banda e pessoas que fazem esse tipo de trabalho. Mas, ainda assim, eu acabo ajudando com a divulgação, porque eu, de qualquer forma, vou tá mencionando os lugares que eu vou tá tocando. (Kátia)

Atualmente, é eu que tô tomando conta dessas negociações [relacionadas às apresentações]. Em outros momentos, estiveram na mão de Jaime, só que aí ele ficou muito ocupado. E agora eu tô tomando as rédeas disso.

[...]

além de você trabalhar, entrar em contato com as casas, [tem] uma série de coisas, sabe? Ver repertório; trocar músicas; se surgir uma nova música para entrar no repertório, imprimir as cifras, a partitura, passar pros músicos... tem tudo isso. (Mário)

³⁴³ Plataforma virtual que media interações virtuais entre pessoas, empresas, organizações etc.

– [Os trabalhos que acumulo atualmente são] o de dar aulas e o de tocar, de me apresentar, no caso. Porque tá dentro de me apresentar no bar e, eventualmente, em evento, em festa, em casamento, eu colocaria aí junto. Praticamente eu diria que são dois, seria das aulas e esse de apresentação.

[...]

– E o daqui, o trabalho daqui [da UFBA]? Você não considera como um trabalho a mais, né? Eu falo daqui da universidade, tô falando da bolsa...

– Esse da bolsa?

– Que é estudo?...

– É, eu penso assim, como estudo. (Elias)

– Esse (trabalho) que eu vou, de sete às dez, eu faço a produção [trecho inaudível] da percussão. O cara, ele confia em mim, aí ele foi e me deu certa liberdade de dirigir a percussão, e tem outra pessoa que dirige a harmonia. Aí vai.

[...]

– No trabalho que cê faz de cantor, você...

Eu também dirijo a banda. E tem também um *brother* meu, que ele é dono junto comigo. Ele também toca. [...] a gente marca ensaio, a gente faz tudo, é... É dividido.

Uma das dificuldades relacionada à flexibilização reivindicada por meus colaboradores, é a invisibilização das tarefas que não representam a atividade fim, ou seja, que não se configuram como ação propriamente de performance. A personificação em um indivíduo (ou em um grupo de indivíduos) de diversos *mundos* relacionados à produção artística – dialogando com José Alberto Salgado e Howard Becker –, não é acompanhada de uma percepção amplamente difundida acerca do fenômeno. Mesmo quando há o seu reconhecimento, é comum que não tenha como consequência uma proporcional remuneração aos musicistas, trazendo frustrações e dificuldades particulares à assimilação profissional:

(...) no [nome do restaurante], a gente toca toda semana [...] minha responsabilidade, além de cantora, é tá sempre levando músicas novas. À medida que a gente coloca músicas novas, eu tenho a responsabilidade de tirar os tons sozinha e passar pro músico [acompanhante] [...] uma coisa que de repente o contratante lá nem sabe, né? Que tem isso por trás. A gente simplesmente não bota as músicas e foi. As pessoas não sabem disso. Aí eu tenho que ver as tonalidades que ficam ideais pra mim, e aí eu que faço isso aqui e mando pro músico. (Aline)

[...] não é só chegar lá e tocar, fazer qualquer coisa. Tem tempo de ensaios, detalhezinhos. Às vezes não tá encaixando alguma coisa e tem que ficar repetindo, repetindo, várias vezes, o que não aconteceria num trabalho da construção civil, por exemplo, minha área anterior. Era muito simples chegar, derrubar uma parede, fazer uma massa, porque ia ter uma regra ali, sabe? Não é “Ah, porque a massa não é assim, vamos jogar essa fora e fazer outra”, não. Já na música, pô, a música não é desse jeito. Vou fazer, vamo tentar fazer certo. Aqui tem uma pausa [gesticula com as mãos], aqui tem muitos detalhes. (Mário)

Uma crítica recorrente à flexibilização verificável na literatura (REQUIÃO, 2016, p.261-266) vincula-se justamente à não compensação financeira pela face “invisível” do trabalho realizado. O acúmulo de responsabilidades individuais sobre ele não se dá acompanhada por um reconhecimento financeiro de todas as etapas do processo, resultando, entre outras consequências, em precarização do trabalho. No caso dos músicos, tal reconhecimento deve se prestar a considerar, inclusive, o tempo de capacitação, uma vez que,

via de regra, o estudo é continuado e acompanha toda a vida do agente, não somente um período específico de formação (v. disc. a seguir).

Outro elemento inseparável à discussão acerca da flexibilização diz respeito ao fornecimento de recursos e instrumentais necessários à realização das atividades laborais, incluindo os valores relacionados à sua depreciação. As vivências em Campo demonstram que é incomum o fornecimento de todos os equipamentos necessários às atividades de performance realizadas por musicistas em situações de trabalho. As situações acompanhadas junto aos quatro principais interlocutores de pesquisa atestam que estes eram responsabilizados pelo fornecimento, transporte e manutenção dos instrumentos musicais utilizados nas apresentações que protagonizavam, quando não pela disponibilização da própria estrutura de som – caixas de som, amplificadores, cabos, mesa de som etc.

Os relatos de Mário relacionados à requisição de contratantes aos musicistas do fornecimento de todo o equipamento necessário à concretização da performance musical em um bar local (além da energia elétrica), promove uma perfeita ilustração do quadro. Longe de representar um acontecimento isolado, a incorporação por musicistas de disposições à autoresponsabilização pela oferta do equipamento técnico para realização de uma performance – e de todas as etapas a ela adjacentes – é disseminada, com consequências em suas ações. No entanto, raros são os casos de que os custos relacionados à aquisição, manuseio e depreciação de tais equipamentos são levados em consideração quando do estabelecimento do valor dos cachês:

– Quando você tem que levar o equipamento de som, normalmente, o pessoal cobre esse aluguel com o cachê?

– [...] muitos bares onde eu toquei, tive que levar o material de som, né? Então, em todos os acertos que eu fiz, eu nunca tive na minha mente, separado, que, por exemplo: “Meu cachê é esse e o do som é ‘xis’”. Eu sempre dei um valor total, nunca pensando nisso. [...] o quê que acontece? Você tem um bar... Vá lá que você tenha um restaurante e que você não precisa levar o som. O cara lhe paga lá trezen... quinhentos reais. Um exemplo, né? Eu só levo meu violão, vou, canto e vou num outro restaurante oferecer meu trabalho e o cara diz: “Olha, aqui você tem que trazer o som”. Aí eu: “Tá”. Se eu disser assim: “O valor do meu som é trezentos reais e o meu cachê é quinhentos”, ficam oitocentos. Muitas vezes eles não vão... eles não pagam, não cobrem, entendeu? (Elias)

– [...] o material que eu uso na banda que eu trabalho é um material meu. Eu que faço manutenção: pratos, pele, caixa. Se quebrar qualquer coisa, eu que faço tudo, né? São poucas as situações que os donos da banda arcam, a maioria é eu que arco...

[...]

– E você fala que não roda com seu equipamento de jeito nenhum... você deixa num lugar?

– Eu deixo lá, por exemplo, no galpão. A banda tem um galpão. Então, meu material de bateria fica todo lá.

[...]

Eu atualmente trabalho com os pratos da Orion. Então tô buscando um patrocínio da Orion. Tô buscando, tô tentando. Mandei release... Até hoje não me responderam. Mas toda vez eu tô em contato com eles. Tô tentando de todas as formas. Porque, se eu conseguir esse patrocínio, vai ser um grande alívio. Primeiro porque eu [não] vou ter esse custo. Vou reduzir esse meu custo. (...) Eu não quebro muito prato, mas eu

tenho pouca capacidade de fazer e comprar prato. Então eu compro a quantidade certa que eu uso. Tô buscando patrocínio de baquetas. Porque baquetas agente quebra. Eu não quebro muito! Mas quebro. Dependendo muito também da frequência de shows. Então tô buscando os patrocínios o máximo que eu posso. (Kátia)

E também tem sido muito complicado [a sua responsabilização por agendamento e divulgação de apresentações], porque eu não tenho acesso à internet com facilidade. É um problema. Também não tenho uma forma de entrar em contato via celular, via telefone mesmo. [...] é outro problema. Então, isso aí tem gerado cada vez menos shows. [...] já tentei entrar em contato com outras casas, sem respostas, e não tenho acesso para ficar olhando de tempo em tempo.

– Você não tem internet em casa...

– Não, eu tenho que ir na casa da minha tia, me conectar, via *wi-fi*, do computador da minha prima. É complicado. Incomoda bastante.

[...]

– No geral, você acha que a remuneração que você tem, ela cobre esse investimento todo, de ... a remuneração que você tem com música especificamente...

– Não cara, não. Não cobre. (Mário)

Tanto na disponibilidade de Elias em fornecer, sem uma compensação financeira equivalente, o equipamento de som destinado à performance, quanto na busca individual de Kátia por patrocinadores a contribuírem para a aquisição de equipamentos de trabalho os quais ela se vê em dificuldades para custear, é possível perceber um processo contínuo de responsabilização de agentes/trabalhadores por procedimentos que poderiam ser protagonizados estabelecimentos/instituições. Do mesmo modo que os barzinhos ou casas de shows não solicitam aos garçons que ali trabalham o fornecimento das bandejas que utilizam em suas atividades, poderia se supor plausível que os itens de trabalho dos musicistas pudessem ser financiados pelos contratantes, de maneira direta (ex.: aquisição ou aluguel junto a terceiros) ou indireta (ex.: aluguel juntos aos próprios musicistas ou um aumento proporcional dos cachês). Da minha experiência como instrumentista e daquela em Campo, percebo que a definição do que é responsabilidade dos musicistas e do estabelecimento nos quais se apresentam no que diz respeito ao fornecimento de equipamento para a concretização dos shows que protagonizam, depende antes de expectativas e disposições cultural e socialmente constituídas, por meio do *habitus*, que de qualquer outro parâmetro de validade supostamente racional/universal. A violência simbólica inerente à disseminação no campo da expectativa/responsabilidade do fornecimento do equipamento por musicistas, financeiramente favorável aos contratantes, atua como catalisadora da compreensão consensual sobre tal prática.

Durante o processo de observação participante foi possível notar, por outro lado, a disponibilização, ainda que não integral, de algum instrumental necessário às apresentações, promovida por gestores dos espaços pelos quais passei. Tal postura em relação aos instrumentos musicais, no entanto, não foi identificada na maior parte das referidas

experiências. Outro ponto a se salientar para a problematização do debate, vincula-se ao valor da individualidade no fazer artístico. Frequentemente, parte dos próprios musicistas a inflexibilidade em relação à utilização de instrumentos musicais outros que não os de sua pertença, devido, dizem, à “familiaridade” ou à “relação” que estabelecem com os objetos. Comum no meio musical é o ditado de que “não é o músico que escolhe seu instrumento, é o instrumento que escolhe o músico”. Mistificando elementos do fazer musical, tal compreensão, à revelia de sua validade científica, exemplifica mais um desafio subordinado ao conflito entre valores dominantes no campo musical e econômico. Utilitariamente interessante aos instrumentistas, se partimos de pressupostos exclusivamente financeiros, o fornecimento de instrumentos por barzinhos e casas de show pode despertar neles pouca empolgação por motivações de ordem artística/estética. Em situações objetivas vivenciadas, no entanto, pode notar um uso extenso de equipamentos de som e – nos raros casos em que foram ofertados³⁴⁴ – de instrumentos musicais por musicistas, quando fornecidos pelos contratantes.

O acúmulo de tarefas é uma característica do cotidiano do profissional da música, impelido à polivalência devido, entre outros fatores, à natureza flexível dos trabalhos com os quais se engaja. Entre os múltiplos afazeres assumidos e destinados a subsidiar sua prática profissional, a disposição a uma prática continuada de estudos por musicistas pode ser apontada como uma entre as mais relevantes. Referida no presente documento, não foi, até aqui, objeto de uma discussão pormenorizada.

7.2.1 Da qualificação às competências: trabalhos de curto-prazo, formação continuada

Um recente relatório produzido pelo Banco Mundial – A natureza mutável do trabalho (2019)³⁴⁵ – aborda, como o nome do documento sugere, recentes transformações nas configurações do trabalho e o impacto destas nas habilidades e conhecimentos exigidos dos trabalhadores na contemporaneidade. Um relatório de grandes fragilidades no que diz respeito à percepção das especificidades regionais referentes à organização do trabalho, oferece, por outro lado, importantes indícios sobre as metamorfoses do trabalho em tempos recentes e,

³⁴⁴ Em casos raros, pude notar o fornecimento de algumas peças da bateria, cujo uso foi raramente recusado por instrumentistas.

³⁴⁵ Do inglês, *The Changing Nature of Work*.

principalmente, relevantes informações sobre a compreensão de organismos internacionais de relevância a respeito de tais transformações.

O documento, redigido a muitas mãos sob a liderança dos economistas Simeon Djankov e Federica Saliola, indica que o ideal de um profissional dedicado em tempo integral a uma única empresa encontra-se no mundo em permanente declínio. A denominada *Gig Economy*³⁴⁶ estabelece como máxima ao futuro do trabalho aquela que já faz parte do trabalho de músicos há cerca de dois séculos: o acúmulo de *gigs* ou *freelas* como resposta ou estímulo à tendência de informalização/flexibilização ou, em uma visão menos otimista, precarização do trabalho³⁴⁷. Os trabalhos pontuais ou temporários, baseados em contratos de curta duração, estabelecem novas demandas em relação à capacitação dos trabalhadores. Enquanto o profissional a tempo inteiro via nos diplomas e certificados os mais relevantes meios para a inserção no mercado de trabalho, do profissional contemporâneo é exigido um constante aperfeiçoamento e uma aprendizagem/especialização ao longo de toda a vida.

O que está em jogo é a passagem de uma lógica da qualificação à lógica da competência, ou, ao menos, uma valorização cada vez maior desta em detrimento à primeira:

Numerosos trabalhos têm mostrado como o vocabulário das competências se impôs à medida que aconteciam as mudanças na organização do trabalho e na gestão dos recursos humanos, e as mudanças das técnicas de produção e de tratamento de informação. A caracterização da dimensão trabalho como um *continuum* faz emergir novas perspectivas sobre a melhor relação entre o indivíduo e o seu trabalho. A competência é uma dimensão heterogênea, multi-dimensional, que se pode decompor e que evolui: o léxico cognitivo atribuí ao indivíduo capitais, estratégias de operacionalização e de enriquecimento destes capitais, e capacidades de adaptação permanente a uma situação de trabalho mais autónoma e a um ambiente de trabalho mais complexo. Saber, saber-fazer, saber-estar formam uma trilogia com base na qual são construídas as práticas de gestão de individualização das performances e de responsabilização acrescida dos trabalhadores. (MENGER, 2005, p.123)

As posições assumidas pelos profissionais em uma empresa se afastam da lógica de adequação a um ramo de atividade pré-estabelecido, um posto de trabalho, e caracterizam-se, cada vez mais, pela adequação do cargo às competências individuais do sujeito ou, mais precisamente, pela “feitura” do posto pelos agentes em detrimento à sua mera ocupação. “Ser

³⁴⁶ Segundo o Dicionário de Cambridge, *Gig Economy* corresponde àquela forma de trabalho baseada em atividades temporárias ou frações de trabalho, sendo, cada uma, individualmente remunerada. O trabalho se difere, portanto, daquele conduzido a tempo integral, por vínculos de tempo indeterminado e para um empregador. Ver “Gig Economy”, *Cambridge Dictionary*, sem data [online] (Disponível em <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/gig-economy>, acesso em 30 de agosto de 2020).

³⁴⁷ Ver, por exemplo, Antunes (2006).

empresário da sua carreira, como diz a literatura do *management*, é construir-se um genérico pessoal e uma reputação visível e autenticável fora dos limites de uma única empresa” (MENGER, 2005, p.126).

Observa-se, portanto, um curioso movimento no que diz respeito às características das configurações do trabalho e da formação do trabalhador: enquanto o primeiro (ao menos em sua configuração idealizada) perde o seus atributos de permanência e longevidade, assumindo uma condição cada vez mais pontual e pluricontratural, os atributos exigidos dos trabalhadores passam de certificações pontuais (verificáveis através dos diplomas, certificados etc.) que os tornariam aptos a ocupar determinado posto a complexas demandas de caráter multiforme, que acompanham o indivíduo ao longo de sua vida. E vale notar que ambos movimentos se dão no sentido de exigir maiores engajamentos dos trabalhadores ao mesmo tempo em que se lhe fornece uma menor estabilidade e, conseqüentemente, proteção social. Este é o caminho a ser percorrido pelo trabalhador-empresário, que em muito se assemelha à dinâmica trabalho do músico em sua forma regular, desde o Romantismo.

A prática de estudo continuada a permear todo um percurso profissional no campo musical é um elemento notável na experiência de musicistas. Entre meus interlocutores, é notável o caso de Elias, quem, anos após o início de sua atuação profissional como músico, vinculou-se a uma instituição formal de ensino – a UFBA – em busca de, entre outros objetivos, aprimorar seus conhecimentos na área. A dispensa do diploma de ensino superior para a atuação como musicista, faz da vivência universitária dispensável em sua condição de indicador de qualificação, mas, por outro lado, atribui-lhe um relevante papel no que diz respeito à possibilidade do aprimoramento das competências (capitais mais ou menos úteis aos agentes, a depender de suas experiências e formas de envolvimento com o campo).

Vivências e discursos dele e de outros interlocutores reforçam a prática de estudo *ao longo da vida*, dividida em momentos inseridos entre uma atividade cotidiana e outra, levando-os a destinarem, (quase) sempre, uma fração do tempo presente às atividades de prática/treino e formação:

Eu acho que como eu só tenho esses dois [trabalhos principais], que é o de dar aulas e, eu consigo durante a semana conciliar com os estudos, e, no final de semana, as apresentações, não chegam a ser estressantes não. [...] É tranquilo. [...] vai ter um dia que eu vou estudar menos, vai ter aquele dia que eu vou ter que... que eu estudo muitas horas num dia só... (Elias)

O tempinho que eu tenho, eu sempre estudo pela internet. (...) hoje em dia, a internet é um meio muito forte de influências. Então, é o único tempo que eu tenho. As vezes quando eu não tô descansando – eu tô em família ou tô me divertindo –, eu estou estudando. O mínimo que seja! Uma hora... 30 minutos... (...) Não importa! O importante é você ter algum um tempinho pra você estudar. E também pra estar atualizada no que está acontecendo no mercado.

[...]

Às vezes tem ensaio [durante a semana]. E quando não tenho ensaio, é o tempo que eu tiro pra estudar. Então eu coloco, meia hora. Faço os exercícios, procuro ver o que tá acontecendo na internet. Se não tem alguns exercícios, algumas informações. Agente coloca umas meia horinha ai. (Kátia)

– Você praticava pra conseguir fazer aquele trabalho [na construção civil] satisfatoriamente?

– Não, não...

– (...) E na música no caso é exigido de você? você acha...

– É exigido. (Mário)

E acontece que eu vou estudando, vou evoluindo ainda lá no começo, com a música de concerto, com a música erudita, e automaticamente que eu vou estudando, vou evoluindo, os trabalhos vão aparecendo. As oportunidades vão aparecendo. (...) Então, eu fiz esse concurso [da OSUFBA], passei também. E depois de um tempo fui chamado e hoje trabalho nas duas orquestras [OSUFBA e OSBA]. Um como servidor público federal, e no outro como CLTista. Ou seja, dois empregos fixos, né? Que é uma remuneração que me faz ter uma vida que eu posso estar investindo no meu trabalho, e posso estar continuando com esse caminho de estudar o instrumento, de estudar a música como um todo. (...) as orquestras são a fonte principal de renda. A que eu uso para me organizar no dia a dia. Entre viver, pagar as contas, lazer, entretenimento, estudo, investimento... são as fontes principais. (Túlio, parênteses meus)

– [...] você tem ideia de quantas horas por dia, mais ou menos, [você] se envolve em atividades de trabalho?

– Deixa eu pensar.... [...] de segunda a sexta, né? É tão difícil, porque a gente que trabalha dessa maneira, às vezes a gente pára, mas às vezes a gente volta e já fica até não sei que horas estudando... mas acho que umas 8h-10h por dia. (Aline, parênteses meus)

[...] na verdade, às vezes quando eu tô na laje mesmo, estudando, a galera chama de maluco [risos]. (Léo)

Os enunciados de Kátia, Léo, Aline e Elias atestam como o estudo está imbricado em suas práticas cotidianas, tomado como prioridade entre os diversos outros compromissos com os quais se engajam. É importante que consigam “conciliar com os estudos” as demais atividades, “tirar” um “tempo para estudar”, “estudar a música como um todo”, ficar “até não sei que horas estudando”. Esse aspecto de um processo de formação continuado vincula a experiência de desenvolvimento de competências de musicistas àquelas dos chamados “trabalhadores do futuro”, tomados como arquétipos do trabalhador ideal à economia global, a partir de suas recentes transformações (BANCO MUNDIAL, 69-89). O argumento mais frequente é o de que as rápidas transformações do mercado de trabalho não encontram respaldo em profissionais de qualificação inerte, certificadas por diplomas pontuais ou qualquer outro atestado de semelhante natureza. A acentuada requisição por competências em detrimento às qualificações por parte de contratantes está relacionada a uma transformação nos modelos de negócios, a estimular, por sua vez, novas formas de trabalho. O processo de dinamização das empresas e dos negócios, reduzem a sua caracterização a partir de um fluxo contínuo de produção – que demandariam profissionais com qualificações estritas a executar tarefas especializadas durante períodos longevos – e apontam para uma produção por demanda, com diferentes etapas do processo produtivo sendo executadas por profissionais

com especialidades distintas e variadas (FIRJAN, 2019, p.14). A individualização das responsabilidades faz-se novamente perceptível.

Uma comparação identificada na fala de Mário, entre o trabalho exercido na construção civil e aquele no campo musical, dá-nos uma dimensão objetiva das especificidades do último em relação às práticas laborais dominantes em outros campos. Para o primeiro o músico não percebia qualquer necessidade de uma prática concomitante de estudo ou atividade formativa, enquanto, em relação à música, ambas são tidas como essenciais ao desenvolvimento das habilidades individuais. A aprendizagem fora do local de trabalho, verificada nas ações de meus interlocutores, reforça a característica flexível de sua manifestação e presta-se a borrar, frequentemente, a dicotômica distinção entre os âmbitos profissional e privado da vida cotidiana. O processo formativo continuado, embora favoreça o desempenho laboral dos agentes, é exercido fora do âmbito institucional/profissional e comumente não se presta ao devido reconhecimento financeiro por empregadores/contratantes. Como se evidencia no discurso de Túlio ao se referir à sua própria trajetória, é mais comum que o musicista se responsabilize pelas despesas necessárias à melhoria de suas competências que seus empregadores/contratantes, ainda que seja evidente o benefício do aprimoramento à quem contrata/compra o serviço/obra por ele oferecido.

7.2.2 Outras dimensões da flexibilidade

O caráter flexível do trabalho de musicistas pode ser analisado sob diferentes perspectivas. Impelidos a arcar com as responsabilidades relacionadas ao êxito das atividades a que se dedicam, é possível perceber o impacto de tal organização nos mais variados âmbitos da vida laboral. Na Seção 6.1 do presente capítulo foi abordada, entre outras questões, a ausência de direitos e benefícios comumente vinculados à formalização do trabalho, a exemplo do auxílio-alimentação, do plano de saúde ou do auxílio-transporte. Tal fato, somado a diversos outros estímulos, contribui para a busca de saídas individualizadas no intuito de “compensar” essa ausência de um sistema de proteção social ou de uma rede de benefícios vinculados ao trabalho. No caso do transporte, a utilização de veículos individuais e particulares (ao menos no caso de musicistas oriundos de famílias pertencentes às classes média ou alta) é, em boa medida, consequência de tais carências.

Na ausência de um veículo com o qual possa retornar à residência e tampouco recebendo qualquer auxílio neste sentido dos locais onde se apresenta, é comum que Mário se atenha, com os colegas de grupo, em bares situados nas cercanias de tais espaços até o amanhecer, no intuito de conseguir tomar um transporte público em direção à sua casa. Elias

relata que em situações nas quais que teve problemas com o seu automóvel, sendo forçado à locomoção por transporte individual privado ou público – táxi, Uber etc. – não houve quaisquer incentivos por parte do restaurante onde trabalha em relação à contribuição para a cobertura de tais gastos. O local, ainda que conte com uma área de estacionamento, não disponibiliza para utilização por músicos e demais funcionários do estabelecimento, no intuito de minimizar os riscos de furtos, roubos ou mesmo de danos aos automóveis. Havendo qualquer problema com o veículo, o local se exime, assim, de qualquer responsabilidade relacionada ao fato:

A gente não conta com um local para estacionar. [...] Eu estaciono na rua, lá, né? [...] Naquela região ali, fica ali. Apesar de eles terem até o estacionamento lá dentro, [que] deveria ser reservado para isso também, né? Para uma pessoa que, no caso, poderia colocar o carro lá dentro, sem custo, talvez. [...] Mas, não rola isso não. Eu boto na rua mesmo. (Elias).

O tempo *em trânsito* toma frequentemente o já referido posto de *trabalho não remunerado*. O fato, válido para a maior parte de meus colaboradores, se antagoniza à vivência particular de Rocío, quem, como musicista de rua, tem os veículos de transporte coletivo como uma espécie de localidade móvel de trabalho. Para a experiência laboral por ela vivenciada, o tempo de espera é aquele que se converte em trabalho não remunerado, enquanto o período em trânsito representa a oportunidade para sua atuação profissional. A espera por, digamos, um ônibus que leve muito tempo para vir ao seu encontro, pode significar justamente esse período “perdido” no que diz respeito a suas pretensões laborais. O curioso ponto se evidencia por meio de sua fala:

[...] se eu fui pra universidade e fiquei 4 horas na aula, essas 4 horas eu não vou contar [como tempo de trabalho]. [...] Claro que isso também inclui: “Ah, eu vou tomar um café”. (...) “Vou fazer uma pausa porque eu estou aqui [há] uma hora esperando o ônibus que não passa”, que acontece também, entendeu? Esse tempo também é tempo de trabalho que ainda... Quer dizer, é um tempo com que eu não estava contando, mas acontece, que eu estou parada. Já fiquei na Ribeira, por exemplo, e não passa o ônibus. Ou passa o ônibus mas não para, [por]que não tem ninguém na parada ou porque as pessoas que estão na parada não precisam do ônibus que eu preciso. Ou porque o motorista não queria me levar. Se passaram um, dois, três motoristas que não levaram a gente, enfim... E às vezes fica uma hora e meia, duas horas numa parada, esperando o ônibus. (Rocío)

Estruturalmente, a flexibilidade tende a tornar mais precárias as condições de trabalho do musicista, por fazer incidir sobre ele expectativas – e conseqüentemente, responsabilidades – pelas quais, em um regime de trabalho formalizado e a tempo indeterminado, não estariam encarregados. Como já salientado, socialização no campo musical por meio do *habitus* opera com o poder de tornar consensual o referido processo entre tais agentes, contribuindo para escamotear a subjacente violência de natureza simbólica a permeá-lo. Dessa forma, não é

incomum a defesa da flexibilização pelos próprios musicistas, que se reportam a vantagens outras – também relevantes – que não as de ordem financeira para sua justificação, a exemplo da liberdade de escolha do horário de trabalho:

Eu escolho meu horário, eu toco quando eu quero, toco o que eu quero, vou pra onde eu quero, né? Então pra mim está de boa agora. Quer dizer, eu parei um tempo [de tocar] porque eu cansei, mas agora, de novo, estou muito contente. E é o meu trabalho, né? Disso que sobrevivo. (Rocio)

Eu acho que a vantagem é que de qualquer forma a gente consegue fazer o nosso tempo, nossa carga horária de trabalho. Então, isso, de qualquer maneira, é positivo, né? Você consegue ajustar os horários que lhe convém. Em relação, por exemplo, as minhas aulas. (Aline)

Aline, na sequência, pondera sobre a referida liberdade em escolher seus horários, referindo-se ao fato de que, em uma realidade de escassez por demandas de trabalho na área de performance como a que vivencia, o trabalho que lhe seja oferecido é prontamente aceito, (quase) independentemente do horário a ser realizado ou de outro eventual empecilho:

Eu acho que eu faço meu horário. Eu acho que eu tenho conseguido fazer. Por exemplo, os meus alunos, no meio de semana, são sempre pro período da tarde pra noite. Então, de manhã, eu sempre consigo me organizar pra ir na academia, pra fazer outras coisas que eu já sei que à tarde ou à noite eu não vou conseguir. (...) Eu acho que os eventos é que sempre ficam... não ficam muito por minha conta. Porque, quando surgem, eu vou e pego, então, não tem muito o que fazer. Agora, as minhas aulas sempre têm... também os eventos quando surgem até terminam aquele horário, vamos supor: vai ser sábado à tarde, sábado de manhã eu já sei que posso fazer outras coisas. E eu acho que eu tenho conseguido sim organizar... (Aline)

A cantora aponta ainda uma constante busca por estabelecer certa previsibilidade/estabilidade no contexto de excessiva incerteza causada pela combinação entre informalidade e flexibilidade em seu cotidiano laboral. Tal constatação se verifica a partir de sua tentativa de estabelecer acordos de curto e médio prazo com alguns de seus alunos, no intuito de garantir uma renda fixa que lhe possibilite garantias mínimas de remuneração a médio e longo prazo. Possivelmente interpretada como uma contradição em relação à ode à flexibilidade com o qual demonstra-se engajar, tais paradoxos não são mais que demonstrações, no âmbito individual, da face econômica de algumas dicotomias a estruturarem o campo musical:

(...) as aulas de canto é o que dá mais segurança, digamos assim, pra mim. Eu sei que vai tá ali todo mês, já tem aqueles aluninhos que, inclusive, tem planos trimestrais (...). Então é mais fixa. (Aline)

Mais adequado à visão financeiramente insubordinada do trabalho musical, as relações flexíveis seriam o contraponto possível, no âmbito da organização do trabalho, ao exercício do que se compreende no campo musical por *liberdade artística*. A autonomia em criar um posto de trabalho representa uma continuidade do fazer criativo comumente associado às práticas na área. Como um trabalho marcado por ideais de liberdade e criatividade poderia se

subordinar às amarras de um emprego a tempo integral, cujas delimitações do que se há por fazer são geralmente oriundas de requisições externas ao sujeito? Não à toa, os exemplos de empregos com tais características na área de performance mostram-se escassos, limitando-se aos corpos estáveis de orquestras, corais e bandas de corporações (militares, bombeiros etc.), os quais recebem, via de regra, fortes subsídios estatais para a sua manutenção e funcionamento (SILVA, 2013). Pierre-Michel Menger reforça o papel de exceção representado pelo trabalho a tempo indeterminado (emprego) no campo artístico e como a escassez dialoga com os valores simbólicos dominantes no campo:

(...) a divisão vertical do trabalho instaura as relações de controlo, de supervisão, de autoridade e de subordinação. (...) Mas o essencial das atividades criativas move-se hoje quer seja em organizações ao projecto, quer seja em formas mistas, inserindo no interior de uma organização permanente uma multiplicidade de elos contratuais temporários ou recorrentes com profissionais independentes constituindo equipas que se juntam e se dispersam conforme as circunstâncias. Neste contexto, a divisão vertical do trabalho deixa de ter formas duráveis e disciplinares de controlo e de supervisão, e uma individualização acrescida atribui a cada um uma maior autonomia e responsabilidade mais afastada de ligações acordadas. O que reforça os dois vulgares parâmetros da atividade ao projecto: a reduzida dimensão das equipas e a diversidade das especialidades profissionais reunida; dois factores que contribuem para a individualização das prestações de trabalho e o exercício das competências. (MENGER, 2005, P.66)

A flexibilidade a estruturar o trabalho na área corresponderia, então, à objetivação da autonomia e da liberdade, valores simbolicamente dominantes no campo musical. Mesmo percebendo uma tendência à extensão da flexibilidade como regra a outros campos profissionais na contemporaneidade, poderíamos notar, em relação ao tópico, um outro elemento chave a complementar a relação conflituosa entre os campos musical e econômico, tal como se estruturaram a partir do Romantismo:

Figura 26 - *Continuum* entre o campo musical e econômico (Trabalho flexível/A tempo indeterminado)



Como já ressaltado no decorrer das discussões aqui empreendidas, porém, boa parte dos trabalhos que os agentes realizam no campo, concedem ao exercício de liberdades

individuais um espaço restrito. No limite, ao compreendermos as disposições e ações também como resultante de elementos incorporados de sua estrutura, por meio do *habitus*, poderíamos concluir que, em boa medida, tais “liberdades” encontram-se subordinadas a construções simbólicas exteriores às agências. Quando inseridos no subcampo de grande produção, musicistas assumem o viés financeiramente subordinado de seus fazeres, enquanto os dominados no de produção restrita – à exceção daqueles detentores de volume significativo de capital econômico, herdado ou adquirido – são, mais cedo ou mais tarde, impelidos à tais subordinações ou a engajamentos profissionais com outros campos, visando à sobrevivência. Uma produção “livre”, ou seja, de maior autonomia perante os ditames do campo econômico ou de quaisquer outros, ficaria restrita aos dominantes ao subcampo restrito, aqueles que, eventualmente, conseguem vincular-se à produção de arte pela arte – ainda que esta não seja, sob quaisquer circunstâncias, de fato exclusivamente “pela arte” – a lhes conferir rendimentos econômicos minimamente satisfatórios. Estes representam, no entanto, uma grande exceção entre os agentes pertencentes ao campo musical.

Para a maior parte dos cantores e instrumentistas o trabalho acaba por se tornar significativamente subordinado às demandas externas, de natureza social, econômica etc. Sendo assim, a regra de flexibilidade verificada torna-se um importante exemplo de bônus concentrado e ônus compartilhado: enquanto um expressivo contingente de musicistas é levado a enquadrar suas atividades, no intuito de atender demandas outras que não as tidas como individuais/autônomas/de liberdade, uma pequena parcela pode gozar de expressiva autonomia, remunerada, de tal modo a permiti-los seguir atuando em consonância aos valores simbolicamente dominantes no campo restrito. A liberdade é, portanto, concentrada e exclusiva. De modo complementar, a precarização, associada à flexibilização, atinge parcela significativa da cadeia produtiva na área, com impacto relevante sobre a quase totalidade das atividades laborais de musicistas. É compartilhada.

No caso de meus principais interlocutores, é sintomático que nenhum entre eles possua como ocupação principal – no que diz respeito ao retorno financeiro dela obtido – aquela que exercem ou almejam exercer e com qual possuem/possuiriam maior engajamento afetivo e/ou estético. Por outro lado, todos apontam dificuldades cotidianas que lhes são importas devido à informalidade excessiva e à flexibilidade/precariedade do trabalho o qual exercem. A precarização demonstra um maior potencial democrático que a liberdade, verificado em sua exitosa expansão pelo *métier* dos musicistas.

Jeff Packman (2009) direcionou sua análise às características flexíveis do trabalho de musicistas na cidade de Salvador. Em sua pesquisa de Campo conduzida na cidade ao final da

década de 2000, ele retrata uma Salvador musical marcada pela flexibilidade, em aspectos que vão da constituição dos grupos até a própria noção de música. Segundo o autor, por outro lado, a ideia de flexibilidade, incorporada por musicistas no processo de socialização, também fornecia subsídios a tais agentes para resistências em relação à instabilidade e à informalidade a estruturar as condições de trabalho no campo.

Ao direcionar a pesquisa a musicistas comuns, fora do chamado *mainstream* (economicamente dominados, na terminologia de Bourdieu), Packman se dirige a agentes com posições no campo musical próximas àquelas ocupadas por meus interlocutores. Eles são levados a participar de vários projetos ou grupos musicais, no intuito de buscar um rendimento minimamente satisfatório com as apresentações realizadas. Estas, que representam a sua principal fonte de renda no que tange à performance musical, ocorrem em diferentes circuitos de trabalho, exigindo de seus protagonistas o acionamento de distintos capitais (artístico, econômico, tecnológico, social) no intuito de manterem relações que os permitam permanecer em atuação em cada um entre os referidos circuitos. A volatilidade e estreiteza do mercado de trabalho local somadas ao grande número de bons musicistas nele inseridos, induzem os agentes ao estabelecimento de relações temporárias e concomitantes, frequentemente de curta duração, com diversos agrupamentos musicais, no intuito de estabelecerem uma rede de financiamento para suas atividades.

Neste contexto, o autor assinala que a flexibilidade, ironicamente, converte-se em um caminho trilhado por musicistas soteropolitanos no intuito de alcançar certa estabilidade financeira no campo.

Esta habilidade de conhecer e tocar com diferentes pessoas de diferentes maneiras – o que eu estou chamando de conhecimento musical flexível – embora não seja exclusiva à Salvador, tem na cidade um valor primordial. Além da competência em uma grande variedade de estilos musicais, a depender de onde e com quem tocam, músicos que trabalham regularmente nas cenas de Salvador são notáveis por sua habilidade de ajustar a forma como executam sua parte em qualquer composição em qualquer composição a depender das condições de performance que podem variar bastante³⁴⁸. (PACKMAN, 2009, p.95, tradução nossa)

Além de relativa estabilidade alcançada por meio da flexibilidade, o autor aponta para um outro fenômeno percebido entre ambas no cotidiano de instrumentistas na cidade: a

³⁴⁸ This ability to know and perform music with different people in different ways—what I am calling flexible musical knowledge—while not unique to Salvador, is at a premium there. In addition to being competent in wide array of musical styles, depending on where and with whom they perform, musicians who work regularly in the Salvador scenes are notable for their ability to adjust how they render their part in any composition in relation to performance conditions that can vary greatly.

flexibilidade tornada possível por um determinado tipo de estabilidade. Packman argumenta, a partir da experiência com seus colaboradores, que o repertório comum executado entre vários grupos com os quais os músicos se apresentam, por exemplo, permite um maior e melhor trânsito entre eles. Aquilo que há de elemento comum entre as diferentes situações de performance, possibilita que os agentes se equilibrem em um contexto em que as situações de trabalho mostram-se extremamente heterogêneas e pontuais.

(...) para certos trabalhos, conhecido localmente como “*gigs*”, nenhum ensaio é realizado antes da performance, como forma de maximizar os ganhos por meio da eliminação dos custos de um estúdio de ensaio. Sem um amplo e flexível conhecimento de um repertório comum, trabalhos do tipo não seriam possíveis, uma vez que as músicas são comumente decididas no camarim e, dos musicistas, é esperado que as assimilem com o mínimo de discussão³⁴⁹. (PACKMAN, 2009, p.97)

As observações sobre a flexibilidade trazidas pelo autor muito se aproximam das experiências que observei em Campo. Aline dispensa ensaios com alguns grupos de casamento com os quais costuma tocar – os quais, por sua vez, possuem diversas convergências em seus repertórios – com a segurança que conseguirá “se sair bem”, mesmo não se dispondo a ensaiar. Ademais, uma versatilidade relacionada aos gêneros musicais os quais se propõe a executar, a permite ajustar o repertório de uma apresentação em acordo com as expectativas dos ouvintes e dos demais integrantes de cada um dos projetos. Túlio também se vale de sua versatilidade como instrumentista e do trânsito exitoso que estabelece entre diferentes estilos e ambientes de prática para aumentar a renda obtida com seus fazeres musicais. O domínio técnico do instrumento (umas das formas do que denomino capital artístico), a possibilitar explorá-lo de diferentes modos, é um trunfo evocado por instrumentistas no intuito de atender demandas diversas em situações de performance, possibilitando sua conversão em capital econômico. Quando Jaime me solicitou que tocasse mais baixo durante uma apresentação que realizamos a acompanhar Mário, o capital técnico acumulado me permitiu atender às suas demandas de modo mais ou menos confortável, independentemente de concordar ou não, esteticamente, com a reivindicação posta. Kátia ajusta sua performance na bateria a depender do número de percussionistas que com ela se

³⁴⁹ [...] for certain jobs known locally as “*gigs*” no rehearsals are held before the performance as a way to maximize profit by eliminating the cost of a rehearsal studio. Without a broad and flexible knowledge of core repertoire, such work would not be possible since tunes are commonly called on the bandstand, and performers are expected to render them with minimal discussion.

apresentam, tendendo a utilizar *grooves* menos densos quando a presença deles é mais significativa.

É possível perceber, portanto, que a flexibilidade possui consequências também estéticas, uma vez que, responsabilizados pela resultante do trabalho com o qual se engajam, os musicistas são levados a tomarem decisões com impacto sobre os aspectos sonoros de seus fazeres. Busquei aqui abordar alguns entre eles, vivenciados em Campo, ciente de que qualquer pretensão de esgotamento dos desdobramentos estéticos do caráter flexível do trabalho de musicistas mostraria-se de ilusória concretização.

A flexibilidade, quando compreendida em seu amplo significado, torna seus efeitos passíveis de apreensão nos mais variados aspectos da atividade laboral de musicistas. Busquei aqui, trabalhar as manifestações da flexibilidade a partir da interação entre as condições objetivas do trabalho e das subjetividades que o permeiam. Ciente do conjunto amplo de dimensões que permeiam o debate em questão, tive que optar pela hierarquização de critérios, evocando, a partir de sua concretização, somente alguns a serem abordados em relação ao fenômeno. Foi possível demonstrar, assim, que o caráter flexível do trabalho se manifesta nas múltiplas e distintas atividades as quais os agentes são levados a exercer, no intuito de complementarem os rendimentos oriundos da performance, geralmente insuficientes para seu sustento. Podemos perceber reflexos de sua manifestação também nas inúmeras funções assumidas por musicistas em trabalhos realizados no campo musical, sendo muitas vezes impelidos ao exercício de tarefas outras sem quaisquer relações diretas com a atividade-fim de instrumentista a que, a princípio, se prestam.

O mercado de trabalho no campo musical mostra-se incompatível com reconhecimento e legitimação dos agentes por meio do capital cultural em sua forma institucionalizada (diplomas, certificados etc.). Ele tende, em contraste, a valorizar demonstrações de competências múltiplas e igualmente flexíveis, que permitam aos indivíduos assumirem responsabilidades heterogêneas relacionadas à atividade laboral. A forma incorporada do capital cultural, acionada pelos agentes por meio de suas competências e saberes práticos, ganha, assim, uma maior relevância, impelindo-os a um processo de formação continuada, por meio do qual as atividades de estudo adquirem um caráter permanente.

Todos os referidos processos relacionados à flexibilização aqui reportados, remetem a uma processual responsabilização individual das atividades laborais acompanhada de uma desoneração institucional sobre tais responsabilidades. Essa espécie de realocação das

responsabilidades sobre o trabalho, a onerar os trabalhadores em detrimento às instituições é frequentemente compreendido na literatura como precarização, pois, frequentemente, a transferência de responsabilidades não é acompanhada por uma proporcional transferência de renda e de condições para sua concretização, resultando em maior exploração sobre o trabalho. Como foi visto, no caso dos músicos, não é possível identificar tal realocação como um traço recente da transformação do trabalho com o qual se engajam, uma vez que a flexibilidade é uma característica a estruturar os seus fazeres desde o Romantismo. Do mesmo modo, a precarização se apresenta como característica igualmente estrutural e há muito consolidada na confluência entre os campos musical e profissional.

As dimensões da flexibilidade aqui abordadas remetem a uma compreensão do termo a exceder o seu uso comum, levando em consideração – a ecoar os estudos de Jeff Packman –, inclusive, as suas manifestações estéticas. Longe de esgotar a discussão sobre o tema, o objetivo da presente seção foi jogar uma luz sobre algumas das características flexíveis da atividade laboral dos músicos, concedendo especial atenção àquelas verificadas em minhas experiências de Campo.

7.3 DESIGUALDADES ESPETACULARES: AS CARACTERÍSTICAS ESTRUTURAIS DE UM MERCADO NO QUAL O “VENCEDOR LEVA TUDO”

Mário foi o único entre meus interlocutores a não se perceber na condição de um profissional da música³⁵⁰, ainda que seja considerado como tal na presente pesquisa por seu enquadramento nos pré-requisitos já explicitados em momentos anteriores. Diante das dificuldades relatadas para a concretização de seu desejo em fazer da prática musical a sua principal ocupação, Mário percebe maior facilidade para encontrar trabalhos remunerados na área da construção civil, potencializada, em sua visão, por fatores ligados à sua classe social.

RH: Você acha que é mais fácil encontrar trabalhos esporádicos na área de construção civil ou na área de música?

MÁRIO: Para mim, até pelo ambiente que eu vivo, é mais fácil na construção civil. (...) as pessoas de onde eu moro não têm o costume de ver a música como um trabalho, sabe? Até por falta de qualificação eu acho, não sei, falta de vitrine, não ser um cantor conhecido. Existem alguns cantores que vivem de música popular, de *hits* assim, sabe? Essas músicas, desses sucessos da rádio. Eles conseguem ganhar alguma coisa, sabe? Mas eles tocam, fazem festas, o que é que eles tocam? Arrocha, pagode, *funk*, *pagofunk*, essas coisas, sabe? Existe uma determinada restrição com... restrição não, acredito que tem ambiente que recebe melhor a MPB, um pouquinho de *jazz*, o samba e tem outros ambiente que a... o lugar onde eu moro tem mais facilidade em receber o arrocha, outros ritmos que eu não tenho qualificação pra, não tenho conhecimento para tocar.

³⁵⁰ Ainda que considere a música como um trabalho, quando questionado sobre sua condição de profissionalização na área, o músico alegou não se perceber como um músico profissional.

Em relação ao que ressalta Mário na fala acima, faz-se importante uma ponderação outrora já ressaltada nesta tese: o estigma de musicista, cujo fazer é frequentemente associado à ideia de um não-trabalho, não é exclusivo de uma ou outra classe social, como já foi aqui abordado em distintos momentos, estando antes relacionado a uma construção simbólica historicamente instituída a seu respeito, com impacto sobre as diferentes classes. Tampouco se restringe a um local geográfico cuja população, em média, possui maior ou menor renda, escolaridade etc. Claro está, no entanto, que as consequências objetivas de tais associações podem ser vivenciadas de modo mais ou menos intenso, levando-se em conta as distinções mencionadas.

As dificuldades relatadas por Mário em fazer da música uma arte de viver mostram-se potencializadas pois, uma vez constatada a dificuldade de assimilação da condição profissional de seu fazer musical, poucas perspectivas são postas em seu horizonte que não o retorno ao trabalho na construção civil. Outras alternativas poderiam ter, por exemplo, um musicista de classe média, com a possibilidade de recorrer ao apoio, digamos, dos pais ou de amigos para manter suas atividades musicais ou para poder exercer uma gama de outras atividades profissionais que lhe permitisse manter uma concomitante atividade musical. Outro obstáculo que se impõe a Mário, possivelmente amenizado no cotidiano de pessoas oriundas de classes sociais mais altas, é que as pessoas de seu círculo de convívio mais próximo não valorizam, simbolicamente, o tipo de música com a qual se engaja e tampouco a consomem. Isto reforça em seu cotidiano uma dupla dificuldade: de um lado uma não valorização econômica de seu fazer, devido ao distanciamento simbólico entre seu ofício e a atividade laboral, e, de outro, um baixo envolvimento das pessoas de sua comunidade com o tipo de música ao qual se dedica, devido à sua aproximação de um gênero musical pouco consumido em seu bairro de origem: o *samba-jazz*.

Para uma outra ilustração do argumento, abro um breve parêntese, somente anunciado na introdução deste trabalho. Em uma de minhas idas a campo, peguei um transporte privado – acessado por aplicativo – em direção a uma apresentação do grupo de Mário. Durante o trajeto, em conversa com o motorista, descubro que ele também é músico. Me conta sobre alguns de seus trabalhos, a sua maioria com grupos de pagode locais. Ao dizer que tem trabalhado cada vez mais como motorista de aplicativos de transporte privado o questiono sobre as motivações. “- Pra vocês que são de uma classe mais alta, assim, às vezes até dá para viver de música. Pra gente, às vezes é complicado. Ou a gente trabalha, ou mexe com música”. Foi um dos dias que meu diário de campo começou a ser preenchido mais cedo que o previsto. Ainda que ele não tivesse conhecimento detalhado de minha origem social, era

capaz de me reconhecer como integrante de “uma classe mais alta”, provavelmente – interpretei – referindo-se a prerrogativas de ordem financeira. Inúmeros fatores podem ter influenciado a sua observação. O bairro onde iniciei a corrida, a cor da minha pele, minha vestimenta, o linguajar utilizado, entre diversas outras, que somente comprovam que as pessoas, conscientemente ou não, estão operando com classificações a todo instante. O mais importante a ser aqui ressaltado, no entanto, é que, ainda que profissões vinculadas às artes e aos esportes, por exemplo, sejam, uma entre as poucas que instituem, historicamente, possibilidades de ascensão social a integrantes de populações de baixa renda (AZEVEDO, 1955), o direcionamento de seus mercados ao comércio de bens simbólicos e o consequente distanciamento da lógica dominante no campo econômico podem ter efeitos ainda mais consideráveis justamente em relação a estes grupos.

Voltando à fala de Mário, ele aborda o fato de que pessoas que melhor se aproximam do que Bourdieu denomina subcampo de grande produção têm maiores chances de êxito financeiro. Estas buscam se engajar com a indústria cultural e com o som “da moda”, no intuito de obterem ali ganhos simbólicos e, principalmente, materiais relevantes. Mesmo entre aqueles que realizam tal aproximação, porém, os que se destacam são antes a exceção que a regra (vide exemplo de Aline). Ademais, para que o capital simbólico seja mobilizado em torno de obtenção relevante de capital econômico (em um processo de troca entre capitais), diferentemente de diversas outras profissões ordinárias, é necessário não somente que a pessoa se destaque, mas que se destaque excessivamente, como veremos a seguir. Mário não lamenta o fato de não trabalhar com os gêneros “da moda”, mas reconhece que o grupo de *samba-jazz* pouco favorece o reconhecimento financeiro e da condição laboral de seus fazeres como músico por pessoas de seu convívio cotidiano.

Ele compreende que, caso fosse uma dessas figuras de destaque, a sua relação de trabalho com a música poderia se dar de modo diferente. Por “não ser um cantor conhecido”, viabilizar-se economicamente como musicista mostra-se, então, menos provável que fazer o mesmo na área da construção civil. Além das questões de classe social e vínculo territorial, levantadas pelo próprio músico como motivações para tais constatações, é certo que elas mostram-se potencializadas pela inserção dos musicistas em um mercado de características muito específicas no qual *o vencedor leva tudo* (BECKER, 1982; LEVITT e DUBNER, 2005, p. 101-126, MENGER, 2005, p.73-100; ROSEN, 1983).

O que distingue a organização deste mercado dos demais é que nele quem se destaca concentra a quase totalidade dos recursos disponíveis aos indivíduos envolvidos com aquele campo. Segundo Becker (1982, p.52, tradução nossa), nenhuma forma de arte possui recursos

suficientes para atender a todos que se preparam e empregam tempo e esforço no intuito de terem nela a sua principal fonte de rendimento econômico. Na área de música, como já foi visto, exemplos dos que se dedicam à empreitada com sucesso são antes a exceção que a regra. O autor pondera, por outro lado, que “Se as artes fossem organizadas de maneira diferente – menos profissional, menos orientada para o estrelato, menos centralizada – tais recursos poderiam estar disponíveis”³⁵¹.

Em *Freakonomics* (2005), Steven Levitt e Stephen Dubner relatam como a distribuição da renda dentro de gangues na cidade de Chicago – Estados Unidos – ao final da década de 1980 era excessivamente direcionada às pessoas que se encontravam no topo de suas hierarquias internas, enquanto vendedores de rua associados a tais gangues recebiam quantias inferiores à de funcionários em atividades legítimas e pouco qualificadas. Para os autores era, a princípio, incompreensível que milhares de traficantes se sacrificassem em uma profissão de tão alto risco³⁵² e que lhes propiciava péssimas condições de trabalho sendo que, maior parte destes agentes, não recebiam o que poderiam receber trabalhando, por exemplo, como atendentes em uma filial de uma loja especializada em venda de sanduíches: “(...) se qualquer um passasse apenas algumas horas nos conjuntos residenciais proletários onde o crack costumava ser vendido, perceberia algo curioso: não só a maioria dos traficantes dessa droga ainda mora nesses conjuntos, como a maioria deles ainda reside com a mãe” (2005, p.105), o que muito contrastava com a imagem do traficante milionário cercado de armamento de última geração, frequentemente retratado na mídia estadunidense no período, despertando a fúria dos cidadãos ditos “de bem” ou cumpridores de leis no país.

Os autores citam uma pesquisa de campo realizada por um pesquisador vinculado, à época, à Universidade de Chicago – Sudhir A. Venkatesh³⁵³ – junto aos traficantes e associam seus resultados a dados sobre os rendimentos de integrantes da gangue pesquisada, em diversos graus de sua hierarquia interna, chegando a conclusão de que a motivação de tais traficantes, em sua maioria jovens, a permanecerem fiéis ao mercado do tráfico era de natureza simbólica: a possibilidade de um dia chegarem a ser um dos chefes do tráfico:

O problema do tráfico de crack é o mesmo que afeta todas as outras profissões glamourosas: um monte de gente competindo por um pequeno punhado de prêmios. Ganhar muito dinheiro na gangue do crack não era

³⁵¹ If the arts were organized differently – less professional, less star-oriented, less centralized – that support might be available.

³⁵² As chances de serem executados em serviço, por exemplo, era de 1 em 4, ou 25%.

³⁵³ Hoje, o pesquisador é professor de Sociologia e Estudos Afro-Americanos na Universidade de Columbia (EUA).

muito mais provável do que se tornar estrela do cinema para a matuta ou conseguir um lugar na liga principal para o zagueiro do time escolar. Os criminosos, porém, como todo mundo, são movidos a incentivos. Se o prêmio é suficientemente grande, eles farão uma fila de dobrar o quarteirão na expectativa de uma chance. [...] Nas profissões glamourosas – cinema, esportes, música, moda – está presente uma dinâmica diferente [das demais profissões]. Mesmo nas indústrias que ficam em 2o lugar no quesito glamour, como editoras, agências de publicidade e a mídia em geral, multidões de jovens brilhantes disputam empregos insignificantes que pagam mal e exigem dedicação irrestrita [...] um jogo que mais se assemelha a um torneio. As regras de um torneio são diretas. [...] Para avançar no torneio, é indispensável demonstrar não apenas que se está acima da média, mas que é espetacular (LEVITT e DUBNER, 2005, p.117-118, parênteses meu)

O mercado profissional da música se assemelha, portanto, ao do tráfico de drogas. Nesta lógica de torneio, “os vencedores levam tudo” e mobilizam, em consequência, boa parte dos recursos econômicos do campo em torno de sua produção. Aos demais resta encontrar formas alternativas de remuneração até o momento em que alcançarão o topo da pirâmide. Acontece que somente uma ínfima parcela dos que se percebem “eleitos” ou “potencialmente eleitos” conseguirão atingir a proeza almejada, propiciando ao mercado, a partir da eterna dúvida, uma permanente e significativa oferta de trabalho excedente³⁵⁴.

A desigualdade dos provimentos financeiros verificada no setor e atestada na literatura (BECKER, 1982; MENGER, 2005; 2014; ROSEN, 1983; REQUIÃO, 2010; 2016), torna vulnerável a situação da parcela mais significativa dos instrumentistas. Uma grande exposição (inclusive midiática) a qual se sujeitam os músicos que representam os raros casos bem sucedidos financeiramente no mercado, podem operar como atrativo à inserção de outros agentes a pleitear benesses semelhantes, estas que, por sua vez, se restringirão a um seleto e exclusivo grupo. O uso instrumental das mídias, portanto, é outro ponto essencial à compreensão dos mecanismos de produção e manutenção da condição das *superestrelas*, ou seja, aqueles poucos que se posicionam no topo das hierarquias do campo musical. A função de tais meios de reprodução não se restringe à referida influência exercida sobre aqueles que

³⁵⁴ Pierre-Michel Menger (2005) atesta a respeito: “Esta incerteza, e a concorrência inter-individual da qual ela é a face colectiva, condicionam o prazo de revelação do talento de um indivíduo. Por um lado, a dimensão de incerteza explica porque é que o grau de adequação entre as disposições de um candidato a uma profissão artística e as condições de êxito no exercício desta é revelado ao indivíduo apenas progressivamente, em situação de trabalho, por um processo de aquisição de informação sobre o *métier* e sobre si mesmo. É necessário, por outro lado, conceber a objectivação social do valor como um mecanismo complexo de selecção que não revela senão *a posteriori* os riscos inerentes à actividade artística. As duas dimensões, individual e colectiva, da incerteza são indissociáveis: para que o talento e as possibilidades de sucesso de um candidato à carreira artística sejam mensuráveis *a priori*, será necessário que o exercício da criação e de um *métier* artístico não encerre nenhuma dimensão radicalmente imprevisível e que ele seja avaliado segundo um modelo fixo, estável e unanimemente aceite (...) É isso que confere à carreira uma indeterminação suficiente para que o número de aspirantes a artistas ultrapasse em muito aquele que seria desejável se uma antecipação perfeitamente racional das probabilidades de sucesso estivesse ao seu alcance” (p.16-17).

representam posições financeiramente dominadas no campo musical – a estabelecer um expressivo “exército de reserva”. Para que o mercado favoreça a existência de tais discrepâncias relacionadas ao rendimento dos agentes, mostra-se essencial a possibilidade de multiplicação dos produtos de seus fazeres musicais, mediadas por tecnologias diversas, de modo que as superestrelas possam entregar seus serviços a muitos compradores simultaneamente (ROSEN, 1983, p.454).

Como as ferramentas tecnológicas e as mídias possuem grande capacidade de protagonizar tais “amplificações” de serviços ou produtos resultantes de um trabalho musical (BENJAMIN, 1983), elas tornam-se elementos chave para a compreensão do fenômeno:

A superestrela é uma pessoa cuja audiência é enorme para os padrões escalares da maioria de nós. Mercados pessoais de tal magnitude são sustentados de modo quase exclusivo pelo uso da mídia como recurso de cooperação. Esses mercados representam tecnologias que, com efeito, permitem que uma pessoa clone-se a um custo baixo. Mais precisamente, o aumento dos custos não é proporcional ao aumento do mercado (...). Uma vez que um autor entrega um manuscrito a um editor, ele pode ser duplicado a baixo custo por tempo indeterminado. Um programa de televisão ou rádio é transmitido virtualmente sem custos e de forma idêntica a quem quer que esteja sintonizado. O performer ou autor realiza mais ou menos o mesmo esforço se mil ou um milhão de pessoas aparecem para ouvir o concerto ou para comprar o livro³⁵⁵. (ROSEN, 1983, p.456, tradução nossa)

Da análise do trecho acima é possível apreender que, na contemporaneidade, as transformações tecnológicas tendem a potencializar, em âmbito global³⁵⁶, o fenômeno das superestrelas, com possíveis efeitos sobre o aumento das desigualdades. A combinação da possibilidade de multiplicação da oferta através dos recursos tecnológicos e midiáticos e a baixa competitividade percebida entre os dominados no campo e aqueles a ocuparem o andar de cima da disputa por seu domínio (devido à alta concentração de capitais), contribuem para a sua configuração em favorecimento dos últimos. Tal constatação favorece o argumento de Rosen de que as mudanças na tecnologia da comunicação e no controle da distribuição

³⁵⁵ The superstar is someone whose audience is enormous relative to the scale on which most of us operate. Personal markets of that magnitude are almost exclusively sustained by use of media as a cooperating resource. These markets represent technologies that, in effect, allow a person to clone himself at little cost. More precisely, costs do not increase nearly in proportion to market size. (...) Once an author delivers a manuscript to a publisher, it can be duplicated at small expense practically indefinitely. A television or radio program is communicated virtually costlessly and identically to whomever happens to tune in. The performer or author puts out more or less the same effort whether one thousand or one million people show up to listen to the concert or buy the book”.

³⁵⁶ Rosen (1983, p.459) argumenta que as reduções nos custos de comunicação e transporte expandiram o mercado potencial para todos os tipos de serviços profissionais, tendo ainda possibilitado a muitos dos profissionais do topo do mercado das artes, jornalismo, entre outras áreas, a trabalharem em escalas nacionais e internacionais.

favoreceu, no último século, a transformação de estrelas em superestrelas, possibilitando que forjasse, então, o seu conceito. Para a presente pesquisa, me abstive da interação com agentes a se enquadrar na categoria, mas a explicitação do que ela representa para a significativa desigualdade atestada no campo musical, torna a sua apreensão e compreensão essencial às reflexões aqui empreendidas.

O desenvolvimento das tecnologias de comunicação favoreceu, portanto, a criação de condições históricas compatíveis à ascensão das superestrelas e à sua perpetuação como figuras economicamente dominantes no subcampo de grande produção (e, em menor escala, simbolicamente dominantes no subcampo restrito). Pelo diálogo mais direto com a indústria cultural e com a ordem econômica de um modo geral, é o primeiro subcampo aquele com o qual as superestrelas estabelecem uma conexão mais intensa. Os músicos vinculados ao subcampo de produção restrita têm mais dificuldades em se desprenderem dos valores a ele comuns e de submeterem os produtos de seus fazeres musicais a uma lógica de mercado, o que restringe o alcance midiático e, conseqüentemente, popular de suas atividades. É possível perceber, por exemplo, que os musicistas contemporâneos de grande projeção a inspirar o trabalho de Aline podem, em sua maioria, ser tomados como exemplos de superestrelas, ao menos em âmbito do espaço social/musical nacional: Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Luciano, Luan Santana, entre outros. Mário, por sua vez, tem como trabalhos de referencia o de musicistas ou grupos como Baiana System, Luedji Luna, Baco Exu do Blues e Xênia França, que poderiam ser alçados ao posto do que Peter Bowbrick (1983, p.459) denomina *estrelas*, não contando com o mesmo nível de exposição e acesso ao capital financeiro a ostentarem as superestrelas.

A constatação não minimiza o impacto da lógica do *vencedor leva tudo* a permear ambos espectros do campo musical, mas demonstra que o volume de capital financeiro a circular no subcampo de grande produção concede, aos que monopolizam tais recursos em seu interior, um destaque consideravelmente mais expressivo. Para cada Wayne Shorter ou Yamandu Costa a se lançarem às disputas internas ao subcampo restrito, uma legião de aspirantes terão de se contentar ao exercício do anonimato e à disputa pelos poucos recursos financeiros a restarem em seu interior. Fenômeno semelhante ocorre ao subcampo de grande produção, em escalas significativamente superiores. Não à toa, agentes como Rihanna, Beyoncé e Drake, mobilizaram, no mercado de trabalho, um volume de capital econômico (estrito senso) expressivamente maior que os primeiros músicos mencionados. Há uma enorme discrepância entre as remunerações de cantoras como, digamos, Anitta e Mônica

Salmaso; musicistas como o Guitarrista Keith Richards e o pianista Nelson Freire; os vocalistas Léo Santana e Russo Passapusso; e assim por diante.

Outra característica muito importante de um campo que se organiza da maneira mencionada, é que as recompensas e as chances de sucesso crescem de modo desproporcional ao capital artístico incorporado e manifesto a partir de distintas habilidades legitimadas em seu interior. Pequenas diferenças desta forma de capital podem se tornar responsáveis por grandes variações de projeção e de reconhecimento entre tais agentes no campo, o que acaba exibindo ainda mais a desigualdade estrutural a lhe constituir:

A mundialização dos mercados faz com que a informação sobre os sucessos em todos estes mundos profissionais circule muito rapidamente e favoreça a aparição de bolsas de talentos ou de supertalentos. O que se verifica à escala internacional permanece válido para o espaço nacional, onde a performance de elite é procurada e remunerada conforme uma estrutura de lotaria: prêmios muito importantes para os mais reputados, e, para os outros, uma distribuição dos ganhos escalonada que pouco tem em conta as diferenças de capacidades. Trata-se de uma das expressões do aumento não só das desigualdades inter-categoriais, mas também das diferenças de condição observadas no seio de uma mesma categoria profissional. [...] A composição dos dois factores de desigualdade – diferenças de talento mesmo que mínimas e associação por nível de reputação – atinge a sua eficácia máxima em actividades como as artes, onde os critérios de qualidade e de valor das competências não são fáceis de definir *a priori*. (MENGER, 2005, p.79-84)

Uma ilustração perfeita do mecanismo a justificar a argumentação exposta pode ser encontrado nos concursos e premiações musicais. Via de regra, encontra-se em disputa em tais situações um prêmio em dinheiro (capital econômico) e outro, relacionado ao reconhecimento dos méritos dos vencedores no campo (capital simbólico). Se os três primeiros lugares em um concurso de semelhante natureza submetem-se a tais recompensas, todos os demais, não importa se cinco, cinquenta ou quinhentos competidores, restarão sem obter qualquer forma de reconhecimento material ou simbólico, independentemente das distinções entre seus capitais artísticos. O mercado do tipo “o vencedor leva tudo” pode ser também referido por uma expressão corriqueira, utilizada, no Brasil, para alusões a situações nas quais os extremos se opõem e ganham relevância à medida em que estratos médios são suprimidos em suas direções: *oito ou oitenta*.

Para melhor compreender como as desigualdades mostram-se estruturais em economias sob tais configurações podemos analisar os elementos que as constituem por um outro prisma. Autores vinculados às áreas de sociologia e economia (ROSEN, 1983, p.454; MENGER, 2014) argumentam que, nos campos artísticos, as tecnologias de consumo ou uso

dos serviços providos pelas atividades que os caracterizam, se dão de tal modo que agentes com pouca desenvoltura em habilidades legitimadas em seu interior (pouco capital artístico) mostram-se substitutos inadequados àqueles que demonstram familiaridade e domínio de tais disposições/ações. Isto ocorre devido ao fato de que tais substituições têm suas possibilidades de eficiência otimizadas quando o produto da atividade laboral é homogêneo, ideia radicalmente oposta aquela a estruturar a produção simbolicamente dominante no interior do campo musical – subjugada a valores tais como originalidade e individualidade. Suponhamos que um padeiro, funcionário de uma grande rede de padarias em uma metrópole brasileira, necessite se afastar temporariamente de sua função no local por motivos médicos. É bastante provável que os proprietários do estabelecimento lhe encontrem um substituto, sem grandes traumas para a produção local. Espera-se que o rendimento de qualquer trabalhador qualificado – e com acesso à receita – que se predisponha a exercer a referida função na padaria, tenha nela desempenho suficientemente semelhante a não comprometer a produção almejada. Da mesma forma, mantida estáveis as demais condições, é de se esperar que dois padeiros alcancem o dobro da produtividade de um único, no mesmo estabelecimento, desde que tenham condições proporcionalmente favoráveis ao exercício do trabalho almejado. Isso ocorre também com outros tipos de trabalhos, principalmente aqueles vinculados ao setor de serviços:

A produtividade de um vendedor é facilmente mensurável pelo valor dos bens que ele vende, em relação a seu custo. O pagamento baseado em comissões garante uma relação aproximadamente proporcional entre produtividade pessoal e pagamento (aproximadamente, porque a maior parte dos sistemas de comissão não são perfeitamente lineares). Se a natureza da competição for de tal modo que a pessoa com melhor desempenho nas vendas uma empresa recebeu, digamos, oitenta por cento do da remuneração total aos vendedores, a distribuição das recompensas seria muito mais concentrada e inclinada aos melhores posicionados no ranking de venda que o é na situação anteriormente mencionada. Mas, então, é exatamente isso o que define uma superestrela³⁵⁷. (ROSEN, 1983, P.451-2)

Esta última situação mencionada por Rosen, marcadamente desigual em sua essência e caracterizada pela existência de superestrelas, é a que mais se aproxima do quadro verificado no campo musical, ao menos no que se refere a prática de agentes posicionados nas faixas

³⁵⁷ A salesman's productivity is easily measured by the value of goods he sells relative to their cost. Payment on commission basis guarantees a roughly proportional relationship between personal productivity and pay (roughly, because most commission systems are not strictly linear). If the nature of competition was such that the person who sold the most in the firm received, say, 80 percent of the firm's total compensation to salespersons, the distribution of reward would be much more concentrated and skewed to the top ranks than it actually is. But, then, this is precisely what defines a superstar.

dominantes em cada um de seus subcampos. Ao se ausentarem de uma apresentação, MC Catra ou Maria Betânia, por exemplo, não podem esperar que enviar um substituto para se apresentar em seus lugares resolva a problemática situação. Diferentemente, porém, Elias troca datas de apresentações com colegas que também se apresentam no restaurante onde trabalha, tendo como *métier* para tal um simples informe por mensagem de celular ao gerente do estabelecimento. Quando Armando – músico que o acompanha – atrasou-se, Elias pôs-se a tocar solitariamente até o momento da chegada do primeiro, sem qualquer desconforto aparente entre ambos ou com os funcionários da casa. O capital simbólico acumulado por figuras como MC Catra e Betânia, os tornam diferenciados pela individualização, ocorrência comum aos que dominam o campo (em seus respectivos subcampos), tanto simbólica quanto economicamente. São, no que tange à condição de trabalhadores ou agentes do campo, potencialmente insubstituíveis. No caso de Elias, ainda que a concessão de atributos funcionais à música que desempenha³⁵⁸ o permita melhores rendimentos com a performance que aqueles verificados por seus colegas que prezam por um trabalho mais autoral, por exemplo, o menor reconhecimento do trabalho em suas características singulares e particularizantes torna-o mais facilmente substituível. No caso de um restaurante que contrata músicos para o entretenimento de seus clientes, interessa antes a garantia da música que ali se é produzida que de músicos específicos, ou seja, uma vez que exista uma performance musical no espaço, importa menos quem esteja a protagonizá-la.

É possível então perceber que, internamente ao campo, a lógica do “vencedor leva tudo” predomina, seja no subcampo de grande ou restrita produções, mas, ao levarmos em consideração somente a realidade dos dominados em cada subcampo, há uma maior aproximação entre a situação laboral dos músicos daquelas vivenciadas por outros trabalhadores cuja mão de obra mostra-se altamente substituível.

³⁵⁸ Ao conceder o caráter de funcionalidade ao seu fazer musical – trazendo novamente à análise a ideia de *música ambiente* –, Elias se aproxima-o da condição de um produto, inserindo-se, assim, de forma direta no subcampo de grande produção. Ao fazê-lo, entretanto, o músico posiciona-se em sua face dominada, assim como a grande maioria daqueles que realizam movimento semelhante no interior do campo. Dada as características extremadas das desigualdades econômicas e simbólicas operadas em seu interior, pode-se afirmar que Elias integra aquele contingente de agentes a competir pelos poucos recursos disponíveis no campo àqueles que não possuem nele grande poder de legitimação.

Trabalhadores das artes necessitam ser relativamente intercambiáveis (ao menos para as tarefas tidas como menos essenciais; de contrário, não haveria um número tão alto de candidatos à mesma categoria de empregos), prontos para trabalhar em um regime caso-a-caso, e dispostos a substituírem uns aos outros ao capricho das oportunidades disponíveis³⁵⁹. (MENGER, 2014, p.137)

Os musicistas destes estratos dominados, entretanto, necessitam lidar, em acréscimo, com a escassez de recursos advinda de uma estrutura que tende a favorecer o acúmulo de parte significativa do capital econômico em circulação no campo por poucos agentes. Podemos tomar tal constatação como justificativa para o fato de que poucos entre tais agentes obtêm êxito na vivência laboral exclusiva na área de performance musical. Entre meus interlocutores, somente Leo relatou vivenciar semelhante situação (v. **Tabela 2**). A análise dos dados da PNAD (Capítulo III) indica que esta não é uma particularidade dos indivíduos com os quais me relacionei durante a pesquisa, sendo uma característica marcante dos trabalhos de musicistas no Brasil. A tendência ao trabalho intermitente e à subocupação verificadas – um em cada três profissionais relatam trabalhar menos que gostariam (taxa entre os demais ocupados: 7,6%) – são apenas alguns indícios a justificar a constatação.

Packman (2009, p.94) relata como a busca por diferenciação, ou seja, pelo estabelecimento de uma identidade musical pelos agentes do campo, torna-se uma tática de sobrevivência no campo, mesmo para aqueles a ocuparem os estratos inferiores de suas hierarquias. O êxito individual em um processo semelhante resulta em um reconhecimento simbólico, que, por sua vez, pode ter como consequência a busca destes exitosos agentes devido àquilo que difere suas performances das demais.

(...) raros músicos são considerados como indispensáveis. Tal constatação pode conduzir à estagnação salarial quando, por exemplo, um músico que solicita por aumento em seu cachê pode ser facilmente substituído por outro, disposto a trabalhar por uma menor quantia de dinheiro. Ao longo do tempo, alguns *performers* são capazes de se estabelecerem em condições nas quais tornam-se menos substituíveis (...) de uma série de formas – por exemplo, por meio da criação de uma identidade extremamente única como *performer* ou assumindo responsabilidades de produção. (PACKMAN, 2009, p.94)

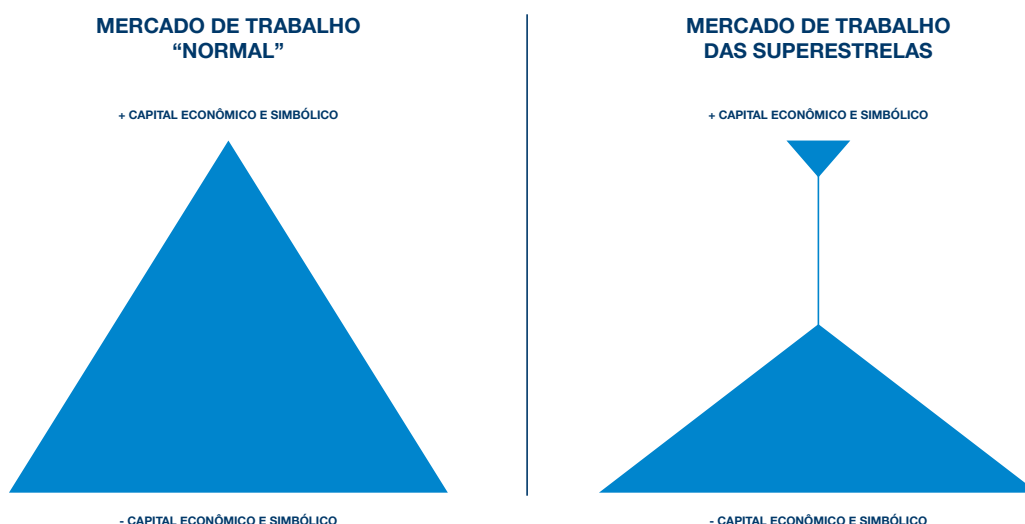
É uma tática que busca implantar entre os *oitenta* a regra que vale para os *oito*, mostrando-se parcialmente exitosa em determinadas ocasiões. Não é capaz, porém, de reverter a tendência à reprodução da lógica interna do campo, caracterizada por uma

³⁵⁹ Artistic workers must be relatively interchangeable (at least for the tasks deemed less essential; otherwise, there would not be such a high number of applicants to the same category of jobs), ready to work on a case-by-case basis, and willing to replace one another at the whim of available opportunities.

distribuição desigual de recursos, na qual “vencedor leva tudo”, reservando a seus dominados, por outro lado, regras de mercado mais próximas àquelas encontradas no setor de serviços de um modo geral – grande possibilidade de substituição de mão de obra à revelia das habilidades individuais.

Em um exemplo caricato e meramente ilustrativo, poderíamos buscar representar visualmente tendências de formação das pirâmides salariais verificadas em um mercado de trabalho com estrutura de recompensa linear e um de um mercado marcado pela presença das superestrelas (estrutura de recompensa não-linear) (ROSEN, 1983) da seguinte forma:

Figura 27 – Comparação entre o mercado de trabalho convencional e das superestrelas



Fonte: Levitt e Dubner (2005), Menger (2005), Rosen (1983)

A referida configuração de mercado de trabalho no campo musical adequa-se a manifestações particulares de violência simbólica no que diz respeito, por exemplo, à relação entre musicistas e contratantes. Estes, frequentemente se aproveitam de tal organização do mercado, exigindo dos músicos sacrifícios presentes que se justificariam pela possibilidade de glórias futuras. A difusão, mesmo entre os músicos, da ideia de que o presente corresponde a um período de empreendimento, os incitam a sacrificá-lo – financeiramente – de tal modo que acabam por arcar com as despesas dos trabalhos que realizam, acreditando no acúmulo de capital artístico, futuramente negociável. Frequentemente, o referido sacrifício é realizado de modo voluntário:

- Você realiza trabalhos não remunerados ou mal remunerados por outras motivações que não financeiras no caso? Por exemplo...
- No meu trabalhava autoral, por exemplo. (...) Porque aí eu vejo como um... (...) não é investimento a palavra que eu quero usar. É como um empreendimento. Você tá ali planejando, às vezes visando mais lá na frente, não tem jeito. (Aline, cantora)

A proliferação do entendimento de que os músicos devem “sacrificar” o presente como forma de investimento em um possível reconhecimento futuro, reforça a certeza do ônus e a dúvida do bônus no cotidiano de tais indivíduos. Dada a desigualdade existente no interior do campo musical, é sensato supor que as chances de alcançarem o destaque almejado são ínfimas, mas a dúvida mostra-se um elemento suficiente para a manutenção de sua “engrenagem” interior. Como bem pondera Howard Becker (1982, p.52), fossem as artes organizadas de modo menos centralizado e orientado para o estrelato, é possível que houvessem recursos suficientes para atender todos os que se preparam e empregam tempo e esforço no intuito de terem nela a sua principal fonte de rendimento econômico. Não é o que acontece em um mercado de superestrelas.

O impacto simbólico da dúvida acerca do êxito no campo para a manutenção de seu funcionamento de modo tão desigual pode ser percebido no discurso de vários entre meus interlocutores:

Pra você ter essa vantagem (financeira) seria ideal você participar de um grupo, ou de uma banda que você tivesse um patamar maior. No meu caso é um patamar pequeno (...) as pessoas não lhe dão um subsídio pra você se manter na música. Talvez seja porque eu toco num grupo que não me dê subsídios. Eu não tenho empresário, eu não tenho produtor pra me bancar, porque, se eu tivesse, automaticamente eu estaria protegida. (Kátia, parênteses meus)

(...) eu fui gravar meu clip agora, até brinquei, falando que a produção é: eu e meu noivo. De ficar responsável por tudo, né? Por tudo, por tudo, por tudo mesmo. É se preocupar, sei lá, de repente vai ser água pra beber durante as gravações, tipo isso, entendeu? A gente tem que se preocupar com aluguel da luz, que vai fazer com a pessoa... e aí, se a pessoa não entrega... por exemplo: o cara, no dia, falou “Ah, eu não vou poder mais entregar de noite, eu só vou entregar 3h da manhã”, sendo que a gente ia viajar às 4h. Isso já dá um estresse imenso. E são coisas que um artista (que) tá lá, super famoso, não tá se preocupando com essas coisas.

(...)

(...) eu acho que, em todas as profissões, vão ter profissionais de sucesso e vão ter aqueles que, de repente, não tão tanto ali em evidência. (...) eu pelo menos tô batalhando e lutando para chegar uma hora de eu ter mais. (Aline)

(...) você tem as pessoas que são músicos e vivem... que tem condições favoráveis de vida e tal. Você veja (que) são pessoas que, na verdade, tão no campo do empreendedorismo: são artistas que também são empresários. Eu acho que são poucos, são exceções. Eu não (me) colocaria aí nesse grupo. (Elias)

– (...) você toparia tocar, mesmo sem remuneração?

– Seria uma forma também de colocar nosso trabalho na vitrine, sabe? Essa questão de sem remuneração... (...) É uma forma de colocar o nosso trabalho na vitrine. As pessoas gostam do nosso trabalho, só que falta casa que queira comprar o nosso trabalho, sabe?

(...)

- No geral, você acha que a remuneração que você tem (a partir da prática musical) cobre esse investimento todo, de tempo? A remuneração que você tem com música especificamente...
- Não cara, não. Não cobre. (...) Mas é uma coisa que eu faço porque eu ainda tô começando, sabe?! Eu tenho que fazer mesmo, não tem outro jeito. Se eu não fizer, quem vai fazer? Não tenho uma pessoa que trabalhe, uma produtora... (...) Investimentos para ganhos futuros. (Mário)

O enunciado de Mário mostra-se de grande relevância, pois ilustra como a organização desigual do campo pode favorecer os contratantes em momentos de negociação. O entendimento partilhado pelo musicista de que a oferta gratuita do produto de seu trabalho faz-se necessária no intuito de inseri-lo na “vitrine”, demonstra como a dúvida acerca da projeção futura possui grande eficácia simbólica no que diz respeito ao condicionamento da ação presente do agente. Como argumenta MENGER (2005. p.90) para o bom funcionamento do mercado na área de música tal como se organiza, é essencial “que o sucesso permaneça incerto, para estimular a inovação, conservar a dimensão criativa do trabalho e não desanimar concorrentes e novos candidatos”.

No caso de Salvador, um grande trunfo se apresenta em favor dos contratantes: a inserção de músicos cujas carreiras tiveram início na cidade, em posições hierarquicamente elevadas no campo musical, seja nos subcampos de grande ou restrita produção. A projeção midiática alcançada por Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Moraes Moreira, Raul Seixas, Olodum, É o Tchan, Carlinhos Brown, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Léo Santana, entre muitos outros sobre os quais discorri direta ou indiretamente no Capítulo II, potencializa o que podemos chamar – a partir da fala de Mário – de *efeito vitrine*. Ao mirar no êxito de tais agentes, aqueles em busca de “vitrine” tornam-se mais motivados aos sacrifícios financeiros presentes, pois têm, em experiências concretas, exemplos de outros que ali um dia estiveram e conseguiram alcançar extratos superiores na hierarquia do campo.

O autor demonstra como a incerteza em relação ao êxito, a imperar nos campos artísticos, produz e reproduz desigualdades acentuadas entre as condições dos que se situam nos degraus de cima de sua hierarquia interior e os que não têm grande projeção. O *habitus* musical contribui à disposição de seus agentes, desde a tenra socialização em seu interior, às incertezas, prestando-se, ora ou outra, a dar contornos amenos à dúvida e às suas consequências, inerentes ao sucesso profissional no campo. O mercado das superestrelas é incompatível à previsibilidade de carreiras organizadas por meio de empregos a tempo integral, cujos trabalhadores são convidados a desempenhar funções pré-estabelecidas bem delineadas. A disposição para diminuir a desigualdade em seu interior, atravessa o interesse em modificar a configuração do trabalho que lhe é, concomitantemente, consequência e fermento. O risco tem seu preço; suas informalidades... e flexibilidades.

Nesta seção abordei elementos simbólicos e objetivos a favorecerem a reprodução das grandes desigualdades perceptíveis no campo musical. Procurando fazer jus a uma abordagem que considere elementos estruturais e subjetivos para a condução da análise, evoquei reflexões oriundas da literatura, no intuito de iluminar e subsidiar a melhor compreensão de experiências de meus agentes no interior do campo musical. A organização do mercado de trabalho a lhe caracterizar assemelha-se a uma loteria: concentração de bens legitimados (de ordem econômica e simbólica) entre poucos indivíduos “vencedores” em suas disputas internas, e pequenos montantes a serem distribuídos por todos os demais agentes que buscam ascender em seu interior. Ainda que tenha me reportado, inevitavelmente, aos elementos simbólicos a darem sustentação (e serem sustentados) pela estruturação de tais desigualdades, o direcionamento se deu majoritariamente em relação às questões objetivas relacionadas, principalmente, às desigualdades econômicas (em sentido estrito) inerente ao campo.

Na experiência de meu interlocutores, a estruturação do mercado à maneira em que “o vencedor leva tudo” tem grande impacto. Integrantes dos estratos dominados no campo, eles percebem, de diversas maneiras, a limitação de recursos disponíveis. A ausência de demanda, os baixos valores dos cachês, a busca por atividades profissionais em outros campos ou funções outras que não a de instrumentista/cantor no interior do próprio campo musical, podem ser apontadas como algumas delas. Discursos como “se eu fosse um músico famoso”, “se eu tivesse um empresário” ou “isso é um investimento” tornam-se recorrentes, demonstrando o êxito do impacto simbólico das incertezas sobre as chances de sucesso no campo no que diz respeito à manutenção da estrutura de intensas desigualdades a lhe caracterizar.

7.4 PANDEMIA DE *LIVES* EM TEMPOS DE CORONAVÍROS: O IMPACTO DO COVID-19 SOBRE O TRABALHO DE MEUS INTERLOCUTORES

Ao final de 2019, chega a conhecimento dos brasileiros a existência de uma nova modalidade do chamado *coronavírus* (Covid-19), a espalhar certa apreensão em outros países do mundo, principalmente a China. Pouco após as celebrações carnavalescas, no ano seguinte, os primeiros casos de contaminação pelo vírus são registrados no Brasil³⁶⁰. Nos meses subsequentes, já sob um cenário de pandemia, uma quantidade significativa de países viu-se

³⁶⁰ No momento da presente escrita, ainda não há conhecimento, no campo científico, acerca da existência ou não de casos anteriores ao relatado de indivíduos contaminados pelo vírus. Dado o grande percentual de assintomáticos verificada entre a população contaminada é possível que o vírus já circulasse pelo país em um período anterior ao primeiro caso oficialmente confirmado.

refêm do impacto do vírus sobre sua população. A recomendação de conduta pela OMS foi no sentido do isolamento social, como maneira de reduzir o contágio e, conseqüentemente, o número de mortes em decorrência da contaminação.

Além do impacto na saúde, a pandemia do coronavírus resultou em severa contração das atividades econômicas nos países afetados, a exemplo do Brasil. O campo musical, bem como boa parcela do setor artístico, sofreu especial impacto financeiro, devido, entre outros fatores, ao impedimento ou restrição legal ao funcionamento de bares, casas noturnas, restaurantes, teatros, festivais, centros culturais, bem como outras localidades/eventos/espços destinados a acolherem a prática laboral de musicistas.

Cerceados do direito de exercerem o trabalho como instrumentistas/cantores, meus interlocutores experimentaram distintas experiências relacionadas às respostas ao novo cenário delineado. Nesta seção, farei uma sucinta discussão acerca do impacto da pandemia sobre seus fazeres musicais e dos musicistas em geral, à luz das discussões empreendidas até aqui a respeito do trabalho musical. Por representar uma situação atípica, que resultou basicamente na extinção das demandas por apresentações “ao vivo” durante extenso período (ainda em vigor no momento desta escrita), o contexto pandêmico mostrou-se relevante à percepção de algumas particularidades da ocupação musical, em suas manifestações objetivas e simbólicas.

Kátia, Mário, Aline, Elias e todos os demais interlocutores interromperam integralmente as atividades de performance presenciais quando iniciada as medidas preventivas dos estados e municípios no intuito de conter a propagação do vírus. Consideradas atividades promotoras de aglomeração e não essenciais, os shows já agendados foram suspensos e, até o momento da presente escrita, ainda não haviam sido retomadas as atividades relacionadas às apresentações³⁶¹.

Dado o caráter eventual, autônomo e informal da parte mais significativa dos trabalhos exercidos por meus colaboradores na área de performance, estes não puderam usufruir de prerrogativas disponibilizadas a trabalhadores contratados e/ou formalizados, a exemplo do trabalho remoto (remunerado e sob vínculo formal), da compensação de horas, da antecipação

³⁶¹ No estado da Bahia dois decretos foram regulamentados, no intuito de coibir as atividades públicas ou privadas que pressupunham/promovessem aglomerações. O de no 19.529, de 16 de março de 2020, suspendeu por trinta dias eventos e atividades com a presença de público superior a cinquenta pessoas, a envolverem aglomerações. Os eventos afetados: desportivos, religiosos, shows, feiras, circos, eventos científicos, passeatas e afins, bem como aulas em academias de dança e ginástica. Este decreto limitou-se aos municípios de Salvador, Feira de Santana e Porto Seguro, à época identificados como locais onde já verificava-se transmissão comunitária do vírus. O decreto no 19.586, de 27 de março de 2020, estendeu até 30 de agosto as restrições aos eventos supracitados, bem como tornou-as válidas para todo o estado.

de férias e feriados, o saque emergencial do FGTS, entre outras³⁶². Por outro lado, houveram, no período, muitos musicistas que se dirigiram à internet no intuito de buscar outras modalidades de rendimentos, por meio de performances transmitidas a partir das plataformas virtuais. Estas, denominadas *lives*, também mostraram a sua face pandêmica, espalhando-se pela internet, simultaneamente, em diferentes localidades do mundo. A reação de parte dos músicos mostrava-se providencial: aproveitando-se de um aumento significativo da demanda por atividades culturais, em consequência do confinamento residencial de parte considerável do contingente de trabalhadores, mudariam o foco de suas performances para o ambiente virtual.

Figura 28 - Apresentação do cantor Léo Santana na *live Barril Triplicado*



Fonte: Facebook (facebook.com)

³⁶² No Brasil, a MP927, de 22 de março de 2020, estabeleceu medidas trabalhistas para enfrentamento da emergência de saúde pública em decorrência do coronavírus. Ela forneceu ao empregador algumas prerrogativas que, embora questionáveis do ponto de vista dos benefícios aos trabalhadores, lhes garantiu possibilidades como a do teletrabalho, a antecipação de férias individuais e coletivas, aproveitamento e a antecipação de feriados, sem que, assim, sacrificassem seu vínculo empregatício. A relação e vínculo de trabalho de tais sujeitos, portanto, quando comparados àqueles do trabalhador autônomo, propiciou-lhes algumas vantagens em relação aos últimos.

Figura 29 - Live de Caetano Veloso e de seus filhos, transmitida pela *Globoplay*



Fonte: Globoplay (globoplay.globo.com)

Chegando a ser vista como saída para a crise econômica vivenciada pelos musicistas durante o período da pandemia, as *lives* mostraram-se especialmente rentáveis a alguns expoentes do *mainstream*, tendo reduzido impacto financeiro em benefício da imensa maioria dos profissionais da música no Brasil.

Seguindo a lógica do capital, a realização das *lives* potencializa os lucros de músicos/musicistas vinculados/as à mídia de massa e à indústria fonográfica que ainda opera com força, embora mais fragilizada. Desta vez, o lucro não vem da combinação entre ingressos pagos e patrocínio de grandes corporações. Sem público pagante, as *lives* são financiadas por grandes corporações que investem (como fariam em ações publicitárias) em artistas que possuem um alto valor de mercado, mensurável, inclusive, pela divulgação dos números de acessos, curtidas, compartilhamentos e engajamento durante o período de exibição dos shows. No Brasil, destacam-se as duplas sertanejas como exemplos de artistas hegemônicos no mercado musical por possuírem esse alto valor de mercado e, assim, conseguirem grandes patrocínios para suas *lives* (NOLETO, 2020, não paginado).

O fenômeno observado por Noletto ocorre em grande medida devido à ausência de ganhos pecuniários diretos pelas atividades exercidas por musicistas nas redes sociovirtuais. O funcionamento das plataformas mais utilizadas nas *lives* baseia-se no pressuposto de que a vinculação individual aos recursos por elas oferecidos é gratuito, como também o é a

apropriação/consumo de qualquer *conteúdo*³⁶³ que venha a ser disponibilizado em seus domínios por outros usuários, independentemente do trabalho necessário à sua concretização³⁶⁴. O financiamento mais relevante às apresentações musicais que se valem de tais plataformas para sua disseminação é realizado, via de regra, de maneira indireta, a partir do investimento de grandes empresas privadas em musicistas já de significativa projeção midiática – dominantes, principalmente, no campo de grande produção –, a troco da divulgação de suas marcas (**Figura 28****Figura 29**). No caso dos musicistas majoritariamente vinculados ao campo de produção restrita ou mesmo aqueles a ocupar posições dominadas no campo de grande produção, a rentabilidade das *lives* mostrou-se limitada³⁶⁵, reproduzindo-se na internet, de modo ainda mais acentuado, a lógica do *vencedor leva tudo*³⁶⁶.

A maior parte dos músicos ao redor do mundo está ralando duro para sobreviver num mercado que está parado e que tende a diminuir ainda mais. Alguns músicos têm intensificado ainda mais o seu lado professor, enquanto outros estão se vendo obrigados a dar aulas pela primeira vez. Essa situação cria inevitavelmente um excesso de oferta. Poucos são aqueles que irão iniciar a prática instrumental numa época de confinamento e para os estudantes e músico mais avançados a tendência é ir atrás de músicos mais reconhecidos e aos quais o acesso lhes era negado. Em uma época pandemônica aquele músico que se encontra do outro lado do mundo também em situação precária está finalmente a uma câmera de alcance. Esse caráter excessivo tende inclusive a reduzir o mercado educativo, já que a quantidade de ofertas de músicos professores vai estar além de qualquer demanda. Em um segundo momento a quantidade de material audio-visual que estará disponível reduzirá ainda mais a demanda por um professor. Aquele músico ou professor local de uma pequena cidade ou bairro terá o seu trabalho em risco. Alguns músicos também aderiram às “lives” e conseguem monetizá-las. Mas estes são poucos, mas sobretudo o dinheiro envolvido é inevitavelmente irrisório face às “lives” dos artistas. Essa

³⁶³ Nome comumente utilizado a designar aquilo que se é produzido para ser exibido em tais plataformas.

³⁶⁴ Formas de contribuição por meio de pagamento de direitos autorais, de imagem, entre outros, por tais plataformas vêm sendo discutida há alguns anos, sendo possível identificar certo movimento no sentido de sua regulamentação. O processo, no entanto, ainda tem ainda impacto muito tímido sobre os fazeres musicais nelas veiculados pela ampla maioria dos musicistas. Ver, por exemplo, “Record labels push Facebook to change its tune”, *Financial Times*, 28 de dezembro de 2016 [online], e “Facebook assina contrato de direitos autorais para músicas em vídeos publicados”, *Olhar Digital*, 21 de fevereiro de 2018 [online]. (Disponível em <https://olhardigital.com.br/noticia/facebook-assina-contrato-de-direitos-autorais-para-musicas-em-ideos-publicados/74214>, acesso em 24 de maio de 2020).

³⁶⁵ Algumas excessões podem ser constatadas, a exemplo do êxito da cantora Teresa Cristina em suas *lives* diárias. Ver, por exemplo “‘Cristiners’: Lives de Teresa Cristina reúne anônimos e famosos na madrugada”. *O Globo*, 19 de abril de 2020 [online] (disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/cristiners-lives-de-teresa-cristina-reunem-anonimos-famosos-na-madrugada-1-24381889>, acesso em 25 de agosto de 2020) e “Teresa Cristina, a rainha das lives: ‘Virou uma roda de samba virtual’”, *Veja*, 22 de julho de 2020 [online] (disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/teresa-cristina-a-rainha-das-lives-virou-uma-roda-de-samba-virtual/>, acesso em 25 de agosto de 2020).

³⁶⁶ Ver, sobre o tópico, também a reportagem “A valorização da música e a desvalorização do músico”, *Medium*, 23 de março de 2020 [online] (disponível em <https://medium.com/revista-bravo/a-valoriza%C3%A7%C3%A3o-da-m%C3%BAsica-e-a-desvaloriza%C3%A7%C3%A3o-do-m%C3%BAsico-e5d409008fd3>, acesso em 25 de agosto de 2020).

modalidade expõe a música ao público, mas dificilmente garante a sobrevivência do músico (CARVALHO, F., 2020, p.203-204).

No caso de meus interlocutores, as alternativas virtuais para as apresentações musicais tampouco se mostraram especialmente frutíferas, ao menos no sentido financeiro. Via de regra, o Estado forneceu a saída mais eficiente para minimizar o impacto financeiro advindo da crise econômica. Elias continuou a receber o montante atrelado à sua bolsa de iniciação científica na UFBA, enquanto solicitou, com êxito, o recebimento do Auxílio Emergencial (AE)³⁶⁷, fornecido pelo Governo Federal. Segundo ele, foi a soma dos valores do Auxílio, da bolsa e das “economias” que já possuía, como reserva financeira, que o permitiu “segurar as pontas” durante o período. Sobre tais poupanças, curiosamente, ele havia informado, em uma das entrevistas concedidas durante o período de campo, serem insuficientes para cobrir as despesas por longos períodos de ausência de trabalhos:

[...] vamos dizer que eu tive um problema que vai me impedir de tocar durante duas semanas, um mês. Pelo fato da minha condição familiar – não tenho filhos e tal –, eu ainda consigo poupar. Então eu poupo ali. Aquela poupança minha pode ser.. é uma reserva pra isso. [...] Eu faço uma poupança. Agora, ela vai ter um limite, né? Por exemplo, se eu ficar impedido de trabalhar por muito tempo, seis meses, um ano, aí a coisa complica, entendeu? Vou ficar desamparado mesmo. (Elias)

Do início das medidas de restrição às atividades tidas como não-essenciais em Salvador – em 16 de março de 2020 – até o período de finalização deste material, já havia decorrido um pouco mais que o intervalo de seis meses, estipulados por Elias como limite ao não comprometimento de suas economias. Em contato com o músico, no entanto, pude perceber que o AE, somado à bolsa vinculada ao PIBIC, permitiu que seu acesso à poupança tenha ocorrido apenas pontualmente durante o período relatado.

O músico, que já não tinha uma prática muito ativa nas plataformas digitais anteriormente à pandemia, reportou não ter sido muito demandado para a realização de *lives*. Tampouco se empenhou de modo sistemático no intuito da promoção de tais modalidades de apresentação. Em quatro distintas ocasiões, foi convidado a participar como violonista de eventos promovidos por terceiros, transmitidos pela internet. O retorno financeiro, entretanto, mostrou-se insatisfatório. Em duas delas, recebeu um montante equivalente a um terço do valor que recebia pelos trabalhos realizados no restaurante em que se apresentava

³⁶⁷ Sancionado pela Lei no 13.982, de 2 de abril de 2020, o Auxílio Emergencial consiste em uma das medidas de proteção social adotada durante o período de emergência na saúde pública provocada pelo coronavírus. A referida legislação estabeleceu ainda diretrizes para a caracterização daqueles indivíduos considerados em situação de *vulnerabilidade* social, portanto elegíveis para a obtenção do auxílio (Artigo 2o). Estes estariam aptos ao recebimento de um depósito mensal, inicialmente no valor de R\$600,00 (sendo estendido a R\$1.200,00 em casos de solicitantes mulheres e provedoras de família monoparental).

regularmente anteriormente à pandemia e, em outras duas, a quantia não ultrapassou um sexto do antigo cachê. Por se tratarem de eventos cuja principal atividade-fim não se referia à apresentação musical em si³⁶⁸, o pagamento de Elias foi realizado pelos próprios indivíduos que as protagonizaram, não havendo qualquer tipo de iniciativa no intuito de obter um retorno direto do público que delas participou.

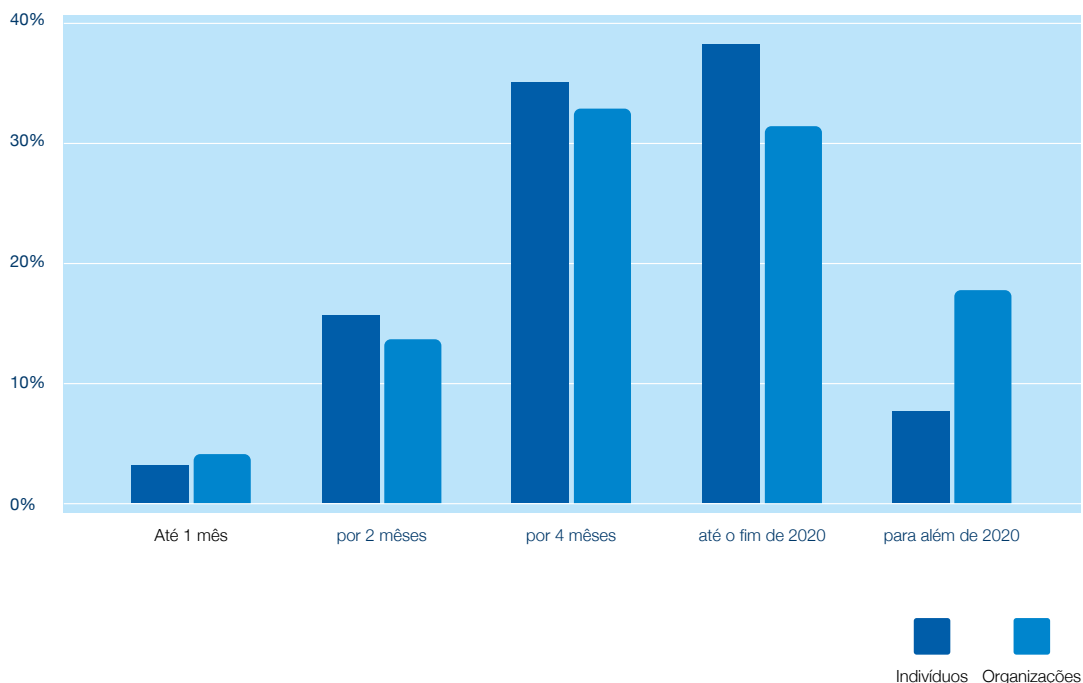
Elias alegou ainda um envolvimento quase nulo com aulas de música durante o período. Ao julgar, de início, que a duração do isolamento seria menos extensa que o que se confirmou, ele assumiu uma postura passiva em relação à busca por outras fontes de renda. Vislumbrando um breve retorno ao antigo trabalho, absteve-se de empenhar esforços em divulgações de seu trabalho como professor de música e tampouco se engajou na busca por alunos com os quais pudesse interagir durante o tempo de confinamento, de maneira virtual.

Aula só pintou no final. [...] Aquela coisa da pandemia, no início, a gente não sabia que iria demorar tanto. Então eu acabei não me movendo muito. Aconteceu de pintar coisas, por exemplo: aluno, agora, para dar aulas. Apareceu uma aluna querendo. Ainda não fechei, mas essa aluna está quase certo de eu acertar. (Elias)

A percepção equivocada acerca da duração do confinamento e das restrições às atividades não se mostrou um privilégio de Elias. Pesquisa realizada pelo OBEC-Bahia apontou em boletim lançado no dia 13 de abril³⁶⁹, um contingente significativo dos agentes que participaram da pesquisa subestimava o tempo de duração das referidas restrições:

³⁶⁸ Elias relatou que foram duas distintas situações em que atendeu a solicitações para se apresentar em *lives*. Na primeira delas, um amigo, professor, convidou-o a acompanhá-lo em transmissões nas quais apresentaria poemas, fotos e versaria sobre assuntos que não têm relação direta com a música. Entre as suas falas, Elias pôs-se a acompanhá-lo, enquanto seu amigo assumia o posto de cantor. Na outra situação, um colega que é também compositor, convidou Elias a participar de entrevistas que concederia em uma plataforma digital, cantando e tocando quatro músicas de sua autoria.

³⁶⁹ Respostas enviadas entre 27/03/2020 e 08/04/2020.

Gráfico 1 - Tempo estimado de restrição de atividades profissionais na área de cultura

Fonte: OBEC-Bahia. Elaboração própria

Ainda que a supracitada pesquisa não objetivasse generalizações de seus resultados³⁷⁰, é possível perceber uma informação deficitária entre boa parte de seus respondentes em relação aos reais efeitos da pandemia verificados, a posteriori, sobre suas atividades profissionais. Tomando como exemplo a cidade de Salvador, foi possível verificar que a primeira fase da retomada das atividades econômicas foi anunciada pela prefeitura somente no dia 23 de julho de 2020, sendo que no mês de agosto do mesmo ano ainda não havia qualquer previsão de retomada de shows, concertos, festivais, abertura de teatros ou outras atividades a permitirem o retorno das apresentações musicais.

Kátia, como os demais interlocutores, viu também restringidas suas apresentações como baterista no período da pandemia. A musicista, no entanto, deu continuidade a seus

³⁷⁰ No primeiro dos boletins lançados pelo OBEC, do qual foi extraído

Gráfico 1, a amostra contemplava um total de 321 profissionais e 195 organizações. A parte mais expressiva dos participantes foram do estado da Bahia (mais de 50%), havendo também participações significativas de indivíduos e organizações dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Ceará, Distrito Federal e Rio Grande do Sul. Todos os boletins podem ser acessados no endereço: <https://ufrb.edu.br/proext/economiacriativa-covid19/> (acesso em 15 de julho de 2020).

trabalhos na UFBA, de modo remoto, sem qualquer dedução salarial. Foi esta ocupação, fora da área de música, que possibilitou a manutenção da estabilidade entre suas receitas e despesas, uma vez cancelados os shows dos grupos com os quais se apresenta:

O meu trampo na UFBA que está me segurando mesmo. Se não fosse isso, iria ficar complicado demais. Só não ia passar dificuldades porque minha mãe iria me ajudar. (Kátia)

Até o momento da presente escrita Kátia também havia sido chamada a realizar duas apresentações virtuais, por meio das *lives* de um dos grupos com os quais se apresenta. As atividades, no entanto, não foram remuneradas: “As *lives* não estão sendo pagas, certo? Todas as duas *lives* que a gente fez, não tiveram retorno financeiro nenhum. A única coisa que teve, foi uma cesta básica, da primeira *live*, mas ficou nisso aí” (Kátia). Pude acompanhar ambas apresentações e me chamou a atenção o fato de que, durante a primeira delas, por exemplo, logomarcas de empresas locais eram expostas no vídeo durante toda a exibição, o que sugeria alguma espécie de apoio destas à realização do evento. Outro fator digno de nota foi que os musicistas do grupo não foram filmados em nenhum momento, sendo a *live* estabelecida integralmente em torno da figura do cantor do conjunto. Não logrando ganhos em capital econômico referentes ao show, acabaram tolhidos também de parte do lucro simbólico que poderia dele advir por meio, digamos, da associação da imagem dos musicistas à uma visão positiva do grupo pelo público da *live*. Na segunda da qual havia participado Kátia, os musicistas do grupo também foram filmados.

Diferentemente de Kátia e Elias, Mário promoveu, com a ajuda de amigos, suas apresentações na internet durante o período da pandemia. Foram duas até o encerramento da fase escrita deste trabalho. Denominadas *Serenatas Virtuais*, o músico não solicitou contribuições financeiras durante a primeira entre elas, que funcionou como uma espécie de teste do formato. A segunda, no entanto, realizada no dia 13 de junho de 2020, ele denominou *live solidária*, cuja descrição a constar na plataforma digital *Instagram* constava como a objetivar contribuir com um artista independente que está se “movimentando como pode” em meio à pandemia. A referência ao recurso à flexibilidade no intuito de garantir um retorno financeiro da atividade musical já foi suficientemente abordada neste capítulo. Gostaria somente de observar o quanto o discurso que o reforça permanece, à revelia do contexto, exacerbando o caráter estrutural do trabalho flexível dos agentes do campo.

Durante a apresentação, que teve uma hora de duração, Mário solicitou a contribuição do público virtual, por meio de um código QR disponibilizado em seu perfil, na referida plataforma. Este, vinculado a uma outra plataforma virtual, torna possível a realização de

doações a projetos específicos dos quais fazem parte os usuários cadastrados. Durante a apresentação, O músico, no entanto, ressaltava a possibilidade de que os pagamentos ocorressem também via transferência bancária, diretamente para a conta de amigos e familiares³⁷¹. A contribuição facultativa, entretanto, resultou em ganhos pecuniários ainda mais baixos que os obtidos em apresentações que outrora realizava, dependentes da arrecadação com a *bilheteria* ou do *pague quanto puder*. Seu caráter não obrigatório, somado às dificuldades financeiras atravessadas percentual significativo da população no Brasil de um modo geral, podem ser apontados como fatores a influenciar tal redução.

A parte mais considerável da renda de Mário no período foi também oriunda do AE, somado às contribuições de familiares e a bicos realizados com a venda de produtos alimentícios – licores, paçocas, canjica, pés de moleque, entre outros. Estes eram preparados por ele, em parceria com uma amiga, e divulgados para venda principalmente a partir das redes sócio-virtuais (*Whatsapp, Instagram e Facebook*)³⁷².

Ainda que não tenha obtido informações detalhadas acerca do impacto financeiro da pandemia em relação às atividades musicais de Aline, pude acompanhar, por meio de sua conta vinculada à plataforma digital *Instagram*, que a cantora se engajou de modo ativo em *lives*, entrevistas e outras atividades durante o período. Mais frequentes que a dos colegas, suas *lives* ocorriam, ao menos, uma vez por semana – às terças-feiras – em um horário pré-estabelecido³⁷³.

Uma análise conjuntural nos permite perceber que o impacto financeiro e sobre o trabalho de meus interlocutores, em suas atividades ocupacionais na área de música, mostrou-se estruturalmente fundamentado. S. Carvalho (2020) aponta para a maneira como a pandemia afetou especialmente os trabalhadores conta própria e de vínculo informal em relação ao rendimento financeiro efetivo oriundo do trabalho. Em boletim produzido pelo autor para o IPEA (2020, p.4), referente ao mês de junho de 2020, ele demonstra que os trabalhadores

³⁷¹ Mário não possuía uma conta bancária ativa por meio da qual pudesse receber contribuições diretas.

³⁷² Tive conhecimento a respeito das vendas a partir de uma divulgação recebida do próprio Mário, pelo *WhatsApp*.

³⁷³ Inicialmente às 19h, em agosto de 2020 a cantora passou a transmiti-las a partir das 20h. A alteração se deu em decorrência das solicitações dos públicos das *lives* que havia conduzido até então.

conta própria receberam efetivamente 63,4% do que habitualmente recebiam³⁷⁴. Os trabalhadores do setor privado sem carteira assinada e os empregadores também foram severamente atingidos, recebendo efetivamente, respectivamente, 79% e 70,5% do rendimento habitual durante o mês em questão. Os trabalhadores formais, por sua vez mostraram-se consideravelmente menos atingidos, a exemplo dos trabalhadores do setor privado com carteira (91,6% do habitual) e dos do setor público contratados pela CLT (96% do habitual). Entre militares e estatutários, a renda efetiva foi de 97,6% daquela habitual, em junho.

Tabela 20 - Rendimento médio do trabalho efetivamente e habitualmente recebido por posição na ocupação (jun./2020) (Em R\$ de jun./2020)

	Rendimento efetivo do Trabalho (1)	Rendimento habitual do Trabalho (2)	Razão dos rendimentos em junho (1/2)	Taxa crescimento da renda efetiva	Razão dos rendimentos em maio
Brasil	1938,76	2331,70	83,1	2,5	81,8
Privado formal	2053,64	2243,15	91,6	1,2	91,7
Privado informal	1296,27	1639,22	79,1	-3,8	75,9
Militar/Estatutário	4000,58	4097,39	97,6	1,5	97,7
Público CLT	3410,62	3549,44	96,1	4,0	95,5
Público informal	1908,73	2050,54	93,1	0,3	91,1
Empregador	4269,25	6054,66	70,5	5,1	69,1
Conta-própria	1163,58	1834,48	63,4	6,9	60,0

Fonte: PNAD Covid-19/IBGE (CARVALHO, S., 2020). Elaboração: Grupo de Conjuntura da Dimac/Ipea

Vale notar que, desagregando os dados acima expostos, S. Carvalho indica que os trabalhadores de atividades artísticas, esportivas e recreação sofreram um impacto ainda mais severo que os informais de um modo geral, apresentando uma renda efetiva de 52% da renda habitual, mostrando-se uma das categorias mais afetadas entre as presentes no levantamento, ao lado de outras igualmente inseridas no setor de serviços: “[...] os trabalhadores mais atingidos pela pandemia se encontram nos setores de serviços que apresentam um alto grau de

³⁷⁴ Esta comparação é realizada tomando-se por base o *Rendimento efetivo do Trabalho* e o *Rendimento habitual do Trabalho*. Segundo o próprio Sandro Sacchet de Carvalho (2020, p.2) “[...] as análises de conjuntura focam na renda habitualmente recebida, pois esta não apresenta sazonalidade e é livre de variações idiossincráticas na renda efetivamente recebida. Normalmente, excluídos os efeitos da sazonalidade, na média ou no agregado, os choques individuais na renda efetiva se anulam, tornando os rendimentos efetivamente recebidos semelhantes aos habitualmente recebidos”. Daí o contraste entre ambos rendimentos, efetivo e habitual, ser um importante indicador de impactos sazonais sobre os ganhos pecuniários dos trabalhadores: “[...] é seguro afirmar que os efeitos da pandemia sobre os rendimentos do trabalho são captados pelas diferenças entre a renda efetiva e a habitual” (CARVALHO, S., 2020, p.2).

informalidade e que dependem em maior medida da circulação de pessoas” (CARVALHO, S., 2020, p.5).

Esteticamente, a mudança no formato das apresentações de meus principais interlocutores – dirigindo-se ao meio virtual – promoveu impactos significativos. Mário abandonou a formação de “grupo” e assumiu aquele “voz e violão”, com o qual já se apresentava (às vezes em duo) ocasionalmente em bares antes do período de confinamento. Aline, que comumente se apresentava acompanhada por outros musicistas, seguiu caminho semelhante, desculpando-se ocasionalmente para seus seguidores do *Instagram*, pelo, ao seu ver, baixo domínio técnico do violão. Elias tampouco chegou a se apresentar novamente com Armando, substituindo o formado “violão, baixo e voz” pelo sintético “voz e violão”. Kátia foi a única que permaneceu a se apresentar em grupo, ocorrendo um fenômeno oposto ao verificado no caso dos demais: dez músicos participaram da segunda *live* de seu grupo, superando o número de integrantes que comumente participavam das apresentações do conjunto no bairro Garcia.

Além das *lives*, outra prática que assumiu traços pandêmicos durante o período de restrições foi a criação de vídeos caseiros (com a frequente utilização de aparelhos celulares para a captação de áudio e vídeo), dos quais, a captação, edição e tratamento, comumente se encarregavam os próprios musicistas. Dada a natureza efêmera do consumo destes produtos na internet e a urgência do isolamento social, os grandes investimentos em estúdios de gravação e com a contratação de uma equipe especializada em produção, direção e edição de imagem foram substituídos por produções de caráter artesanal, que desencadearam uma identidade audiovisual própria, a demarcar esteticamente os fazeres musicais do período. Os vídeos sugeriam novas formas de interação entre músicos, promovendo performances que, à revelia de seu usufruto como um produto consolidado e único, por ouvintes, pressupunham um deslocamento temporal e espacial entre as execuções dos músicos participantes, sempre mediadas por equipamentos tecnológicos. Um exemplo de suas manifestações pode ser retirado do projeto *Canto da Praya*, protagonizado pelos músicos João Bosco e Hamilton de Holanda, quem, gravando um vídeo a servir de “acompanhamento” para um solista a partir da canção *Incompatibilidade de Gênios* (Aldir Blanc/João Bosco), deixavam um “espaço” audiovisual, a ser preenchido por estes.

Figura 30 - Imagens congeladas de vídeos do projeto Canto da Praya, divulgado por iniciativa de diferentes músicos (da esquerda para a direita, em sentido horário: Mônica Salmasso, Varijashree Venugopal e Cliff Korman)



Fonte: *Facebook* (facebook.com)

Alguns (poucos) músicos obtiveram êxito no alcance massivo de suas produções, mas, mesmo quando o fizeram, as dificuldades em transformar tais projeções em rendimentos financeiros fizeram-se perceptíveis. A maior parte deste material foi divulgada em plataformas virtuais tais como *Facebook*, *Instagram* ou *Twitter*, nas quais impera uma regulamentação flexível e questionável sobre direitos autorais, de produção, de imagem etc., com pouco ou nenhum retorno financeiro direto à ampla absoluta dos musicistas que nelas veiculam suas produções.

No que diz respeito ao formato de recepção das apresentações pelo público, diferença gritantes não são notadas entre uma *live* e, digamos, um vídeo gravado, à exceção, em alguns casos, da possibilidade de interação entre músicos e público. Algumas das *lives* às quais pude acompanhar no período, inclusive, nada mais eram que gravações transmitidas em horário previamente agendado, por meio de plataformas virtuais. Tal recurso, entretanto, não foi utilizado por meus interlocutores.

Esse dispositivo das “lives” revelou com ele um novo fetiche: o fetiche de algo ser ao vivo. Mesmo que seja virtualmente ao vivo, deve ser ao vivo. Ou ao menos dar a sensação de ser ao vivo, pois, se o termo fosse seguido ao pé da letra, o que se assiste virtualmente não poderia ser algo gravado – ou poderia? Poderia. Mesmo que a maioria das “lives” fossem ao vivo, parte

destas não eram “live”, mas previamente gravadas, muitas inclusive super-produzidas. (CARVALHO, F., 2020, p.200)

Entre os colaboradores da presente pesquisa, a depender da plataforma utilizada e da qualidade da internet dos envolvidos³⁷⁵, era comum notar um som “truncado”, dificultando acesso ao discurso dos musicistas³⁷⁶. Houveram ainda momentos nos quais a apresentação de meus colaboradores era completamente interrompida, devido a algum problema relacionado à conectividade, à plataforma ou aos equipamentos de alguma das partes. Em tais ocasiões as reações eram variadas, havendo, inclusive, momentos em que os musicistas sequer se davam conta do ocorrido, dando seguimento à performance.

Citando somente alguns entre os inúmeros componentes estéticos influenciados por questões tecnológicas, sociais e econômicas, é importante reforçar aqui o questionamento à compreensão do fazer artístico como atividade autônoma, já abordado de maneira pormenorizada no capítulo anterior. A pandemia teve um impacto significativo sobre o formato de exibição dos fazeres musicais, que necessitaram se ajustar às novas circunstâncias de produção e fruição das apresentações e dos materiais gravados. A demanda por um consumo dinâmico e diversificado dos produtos musicais, exercem, no campo, forças sobre os musicistas para que produzam uma maior quantidade de materiais, frequentemente menos extensos em duração. A violência simbólica contida no processo se presta a “moldar” comportamentos dos agentes em relação a suas atividades musicais, com consequências estéticas perceptíveis, como as que aqui foram abordadas, entre muitas outras.

Com a pandemia, a hierarquização social e institucional das atividades entre *essenciais* e *não essenciais* trouxe indagações pertinentes a respeito da relevância das atividades culturais para a população em contextos de confinamento. Mesmo não compreendidos como serviços vitais, os fazeres musicais difundidos a partir das plataformas virtuais tornaram-se uma “válvula de escape” a muitos indivíduos aos quais foram impostos limites à socialização e às atividades lúdicas em ambientes não domésticos. Na plataforma *Google* a busca pela palavra *lives* sofreu um aumento significativo no Brasil, quando anunciadas as primeiras medidas de restrição às atividades não essenciais, voltando a diminuir a partir do fim do mês de abril, sem, no entanto, retornar aos patamares pré-pandemia. Os filtros utilizados para

³⁷⁵ Listo dois, mas outros inúmeros fatores vinculados à cadeia do sinal podem interferir no som transmitido e retransmitido nas *lives*, a exemplo do microfone de captação, o computador, a acústica da sala, entre outros.

³⁷⁶ Sobre a perda de informações auditivas pela retransmissão realizada em diferentes plataformas digitais, ver “Preliminary Report: Comparing the Audio Quality of Classical Music Lessons Over Zoom, Microsoft Teams, VoiceLessonsApp, and Apple FaceTime”, *Special Report of the Voice and Sound Analysis Laboratory*, 25 de março de 2020 [online] (disponível em <https://www.ianhowellcountertenor.com/preliminary-report-testing-video-conferencing-platforms>, acesso em 22 de agosto de 2020.

rodar os dados que seguem foram “Brasil”, “Últimos 12 meses”, “Artes e entretenimento” e “Pesquisa na web”.

Gráfico 2 - Busca pelo termo *lives* na plataforma Google ao longo do tempo



Fonte: *Google Trends*³⁷⁷.

O aumento das buscas supracitadas pode ser compreendido como um dos sintomas da crescente demanda por atividades culturais no período³⁷⁸. Tomando-a como pressuposto surge a seguinte questão: como o aumento pelo consumo de atividades culturais – entre elas aquelas de natureza musical – resultou em uma significativa redução nos rendimentos dos musicistas no período? Diferentemente dos demais trabalhadores informais do setor de serviços, especialmente impactados no período, o trabalho dos musicistas seguiu em demanda crescente por meio das plataformas virtuais, o que demonstra uma contraditória situação financeira vivenciada por seus protagonistas. De natureza múltipla, a resposta para tais ambiguidades não poderia ser aqui pormenorizada de modo a não simplificá-la em demasia. De todo modo, é importante ressaltar que um impacto do distanciamento simbólico entre os fazeres laborais e musicais representam uma importante contribuição à compreensão do dilema vivenciado por musicistas. O movimento inversamente proporcional entre o reconhecimento (no mínimo, aquele financeiro) da importância da música e dos músicos durante a pandemia, pode ser creditado, ao menos em parte, ao fato de que há um não consideração do trabalho associado à produção, por exemplo, de vídeos e *lives*.

³⁷⁷ Os números representam o interesse de pesquisa relativo ao ponto mais alto no gráfico de uma determinada região em um dado período. Um valor de 100 representa o pico de popularidade de um termo. Um valor de 50 significa que o termo teve metade da popularidade. Uma pontuação de 0 significa que não havia dados suficientes sobre o termo.

³⁷⁸ Estudo da plataforma *Deezer* realizado entre os dias 2 e 22 de março de 2020, demonstrou que o consumo de música nas plataformas de *streaming* (compartilhamento digital de áudio) no Brasil diminuiu nos primeiros dias de quarentena, mas já apontava uma direção de estabilização e retomada dos antigos patamares após a semana inicial de isolamento. Ver: “Deezer revela dados e mudança de comportamento de consumo de áudio durante o período de isolamento devido ao coronavírus.

O distanciamento simbólico entre o músico e o trabalhador sobre o qual já me debrucei nesta análise, induz o público a naturalizar apropriações da resultante do trabalho daqueles agentes de maneira (supostamente) gratuita, por meio das plataformas virtuais. O respaldo institucional à referida naturalização pode ser percebido nos parcos mecanismos adotados por estas mesmas plataformas no intuito de estabelecer contrapartidas financeiras aos serviços musicais que são oferecidos pelos/aos usuários em seus domínios. Cria-se, por outro lado, uma infinidade de “recompensas” simbólicas, no intuito de estimular o engajamento cada vez maior dos indivíduos com a utilização de tais redes, à revelia da remuneração dela advinda. Como exemplo poderíamos citar medalhas, placas e troféus, concedidos àqueles que alcançam um determinado número de *seguidores*³⁷⁹ nestes “ambientes virtuais”. Outra modalidade de recompensa identificada refere-se ao aumento dos recursos tecnológicos acessíveis àqueles indivíduos/perfis de maior popularidade nas redes ou mesmo aos que se disponham a pagar pelo acesso a tais serviços. A contradição reside no fato de que, enquanto oferecem recompensas simbólicas para o envolvimento de agentes em suas plataformas, as empresas que as manipulam logram de significativos ganhos pecuniários advindos, entre outras fontes, dos próprios usuários e de verbas publicitárias.

Nota-se, diante do exposto, que as características simbólicas e objetivas do trabalho de musicistas possibilitaram um impacto singular da pandemia sobre a sua configuração. Os vínculos informais de trabalho a caracterizarem suas práticas laborais são insuficientes, mas indispensáveis, para a compreensão das fortes consequências do confinamento sobre as atividades musicais remuneradas. Neste contexto de ausência de mecanismos de proteção social ao trabalho e de cerceamento das possibilidades de apresentações aos agentes do campo, estes necessitaram encontrar soluções possíveis objetivando sua subsistência, por meio de suas atividades laborais. A flexibilidade do trabalho foi, então, colocada à prova e musicistas, incluindo parte de meus interlocutores, se dirigiram à internet, buscando ressignificar expectativas e responsabilidades atribuídas ao seu trabalho em acordo com as novas necessidades. Em contraste ao acréscimo da demanda por consumo de atividades culturais pela via digital, é possível verificar uma grande dificuldade, no entanto, para a aquisição de capital econômico a partir da oferta de tais atividades, o que, não fosse o papel

³⁷⁹ Nome utilizado para designar aqueles que acompanham a atividade de outros agentes, empresas ou “páginas” de outras naturezas em plataformas digitais. Ao tornar-se seguidor, o indivíduo passa a acompanhar, de modo preferencial (a partir de determinações algorítmicas desconhecidas pelo grande público), o conteúdo produzido e publicado por uma determinada página.

desempenhado pelo Estado ou pelas demais atividades profissionais que realizam, posicionaria tais agentes em uma encruzilhada,

No caso de Kátia, Elias e Mário, as *lives* não foram capazes de lhes propiciar um retorno financeiro satisfatório, sendo tais provimentos, na maioria dos casos, de impacto residual em suas receitas. O emprego formal de Kátia e o AE recebido por Elias e Mário, mostraram-se fundamentais para que os musicistas não enfrentassem dificuldades financeiras no período. Não obtive informações detalhadas sobre as atividades e receitas de Aline durante a pandemia, mas pude acompanhar alguns feitos da cantora por meio das plataformas digitais, percebendo um engajamento continuado com *lives* e produção de vídeos, estes disponibilizados gratuitamente.

Via de regra, foi possível perceber que o Estado, direta (via AE) ou indiretamente (via formalização do trabalho), desempenhou um papel chave para a manutenção do padrão de vida de meus colaboradores, ou, ao menos, para que não vissem comprometido o provimento de suas necessidades básicas durante o período de isolamento social. A constatação condiz com o que foi averiguado na literatura sobre o impacto da pandemia e do AE nos rendimentos dos trabalhadores informais e conta própria (CARVALHO, S., 2020);

A Covid-19 direcionou às atividades musicais um incomum holofote, mostrando a vulnerabilidade financeira vivenciada pela maior parte dos musicistas, catapultada pelas características simbólicas e objetivas da configuração de seu trabalho. A informalidade, a desigualdade, somadas ao distanciamento da assimilação da condição laboral socialmente difundida sobre as atividades dos musicistas mostraram-se uma armadilha à sua subsistência durante o período de exceção a caracterizar a chamada “quarentena”.

Ao considerar-se as tendências no mercado de trabalho global, a apontar uma aproximação das condições de ocupação dos trabalhadores em geral àquelas vivenciadas por musicistas há longa data, a pandemia pode ter representado somente um ensaio do barril de pólvora que pode vir a representar a redução do papel do Estado na regulamentação do trabalho e no provimento de assistência social aos trabalhadores mais vulneráveis.

7.5 CONSIDERAÇÕES

No presente capítulo abordei algumas características do modo particular como se objetiva o trabalho de meus colaboradores, principalmente no que diz respeito à configuração do mercado (econômico, no sentido estrito) no qual se inserem e com o qual dialogam. A informalidade apresenta-se estrutural e estruturante dos fazeres laborais na área, com consequências para as relações interpessoais a predominarem os espaços de confluência entre

o campo musical e o profissional/econômico. Os contratos verbais, predominantes em relação às modalidades contratuais legitimadas ao campo do trabalho (escritas), se proliferam, fazendo dos musicistas trabalhadores extremamente vulneráveis às oscilações no mercado de trabalho, fratura exposta durante o já referido período de pandemia.

Acompanhando uma tendência nacional verificada por meio do acesso aos dados da PNAD (2019), foi possível verificar em Campo uma realidade de dependência, entre os colaboradores, de trabalhos outros que não os realizados na área de performance. Parte significativa de meus entrevistados afirmou trabalhar menos horas como instrumentistas/cantores que gostariam, deixando clara a não intencionalidade da busca por outros trabalhos, no campo musical ou não. Entre os quatro que acompanhei em Campo, Mário e Kátia – negros e oriundos de classes sociais mais baixas – sofriam maiores impactos da organização do mercado de trabalho na música, sendo impelidos a buscarem trabalhos em outros setores no intuito de complementar a sua renda. Aline e Elias buscavam em outras tarefas no próprio campo – aulas e pesquisa, por exemplo – a referida complementação financeira. Somente Leo, entre todos os nove entrevistados, declarou ter como fonte única de renda aquela oriunda das atividades de performance.

Além das múltiplas tarefas às quais devem se dedicar para constituir uma renda satisfatória, a contemplar (frequentemente) atividades exercidas em outros campos, os musicistas são impelidos a assumirem funções variadas relacionadas às suas apresentações no intuito de concretizá-las. Feitos empresários de si, as expectativas e, conseqüentemente, as responsabilidades por todas as etapas do trabalho por eles exercidas acaba por recair sobre os próprios, comumente impelidos a assumirem funções como a de agenciadores, secretários, produtores, *designers*, assessoria de imprensa, operadores de som etc. Ademais, responsabilizam-se pela oferta de seu equipamento de trabalho, bem como pelo deslocamento até os locais de apresentação, sendo os prejuízos financeiros ocasionados por tais responsabilizações raramente considerados nos cachês recebidos.

Outra expectativa depositada sobre os agentes do campo refere-se à necessidade de um constante processo de especialização, diferenciando-se de experiências profissionais comuns a diversas outras áreas, nas quais o diploma representa um cartão de acesso ao mercado de trabalho. Devido à baixa valorização do capital artístico em sua forma institucionalizada, a sua demonstração de modo incorporado, por meio da prática musical, mostra-se essencial à valorização de tais indivíduos no campo musical. O estudo continuado e a formação ao longo da vida é o que os garante a possibilidade de demonstrarem suas competências entre pares que pouco prezam pelas qualificações tradicionais.

Por fim, abordei aqui as desigualdades espetaculares a que se sujeitam os musicistas quando buscam na música uma arte de viver. A organização do mercado de trabalho na área se dá de maneira tal que as recompensas concentram-se entre poucos indivíduos, restando à grande maioria dos agentes do campo a disputa por poucos recursos. Daí a sensação de meus colaboradores de que sobreviver da prática musical mostra-se viável somente ao conseguirem se destacar demasiadamente no campo. O destaque obtido por aqueles que êxito obtém em seu interior tem enorme eficácia simbólica na reprodução do interesse entre uma legião de pretendentes aos postos mais altos da hierarquia do campo, ainda que a grande maioria entre eles não chegará a concretizar o objetivo proposto.

Todas as características do trabalho musical abordadas no decorrer dos Capítulos V e VI, tiveram grande impacto na forma como meus interlocutores sentiram os efeitos da pandemia de Covid-19 durante o período de restrição das atividades comerciais e econômicas que dela resultou. As fraturas relacionadas à fragilidade dos vínculos laborais e do limitado acesso aos sistemas de proteção social levaram a uma grande dependência das políticas públicas para atendimento ao setor (p. ex., o AE), o que não ocorreu somente entre aqueles que possuíam vínculos de trabalho formais em outras ocupações, a exemplo de Kátia. Do mesmo modo, a automotivação – comumente justificada por valores como o “amor à arte” ou pelo prazer intrínseco à atividade laboral na área – e a flexibilidade, parecem explicar a rápida adaptação de muitos musicistas à nova realidade, ao recorrerem às *lives* no intuito de permanecerem atuantes no campo. Entre meus principais interlocutores, no entanto, somente Aline mostrou-se cotidianamente engajada com tais atividades virtuais. Os demais, com elas se envolveram somente de modo ocasional, frequentemente ressaltando a modesta compensação em capital econômico advinda das *lives*.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordei na introdução do presente documento, a preferência do olhar etnomusicológico pelo que se passa na coxia dos fazeres musicais, ou seja, aquilo que estaria “por trás” de uma aparente espontaneidade de tais atividades, socialmente fundamentadas. Busquei, no decorrer deste documento, trazer alguns elementos acerca desse “pano de fundo” que pudessem contribuir à reflexão sobre o trabalho musical, tendo como foco principal a experiência de meus interlocutores em Campo. A discussão levantada nesta tese se circunscreve no debate sobre o trabalho artístico-cultural, ainda incipiente na etnomusicologia nacional, mas de grande relevância para a área.

Sendo o campo da música um que se formou, na sua configuração moderna, em busca de autonomia em relação ao econômico, busquei apreender, a partir de um dos pontos que os conecta e aproxima – a música feita prática laboral e remunerada –, as particularidades das vivências de trabalho de musicistas. A partir da aproximação com o objeto de estudo, conduzi a investigação à luz de alguns questionamentos, quase estruturais, nascidos de minha pretérita experiência como musicista e a permearem toda a experiência de pesquisa: o que torna a vivência profissional de musicistas tão peculiar? De que modo tais particularidades se manifestam objetiva e simbolicamente no cotidiano de instrumentistas e cantores? Quais as suas consequências em diversos âmbitos da vida de tais agentes?

Foi possível demonstrar que, na atualidade, o mercado de trabalho da música no Brasil é marcado por um acentuado índice de informalidade, subocupação, trabalho intermitente, flexibilidade, e de significativa predominância masculina. Tais indicadores em muito superam aqueles verificáveis na média das demais ocupações no país. Ademais, os pretos, pardos e indígenas bem como os agentes menos escolarizados ocupam postos de trabalho cujos vínculos são menos duradouros (maior informalidade e vulnerabilidade) e as remunerações mostram-se menos elevadas, seguindo uma tendência do mercado de trabalho de um modo geral. A remuneração dos musicistas apresenta um alto grau de variabilidade sazonal, sendo possível identificar ainda uma dificuldade em se viver somente da renda oriunda das atividades musicais, o que acaba por levar muitos entre eles a buscarem suprir tal escassez a partir do vínculo a uma segunda ocupação.

Como destaca Risério (2004), a cidade de Salvador, onde conduzi o Campo de pesquisa, tem na economia do simbólico, do lúdico e do turismo algumas entre as mais relevantes para sua estruturação. Todas elas se relacionam de modo direto ou indireto com as práticas musicais que se constituem na cidade. A cidade mostrou-se, assim, um importante sítio para a condução da pesquisa. Foi naquela que me aproximei de quatro interlocutores –

Kátia, Mário, Elias e Aline –, os quais acompanhei em um processo de observação participante, no intuito de observar os contornos de suas práticas ocupacionais no campo musical. Além da relatada experiência, entrevistei outros cinco musicistas, cujos relatos foram de grande importância para as reflexões aqui inseridas.

As experiências laborais vivenciadas cotidianamente e observadas em Campo, por representarem um microcosmo da estrutura à qual se submetem (na forma incorporada do *habitus*), permitem compreender, ainda que de modo limitado, a dinâmica ora complementar ora contraditória dos campos aos quais meus colaboradores se vinculam, quando buscam fazer da música uma arte de viver. Dadas as características do objeto de análise, dirigi minhas preocupações de modo mais enfático e particular aos campos musical, econômico e profissional, com especial atenção aos dois primeiros. Da conflituosa relação estabelecida simultaneamente com todos eles por meus colaboradores, pude extrair as categorias para a presente análise, bem como estruturá-la de modo a jogar luz sobre pontos relevantes acerca do trabalho com música.

O principal referencial para as reflexões conduzidas foi a teoria dos campos, de Pierre Bourdieu, e os escritos do autor sobre as regras impostas à produção artística no mundo moderno. O fio condutor a atravessar os escritos que aqui se apresentaram e ao qual retornei em diferentes momentos da análise, de maneira espiral, foi a divisão do campo musical entre os subcampos de grande e restrita produção, em suas respectivas interlocuções com o campo econômico e musical. Formulações conceituais delineadas por Bourdieu, foi a partir delas que extraí a maior parte das categorias de análise a explicarem elementos objetivos e simbólicos que particularizam a experiência laboral de meus interlocutores na música, distinguindo-a de experiências semelhantes vivenciadas por terceiros, em outros campos.

Para colocar a teoria bourdieusiana em diálogo com as especificidades o campo musical de Salvador, fundamentando-a contextualmente, precisei realizar algumas operações “pré-reflexivas”. A primeira delas foi analisar historicamente a singular constituição do mercado musical na cidade, marcado (1) pela excessiva desigualdade (também característica à realidade econômica de Salvador de modo geral); (2) pela relevância adquirida por poucos expoentes da música soteropolitana que conseguiram se projetar nacional e internacionalmente, com especial atenção para o período no qual o fenômeno foi percebido com maior intensidade – última década do século XX e a primeira do século XXI; (3) pela importância da música como elemento constituinte da ideia de baianidade, de grande importância simbólica e objetiva para a inserção da Bahia no imaginário nacional, principalmente a partir dos anos 1950; (4) o papel de destaque assumido pelas manifestações

musicais afro-brasileiras nos fazeres musicais dos soteropolitanos, também reforçado pela ideia da baianidade. Ainda que tais traços possuam influências somente indiretas no tratamento teórico aqui concedido, eles contribuíram para a melhor compreensão das especificidades assumidas pelos fazeres musicais em Salvador, em decorrência, entre outros fatores, do importante papel desempenhado pela música para a constituição de uma identidade local.

As experiências partilhadas com meus interlocutores em Campo foram plurais, havendo inúmeras particularidades, relacionadas, entre outros fatores, ao posicionamento de cada um no campo de poder. Raça, classe social, gênero e escolaridade mostraram-se, portanto, componentes de grande relevância para as singularidades das experiências de cada um no que diz respeito à atuação profissional no campo musical. Estas, busquei abordar em maiores detalhes no decorrer do material apresentado. Acredito ser possível, no entanto, uma síntese das principais conclusões possíveis acerca do trabalho musical, edificadas a partir de minhas experiências em Campo. Optei por sua redação em tópicos, segregando a exposição a partir de elementos comuns a cada um deles. As reflexões estruturais as quais, inevitavelmente, também mostram-se presentes, se justificam pelo modo como delineou-se a análise aqui empreendida, buscando dialeticamente compreender agência e estrutura de modo imbricado:

1) A percepção do fazer musical em distanciamento às práticas laborais é estrutural e legitimada na modernidade, tanto por agentes do próprio campo, quanto por pessoas que com ele se põem a dialogar. Ela dificulta a assimilação da condição laboral dos fazeres musicais de meus interlocutores, com efeitos objetivos sobre as suas atividades na área e sobre a forma como são reconhecidas/percebidas. Unâimes ao discorrer sobre o tópico, os colaboradores da presente pesquisa relataram momentos de grande frustração ao exemplificarem situações que atestam o supracitado hiato.

2) O que socialmente se compreende por talento assume no campo musical uma responsabilidade (quase) inquestionável, a justificar o movimento de ascensão em sua hierarquia interior. A atribuição ao talento de características essencialistas, portanto, tende a reforçar as desigualdades verificadas no campo. Meus principais colaboradores (à exceção, possivelmente, de Elias) partilham de tal visão inatista desse “atributo”, sem desconsiderarem, no entanto, a relevância de um processo de “lapidação”/maturação dos talentos, a pressupor o

esforço individual. A associação dos fazeres musicais à “posse” de um talento inato foi apontada por alguns entre eles como prejudicial aos ganhos econômicos no campo.

3) O prazer e o amor à música são sentimentos comumente atribuídos à forma de engajamento dos musicistas em suas atividades. Fazer música dá prazer, argumentam os musicistas com os quais interagi em Campo. Tal compreensão imprime e reforça outro hiato comumente verificado entre as práticas musicais e laborais, uma vez que as últimas, nas sociedades modernas, se vinculam à negação aos prazeres mundanos e imediatos, como bem atesta Max Weber. Ademais, o fazer musical, quando compreendido como um ato de amor, passa a pressupor uma motivação intrínseca de seus agentes, a transcender outras (p. ex., de natureza socioeconômica). Desta maneira, a ideia do “amor à música” demonstra grande eficácia simbólica na disseminação da compreensão de que o músico possa (ou, eventualmente, deva) se prestar a tocar/trabalhar à revelia, por exemplo, de uma remuneração pelo ato, como demonstra minhas experiências em Campo.

4) A ausência de um sistema de certificação formal, racional e pautado em parâmetros científicos a suportar a ocupação musical é outro fator a contrapor a prática na área à atividade econômica e laboral, tal como concebidas na modernidade. Se o trabalho no mundo burguês foi erigido tendo como base sua estruturação em áreas de especialização bem demarcadas, cujo acesso é viabilizado por critérios objetivos, mensuráveis e potencialmente universais, os fazeres musicais, em contraste, são avaliados a partir de parâmetros subjetivos, exclusivos e, frequentemente, místicos ou sacralizantes. Ademais, é na própria performance musical que o julgamento acerca das potencialidades de um trabalho musical é efetivado, dispensando-se, em consequência, qualquer tipo de formação acadêmica para o exercício do ofício e distanciando tais fazeres do que se entende por *profissão* na modernidade. A percepção de meus interlocutores a respeito da ineficácia do diploma universitário em Música à garantia de um nicho de mercado para a atuação profissional, foi abordada em diversas ocasiões no decorrer da argumentação aqui exposta. O sentimento por eles partilhado foi ainda corroborado pelos dados estatísticos obtidos pela PNAD, referentes, no entanto, ao mercado de trabalho da música em todo o Brasil.

5) A incompatibilidade verificada entre o mercado de trabalho no campo musical – submisso à ideia da loteria de talentos e no qual se preza por um ideal de liberdade artística – e aquele estruturado em torno do emprego a tempo integral e regido pela CLT, faz da informalidade

um componente estrutural aos fazeres ocupacionais de musicistas. Este é percebido e reproduzido cotidianamente, em suas diversas manifestações, por meus colaboradores de pesquisa. A ausência de uma rede pública e coletiva de proteção social a amparar suas práticas musicais, faz com que alguns entre eles busquem alternativas individuais (poupanças, seguros, MEI, engajamento com outras profissões etc.) e também familiares (empréstimo, divisão de despesas, residência com os pais etc.) à ausência de direitos. Outros mostram-se amplamente desprotegidos, a exemplo de Mário, quem não contribui ao INSS e alega ser a sua remuneração insuficiente para a despesa com qualquer tipo de investimento de natureza semelhante. A informalidade é percebida ainda, no cotidiano dos músicos contatados para esta pesquisa, a partir da proliferação de acordos verbais, a permearem seus vínculos profissionais.

6) A ausência de vínculos institucionais, faz do musicista um empresário de si. Sobre ele recai, frequentemente, a responsabilidade por toda a cadeia de produção vinculada à atividade a qual se propõe a exercer. É comumente levado, portanto, a assumir posições ocupacionais diversas para a concretização de um projeto, as quais não se reportam àquelas regularmente associadas ao ofício de musicista. Aline atua como secretária, assessoria de imprensa, atriz, cantora, contadora, professora de música etc. Mário faz o agendamento, divulgação, produção, se responsabiliza pela arrecadação, pela qualidade da som, entre outras funções relacionadas à concretização de suas apresentações. Elias e Kátia também assumem a responsabilidade de divulgarem suas apresentações, bem como disponibilizam o seu instrumento de trabalho – instrumentos musicais e, vez ou outra, equipamento de sonorização – e os meios de transporte para que estas venham a se concretizar. Se optam por não o fazer, é sobre eles, principalmente, que recairão as responsabilidades pelo insucesso da empreitada, ocasionando em possíveis retaliações (p. ex., dispensa pelo contratante). Ainda que se responsabilizem por todas as referidas etapas do processo, é comum a percepção de que elas não são levadas em consideração no momento da remuneração a qual se sujeitam pelas apresentações.

7) O entendimento do sucesso dos fazeres musicais no campo em vínculo a uma concepção essencialista do talento promove que Pierre-Michel Menger (2005) compreende por legitimação das desigualdades. A face objetiva de tal valoração simbólica – dominante no campo musical – é a configuração do mercado de trabalho na área em um formato tal no qual *o vencedor leva tudo*. Daí a percepção de meus interlocutores de que não basta que sejam artistas para que consigam fazer da música uma arte de viver. A consciência disseminada, por

meio do *habitus*, é a de que é necessário que sejam artistas “de sucesso”, do contrário, estão fadados a disputar os poucos recursos destinados a atender àqueles pertencentes às posições dominadas no campo. Expressões como “se eu tivesse um produtor”, “isso é um investimento” submetem as certezas de privações presente ao juízo de uma incerta recompensa futura que, dada a configuração extremamente desigual do mercado da música, provavelmente não virá para a maior parte de seus agentes. A necessidade de busca por atuação em outras áreas que não a de performance é uma constante entre eles, chamando atenção o fato de que, dos nove musicistas entrevistados para a pesquisa, somente o percussionista Léo declarou ter como única fonte de renda a atuação como instrumentista.

Longe de esgotarem a enorme gama de elementos a caracterizarem as especificidades do trabalho musical de meus interlocutores em Salvador, os pontos acima listados representam um recorte entre aqueles que se sobressaíram por sua relevância durante o Campo a fundamentar a presente pesquisa. Todos se constituem a partir de observações a respeito da decantação dos conflitos e continuidades estabelecidas entre os valores dominantes no campo musical e aqueles a permearem os campos profissional e econômico. É possível percebê-los, dada a influência do primeiro, como distintos aos tipos ideais atribuídos ao trabalho nas sociedades ocidentais modernas e também daquele preconizado no Brasil a partir da CLT, em 1943.

Enquanto os itens 5 e 6 atestam algumas similaridades entre o mercado da música e qualquer outro no qual o componente da informalidade se mostre estruturado e estruturante (p. ex., aqueles nos quais se inserem os camelôs, motoristas de aplicativos de transporte particular, profissionais do sexo, empresários informais etc.), os demais apontam para particularidades que poucos vínculos estabelecem entre as referidas atividades. Ou alguém imaginaria um profissional do sexo exercendo corriqueiramente o seu trabalho de forma gratuita, como investimento em um possível futuro de glórias? Faz algum sentido exigir, digamos, de um entregador de produtos alimentícios associado a um aplicativo de celular, que ele exerça o seu trabalho por amor, sem uma remuneração associada? É de se esperar que uma desigualdade exacerbada verificada em qualquer outra área de atuação que não a artística e esportiva (ou outra, também promotora de superestrelas), por exemplo, promova exclusivamente a admiração entre os pares, sem que frequentemente se converta em questionamentos a respeito do monopólio das retribuições (e, principalmente, das consequências econômicas que dele advém)?

Alguns aspectos do trabalho musical identificados, portanto, o aproximam antes daquele exercido por profissionais inseridos na denominada *GIG Economy*, percebida, hoje, como um modelo e uma tendência à estruturação do mercado de trabalho e, conseqüentemente, da economia na contemporaneidade (BANCO MUNDIAL, 2019). Nela, parte significativa das tipificações aqui apresentadas como tradicionalmente vinculadas ao trabalho nos campos econômico e profissional na modernidade – condicionamento ao esforço individual, distanciamento à ideia do talento inato, embasamento em qualificações, formalização como regra, vínculo por tempo indeterminado – se diluem e direcionam-se àquelas já, há muito, características ao campo musical: condicionamento ao talento (ou vocação), comprovação das competências pela prática (dispensa de diplomas e certificados), valorização da criatividade (inovação) e autonomia, flexibilidade e informalidade (ausência de contratos e direitos associados) como regra ao trabalho.

Em recente relatório do Banco Mundial (2019), é interessante notar que o órgão aponta tendências a modalidades ocupacionais na contemporaneidade que muito se aproximam àquelas com as quais meus interlocutores se engajam cotidianamente e que fazem parte da prática profissional de musicistas desde o Romantismo. A necessidade de um aprendizado continuado e ao longo de toda a vida – vinculada a uma maior valorização das qualificações em detrimento às competências –, a exacerbação do individualismo e da competitividade, a intensificação das desigualdades (a favorecerem a consolidação não somente de indivíduos, mas de empresas *superestrelas*), a constituição de um mercado em torno da utopia criativa (inovadora) e a necessidade urgente, porém de concretização somente hipotética, de um pacto global em torno de um sistema de assistência social universal, ecoam no documento em sonoridade fatalista.

As experiências objetivas encontradas no mercado de trabalho na área de música ao qual aqui me reporte trazem à reflexão ponderações relevantes e alarmantes em contraponto às previsões do Banco Mundial e de parte significativa da literatura sobre o tema (MENGER, 2005; 2014; REQUIÃO 2010; 2016; 2019). Também o fazem pesquisas outras relacionadas à realidade do trabalho na área de música e das artes, na literatura nacional e internacional. No que diz respeito à promoção da igualdade, ao usufruto de um sistema de proteção social público e solidário, e à valorização financeira do trabalho, o mercado de trabalho com o qual dialogam meus interlocutores mostrou-se em rota de colisão. Sua estruturação mostra-se, via de regra, excessivamente onerosa (ao menos economicamente) aos indivíduos posicionados em suas frações dominadas, os quais, por sua vez, correspondem à quase totalidade dos agentes do campo musical.

Sem deixar de considerar todas as potencialidades/vantagens evocadas por meus colaboradores em relação à realidade laboral com a qual se engajam, é notória a sua tendência à promoção e intensificação das desigualdades e à precarização do trabalho, com agravantes verificados mesmo se comparada àquelas verificáveis em ocupações com características objetivas semelhantes (estruturalmente informais e flexíveis): no plano simbólico, a compreensão da prática musical como uma atividade “de amor” ou “de prazer” se presta a minimizar, com enorme eficácia, os dissabores objetivos/materiais da realidade ocupacional com a qual se defrontam meus interlocutores.

Na cidade de Salvador, particularmente, o fenômeno adquire traços ainda mais pujantes, pois o efeito de tais operações simbólicas sobre a prática musical é “replicado” em relação ao papel atribuído à música na constituição de uma identidade local (PACKMAN, 2009; SANTOS, 2005), também associada ao deleite e ao prazer. Os efeitos desta última, percebidas de modo discreto por meus interlocutores, o é, em boa medida, somente devido ao baixo envolvimento que possuem com os fazeres musicais mais diretamente vinculados ao turismo e ao carnaval na cidade. De todo modo, a partir de relatos sobre a realidade laboral de instrumentistas como Armando, quem tocou durante anos com uma figura de grande projeção no universo da axé-music e hoje acompanha Elias em suas apresentações, é possível perceber algumas das consequências objetivas do fenômeno no cotidiano dos musicistas com os quais interagi em Campo.

As características da configuração do trabalho musical em Salvador, percebidas a partir da experiência de meus colaboradores, apontam para a necessidade de se questionar elementos estruturais referentes à organização ocupacional no campo musical de um modo mais amplo, no intuito de abrir caminhos para que se torne menos desigual, menos incerto, mais inclusivo, garantidor de direitos sociais a seus protagonistas, menos individualista e melhor respaldado e reconhecido institucionalmente. Os caminhos para tal finalidade são muitos e fugiria aos objetivos conclusivos aos quais aqui me direciono dissertar em detalhes a seu respeito. Poderia, no entanto, ressaltar, evocando apenas alguns exemplos, a confrontação à compreensão da primazia de um talento essencialista ao êxito no campo; a difusão e publicização do esforço individual subjacente à prática musical (p. ex., estudos teóricos e práticos, ensaios etc.); a busca por mecanismos de promoção da formalização ocupacional dos musicistas que dialoguem com as especificidades do trabalho na área; a criação de mecanismos que favoreçam o acesso sistemático dos profissionais da área aos sistemas e instituições públicos de proteção social (p.ex., acesso aos direitos trabalhistas, à previdência etc.); o confronto ao mito do “amor à arte” como um atributo inerente aos fazeres na área; a

adoção de políticas públicas que favoreçam os musicistas em sua coletividade, sem limitar seu impacto a poucos indivíduos geniais ou talentosos; entre muitos outros. Ainda que se choquem diretamente com muitos dos valores dominantes no campo musical, apresentam relevantes possibilidades no sentido da democratização do acesso aos bens e capitais econômicos por musicistas e da sua inserção no mercado de trabalho.

Diversas ações já tem sido ensaiadas e executadas neste sentido, nos âmbitos municipal e nacional, em iniciativas majoritariamente oriundas de áreas outras que não a própria Música (a exemplo das áreas de Sociologia, Políticas Públicas, Administração e Antropologia). É importante ressaltar, no entanto, que a restrição de tais ações ao plano objetivo/institucional mostra-se insuficiente, pois há uma inequívoca sintonia entre a organização do mercado de trabalho na área em e os valores dominantes acerca das práticas musicais no interior do próprio campo musical.

Daí a relevância de que tais debates sejam acessados por musicistas e por eles protagonizados, uma vez que é o próprio campo musical, em seu anseio por autonomia, o principal reprodutor dos elementos simbólicos a justificarem as distribuições radicalmente desiguais (de capitais simbólico e artístico) verificado em seu interior. No intuito de perseguir a assimilação da condição laboral dos fazeres nele predominantes, faz-se essencial que o campo se aproxime dos valores dominantes no campo econômico e profissional na modernidade (neste caso, de modo não dissimulado), em um movimento transversalmente oposto ao que se verifica ocorrer no mercado de trabalho contemporâneo, de um modo mais amplo (ANTUNES, 2006; BANCO MUNDIAL, 2019; MENGER, 2005). A forma de organização do mercado de trabalho dos musicistas – um exemplo clássico de *GIG Economy* – é um ateste objetivo de que, se tomado como modelo-exportação, pode tornar a exclusão ao acesso à cidadania por meio do trabalho o padrão entre uma fração ainda mais expressiva da sociedade. Movimento a comprovar a assertiva é de ocorrência verificável em várias localidades do mundo na contemporaneidade, a exemplo do Brasil.

Longe de querer propor um retorno conciliador ao passado, tampouco partilho da crença niilista no fatalismo dos caminhos que o trabalho tem trilhado nos últimos anos de maneira (quase) linear. Uma conciliação possível entre os recentes avanços tecnológicos e a garantia de direitos sociais por meio do trabalho deve ser perseguida no intuito de se contrapor ao processo de legitimação das desigualdades que o mercado no qual *o vencedor leva tudo* se propõe a respaldar. O Estado possui um papel imprescindível neste processo, devendo assumir o protagonismo na gestão do acesso, no sentido amplo, à qualidade de vida (NOLETO, 2020) e, conseqüentemente, à cidadania. Como bem ensina o próprio Bourdieu

aos musicistas (e, claro, também aos demais trabalhadores), por mais forte que sejam as coerções exercidas pelas estruturas, haverá sempre o espaço para manobras da agência, com grande potencial de impacto sobre aquelas. Se existem armas contra o fatalismo econômico, estas também se dispõem ao enfrentamento de qualquer vivência simbólica disfarçada de sina.

O estudo aqui conduzido abarca somente um recorte do mosaico de reflexões possíveis acerca do trabalho musical. Outros caminhos os quais aqui não percorri por limitações variadas, mostram-se de grande valia para os estudos etnomusicológicos sobre o tópico. Citando somente alguns exemplos, caberia explorar ou aprofundar sobre: (1) as especificidades da configuração do trabalho em música a partir de recortes de gênero, classe social, escolaridade, raça, faixa etária, entre outros; (2) as resultantes/consequências estéticas da particular configuração do mercado de trabalho em música; (3) as similaridades e distinções entre o trabalho em música e aquele comumente projetado como o “trabalho do futuro” na literatura; (4) o papel do discurso de musicistas na reprodução do hiato entre os campos musical e econômico/profissional; (5) as consequências da informalidade e da flexibilidade no setor sobre as relações interpessoais e o sentimento de coletividade/individualidade dos musicistas; (6) os efeitos psicológicos sobre os musicistas em consequência da configuração do mercado de trabalho na área; (7) o papel das instituições formais de ensino de música no fomento ao debate acerca do trabalho na área. Espero que o presente estudo se desdobre em outros trabalhos e que motivem pesquisas que dele possam se valer.

REFERÊNCIAS

ABBOT, Andrew. **The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALONSO, William. **Location and land use: toward a general theory of land rent**. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

ALVES, José Eustáquio Diniz; VASCONCELOS, Daniel de Santana; CARVALHO, Angelita Alves de. Estrutura etária, bônus demográfico e população economicamente ativa no Brasil: cenários de longo prazo e suas implicações para o mercado de trabalho. **Textos para discussão**. Brasília: CEPAL/IPEA, 2010.

ANDRADE, Ian Prates Cordeiro. **O sistema de profissões no Brasil: formação, expansão e fragmentação. Um estudo de estratificação social**. Doutorado em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ANTUNES, Ricardo. **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006.

ANUNCIACÃO, Diana; TRAD, Leny Alves Bonfim; FERREIRA, Tiago. “Mão na cabeça!”: abordagem policial, racismo e violência estrutural entre jovens negros de três capitais do Nordeste. **Saúde e Sociedade**, v. 29, n. 1, p. 1-13, 2020.

AMORIM, Antonio Sérgio Brito de. **Os afoxés Congos d’África e Badauê e a construção da identidade no Engenho Velho de Brotas**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

AQUINO, Estela Maria Motta Lima.; SILVEIRA, Ismael Henrique; PESCARINI, Julia Moreira; *et al.* Medidas de distanciamento social no controle da pandemia de COVID-19: potenciais impactos e desafios no Brasil. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 25, n. suppl 1, p. 2423–2446, 2020.

ARAÚJO, Samuel. **Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life: a Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Filosofia da Musicologia), Universidade de Illinois, Urbana-Champaign, 1992.

ARAÚJO, Samuel. Brega, Samba e Trabalho Acústico: Variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. **Revista Opus**, n. 6, p. s/p, Out. 1999.

AZEVEDO. **As elites de cor: um estudo de ascensão social**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAHIA. **Painel de informações: dados socioeconômicos do município de Salvador por bairros e prefeituras-bairro** : Sistema de Informações Geográficas Urbanas do Estado da Bahia. 5 ed. Salvador: CONDER/INFORMS, 2016.

BANCO MUNDIAL. **The changing nature of work**. Washington, 2019.

BARBOSA, Ana Luiza Neves de Holanda; COSTA, Joana Simões; HECKSCHER, Marcos. Mercado de trabalho e pandemia da Covid-19: ampliação das desigualdades já existentes?. **Boletim Mercado de Trabalho – Notas técnicas, IPEA**, n. 69, 2020 (jul).

BARCELLINI, Mariana Leme Ferreira. **Narrativas de capoeiras por capoeiristas na moenda viva da territorialização do Estado brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BARROS, Iuri Ricardo Passos de. **O alagbê: entre o terreiro e o mundo**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

BARTZ, Guilherme Furtado; OLIVEN, Ruben George. Como o trabalho flexível afeta os músicos eruditos? O caso da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro de Porto Alegre. **Sociologia & Antropologia**, v. 9, n. 1, p. 135–158, 2019.

BAUMAN, Zygmund. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BAVA JÚNIOR, Augusto Caccia. **Introdução à sociologia do trabalho**. São Paulo: Ática, 2000.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1982.

BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BECKER, Howard. The Professional Dance Musician and His Audience. **American Journal of Sociology**, v. 57, n. 2, p. 136–144, 1951.

BELTRÃO, Kaizô Iwakami & TEIXEIRA, Moema De Poli. Cor e gênero na seletividade das carreiras universitárias. Comentário de Simon Schwartzman. In: SOARES, Sergei et al. (Org.). **Os mecanismos de discriminação racial nas escolas brasileiras**. Rio de Janeiro, IPEA, 2005, p. 143-193.

BENISTE, José. **As águas de Oxalá**. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In: Textos Escolhidos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Textos Escolhidos).

BIERNACKI, Patrick; WALDORF, Dan. Snowball Sampling: Problemas and Techniques of Chain Referral Sampling. **Sociological Methods & Research**, v. 10, n. 2, p. 141–163, 1981. (nov.)

BLACKING, John. **How Musical is Man**. Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOELLSTORFF, Tom; NARDI, Bonnie; PEARCE, Celia; *et al.* **Ethnography and Virtual Worlds: a Handbook of Method**. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2012.

BOISE, Sam de. Gender Inequalities and Higher Music Education: Comparing the UK and Sweden. **British Journal of Music Education**, v. 35, n. 1, p. 23–41, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual: itinerário de um conceito**. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002. (Coleção Jungla Simbólica).

BOURDIEU, Pierre. O campo econômico. **Política & Sociedade**, n. 6, p. 15–57, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, Porto Alegre: Zouk, 2007a.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

BOURDIEU, Pierre. Génesis y estructura del campo religioso. **Relaciones** 108, v. 27, p. 28–83, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

BOURDIEU, Pierre. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A., 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **An Invitation to Reflexive Sociology**. Cambridge: Polity Press, 1992.

BOWBRICK, Peter. The Economics of Superstars: Comment. **The American Economic Review**, v. 73, n. 3, p. 459, 1983.

BRITO, Thaís Fernanda Salves de. Narrativas e tecidos bordados. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 8, n. 1, p. 47–58, 2019.

BYUNG-CHUL, Han. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, Rio de Janeiro.

CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson (Orgs.). **Afrobook: mapeamento dos ritmos afro-baianos**. Salvador: Pracatum Escola de Música e Tecnologias, 2017.

- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo, SP: Ed. 34, 1997.
- CAMPANTE, Filipe R., CRESPO, Anna R. V. & LEITE, Phillippe G. P. G. Desigualdade salarial entre raças no mercado de trabalho urbano brasileiro: aspectos regionais. **Rev. Bras. Econ.**, Rio de Janeiro, v. 58, n. 2, p.185-210, jun 2004.
- CARVALHO, Inaiá Maroia Moreira de; ALMEIDA, Paulo Henrique de. Família e proteção social. **São Paulo em Perspectiva**, v. 17, n. 2, p. 109–122, 2003.
- CARVALHO, Sandro Sacchet de. Os efeitos da pandemia sobre os rendimentos do trabalho e o impacto do auxílio emergencial: os resultados dos microdados da PNAD Covid-19. **Boletim Mercado de Trabalho – Carta de conjuntura, IPEA**, n. 48, 2020 (3º trimestre)
- CARVALHO, Frederico Lyra de. Excesso musical da pandemia. **Lugar Comum**, n. 57, p. 198–206, 2020. (abr)
- CASTILLO, Lisa Earl. O terreiro do Gantois: redes sociais e etnografia histórica no século XIX. **Revista de História**, n. 176, p. 01-57, 2017.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **MANA**, v. 2, n. 2, p. 114–144, 1996.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CERVERO, Robert. Linking urban transport and land use in developing countries. **The Journal of Transport and Land Use**, v. 6, n. 1, p. 7–24, 2013.
- CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber: Elementos para uma teoria**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- CICOUREL, Aaron Victor. **Cognitive Sociology: language and meaning in social interaction**. New York: The Free Press, 1974.
- COCKELL, Fernanda Flávia; PERTICARRARI, Daniel. Contratos de boca: a institucionalização da precariedade na construção civil. **Caderno CRH**, v. 23, n. 60, p. 633–653, 2010.
- COLI, Juliana. A precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor do espetáculo lírico. *In: Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- COSTA, Márcia da Silva. Trabalho informal: um problema estrutural básico no entendimento das desigualdades na sociedade brasileira. **Caderno CRH**, v. 23, n. 58, p. 171–190, 2010.

COSTA, Rodrigo Heringer. **Vibrafonistas no choro e seus processos de formação: mediações e algumas contribuições à educação formal**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

COTTRELL, Stephen. **Professional Music-Making in London: Ethnography and Experience**. Aldershot: Ashgate Publishing, 2004.

COWEN, Tyler. **Markets and cultural voices: liberty vs. power in the lives of Mexican Amate painters**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

DENORA, Tia. **Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792- 1803**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1995.

DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. **Educar em Revista**, n. 24, p. 213–225, 2004.

DURKHEIM, Émile. **Lições de Sociologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

FARIA, Vilmar. Divisão inter-regional do trabalho e Pobreza urbana: o caso de Salvador. *In*: SOUZA, Guaracy Adeodato de; FARIA, Vilmar (Orgs.). **Bahia de todos os pobres**. Petrópolis/São Paulo: Vozes/CEBRAP, 1980

FIRJAN. **Mapeamento da indústria criativa no Brasil: Estudos e Pesquisas**. Rio de Janeiro: Firjan/Senai, 2019.

FRANK, Robert Harris. **Good fortune and the myth of meritocracy**. Princeton: Princeton University Press, 2016.

FRASER, Márcia Tourinho Dantas. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. **Paidéia**, Ribeirão Preto, v. 14, n. 28, mai/ago, p.139-152, 2004.

FREDERICKSON, Jon; ROONEY, James. How the Music Occupation Failed to Become a Profession. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 21, n. 2, p. 189–206, 1990.

FREIDSON, Eliot. As profissões são necessárias? *In*: **Renascimento do Profissionalismo: Teoria, Profecia e Política**. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 191-212.

GADOTTI, Moacir. Perspectivas atuais da educação. **São Paulo em Perspectiva**, v. 14, n. 2, p. 3–11, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1.ed., 13. reimp. Rio de Janeiro: LTC, 2008,

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. *In*: ULRICH, Beck;

GIDDENS, Anthony; LASH, Scott (org.). **Modernização reflexiva**: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Ed. Unesp, 1997. p. 73-133.

GOHN, Daniel Marcondes. **Auto-aprendizagem musical**: alternativas tecnológicas. São Paulo: ANNABLUME, 2003.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro Martins. **Banda de música da força policial militar do Ceará**: uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930). Tese (Doutorado em História Social da Cultura), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HINE, Christine. **Virtual Ethnography**. Londres/Thousand Oaks/Nova Deli: Sage Publications, 2000.

HOMERO; LOURENÇO, Frederico. **Odisséia**. Lisboa: Cotovia, 2003.

IBGE. **Censo demográfico**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

IBGE. **Economia informal, urbana**. Rio de Janeiro: IBGE/SEBRAE, 2005.

ICKES, Scott. Era das batucadas: o carnaval baiano das décadas de 1930 e 1940. **Afro-Ásia**, v. 47, p. 199–238, 2013.

IKEDA, ALBERTO Tsuyoshi. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**, n. 111, p. 21–36, out/nov/dez 2016.

IKUTA, Camila Yuri Santana & MONTEIRO, Gustavo Plínio Paranhos. Ocupados, mas insatisfeitos: uma análise do crescimento da subocupação no Brasil. **Ciências do Trabalho**, São Paulo, ed. 16, p. 1-10, dez 2019.

IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Dossiê IPHAN 4: Ministério da Cultura, 2007.

JEHA, Silvana. Ganhar a vida: uma história do barbeiro africano Antônio José Dutra e sua família. **Revista de História**, n. 176, p. 1–35, 2017.

KINGSBURY, Henry. **Music, talent and performance**: a conservatory cultural system. Philadelphia: Temple University, 1988.

KRONEMBERGER, Gabriela Almeida. Profissão e performance: um estudo de caso sobre músicos de orquestra. **Revista Música Hodie**, v. 16, n. 2, 2017.

LAHIRE, Bernard. **Sucesso escolar nos meios populares**: As razões do improvável. São Paulo: Ática, 1997

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica**. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1991.

LAMEIRAS, Maria Andreia Parente; CORSEUIL, Carlos Henrique; CARVALHO, Sandro Sacchet de. Mercado de trabalho. **Boletim Mercado de Trabalho – Carta de Conjuntura**, n.46, 2020 (jan-mar).

LARSON, Magali Sarfatti. **The Rise of Professionalism**. Berkeley: University of California Press, 1977.

LENNEBERG, Hans. The Myth of the Unappreciated (Musical) Genius. **The Musical Quarterly**, v. 66, n. 2, p. 219–231, 1980.

LEVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LEVITT, Steven; DUBNER, Stephen. **Freakonomics: o lado oculto e inesperado de tudo que nos afeta**. 7. ed. Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 2005.

LIEMT, Gijbert van. **Employment relationships in arts and culture**. Genebra: OIT, 2014.

LIMA, Eliete Maria de. **A proteção social no âmbito da família: um estudo sobre as famílias do bairro Monte Cristo em Florianópolis**. Dissertação (Mestrado em Serviço Social), Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2006.

LIMA, Ari. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: música que se ouve, se dança e se observa**. Salvador: Pinaúna Editora, 2016.

LÜHNING, Angela. “Acabe com esse santo, Pedrito vem aí...”: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. **Revista USP**, v. 28, p. 194–220, dez/fev, 1995/1996.

LÜHNING, Angela. **A música no candomblé nagô-ketu**. Manuscrito (tradução não publicada). Salvador: [Não Publicado], 1995

LÜHNING, ANGELA. **Die Musik im candomblé nagô-ketu: Studien zur afrobrasilianischen Musik in Salvador, Bahia**. Tese (Doutorado em Musicologia comparada), Universidade Livre de Berlim, Hamburgo, 1990.

MACDONALD, Keith. **The Sociology of the Professions**. Londres: SAGE Publications, 1999.

MACHADO, Danielle C. & MACHADO, Ana Flávia. Um aspecto da subocupação por insuficiência de horas trabalhadas: a análise do desejo de trabalhar horas adicionais. **Ensaio FEE**, v. 31, n. 2, pp. 395–430, 2010.

MACHADO, Maria Helena (org). Sociologia das profissões: uma contribuição ao debate teórico. In: **Profissões de saúde: uma abordagem sociológica**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1995, pp. 13-33

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade: segundo as letras de canções**. 2. ed. Salvador: Edufba, 2019.

MARIZ, Vasco. **História da música do Brasil**. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994

MARTINEZ, Ana Laura Moraes; BARBIERI, Valéria. A experiência da maternidade em uma família homoafetiva feminina. **Estudos de Psicologia (Campinas)**, v. 28, n. 2, p. 175–185, 2011

MARX, Karl. **O capital**. v. 1 tomo 1. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MELO, Gabriel Borges Vaz de; CARVALHO, Lucas Resende de; MACHADO, Ana Flavia. Music consumption in Brazil: an analysis of streaming reproductions. **PragMATIZES**, n. 19, p. 141–169, 2020.

MENDONÇA, Amaudson Ximenes Veras. **“OMB, obrigado não”: análise social sobre as relações de poder na Ordem dos Músicos do Brasil no Estado do Ceará (1998-2003)**. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade), Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2003.

MENEGUIN, Fernando; BUGARIN, Maurício. A informalidade no mercado de trabalho e o impacto das instituições: uma análise sob a ótica da teoria dos jogos. **Economia Aplicada**, v. 12, n. 3, p. 341–363, 2008.

MENGER, Pierre-Michel. **The Economics of Creativity**. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2014.

MENGER, Pierre-Michel. **Le talent en débat**. Paris: PUF, 2018.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do Artista enquanto trabalhador**. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MERRIAM, Alan Parkhurst. **Ethnomusicology of the Flathead Indians**. Chicago: Aldine Pub. Co., 1967.

MERTON, Robert King. **Sociologia: teoria e estrutura**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

MIGUEZ, Paulo. **Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios**. Dissertação (Mestrado em Administração), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

MIGUEZ, Paulo. Cultura, festa e cidade: uma estratégia de Desenvolvimento Pós-Industrial pra Salvador. **Revista de Desenvolvimento Econômico**, v. 1, n. 1, p. 41–48, nov. 1998.

MIGUEZ, Paulo; LOIOLA, Elizabeth. A economia do Carnaval da Bahia. **Bahia Análise & Dados, Salvador**, v. 21, n. 2, p. 285–299, 2011.

MIGUEZ, Paulo. A emergência do carnaval afro-elétrico empresarial. *In*: **Louisiana**: [s.n.], 2008.

MINISTÉRIO DO TRABALHO E DO EMPREGO (Brasil). Observatório Nacional do Mercado de Trabalho. **Boletim de Políticas Públicas de Emprego, Trabalho e Renda**. Brasília, DF, 2º trimestre 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3eHMUm3>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MOREYRA, Alvaro. A Economia da Arte. **O Observador Econômico e Financeiro**, ano 2. n. 16. p. 68–69, mai. 1937.

MOURA, Milton de Araújo. **Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2001.

MOURA, Roberto Murcia. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NASCIMENTO, Rafael. Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 67, p. 38–56, 2017.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. (Descobrimo o Brasil).

NEVES, Magda de Almeida; PEDROSA, Célia Maria. Gênero, flexibilidade e precarização: o trabalho a domicílio na indústria de confecções. **Sociedade e Estado**, v. 22, n. 1, p. 11–34, 2007.

NOGUEIRA, Cláudio Marques Martins; NOGUEIRA, Maria Alice. A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. **Educação & Sociedade**, n. 78, p. 15–36, abril 2002.

NOLETO, Rafael da Silva. Pandemia de lives: sobre covid-19 e música no Brasil. **Boletim Cientistas Sociais - ANPOCS**, n. 73, São Paulo, jun. 2020.

OLIVEIRA, Natália Camargo Mitre de. **Práticas de performance no vibrafone solo: estudos e ferramentas idiomáticas aplicados a um repertório de Música Popular Instrumental Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. Brasília/São Paulo: Paralelo 15/Editora UNESP, 2000.

OIT. **Back to the Future**: Challenges and opportunities for the future of work addressed in ILO sectoral meetings since 2010. Departamento de Políticas Setoriais. Genebra: OIT, 2018. 33 p.

OIT. **Challenges and opportunities for decent work in the culture and media sectors**. Genebra: OIT, 2019.

OIT. **Non-standard employment around the world**: understanding challenges, shaping prospects. Genebra: OIT, 2016.

PACKMAN, Jeff. Musicians' Performances and Performances of "Musician" in Salvador da Bahia, Brazil. **Ethnomusicology**, v. 55, n. 3, p. 414–444, 2011. (Fall)

PACKMAN, Jeff. Signifyin(g) Salvador: Professional Musicians and the Sound of Flexibility in Bahia, Brazil's Popular Music Scenes. **Black Music Research Journal**, v. 29, n. 1, p. 83–126, 2009. (SPRING)

PASSOS, Sylvio. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PEREIRA, João Baptista Borges. Negro e Cultura Negra. **Revista de Antropologia**, n. 26, p. 93–106, 1983.

PETERS, Gabriel. A via mundana para o sublime: preliminares a uma sociologia psicológica do talento e da genialidade. **Cadernos de Sociófilo**, v. 3, p. 179–237, 2013.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes**. Dissertação (Mestrado em Educação, Sociedade, Política e Cultura), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

PIKETTY, Thomas. **A economia da desigualdade**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

PORTO FILHO, Ubaldo Marques. **Rio Vermelho**. Salvador: AMARV, 1991

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**: uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardênia Monteiro de. **Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

RAMOS, Guerreiro. **A redução sociológica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Série Terceira Margem).

RAO, Jon; SCOTT, Alastair. The analysis of categorical data from complex sample surveys: chi-squared tests for goodness of fit and independence in two-way tables. **Journal of the American statistical association**, v. 76, n. 374, p. 221-230, 1981.

RAO, Jon.; SCOTT, Alistair. On chi-squared tests for multiway contingency tables with cell proportions estimated from survey data. **The Annals of statistics**, p. 46-60, 1984.

RECÔVA, Simone Lacorte. **Aprendizagem do músico popular**: um processo de percepção através dos sentidos? 2006. Dissertação (mestrado em Educação) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2006.

REIS, João José. **Ganhadores**: a greve negra de 1857 na Bahia. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

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

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

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. **Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas**: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. 2002. Dissertação (mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

REQUIÃO, Luciana. **Trabalho, música e gênero**: depoimento de mulheres musicistas acerca de sua vida laboral. Um retrato do trabalho no Rio de Janeiro dos anos 1980 ao início do século XXI. Rio de Janeiro: Da autora, 2019

RISÉRIO, Antônio. Carnaval: as cores da mudança. **Afro-Ásia**, v. 16, p. 90–106, 1995.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.

RISÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

ROCHA, Francisco Ulisses Santos. **O perfil da mobilidade urbana em Salvador (1975 a 2012): a cidade dividida**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ROSAS, Nina. **Cultura evangélica e “dominação” do Brasil: música, mídia e gênero no caso do Diante do Trono**. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

ROSEN, SHERWIN. The Economics of Superstars. **The American Scholar**, v. 52, n. 4, p. 449–460, 1983.

SALAMAN, Charles Kensington. On Music as a Profession in England. **Proceedings of the Musical Association**, v. 6th sess, p. 107–124, 1879-1880 .

SALGADO, José Alberto. **Construindo a profissão musical**: uma etnografia entre estudantes universitários de Música. 2005. Tese (doutorado em Música) – Centro de Letras e

Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, supernatural heritage of humanity. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 373–388, 2010.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: **Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical**, 9., 2000, Belém. *Anais [...]*. Belém, 2000. p. 19-26.

SANSONE, Livio. **Brazil and the United States in Gantois: power and the transnational origin of Afro-brazilian studies**. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, n. 79, 2012, p. 9-29

SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos. **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo, SP: Dynamis, 1998.

SANTO, Spirito. **Do Samba ao Funk do Jorjão**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2016.

SANTOS, Helio. Discriminação racial no Brasil. In: **Anais de seminários regionais preparatórios para a conferência mundial contra o racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata**. Brasília: Ministério da Justiça, 2001.

SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos. **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo, SP: Dynamis, 1998.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **Todos na produção: etnografia de narrativas sônicas e raps em espaços urbanos populares**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

SANTOS, Vitor Cei. **Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

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

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. **Revista da ABEM**, v. 10, p. 109–118, mar 2004.

SCHWARTZMAN, Simon. Fora de foco: diversidade e identidades étnicas no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, 1999, vol. 55, p. 83-96.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de campo**, n. 17, p. 237–259, 2008.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. *In: Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social*, v. 26, n. 1, p. 75–86, 2014.

SENNET, Richard. **O artifício**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Paulo César Ribeiro. **Diferentes modelos de gestão orquestral**: uma comparação da Filarmônica de Minas Gerais e o da Sinfônica de Minas Gerais. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SILVERMAN, David. What Counts as Qualitative Research? Some Cautionary Comments. *Qualitative Sociology Review*, v. 9, n. 2, p. 48–55, 2013.

SINHORETTO, Jacqueline; BATITUCCI, Eduardo; MOTA, Fábio Reis; *et al.* A filtragem racial na seleção policial de suspeitos: segurança pública e relações raciais. **Segurança pública e direitos humanos: temas transversais**, p. 121–160, 2014.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Max Weber: o processo de racionalização e o desencantamento do trabalho nas organizações contemporâneas. **Revista de Administração Pública**, v. 43, n. 4, p. 897–918, Jul.Ago. 2009.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. **Revista da Abem**, n. 12, p. 11–19, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. **Horizontes Antropológicos**, v. 5, n. 11, p. 119–144, 1999.

TUMOLO, Paulo Sergio. O trabalho na forma social do capital e o trabalho como princípio educativo: uma articulação possível? **Educação & Sociedade**, v. 26, n. 90, p. 239–265, Jan/Abr. 2005.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: the Politics of Participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

UZIEL, Anna Paula. **Família e homossexualidade: velhas questões, novos problemas**. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

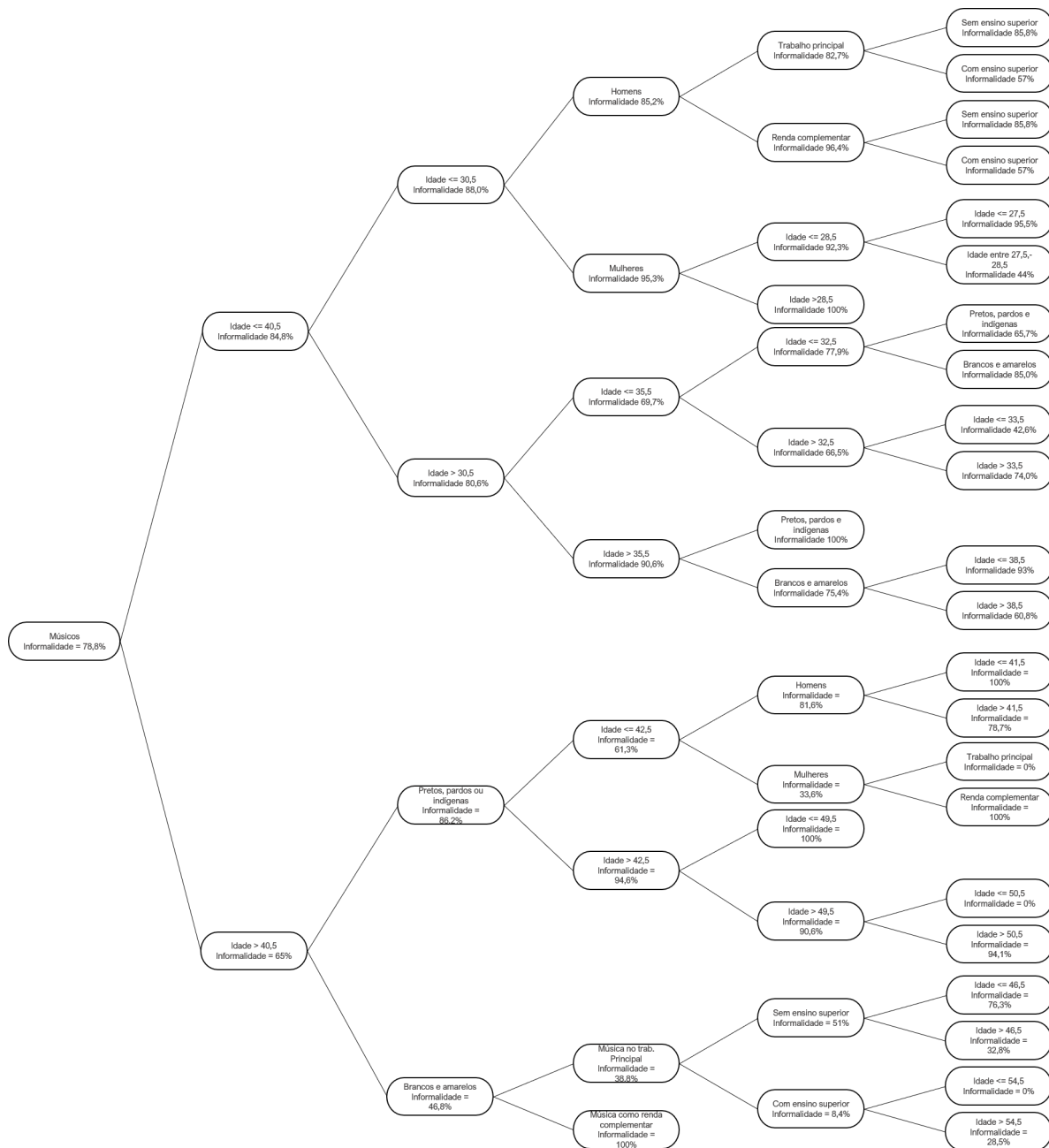
VALENÇA, Raquel. **Carnaval**: pra tudo se acabar na quarta-feira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996

VARGAS, Francisco Beckenkamp. Trabalho, emprego, precariedade: dimensões conceituais em debate. **Caderno CRH**, v. 29, n. 77, p. 313–331, 2016.

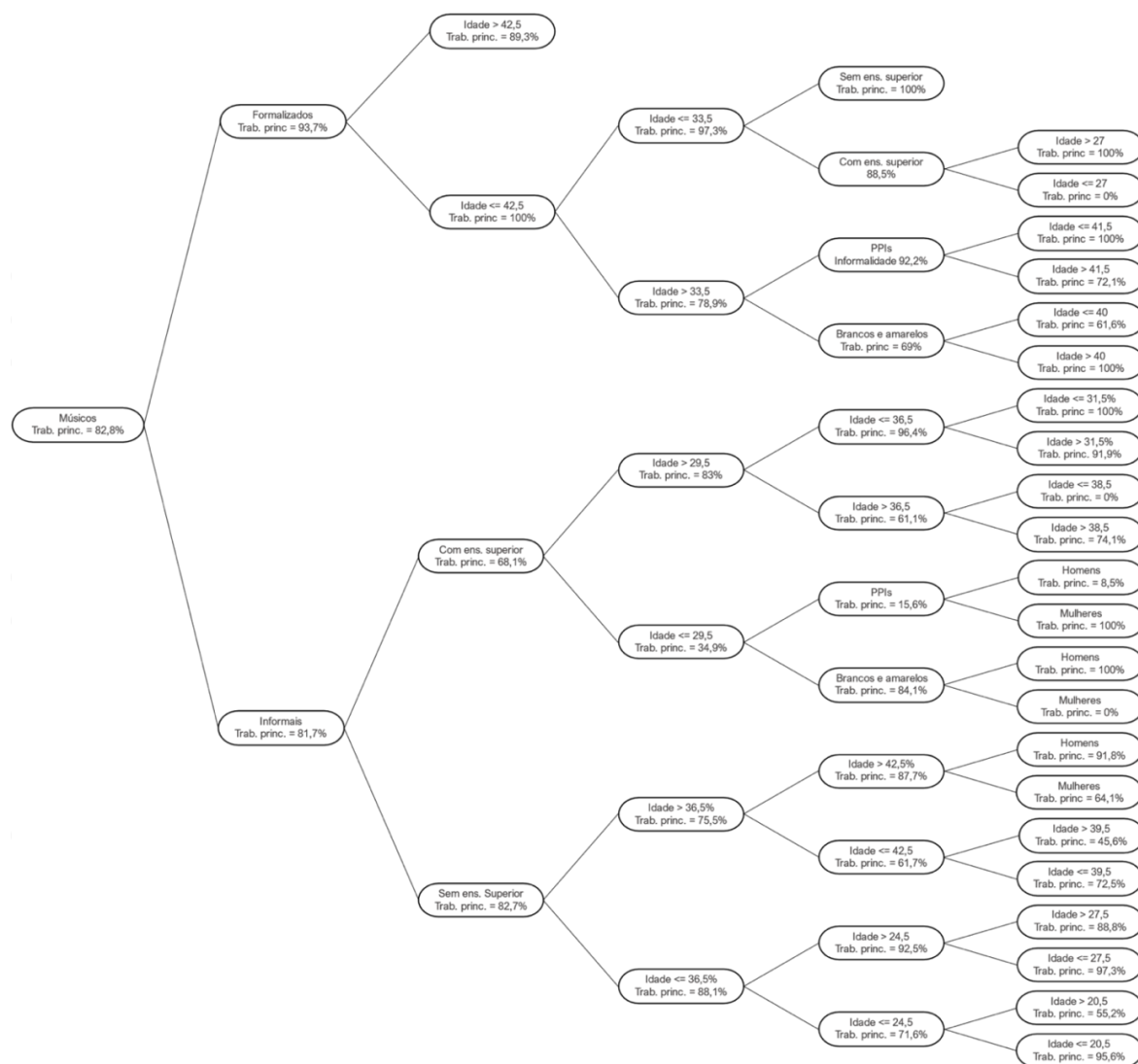
- VASCONCELOS, José Geraldo. Etnocologia de um capoeirista justiceiro. **Educação em Debate**, v. 1/2, n. 53/54, p. 136–146, 2007.
- VEBLEN, Thornstein. **A teoria da classe ociosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008
- VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. **Temáticas**, v. 22, n. 44, p. 203–220, 2014.
- WEBER, Max. **Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. São Paulo: Editora UNB/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.
- WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**. Rio de Janeiro: LTC, 1982.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.
- WEBER, Max. Origem do capitalismo moderno. In: TRAGTEMBERG, Maurício. **Textos selecionados - Max Weber**. Tradução de Maurício Tragtemberg et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- WILENSKY, Harold. The Professionalization of Everyone? **American Journal of Sociology**, v. 70, n. 2, p. 137–158, set.1964.
- ZANLORENZI, Elisete. **O mito da preguiça baiana**. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural e Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. (FFLCH)

ANEXOS

Anexo A - Árvore de decisão para prever e classificar a formalidade dos músicos, cantores e compositores brasileiros em 2019



Anexo B - Árvore de decisão para prever e classificar a posição “prioritária” do trabalho musical entre dos músicos, cantores e compositores brasileiros em 2019.



Anexo C - Teste de hipótese para renda obtida pelos músicos

Ocupação	Renda habitual (trabalhos)	NCI (95%)	NCS (95%)	Valor testado	t	df	Sig.	Contagem
Músicos, cantores e compositores	R\$ 2.522,84	R\$ 2.161,92	R\$ 2.883,76	R\$ 2.308,28	1,165	11507	0,244	154.530
Outras	R\$ 2.308,28	R\$ 2.245,67	R\$ 2.370,89	-	-	-	-	92.303.672
Todos os trabalhadores	R\$ 2.308,64	R\$ 2.246,11	R\$ 2.371,17	-	-	-	-	92.458.202
Raça/cor								
PPI	R\$ 2.292,10	R\$ 1.751,16	R\$ 2.833,04	R\$ 2.777,84	-1,786	82	0,078	81.125
Branco/amarelos	R\$ 2.777,84	R\$ 2.357,44	R\$ 3.198,24	-	-	-	-	73.405
Hierarquia da função								
Trabalho principal	R\$ 2.418,37	R\$ 1.998,96	R\$ 2.837,78	R\$ 3.020,68	-2,857	82	0,005	127.728
Renda complementar	R\$ 3.020,68	R\$ 2.638,84	R\$ 3.402,52	-	-	-	-	26.802
Vínculo								
Informal	R\$ 2.011,82	R\$ 1.789,62	R\$ 2.234,02	R\$ 4.403,89	-21,416	82	< 0,001	121.518
Formal	R\$ 4.403,89	R\$ 3.067,94	R\$ 5.739,85	-	-	-	-	33.012
Educação								
Sem ensino superior	R\$ 2.226,36	R\$ 1.826,60	R\$ 2.626,12	R\$ 3.528,57	-6,480	82	< 0,001	119.348
Com ensino superior	R\$ 3.528,57	R\$ 2.566,61	R\$ 4.490,53	-	-	-	-	35.182
Gênero								
Homens	R\$ 2.457,17	R\$ 2.061,05	R\$ 2.853,29	R\$ 2.811,68	-1,780	82	0,079	125.906
Mulheres	R\$ 2.811,68	R\$ 2.217,05	R\$ 3.406,31	-	-	-	-	28.624
Vínculo e hierarquia da função								
Formal (trabalho secundário)	R\$ 6.042,90	R\$ 3.537,86	R\$ 8.547,95	R\$ 2.768,51	2,600	82	0,011	2.064
Formal (trabalho principal)	R\$ 4.294,58	R\$ 2.878,28	R\$ 5.710,88	R\$ 2.768,51	2,144	82	0,035	30.948
Informal (trabalho secundário)	R\$ 2.768,51	R\$ 2.539,41	R\$ 2.997,61	-	-	-	-	24.738
Informal (trabalho principal)	R\$ 1.818,41	R\$ 1.530,82	R\$ 2.105,99	R\$ 2.768,51	-6,572	82	< 0,001	96.780
Ocupação								
Músicos, cantores e compositores	R\$ 2.572,06	R\$ 2.177,52	R\$ 2.966,61	R\$ 2.308,28	1,311	11.507	0,355	154.530
Outras	R\$ 2.385,79	R\$ 2.321,72	R\$ 2.449,87	-	-	-	-	92.303.672
Todos os trabalhadores	R\$ 2.386,11	R\$ 2.322,10	R\$ 2.450,11	-	-	-	-	92.458.202
Raça/cor								
PPI	R\$ 2.409,10	R\$ 1.809,04	R\$ 3.009,15	R\$ 2.752,17	-1,137	82	0,259	81.125
Branco/amarelos	R\$ 2.752,17	R\$ 2.270,71	R\$ 3.233,62	-	-	-	-	73.405
Hierarquia da função								
Trabalho principal	R\$ 2.515,27	R\$ 2.045,38	R\$ 2.985,17	R\$ 2.842,69	-1,386	82	0,169	127.728
Renda complementar	R\$ 2.842,69	R\$ 2.479,79	R\$ 3.205,60	-	-	-	-	26.802
Vínculo								
Informal	R\$ 2.049,79	R\$ 1.814,78	R\$ 2.284,80	R\$ 4.494,55	-20,694	82	< 0,001	121.518
Formal	R\$ 4.494,55	R\$ 2.978,27	R\$ 6.010,82	-	-	-	-	33.012
Educação								
Sem ensino superior	R\$ 2.206,03	R\$ 1.804,48	R\$ 2.607,59	R\$ 3.813,73	-7,965	82	< 0,001	119.348
Com ensino superior	R\$ 3.813,73	R\$ 2.559,38	R\$ 5.068,08	-	-	-	-	35.182
Gênero								
Homens	R\$ 2.465,18	R\$ 2.041,65	R\$ 2.888,71	R\$ 3.042,19	-2,710	82	0,008	125.906
Mulheres	R\$ 3.042,19	R\$ 2.153,19	R\$ 3.931,20	-	-	-	-	28.624
Vínculo e hierarquia da função								
Informal (trabalho principal)	R\$ 1.845,70	R\$ 1.554,33	R\$ 2.137,08	R\$ 4.609,14	-18,867	82	< 0,001	96.780
Informal (trabalho secundário)	R\$ 2.848,22	R\$ 2.495,08	R\$ 3.201,37	R\$ 4.609,14	-9,92	82	< 0,001	24.738
Formal (trabalho secundário)	R\$ 2.776,41	R\$ 769,73	R\$ 4.783,10	R\$ 4.609,14	-1,817	82	0,073	2.064
Formal (trabalho principal)	R\$ 4.609,14	R\$ 3.014,76	R\$ 6.203,52	-	-	-	-	30.948