

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
TRABALHO EMPREGO E SINDICATOS

DERCIDEO SOARES FERREIRA

**O TRABALHO DE MÚSICOS:
PERCURSOS, TRAJETÓRIAS E RECURSOS NA CARREIRA
PROFISSIONAL**

GOIÂNIA
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

DERCIDEO SOARES FERREIRA

3. Título do trabalho

O TRABALHO DE MÚSICOS: PERCURSOS, TRAJETÓRIAS E RECURSOS NA CARREIRA PROFISSIONAL

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **DERCIDEO SOARES FERREIRA, Discente**, em 03/07/2020, às 15:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jordão Horta Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 03/07/2020, às 16:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1420847** e o código CRC **91A898CC**.

DERCIDEO SOARES FERREIRA

**O TRABALHO DE MÚSICOS:
PERCURSOS, TRAJETÓRIAS E RECURSOS NA CARREIRA
PROFISSIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) – Mestrado em Sociologia – Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, sob orientação do Profº Drº Jordão Horta Nunes.

Linha de pesquisa: Trabalho Emprego e Sindicatos.

GOIÂNIA
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Soares, Dercideo
O TRABALHO DE MÚSICOS: PERCURSOS, TRAJETÓRIAS E RECURSOS NA CARREIRA PROFISSIONAL [manuscrito] / Dercideo Soares. - 2019. CX, 110 f.

Orientador: Prof. Dr. Jordão Horta.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Goiânia, 2019.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. ocupação. 2. profissão. 3. identidade. 4. músicos. 5. trabalho musical. I. Horta, Jordão, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 25 da sessão de Defesa de Dissertação de **DERCIDEO SOARES FERREIRA**, que confere o título de Mestre em **Sociologia**, na área de concentração em Sociedade, Política e Cultura.

Aos onze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e dezenove, a partir das quatorze horas, no Mini-auditório Luiz Palacín, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “O TRABALHO DE MÚSICOS: PERCURSOS, TRAJETÓRIAS E RECURSOS NA CARREIRA PROFISSIONAL”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor JORDÃO HORTA NUNES (FCS/UFG) com a participação das demais membras da Banca Examinadora: Professora Doutora TANIA LUDMILA DIAS TOSTA (FCS-UFG), membra titular interna e FLAVIA MARIA CRUVINEL (EMAC/UFG), membra titular externo. Durante a arguição o/as membro/as da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor JORDÃO HORTA NUNES, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelo/as Membro/as da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Jordão Horta Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 31/12/2019, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tania Ludmila Dias Tosta, Professor do Magistério Superior**, em 03/01/2020, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Maria Cruvinel, Professora do Magistério Superior**, em 09/01/2020, às 12:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1065097** e o código CRC **020D3426**.

Referência: Processo nº 23070.044184/2019-18

SEI nº 1065097

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro a Deus, aquele que é a verdade, aquele que me guia e me protege;

Agradeço aos meus pais Ângela, Claudeni, Raimundo e Valdeni, pessoas que amo e sempre amarei;

Agradeço ao Raynner, a Michelly e ao Enzo, irmãos amados que estarão comigo sempre;

Agradeço as amizades antigas que me acompanham desde minha infância, Washington, Rafael, Danilo, Gustavo, Mateus e Tiago. Peço desculpas aos que por algum motivo esqueci de mencionar;

Agradeço às pessoas que de alguma forma me marcaram positivamente durante a vida;

Agradeço à Bruna Carneiro, pessoa que me ensinou muito nessa vida;

Agradeço ao Jordão, professor, amigo, orientador, uma pessoa que considero como meu pai. A sua inteligência, profissionalismo, paciência, compreensão, generosidade e confiança são marcas que levarei para o resto da vida;

Agradeço à minha família Nest, Tania, Tatiele, Suellen, Marta, Ligía, Jordão, Thaysa, pessoas maravilhosas, companheiras e que estão me ensinando muito;

Agradeço aos professores Ricardo, Flávio, Telma, Revalino, Dijaci, Jordão, Tania e Eliane que foram os principais professores na minha formação de mestrado;

Agradeço aos novos amigos e futuros mestrados Lucas Gabriel, João Pedro e Iriane, Daphiny, companheiros de pesquisa;

Agradeço em especial a Lucas Gabriel, responsável por consolidar as biografias utilizadas nessa pesquisa, sob orientação de Jordão Horta, e que foram disponibilizadas de bom grado.

Agradeço aos técnicos administrativos da Faculdade de Ciências Sociais, Letícia, Aline, Ramon, Ana Maria, Dorinha, Elder, Euller, Salomão, Domingos e a Graça, excelentes profissionais e bons amigos. Em especial agradeço a Letícia Ferreira, amiga irmã de muitas horas de conversa, de bons papos, e fruto de boas horas de procrastinação;

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de mestrado, pois foi graças a esse recurso que pude me dedicar ao estudo, à pesquisa e à formação docente;

Caso tenha esquecido alguém importante, peço perdão e se sintam agradecidos.

Obrigado!

RESUMO

Essa dissertação analisa a profissionalização dos músicos brasileiros, levando em consideração como é feito o primeiro contato com a música até se tornarem profissionais reconhecidos. Questionou-se basicamente como é que esses profissionais acessavam diversos recursos como estratégia de formação até chegarem ao status de profissionais. A metodologia empregada na pesquisa consiste na triangulação de dados, uma análise complexa da junção de diversos métodos e fontes de pesquisa sobre o trabalho e a profissionalização desses artistas. Foram privilegiados nesse sentido: 1) revisão de literatura, pertinente à sociologia das profissões, mas também a sociologia da música e da arte aplicada ao processo de profissionalização; 2) análise biográfica, a partir da leitura de diversas biografias disponíveis em verbetes de dicionários de música, foram compreendidas a vida de 95 de músicos já falecidos, que tiveram reconhecimento profissional, nascidos entre os séculos XIX e XX, onde foi possível analisar a trajetórias de vida e profissional desses músicos; 3) entrevistas, foram privilegiadas um total de 59 entrevistas concedidas ao programa ao de rádio ‘Música em pessoa’, projeto de extensão da rádio universitária da Faculdade do Rio Grande do Sul (UFRGS), que além de um programa de rádio funciona como um estoque de memória, um acervo digital, das histórias de vida e profissional dos músicos que passam pela universidade no curso de música da UFRGS; 4) análise quantitativa, com o objetivo de compreender o perfil do trabalhador músico, o emprego formal e informal, foram privilegiadas bases de dados governamentais, Pesquisa Nacional de Domicílio (Pnad Contínua) do Instituto brasileiro de Geografia e a Relação Anual de Informações Sociais do antigo Ministério do Trabalho. Comumente os músicos são mais associados ao entretenimento do que à ideia de serem trabalhadores. Os artistas em geral são associados aos super-artistas, pessoas com altas habilidades no campo das artes e da música que não precisam de grande esforço para execução de uma obra artística. Extrapolando o senso comum, a pesquisa aborda a trajetória profissional do músico, de como ocorre a profissionalização desses artistas, é uma profissão onde se começa a estudar desde muito cedo e existem diversas maneiras de se tornar um profissional da música. Os músicos para se tornarem profissionais devem possuir minimamente a *expertise*, o conhecimento especializado do campo de atuação; a *autonomia*, o controle e poder exercido no próprio trabalho; as *credenciais*, da capacidade de decidir como o trabalho será realizado; e autorização das *jurisdições*, instituições responsáveis por regular a profissão. O campo de atuação do músico profissional também sofre forte influência das redes de cooperação e das convenções do mundo da música, que não retira a autonomia e nem a criatividade do músico, mas que em certa medida convenciona como o trabalho dos músicos será executado. Como destaque de jurisdições relacionadas à profissão de músico, temos a lei 3.857 de 1960, que a regulamenta e cria a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), órgão responsável pela regulação do trabalho musical. Os músicos, no processo de formação, começam a estudar música desde muito cedo, e utilizam diversos recursos, próprios privados ou do Estado, através de leis de incentivo à cultura ou de políticas de educação, para completar a sua formação. O aprendizado com músicos renomados, em escolas de música, conservatórios musicais ou de nível técnico habilita os músicos a atuarem no mercado como profissionais, porém uma grande parcela desses trabalhadores continua os seus estudos em nível superior, refutando a concepção de que os músicos seriam super-artistas.

Palavras chave: ocupação; profissão; identidade; músicos; trabalho musical.

ABSTRACT

This master's thesis analyzes the professionalization of Brazilian musicians, considering how the first contact with music it has made until they become recognized professionals. It was questioned how those professionals accessed various resources as a training strategy until they reached the status of professionals. The methodology was based on consists of data triangulation, a complex analysis of the combination of several methods and sources of research on the work and professionalization of those artists. The subsequent topics were privileged: 1) literature review, relevant to the sociology of professions, but also to the sociology of music and art applied to the process of professionalization; 2) biographical analysis, from on the reading of several biographies available in entries of music dictionaries, the life of 95 of deceased musicians, who had professional recognition, born between the nineteenth and twentieth centuries, were understood, where it was possible to analyze the life trajectories and professional trajectories of those musicians; 3) interviews, a total of 59 interviews were granted to the program to the radio station 'Música em Pessoa', a project for the extension of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), which in addition to a radio program works a database, a digital collection of the life and professional histories of musicians who pass the university in the music course at UFRGS; 4) quantitative analysis, in order to understand the profile of the musician worker, formal and informal employment, form privileged government databases, the National Household Sample Survey (Pnad Continuous) of the Brazilian Institute of Geography and Statistics (IBGE) and the Annual Social Information Report (RAIS) of the former Ministry of Labor (MTE), currently downgraded to secretary. Commonly musicians are more associated with entertainment than the idea of being hard workers. Artists are often associated with super artists, people with high arts and music skills who do not need much effort to perform an artwork. Extrapolating common sense, the research addresses the professional career of the musician, how the professionalization of these artists occurs, is a profession where you start studying early and there are several ways to become a music professional. Musicians to become professionals must possess minimally the know-how, the specialized knowledge of the field; the autonomy, control and power exercised in the work itself; credentials, the ability to decide how the work will be done; and authorization of the jurisdictions, institutions responsible for regulating the profession. The professional musician's field of activity is also strongly influenced by the cooperation networks and conventions of the music world, which do not detract from the musician's autonomy or creativity, but to some extent agree on how the musicians' work will be performed. As a highlight of jurisdictions related to the profession of musician, we have the law 3857 of 1960, which regulates and creates the Brazilian Order of Musicians (OMB), the responsible institution for regulating music work. Musicians in the training process begin to study music at an early age, and use a variety of resources, either private or state owned, through culture incentive laws or educational policies to complete their qualification. Learning from renowned musicians in music schools, music conservatories or technical level enables musicians to work in the market as professionals, but a large portion of those workers continue their studies at a higher level, refuting the notion that musicians would be super -artists.

Keywords: occupation; profession; identity; musicians; music work.

LISTA DE FIGURA

Figura 1. Categorias de influência profissional na vida dos músicos. – Brasil - Período Consagrado.....	76
--	-----------

LISTA DE TABELAS E QUADROS

Tabela 1. Nível de escolaridade por sexo dos músicos trabalhadores formais - Brasil - 2017	62
Tabela 2. Nível de escolaridade por sexo dos músicos trabalhadores formais e informais - Brasil - 2019	63
Tabela 3. Categorias de análise na carreira de músicos. -Brasil- Período considerado ..	65
Tabela 4. Músicos consagrados no país. - Brasil - Período considerado.	67
Tabela 5. Gênero musical por sexo. Projeto Música em Pessoa. - Brasil - Período consagrado.....	72
Tabela 6. Principal atividade ocupacional. Música em Pessoa. - Brasil -Período consagrado.....	73
Quadro 7. Principais influências na carreira de músicos. Música em pessoa. Período 2017-2018	78

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AMB** – Associação Médica Brasileira.
- CESIT** – Centro de Estudos Sindicais e de Economia do Trabalho.
- CFM** – Conselho Federal de Medicina.
- CONFEA** – Conselho Federal de Engenharia e Agronomia.
- CREA** – Conselhos Regionais de Engenharia e Agronomia.
- ECAD** – Escritório de Arrecadação e Distribuição.
- FEMUSI** – Festival de Música Instrumental.
- IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
- INL** – Instituto Nacional do Livro.
- ME** – Ministério da Economia.
- MTE** – Ministério do Trabalho e Emprego.
- OAB** – Conselho Federal da Ordem dos Advogados no Brasil.
- OMB** – Ordem dos Médicos do Brasil.
- OMB** – Ordem dos Músicos do Brasil.
- ONGs** – Organizações não governamentais.
- OSPA** – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.
- PNADC** – Pesquisa Nacional por Amostra a Domicílio Contínua.
- PRONAC** – Programa Nacional de Apoio à Cultura.
- RAIS** – Relação Anual de Informações Sociais.
- IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- SRE** – Radiodifusão Educativa.
- UFRGS** – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	22
2 PROFISSIONALIZAÇÃO, CARREIRAS E TRAJETÓRIAS	24
2.1 O CAMINHO DO PROFISSIONALISMO.....	28
2.2 CONCLUSÃO.....	36
3 O QUE É SER MÚSICO: A PROFISSIONALIZAÇÃO NA CARREIRA DE MÚSICOS	38
3.1 A TEORIA DA PROFISSIONALIZAÇÃO DO MÚSICO: SER MÚSICO SER ARTISTA	42
3.2 A MÚSICA NO BRASIL: ASPECTOS HISTÓRICOS DAS PRINCIPAIS JURISDIÇÕES DA PROFISSIONALIZAÇÃO DO MUSICO BRASILEIRO	45
3.3 QUANDO A MÚSICA SE TORNA UMA PROFISSÃO: A INCERTEZA DO RISCO	54
3.4 CONCLUSÃO:.....	58
4 CRIANDO ARRANJOS: UMA BREVE DESCRIÇÃO DO TRABALHO DE MUSICISTAS NO BRASIL	60
4.1 ASPECTOS SOCIODEMOGRÁFICOS DOS TRABALHADORES MÚSICOS BRASILEIROS.....	61
4.2 BIOGRAFIAS E CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS NA CARREIRA DE MÚSICOS BRASILEIROS.....	64
4.2.1 “MÚSICA EM PESSOA”: NARRATIVAS DE MÚSICOS QUE TRANSITARAM PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL	70
4.3 O TRABALHO DE MÚSICOS: PERCURSOS, TRAJETÓRIAS NA CARREIRA PROFISSIONAL DOS MÚSICOS ERUDITOS DO RIO GRANDE DO SUL	74
4.4 SER MÚSICO, SER PROFESSOR: OS RECURSOS E AS CARACTERÍSTICAS DO PROFISSIONALISMO MUSICAL	87
4.5 CONCLUSÃO:.....	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100
ANEXOS	107
ANEXO 1 (Relação dos Músicos - Biografias)	107
ANEXO 2: (Relação Completa das categorias de análise dos músicos criadas a partir das biografias).....	108
ANEXO 3: (Relação Completa das entrevistas utilizadas do Música em Pessoa).....	109

INTRODUÇÃO

A formação/profissionalização do músico não necessariamente está ligada a instituições tradicionais de ensino, como as escolas de música, os conservatórios e as universidades em geral, mas se refere, também, a práticas de aprendizagem que ocorrem nos diversos espaços do mundo da vida e que contribuem na trajetória de vida e profissional, o que constitui uma identidade do que é ser músico profissional.

A pesquisa desenvolvida teve foco no trabalho artístico, considerando ainda o trabalho como uma categoria fundante das relações sociais (ANTUNES, 2009), com o destaque para o trabalho exercidos por músicos. Levou-se em consideração as trajetórias profissionais, os percursos de vida, mostrando como esses músicos conseguem, em alguma medida, recursos para financiar a sua carreira profissional. Os recursos utilizados por esses profissionais são diversos, mas que podem ser classificados como recursos próprios, quando o próprio músico, ou a sua família gasta recursos na sua formação; recursos privados, em que um terceiro, por algum motivo, geralmente por identificar potencial no músico, passa a financiar a formação do artista; recursos provindos do Estado, que é quando o músico a partir de políticas de educação, de financiamento cultural, passa a utilizar essas políticas como fonte primária de sua formação.

As formas de recursos utilizados pelos os músicos em suas trajetórias profissionais são múltiplas. É bem difícil compreender o que ampara a formação da carreira desse profissional, visto que os recursos quase sempre não provêm de uma única fonte. O sentido aqui utilizado está ligado à percepção *lato sensu* que considera o financiamento de carreira profissional como qualquer atividade que fomenta a formação de um trabalhador músico, seja através de incentivos públicos ou privados, nesse sentido, aprender música em instituições religiosas ou ganhar um instrumento musical de outro profissional são considerados recursos.

Os recursos provindos do Estado também são diversos; podem ter origem em políticas públicas de ensino, como bolsas de estudo ou de capacitação profissional, mas também podem ser recursos vindos de projetos culturais, que visam contribuir, promover, estimular, apoiar, valorizar, proteger, salvaguardar, preservar, desenvolver e priorizar a cultura brasileira. Em síntese, os recursos provindos do Estado são fundamentais para que os músicos tenham condições mínimas de se profissionalizarem, principalmente quando destinados a uma formação tradicional, que exige um diploma, emitido por instituição legalmente reconhecida.

As instituições de ensino de música, como as escolas, os conservatórios musicais e as instituições de ensino superior oferecem capacitação e cursos de graduação e pós-graduação em música, o que possibilita a esses estudantes pleitearem bolsas de estudos, mediante acesso

a “editais”. Por outro lado, o Estado oferece aos artistas em geral a possibilidade de produzir bens culturais, por meio de políticas públicas de renúncia fiscal. Os músicos podem recorrer, mediante a inscrição em editais públicos regulamentados por leis de incentivo à cultura, como a Lei de n 8.313, conhecida popularmente como Lei Rouanet, para financiar suas atividades ou produções profissionais.

Há ainda as campanhas para obtenção de recursos, a exemplo do esquema de financiamento coletivo, o *crowdfunding*, conhecida popularmente como vaquinha online. Nessa modalidade o músico ao ser contemplado por um edital de incentivo à cultura, ou de forma independente, faz campanhas nas redes sociais para obtenção de capital, seja através de doações ou vendas de produtos, são diversas formas e fontes de financiamento utilizadas para financiar a produção de bens culturais, que também são usados no processo de formação dos músicos que recorrem a essa estratégia.

Na esfera privada os músicos podem financiar sua trajetória ocupacional por meio de recursos próprios ou com o auxílio de familiares ou de amigos. Alguns músicos, por sua vez, recorrem às práticas de apadrinhamento ou de mecenato. Geram também recursos o mercado cultural, a indústria cultural e fonográfica, que contrata esses profissionais na lógica de mercado, conduzindo as ações de alguns profissionais ao *modus operandi* ditado pelo mercado.

Estudar o trabalho do músico, as trajetórias profissionais, os percursos de vida desses artistas na sociologia das profissões é um grande desafio, em razão do campo “tradicional” da sociologia do trabalho ser voltado aos objetos clássicos das atividades industriais, dos sindicatos, das organizações trabalhistas, do modo de produção capitalista, em que se procura explicar como a divisão social e as formas de organização do trabalho afetam a vida das pessoas e a mobilidade social. Ou, quando se fala em profissões na estrita área da sociologia, é comum pensar nas profissões tradicionais, medicina, engenharia e advocacia, mas não nos trabalhos que de certa forma são vinculados ao entretenimento.

Quando se fala no trabalho artístico, e principalmente no trabalho musical, os estudos das organizações “clássicas” da sociologia do trabalho não conseguem explicar de forma concisa a complexa dinâmica do trabalho criativo, a exemplo das características de intermitência do trabalho que esses profissionais desenvolvem, ou o caráter de múltiplas atividades.

Trabalhos atípicos, com pouco reconhecimento social, como era o caso dos músicos de jazz estudados por Becker (2008) nos anos 1940, nos Estados Unidos, que trabalhavam em casas de dança noturnas, e os casos de músicos *freelancers*, que em geral estão ligados mais à dimensão de entretenimento, o que leva esses profissionais comumente a serem rotulados como

profissionais de carreiras desviantes (Cf. BECKER, 2008). Os músicos são mais reconhecidos pela qualidade de sua obra do que pelo exercício da atividade profissional exercida como músico, o trabalho criativo é considerado um não trabalho.

Nesse sentido, o trabalho do músico deve ser analisado a partir de um alto rigor metodológico, que leva em consideração as diversas relações de dominação existentes entre empregado e patrão, serviço e consumo, processos que submetem cada vez mais os trabalhadores à lógica do modo de produção pós-fordista, onde impera um falso discurso de que o regime de acumulação flexível é favorável ao trabalhador (DAL ROSSO, 2017), mas que só intensifica o trabalho desses profissionais a partir da precarização real das relações de trabalho.

O novo trabalhador, nesse cenário, encontra-se submisso a empregos cada vez mais precários e sem uma garantia mínima de seguridade social, como exemplifica a recente reforma trabalhista brasileira, a partir de outubro de 2017, que precariza quase todas as relações de trabalho brasileiro, Centro de Estudos Sindicais e de Economia do Trabalho (CESIT, 2017).

O trabalho do músico, assim como o trabalho artístico em geral, é comumente, nas representações sociais, considerado como um “não trabalho”, já que os artistas são considerados como avessos aos seus compromissos (Cf. MENGER, 2005). Nesse cenário alguns músicos, principalmente os que não vivem só de atividades musicais, ou que estão na informalidade, são mais suscetíveis ao regime de acumulação flexível e de trabalhos em horários atípicos.

A diferença entre um músico e uma pessoa que conhece música não é a capacidade de ler uma partitura ou de reproduzir uma determinada obra musical, pois tanto o músico quanto uma pessoa que conhece a produção musical, um “melômano”, um leigo interessado, podem ser capazes de executar as atividades mais simples no campo da música. O que diferencia um músico de um conhecedor de música são os anos de estudos, as horas de prática diária, a capacidade de alta performance na interpretação musical, mostrando intensidade e sentimento, e a capacidade de fazer diversos arranjos musicais e compor de forma inovadora e criativa (BOURDIEU, 1996).

Howard S. Becker (2010), ao analisar o trabalho artístico, mostra a relação existente entre as redes de cooperação e as convenções no mundo das artes como conceitos complexos que compreendem as atividades profissionais dos artistas, sejam elas formais ou informais. As redes de cooperação compreendem as relações entre diversas pessoas que estão em torno do músico e do seu trabalho e são formadas por amigos e parentes, além de profissionais de diversas áreas, e graças a essas diversas pessoas torna-se possível a concretude do trabalho artístico.

As convenções no mundo das artes são práticas sistematizadas e reconhecidas como padrões no contexto de produções e eventos artísticos no mundo da música. Nesse sentido, por convenção, um conjunto de pessoas altamente especializadas em determinado/s campo/s musicais criam regras e um *métier* do que é ser músico, em que as técnicas, as práticas e procedimentos musicais são reconhecidos por todos os profissionais que estão inseridos no campo da música. As convenções ditam o que é arte, e como ela deve ser reconhecida, tal como a escolha dos materiais, dos acordes musicais, e indicam os procedimentos a serem adotados, e é graças a essas convenções que um músico, por exemplo, consegue reconhecer e reproduzir as escalas musicais que seguem determinadas convenções (BECKER, 2010).

Os músicos empregam as redes de cooperação como práticas de enfrentamento para se consolidarem no mercado de trabalho. O trabalho do músico compreende diversas atividades, como performance, ensino, treinamento, regência, composição, arranjo e produção. Soma-se às múltiplas atividades do músico a dificuldade que o Estado tem de regulamentar o mercado cultural, tal como o faz para o comércio e a indústria, como aponta Liene Nunes (2010). Há nesse cenário, para o campo musical, um mercado cultural e fonográfico que tem preferência por gêneros musicais que são mais rentáveis. Gêneros musicais que não possuem potencial de comercialização em larga escala não recebem fortes incentivos desse mercado. É uma característica herdada do mercado editorial que é absorvido pela indústria fonográfica no Brasil, (ROSA, 2014); por isso as políticas públicas de incentivo à cultura, via renúncia fiscal, como a Lei Rouanet, são importantes.

No entanto, mecanismos de incentivo como a Lei Rouanet e as políticas educacionais de nível superior, médio, e de escolas específicas para o ensino da música não conseguem explicar o que é ser um trabalhador músico, visto que o Estado é incapaz de dar a esses profissionais uma formação plena na música, o que leva muitos dos músicos em suas trajetórias ocupacionais a recorrer também aos recursos privados para a sua formação.

A relação entre recursos públicos e privados na trajetória dos músicos se dá pelo fato de que vários gêneros musicais, populares ou eruditos, não estão direcionados a um gosto padronizado e orientado pela publicidade; portanto, os músicos que se dedicam principalmente a gêneros não populares, sem grande demanda no mercado, não conseguem em via de regra produzir e difundir suas obras sem alguma forma de fomento estatal. Nessa relação o músico enquadrado no gênero de “música de mercado” pode se ver conduzido ao mercado, através das práticas de mecenato, que orientará todas as suas ações, ensinamentos e práticas ao mercado de consumo, visando sempre o lucro em detrimento de valores artísticos ou estéticos.

De outro lado há o músico que não está no circuito de música de mercado, que se vê obrigado a pleitear bolsas de estudos, em universidade ou escolas de músicas para obter uma formação que pode levá-lo ao mercado de trabalho. Esses músicos, para se apresentarem em turnês, produzirem CDs, espetáculos ou arquivos musicais ou desenvolverem projetos de ensino e publicações didático-pedagógicas, recorrem diretamente a leis de incentivo, com financiamento intermediado por empresas que deduzem um percentual do seu imposto de renda para fomento desses projetos ou produtos musicais, atuando no financiamento de trajetórias profissionais de músicos.

É necessário se perguntar onde e como ficam esses músicos no cenário brasileiro de formação e de mercado de trabalho precário, como é que esses profissionais consolidam as suas carreiras e a sua profissionalização. Quais são as principais estratégias adotadas na consolidação da trajetória profissional até serem reconhecidos como profissionais. Na tentativa de responder a essas perguntas a dissertação é escrita na seguinte estrutura:

A primeira parte, após a descrição dos procedimentos metodológicos, é uma revisão sistemática de literatura que trata da sociologia das profissões, como surge, quais são os principais paradigmas, o que são as profissões, como as profissões nascem e são reconhecidas na sociedade. Esse capítulo mostra o que difere um profissional de um não profissional, quais são as principais teorias sociológicas que estudam as organizações ocupacionais que vão sendo reconhecidas como profissões ao longo da história. É destaque para esse capítulo o paradigma funcionalista, que aborda a função social da profissão, o que é e para que serve; o paradigma interacionista, que coloca ênfase na consolidação das profissões a partir de interações e conflitos, uma profissão só consegue se firmar perante a sociedade a partir do momento que consolida relações de poder perante a sociedade; e a abordagem de Abbott (2011) sobre as profissões, com destaque para as jurisdições, instituições que legitimam, consolidam e instituem as profissões perante a sociedade.

O capítulo terceiro, a segunda parte da dissertação, trata exclusivamente da profissionalização dos músicos, respondendo, na medida do possível, o que é a profissão de músicos. Nesse sentido a profissão de músico é uma ocupação que se profissionalizou, arrogou-se para si, a partir de um processo histórico dialético, o status de profissão. A teoria interacionista simbólica de Howard Becker aplicada à sociologia das artes, associada à sociologia francesa, que estuda os músicos enquanto profissão (Cf. MENGER, 2005; WINKIN, 2013), é ponto inicial da análise do trabalho dos músicos adotado por essa pesquisa. É um capítulo também histórico, que traz elementos de como a profissão do músico surgiu e se constituiu no Brasil, através das jurisdições que vão se consolidando a partir do Brasil imperial.

É destaque a lei 3.857 de 1960, que a regulamenta e cria a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), órgão responsável pela regulação do trabalho musical.

O quarto capítulo é quantitativo, que analisa as bases de dados governamentais, Pnad e Rais, na tentativa de traçar o perfil do trabalhador músico brasileiro, mas, também, é um capítulo de análise qualitativa empírica, que reúne 95 biografias de músicos já falecidos, e 59 entrevistas de músicos que passaram pelo curso de música da UFRGS. É um capítulo que analisa a história de vida e a trajetória profissional dos músicos para verificar como é que esses artistas se profissionalizaram na música no decorrer de suas vidas.

Para encerrar, tem-se as considerações finais, relacionando a trajetória profissional dos músicos com o processo de identificação profissional, que traz elementos identitários comuns de como os músicos se tornam profissionais.

1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A metodologia empregada na pesquisa compreende uma triangulação de métodos e fontes (FLICK, 2004), envolvendo: revisão de literatura pertinente à profissionalização do trabalho musical; realização de entrevistas; a análise de biografias de músicos profissionais, a partir de verbetes de dicionários de música, que permitiu a compreensão de trajetórias de músicos já falecidos, nascidos entre os séculos XIX e XX; análise quantitativa de bases de dados governamentais, como Rais (Relação anual de informações sociais) da secretaria do trabalho e emprego, antigo Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) e Pnad Continua (Pesquisa nacional por amostra e domicílio) do Instituto brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o que possibilitou uma análise exploratória do mercado de trabalho e do perfil sociodemográficos dos músicos brasileiros.

O levantamento teórico foi pertinente a sociologia do trabalho e dos músicos, com contribuições da sociologia do trabalho francesa (MENGER, 2005), do interacionismo simbólico (BECKER, 2008, 2010), da sociologia crítica marxista (ANTUNES, 2009; BURAWOY, 1983) de teorias sobre a identidade social (CASTELS, 1998; ELIAS, 1995), da sociologia das profissões (FREIDSON, 1986; NUNES, 2016; BONELLI, 2017) e de questões de trabalho e gênero (HIRATA E KERGOAT, 2007; NUNES, 2017; SEGNINI, 2009, 2011, 2014), dentre outros autores.

A partir da consolidação do repertório conceitual foi construída uma base de entrevistas minerada³ (Cf. JANA DIESNER, 2015) do projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o Música Em Pessoa. A mineração de dados, das entrevistas dos músicos ao projeto de extensão obedeceu aos critérios de seleção, extração e de tratativa de dados propostos por Leandro Nunes e Daniel Gomes (2016) que são:

- 1) Base de dados: ter acesso a uma coleção de dados, sejam valores quantitativos, ou qualitativos referentes a um conjunto de itens. Os principais itens minerados no site Música em pessoa, que reúne todas as entrevistas foram a data em que o programa foi ao ar, atividade do músico, nome do entrevistado, o arquivo em mp3 da entrevista, descrição sumária das atividades exercidas pelos músicos (Vide anexo 3 (Relação Completa das entrevistas utilizadas do Música em Pessoa));

³ A mineração de dados consiste na exploração, na quantificação, na categorização de grande quantidade de dados existentes na internet. Os padrões explorados, as regras de associação, as sequências dos dados temporais explorados nas homepages, nas redes sociais são determinadas pelo pesquisador que analisa a grade quantidade de informação existente.

- 2) Preparação ou pré-processamento de dados: etapa anterior à mineração, que visa tratar os dados para uma análise eficiente e eficaz, removendo ruídos e dados inconsistentes;
- 3) Mineração de dados: corresponde à aplicação de algoritmo, cadeia de comando, capazes de extrair conhecimentos a partir dos dados pré-processados.
- 4) Avaliação ou validação do conhecimento: processo de avaliação dos resultados, objetivando identificar conhecimentos verdadeiros e não triviais.

Ainda em conformidade com Leandro Nunes e Daniel Gomes (2016) a mineração de dados permite realizar tarefas descritivas, uma descrição geral dos dados, mas também tarefas preditivas, fazendo inferência a partir dos dados objetivando previsões.

Nessa etapa da pesquisa foram minerados 18 meses do programa Música em Pessoa que foram ao ar aos domingos, um total de 59⁴ entrevistas feitas por 61 músicos. Todas as 59 entrevistas foram transcritas, mais de 400 páginas de transcrição, analisadas com base na hermenêutica de profundidade⁵ (Cf. THOMPSON, 2007), de modo a compreender os percursos, as trajetórias e os recursos profissionais desses músicos.

Os verbetes de dicionários de música (Grove, Cravo-Albim) foram utilizados com a finalidade de compreender a biografia de músicos. Nessa etapa foram analisadas 95 biografias, das quais foram criadas, levando em consideração a revisão de literatura e vida e obra desses músicos, categorias de análise importantes na trajetória de vida desses profissionais.

A compreensão discursiva dos percursos, das trajetórias, e dos recursos profissionais dos músicos, apresentou um certo grau de saturação, e como forma de validação de conhecimento foram aplicados a hermenêutica de profundidade (THOMPSON, 2007) a mineração de dados, com o auxílio de comandos de aprendizado de máquina⁶ para analisar todos os dados primários da pesquisa. O que permitiu fazer uma análise complexa, com um visual simples de apresentação. Vide figura 1 e tabela 7⁷.

⁴ Optou-se por utilizar o nome real de todos os entrevistados, pois são entrevistas de domínio público, não sendo necessário salvar a identidade dos músicos entrevistados.

⁵ A hermenêutica de profundidade é a compreensão densa da realidade do entrevistado, em que é possível a partir de técnicas qualitativas de análise de discurso interpretar criticamente os fatos objetivos e subjetivos da vida dos entrevistados, portanto, é a partir da hermenêutica de profundidade, das análises discursivas, que se é possível compreender o contexto sócio-histórico e espaço-temporal do trabalho musical.

⁶ O aprendizado de máquina consiste em uma cadeia de comandos, muitas das vezes simples, aplicado sistematicamente em uma grande quantidade de dados, o que permite analisar em um tempo relativamente curto uma grande quantidade de informação.

⁷ O software utilizado para análise qualitativa, aplicando aprendizado de máquina, foi o NVIVO11.

2 PROFISSIONALIZAÇÃO, CARREIRAS E TRAJETÓRIAS

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. (O Ex-Mágico da Taberna da Minhota, Obra Completa de Murilo Rubião, 2010)

O conto fantástico *O Ex-Mágico da Taberna da Minhota* de Murilo Rubião inicia com a seguinte frase “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior”(RUBIÃO, 2010, p. 15). O conto começa quando o ex-mágico se vê na Taberna da Minhota e lá ele inicia a sua trajetória enquanto mágico profissional. A sua perícia na arte da magia é tão apurada que até mesmo quando o ex-mágico não está fazendo magia a magia acontece.

No decorrer do conto o ex-mágico deixa de trabalhar na taberna e passa a trabalhar no circo; a sua expertise nas artes mágicas é tão refinada que o protagonista se mostra um dos melhores profissionais do circo, no entanto a sua vida pessoal é justamente o oposto da sua vida no trabalho. Como mágico todas as suas ações são consideradas como atos *performativos*, seja o simples fato de amarrar os sapatos ou até mesmo tirar um elefante da cartola. A noção de que toda ação do protagonista seja percebida como um show de magia, mesmo quando não há trabalho artístico evolvido, faz o ex-mágico experimentar a sua profissão com sofrimento.

O fato de não ser levado a sério é um dos motivos que fazem o mágico tentar acabar com a própria vida. Nas tentativas de morrer todas as ações do mágico, de ir contra a própria vida, se mostram infrutíferas, toda tentativa de suicídio acaba por se tornar um ato mágico, o personagem corteja a morte, mas não consegue morrer – o ato de morrer sempre vira um espetáculo para quem assiste.

Na tentativa de dar um rumo à sua vida, ou melhor, dar fim na sua vida, o mágico ouve de alguém “ser funcionário público é morrer aos poucos”. Com vontade de morrer e sem pensar duas vezes, o mágico se lança ao serviço público, se torna um profissional especializado submetido à burocracia que envolve o serviço público. Quando burocrata o ex-mágico é submetido à cultura organizacional do serviço público, que envolve o fazer do trabalho sempre de forma igual e metódica, nesse novo tipo de trabalho não há margem para a criatividade. O trabalho burocrático, repetitivo e chato faz o ex-mágico morrer aos poucos. É no serviço público que o nosso protagonista finalmente encontra a morte, não uma morte de corpo, mas uma morte do espírito, pois aos poucos o ex-mágico vai perdendo a sua magia, a sua capacidade de criação

e do trabalho criativo, e o pior, vai ficando resignado por não ser mais um mágico. O ex-mágico encontra a morte em vida.

A obra ‘O ex-mágico da taberna da minhota’ de Murilo Rubião (2010) é um conto fantástico que nos permite várias análises em paralelo ao mundo real, porém quero sugerir duas possíveis interpretações desse conto que envolvem a questão da profissionalização:

- 1) O ex-mágico nunca trabalhou como mágico. Ao ingressar em uma carreira pública, como parte de uma organização profissional, de um grupo profissional, o protagonista se reconheceu como parte de um grupo de privilegiados que possuem garantias de estabilidade social, de boa condição financeira, de um *status* que advém do *ethos* do cargo público, de como o funcionalismo público se organiza e de como agem os servidores públicos na sociedade.

Trabalhar como servidor público marcou a trajetória do personagem em dois períodos: um antes de ser burocrata, de ser “trabalhador”; nesse sentido a magia está mais ligada ao mundo da vida e não às relações de trabalho e emprego, num período marcado pelo lúdico que remete à infância e adolescência quando, em média, não se tem grandes responsabilidades; o segundo período retrata o ex-mágico como adulto e profissional, a magia de mundo que perpassa a infância é substituída pelas responsabilidades do mundo da vida e do trabalho; assim ocorre uma racionalização da vida a ponto de um desencantamento de mundo. Em outras palavras, o mágico se torna adulto e a vida se torna difícil;

- 2) O ex-mágico da taberna da minhota foi um profissional do mundo das artes, foi bom mágico, antes mesmo de entrar para o circo e, por questões de costume, por pressão social, pois o trabalho artístico e o trabalho criativo são comumente associados mais ao ócio, o mágico se viu obrigado a buscar uma profissão “de verdade”. Ser funcionário público se mostrou uma saída necessária e não uma opção de escolha vocacional.

A partir dessas duas possíveis interpretações do conto do Murilo Rubião pode-se levantar questões pertinentes ao conceito de profissionalização: o que é uma profissão e como identificá-la? O que caracteriza uma profissão tradicional e, em caso de sua ocorrência, o que é uma profissão não tradicional?

Na tentativa corriqueira de responder à questão “o que é uma profissão” partiremos do pressuposto que a profissão é uma organização social (LARSON, 1997) que estrutura a sociedade, por conseguinte, estrutura a desigualdade. É um campo estudado no Brasil desde a década de 1970 e as primeiras profissões analisadas no país foram a medicina

(DONNANGELO, 1975) e a engenharia (KAWAMURA, 1981). Maria Ligia Barbosa (2003) e Edmundo Campos Coelho (1999) consideram que as primeiras profissões tradicionais, ou imperiais, no Brasil são: a medicina, a engenharia e a advocacia.

O profissional, a partir das teorias de profissionalização, tem o seu reconhecimento através da *expertise*, um conhecimento específico baseado no mérito e no serviço à comunidade. Graças à burocracia, segundo Magali S. Larson (1977), no processo de racionalização do saber, as profissões modernas firmam o seu lugar no mercado de trabalho, pois asseguram na estrutura social um lugar de dominação quando oferecem um serviço à comunidade.

Em conformidade com o pensamento de Coelho (1999) a análise das profissões se dá através das instituições, que regulam a atividade profissional; é papel do Estado conceder a essas instituições o poder legal de legitimar as profissões. A medicina, a advocacia e as engenharias só conseguiram se firmar como profissões devido ao embate das instituições históricas da Academia Imperial de Medicina, do Instituto de Advogados brasileiros e do Instituto Polytechnico brasileiro, e de outras que lhes sucederam, com o Estado brasileiro. Nesse confronto o Estado garantiu a essas instituições, por conseguinte, a essas profissões, uma legislação que lhes garantisse o monopólio de serviços prestados à sociedade.

Maria Ligia Barbosa (2003) coloca as profissões como elemento importante na criação do Estado brasileiro, pois na consolidação das profissões as instituições profissionais defendiam as carreiras, e a construção de identidades a partir da profissão, com um *ethos* específico do profissionalismo. Quando o Estado concede a legalização da profissão, questões de autonomia, liberdade profissional, *expertise*, credenciamento profissional e credencialismo acadêmico são princípios de distinção entre os profissionais e os não profissionais.

O trabalho do burocrata, embora não seja uma profissão imperial, tem um caráter mais tradicional, a partir do serviço público, pois se é reconhecido como uma profissão *stricto sensu* uma vez que há na profissão do burocrata, a exemplo do escriturário, a *expertise* do saber burocrático, o credenciamento profissional e acadêmico para se exercer a função pública. Algumas outras profissões, como os mágicos, digam-se, qualquer profissional que trabalhe com entretenimento, não são consideradas tradicionais, uma vez que não se tem todas as características do que se é considerado uma profissão. Por muito tempo não se reconheceu o status de profissão a algumas ocupações marginalizadas, mas hoje a partir de algumas teorias da profissionalização, que consideram a profissão como um processo contínuo de transformação, que se inicia como uma ocupação e depois se tem o reconhecimento institucional (Cf. PAVALKO, 1971), já é possível algumas ocupações do ramo artístico serem reconhecidas como atividades profissionais.

A intenção neste capítulo é fazer uma revisão de literatura sobre os campos da sociologia das profissões que circunda o objeto de pesquisa analisado nessa dissertação, o trabalho profissional de músicos. Os principais conceitos sociológicos que são caros à sociologia das profissões e ao nosso objeto de estudo são: profissão, profissionalização, carreira e ocupação. Pretende-se, para tal fim, fazer uma breve reconstrução teórica sobre a sociologia das profissões.

Abbott (2011) faz a reconstrução do nascimento das profissões como anterior ao surgimento do capitalismo, pois entende que as profissões estão ligadas à *expertise* do trabalho. O surgimento das profissões deriva de um conhecimento específico da formação humana a partir das relações de trabalho existentes entre os homens e os homens (da estrutura de organização social) e dos homens com a natureza (da relação que os homens retiram da natureza todos os meios de subsistência a partir de uma estrutura social) (MARX, 2008). O trabalho é para Hannah Arendt (2007) toda a atividade que assegura a atividade e a vida humana, já a obra é a criação de objetos a partir da transformação da natureza, *ipso facto*, a ação é a condição humana que por meio do trabalho os seres humanos conseguem mostrar sua humanidade.

Caio Antunes (Cf. 2018) no livro “A escola do trabalho” faz uma revisão das obras de Karl Marx na tentativa de captar qual é a essência da escola do trabalho na formação humana. O autor chega à síntese que o trabalho constitui o ser humano, pois é a partir do trabalho que o ser humano é formado, portanto, são nas relações dialéticas e ininterruptas de trabalho e da condição humana, que os seres humanos se fazem humanos. O homem social só se torna humano a partir das relações existentes de trabalho (obra), ação e *labor*, esse é o processo formativo para o autor. Nas relações de trabalho há o envolvimento do *labor*, do trabalho entendido por Hannah Arendt (2007) que assegura a atividade humana pelo impulso da repetição do trabalho provinda da necessidade de garantir os meios de subsistência, com as relações de trabalho e das ações humanas. A *expertise* é a síntese do trabalho que se torna especializado, que só posteriormente, num dado momento histórico, se desdobrou em profissões, como fase do processo de formação humana que é contínuo.

Nesse sentido a profissão *lato sensu* surge quando há uma especialização do trabalho na sociedade, mas é somente na sociedade moderna que a concepção de profissão ligada aos requisitos de jurisdição, de autonomia, de controle e poder ganha a relevância que possui hoje, pois a ideia de profissão se desprende do atributo de *expertise* para ser entendida a partir de uma estrutura mais ampla.

A sociologia das profissões de modo geral é campo recente de pesquisa e estudo da sociologia do trabalho, suas maiores contribuições surgiram a partir da segunda metade do século XX.

2.1 O CAMINHO DO PROFISSIONALISMO

Afinal, o que é profissão? O que é ocupação? O que difere uma de outra? Para definir o que é profissão é necessário ter em mente as contribuições dos clássicos: Adam Smith (1996), com a concepção de divisão social do trabalho; Émile Durkheim (1999) e a divisão social do trabalho como especializado; Max Weber (2001) e a concepção de tipo ideal, como ferramenta metodológica de análise social. Não é intenção desse trabalho fazer essa revisão “clássica”, para saber como se dá a divisão social do trabalho especializado nas diversas profissões que surgiram no decorrer da história, visto que já há contribuições relevantes a esse respeito (p. ex. FREIDSON, 1998; RODRIGUES, 2002).

Eliot Freidson no livro *Profissões de Medicina* (1988) diz que a profissão nasce na tentativa do profissional (médico) resolver o problema do cliente (paciente); é uma relação econômica, de serviço, de trabalho, de lucro e de confiança. Freidson define profissões a partir de dois grupos: o primeiro envolve as universidades e a ciência, em que a sobrevivência das profissões depende da associação entre essas instituições e os grupos de poder que compõem o Estado, diga-se a sociedade civil e os *stakeholders*, os grupos de interesses.

Nessa associação entre as instituições e os grupos de poder os clientes estão garantidos na relação entre construção, obtenção, disseminação do conhecimento científico em detrimento do conhecimento popular, é uma relação hierárquica; o segundo grupo de profissionais tem o seu reconhecimento garantido a partir da resolução prática dos problemas dos clientes, de acordo com a demanda. Na época Freidson considerava medicina e advocacia como fruto do segundo grupos de profissionais, hoje esses conhecimentos estão no campo da universidade e da ciência, porém, na tentativa de atualizar esse segundo grupo de profissão podemos considerar atualmente os profissionais de *coaching*⁸.

Para responder o que é profissão, o que difere um profissional de um não profissional, a teoria de Eliot Freidson (1998), sobre o processo de profissionalização não é capaz de dar

⁸ O *coaching* em inglês significa treinamento. O profissional de *coaching* é uma pessoa “experiente”, que na relação comercial entre duas pessoas ou mais, orienta, desenvolve, ajuda no processo de formação e de desenvolvimento pessoal do aprendiz. É uma relação baseada na confiança, em que o profissional de *coaching* não necessariamente tem um conhecimento científico, acadêmico de formação, mas que usa das suas experiências empíricas e pessoais como forma de orientação para resolver o problema do cliente.

conta de explicar em um sentido amplo o radical “**profiss**/ão /io/n /al/ismo”, mas nos serve como um ponto de partida, principalmente quando formos abordar questões de autonomia, do papel do Estado na preservação, ou não, do que se considera como profissão. É necessário pensar a profissão a partir dos grandes paradigmas que envolvem a sociologia das profissões.

O primeiro paradigma da sociologia das profissões tem a sua fundamentação no funcionalismo, em síntese é como a profissão está relacionada à sua função social. Segundo Adam Smith (1996, p. 66) à medida que a divisão social do trabalho vai sendo introduzida na sociedade há um aumento das forças produtivas do trabalho. A diferenciação entre ocupações e empregos é um desdobramento da divisão social do trabalho, quanto mais desenvolvida for uma sociedade, maior é a divisão social do trabalho. Com o aumento da quantidade de trabalho e, por conseguinte, da divisão social do trabalho, a partir dos usos de ferramentas e máquinas adequadas, há um uma maior produtividade com o menor tempo social gasto na produção de bens culturais, o que propicia uma maior riqueza social e uma maior diferenciação de ocupações e empregos.

Émile Durkheim complexifica o conceito de divisão social do trabalho, relacionando o trabalho especializado, funcionalmente diversificado, ao que ocorre principalmente nas sociedades modernas, “avançadas”. Para Durkheim quanto mais especializada é a divisão social do trabalho maior é o seu grau de desenvolvimento social. Em sociedades mais avançadas, caracterizadas por uma “solidariedade orgânica” o trabalho “especializado” se torna indispensável para a sociedade (Cf DURKHEIM, 2010); já não se trata apenas de ocupações e empregos, há também o caso de profissionais altamente especializados, como no trabalho dos médicos engenheiros e advogados. Nesses trabalhos, a formação profissional passa por um período superior de formação acadêmica se comparada a outras ocupações mais modestas, ocupações que não exigem muita especialização.

O trabalho de médicos, engenheiros e advogados exige uma alta formação, são profissões que possuem instituições independentes⁹ que garantem a “excelência” da profissão e as tornam reconhecidas pela sociedade.

No paradigma funcionalista, segundo Maria de Lurdes Rodrigues (2002) as profissões surgem como fatos naturais que emergem quando um número definido de pessoas começa a praticar uma técnica fundada sobre uma formação especializada, dando resposta às demandas

⁹ Atualmente as instituições que regulam as profissões dos médicos, advogados e engenheiros no Brasil são, respectivamente, a Ordem dos Médicos do Brasil (OMB), que dentro da sua estrutura contém o Conselho Federal de Medicina (CFM) e Associação Médica Brasileira (AMB); O Conselho Federal da Ordem dos Advogados no Brasil (OAB); O Conselho Federal de Engenharia e Agronomia (CONFEA), dentro da sua estrutura federativa atuam os Conselhos Regionais de Engenharia e Agronomia (CREA), os Conselhos Estaduais.

sociais. A constituição das profissões decorreria de: (1) uma especialização de serviços, permitindo a crescente satisfação de uma clientela; (2) a criação de associações profissionais, obtendo para os seus membros a proteção exclusiva dos clientes e empregadores requerendo tais serviços, isto é, estabelecendo uma linha de demarcação entre pessoas qualificadas e não qualificadas, fixando códigos de conduta e de ética para os qualificados; (3) o estabelecimento de uma formação específica fundada sobre um corpo sistemático de teorias, permitindo a aquisição de uma cultura profissional (RODRIGUES, 2002).

Nesse sentido a profissão surge na especialização de determinados serviços, em que há o trabalho qualificado e o trabalho não qualificado, onde o primeiro é exercido por códigos de conduta e de ética que são regidos por associações de profissionais. Segundo Talcott Parsons (1939) há uma relação assimétrica de poder, conhecimento/ignorância, entre profissionais e clientes que permite a institucionalização da profissão estabelecidas na autoridade e na confiança. A universidade tem um papel importante no processo de legitimação e institucionalização entre a relação de conhecimento e sociedade (PARSONS, 1968).

As profissões constituem comunidades que seguem um estatuto de conduta, onde os membros compartilham a mesma identidade, valores, códigos e linguagem adquiridos durante a vida. O estatuto de profissional exerce controle sobre si e sobre os outros membros das profissões, onde o conhecimento é a chave central para se tornar um profissional. O profissional se vê submetido a um código de direitos e deveres advindo das instituições profissionais que são autônomas.

Assim a abordagem funcionalista se assentaria em três pilares (RODRIGUES, 2002):

1) o estatuto profissional, que tem relação direta com o conhecimento científico e prático, em que um grupo profissional outorga para si determinados saberes, é os saberes da profissão que os diferem quem é e quem não é profissional;

2) o reconhecimento social, em que a sociedade reconhece a competência e necessidade profissional;

3) as instituições profissionais, que existem de acordo com as necessidades sociais. São instituições que contribuem para a criação, ensino e regulação social das profissões, permitindo um bom funcionamento da profissão na sociedade.

As instituições profissionais se organizam como grupos de formação de ensino superior, associações profissionais, e sistemas de licença. A formação profissional é regida pela tríade Estado, Sociedade e Individuo, e a profissão na abordagem funcionalista está no saber, no fazer e no ajudar. A concepção de ajudar é uma abordagem de diversos autores funcionalistas, pois acreditam que a profissão tem uma função social ligada ao altruísmo,

Robert Merton (1982), por sua vez, tem uma abordagem diferente, para ele não é necessário que os profissionais sejam altruístas, mas que ajam de forma altruísta; portanto, em um sistema social de recompensas as questões individuais podem se sobrepor a questões sociais e como consequência há um descrédito dos profissionais e da profissão.

A concepção de altruísmo permite analisar e entender o declínio da confiança pública na profissão/ocupação. Ainda em conformidade com Merton (1982) o descrédito profissional acontece não por incompetência do profissional, mas é fruto do altruísmo institucionalizado, quando a sociedade percebe uma quebra desse altruísmo a profissão, em suma, perde seu status de profissão, no sentido virtuoso.

Concomitantemente ao paradigma funcionalista, surge na sociologia das profissões o paradigma interacionista, que considera a profissão como processo social e não mais como função. No paradigma interacionista a divisão social do trabalho é objeto de conflitos sociais, a profissão está submetida ao processo de hierarquização de funções, separação entre as funções sagradas e profanas, que são orientadas para seleção de profissionais. Para Rodrigues (2002) a divisão social do trabalho aliada aos princípios de separação e hierarquização utiliza as operações de licença e de mandato.

As profissões só podem existir através das intuições que regulam a atividade profissional, e são devidamente reconhecidas pelo Estado. Na relação de forças entre essas intuições, que regulam as profissões, e o Estado, são criadas legislações, que garantem o monopólio de serviços prestados a sociedade, a essas instituições (COELHO, 1999). Dentro da lógica de regulação, autorizada pelo Estado a essas instituições, a licença é a autorização legal para o exercício da profissão, e o mandato é o papel que as instituições profissionais têm de assegurar uma função específica na sociedade (RODRIGUES, 2002) sob pena de sanção caso não efetue a devida regulação¹⁰.

A profissão nesse sentido só nasce quando uma ocupação fixa um mandato perante a sociedade, sendo a profissão um resultado de um conflito social e não de traços que testemunhem um processo civilizatório (na acepção de ELIAS, 1990) livre de conflitos. A diferenciação entre profissão e ocupação no paradigma interacionista só pode ocorrer quando estiverem satisfeitas as condições seguintes: 1) existência de autorização, confiados pela autoridade; 2) existências de instituições que protegem e mantem o mandato, essas instituições

¹⁰ Como um exemplo, a função do médico anestesista é diferente da função do médico cardiologista, caso o médico não tenha autorização pela Ordem dos Médicos do Brasil para atuar em uma determinada área, e se mesmo assim, ele atuar, sem o devido reconhecimento científico e institucional, o médico além de expulso da ordem responde processo criminal. A essa relação, dentre outras, se denomina o mandato.

integram o Estado, definem relações entre os profissionais e a sociedade; 3) existência de carreiras (espaço de hierarquização e diferenciação dentro da profissão) e sociabilização.

A história de muitas profissões está muito mais ligada a esses conflitos, de disputas entre as áreas de trabalho, entre os grupos profissionais, onde o importante é o aumento do nível de qualificação e de instrução. A qualificação geralmente segue um currículo programático de aprendizagem, em conformidade a determinadas instituições que detêm o saber científico, portanto, nessa perspectiva interacionista as profissões adquirem e mantem o status conforme se dão as relações de saber e poder. O paradigma interacionista coloca ênfase no conflito entre ocupações e profissões, mas, assim como o paradigma funcionalista, não interfere nas questões de privilégios profissionais.

Os paradigmas funcionalistas e interacionistas acabam não conseguindo dar conta da dimensão do que é profissão. Terence Johnson (1972) é um dos primeiros autores que centram a análise exclusivamente nas relações de poder. Para Johnson a divisão social do trabalho é uma emergência de qualquer sociedade; por conseguinte a especialização do trabalho, a profissionalização, por serem serviços muito especializados, criam uma relação de dependência social e concomitantemente uma relação de distância social.

A distância social cria uma incerteza na relação entre produção e consumo, as estruturas de incertezas criadas nessa relação, resulta de uma tensão de exploração. Nesse sentido, o profissionalismo exerce um controle ocupacional, baseado na incerteza do cliente, que tem o potencial de gerar lucro. O profissionalismo, segundo esse paradigma do poder, é signatário da relação entre autonomia, expertise e credencialismo.

São requisitos centrais da profissionalização, na análise de Freidson, a autonomia, a expertise e as credenciais (1998). A autonomia pode ser entendida como o poder sobre o próprio trabalho, em que o trabalhador individual, não o grupo ocupacional/hierarquia ocupacional, é soberano de si. Dessa forma um médico possui autonomia na sua esfera de atuação, mesmo quando submetido ao código de conduta moral e ética da profissão de médicos.

A expertise pode ser entendida como o monopólio do conhecimento, ou seja, para ser um determinado profissional, médico, advogado, engenheiro, músico, é necessário ter acesso a um determinado tipo de conhecimento que é monopolizado por um determinado grupo profissional.

As credenciais são conhecidas como os principais recursos ou fontes de poder, pois elas têm a capacidade de definir como o trabalho será realizado. As credenciais compõem o mais amplo e fundamental dos poderes institucionais, pois exercem o controle institucionalizado de

como a profissão será exercida, e é uma instituição que não necessariamente está diretamente ligada ao Estado, mas que depende dele para existir.

O status de profissão vem da relação entre autonomia, expertise e credencialismo, que precisa ser preservada apesar de seu “prestígio” provir de uma delegação conferida pela sociedade, ou pela clientela, ou até mesmo pelo Estado (BONELLI, 1998, p. 17). Existem para Freidson dois tipos de organizações credenciais, as do tipo organizacional, que envolvem licenças, graus, certificações diversas que permitem o ingresso no mercado de trabalho, e as do tipo institucional, escolas de ensino superior, e outras escolas que dão formação teórica e prática.

A profissionalização, nesse sentido, seria entendida como um processo de fechamento social, pelo qual os grupos procuram maximizar os recursos, limitando o acesso ao círculo de profissionais. O processo de profissionalização trabalha com a categoria de exclusão, ou de oposição a outros grupos, que são justificados pelo interesse coletivo e de serviços à sociedade; tal processo tem toda a legitimidade jurídica e apoio político (RODRIGUES, 2002, p. 54). As profissões podem ser compreendidas como ocupações de serviços que conseguiram alcançar o controle sobre o mercado e suas competências.

No que tange ao profissionalismo e ao paradigma do poder, Johnson (1972), Larson (1977) e Freidson (1998) têm como base central a autonomia, o controle e o poder que estão submetidos à ordem política, aos aspectos cognitivos e culturais. Johnson dá ênfase às relações entre profissional e cliente, Freidson enfatiza a organização do trabalho, Larson, por sua vez, as relações de trabalho. A *expertise* do trabalho, o conhecimento específico sobre o exercício da profissão é um objeto comum a todos os autores. O poder profissional seria identificado pela capacidade de transformar as relações entre o Estado, o mercado e a sociedade, em oportunidades de serviços onde o trabalho profissional possa ser mantido pela autonomia e pela capacidade de manutenção e alargamento desse mesmo poder.

Uma outra abordagem sobre a questão da profissionalização provém de Abbott no livro *The System of Professions: An Essay on Division of Expert Labor* (2011), pois ao mesmo tempo em que constrói um novo conceito teórico sobre a sociologia das profissões, ele consegue em sua concepção resgatar os paradigmas anteriores e incorporar em sua obra (RODRIGUES, 2002).

Abbott (2011, p.69), a partir da necessidade do cliente, do conhecimento especializado, do conhecimento acadêmico, da autorização do Estado a determinadas instituições profissionais para exercer o monopólio de mercado, cria o conceito de jurisdição. A jurisdição é para o autor uma reivindicação estruturada de um grupo de profissionais; trata-se, de uma síntese de sistema

maior do que é a profissionalização. A jurisdição está sempre em movimento, portanto, a depender das condições materiais e da época que eles são criados as jurisdições sempre sofrem modificações, fazendo com que profissões sejam criadas, reformuladas ou extintas, principalmente a partir do alto desenvolvimento tecnológico.

A concepção de jurisdição é essencial para a abordagem de Abbott, pois esta incorpora o controle social e cognitivo. Ao reivindicar uma jurisdição a profissão pede à sociedade que seja reconhecida a sua estrutura por meio de direitos exclusivos. O controle cognitivo se refere ao conhecimento e desenvolvimento das tarefas que são próprias das instituições, o controle social reivindica as relações de opinião pública, e de ordem legais no ambiente de trabalho. Ou seja, é a ênfase no controle ocupacional do tipo de trabalho, nas condições que são exercidas o trabalho, nas características organizacionais do trabalho.

Abbott (2011) coloca as profissões como consolidadas quando a estrutura profissional é devidamente licenciada, a partir das jurisdições. Quando os grupos profissionais são devidamente licenciados, perante o Estado e de acordo com a opinião pública, as jurisdições possuem meios de controlar os seus membros, os profissionais. É papel das jurisdições tranquilizar a sociedade, mostrando que o trabalho exercido pelos seus profissionais é confiável e necessário. Nesse sentido, profissões mais bem estruturadas são mais bem vistas perante a sociedade, a exemplo a medicina em comparação a enfermagem.

Toda profissão só pode ser criada a partir de uma determinada estrutura social e neste ponto Abbott não se refere ao estruturalismo como considerado por Saussure (2006), Lévi-Strauss (1993), Lacan (1998) e outros. Sem condições mínimas, as profissões não podem surgir ou serem extintas. Os sistemas profissionais só podem existir dentro de uma determinada estrutura social, assim como a estrutura os sistemas profissionais não são fixos, eles se modificam de acordo com as condições materiais e históricas. Nesse sentido surgem novas profissões, outras se mantêm consolidadas por um determinado período e outras são extintas. Em seu livro, Abbott (2011), na segunda parte, baseada na pesquisa empírica, mostra que existem pessoas extremamente especializadas, com determinados conhecimentos e que fazem determinadas tarefas, mas que mesmo assim não chegam ao status de profissional, pois estão fora de determinados sistemas que os tornam profissionais.

O sistema profissional para Abbott sofre influências tanto internas, quanto externas. Portanto a depender das relações de forças existentes pode-se modificar as relações de poder, e as relações jurisdicionais, no sistema e na estrutura. Em geral as várias tarefas serão determinadas por grupos de poder, os grupos dominantes determinam quais são as tarefas, e normalmente são pessoas que estão ligados ao Estado. Na relação de forças, internas e externas,

tarefas podem ser criadas ou destruídas a partir das mudanças tecnológicas ou organizacionais; portanto, novos grupos profissionais podem emergir ou serem destruídos.

Segundo Abbott as profissões criam o campo de atuação do trabalho especializado, ao mesmo tempo o trabalho especializado, potencializado com as mudanças tecnológicas, fazem com que surjam novas profissões. Diferentemente de outras teorias o seu modelo explica o sucesso e o fracasso de algumas profissões e porque algumas profissões não conservam, em seu desenvolvimento, todos os atributos de profissão. Uma definição firme do que é profissão ou profissionalismo na teoria de Abbot é um tanto que desnecessária e perigosa, porque grupos profissionais são tanto exclusivos de indivíduos que aplicam um conhecimento um tanto abstrato para caso particulares, ou seja, profissões são criadas, extintas ou reformuladas a depender das relações de poder, de jurisdição, do Estado e da necessidade dos clientes. O conceito de profissão é, portanto, ambivalente, pois ao mesmo tempo é uma forma de organização, um nível de deferência social, uma associação com conhecimento, uma maneira de organizar carreiras pessoais que influem diretamente na trajetória dos indivíduos.

Ainda hoje a concepção de profissão e de profissional é entendida a partir de um *tipo ideal*, uma construção da relação simbiótica entre agência e estrutura, onde o indivíduo constrói a sociedade ao mesmo tempo que a sociedade constrói o indivíduo. A profissão é um conceito, um arquétipo, e o profissional é aquele indivíduo, ou grupos de indivíduos, que mais se aproximam desse conceito. Como as estruturas sociais e as estruturas psíquicas (Cf. VYGOTSKY, 2012) estão em constante desenvolvimento, a/s agência/s e a/s estrutura/s não são fixas, dessa forma temos o que Marx (2008) coloca, que todo homem é homem de seu tempo, não como um homem histórico, mas como um homem dotado de um passado. Claude Dubar (1997) na sua teoria da identidade social, e de acordo com Marx, afirma que toda sociedade é caudatária dos seus antepassados; a agência e a estrutura não são herdadas, mas são uma espécie de estoque de conhecimento que serve como fonte cultural e de reestruturação, e a partir de “lentes” vigentes esses estoques de conhecimento são ressignificados conforme a conjuntura em que a sociedade se encontra.

Weber por sua vez utiliza o tipo ideal, diga-se um exagero da realidade, como método comparativo que possibilita encontrar as características gerais nas sociedades. A concepção do que é o tipo ideal de profissão na realidade, nesse sentido, é um modelo ideal do que é uma profissão, e o profissional é aquele que mais se aproxima ao tipo ideal de profissão. Trata-se de uma escala para medir o que é profissão no mundo concreto real (RODRIGUES, 2002).

Em síntese Bonelli (1998) coloca o trabalho como um dos elementos mais fundamentais da sociedade humana, define ocupação como um modo genérico de organizar o trabalho

humano. Bonelli define emprego como sendo a categoria trabalho como menos organizada; e a profissão a sua forma mais organizada.

2.2 CONCLUSÃO

Volta-se, portanto, à primeira interpretação do conto, “O ex-mágico da aberna da Minhota”, sobre o que é profissionalização no caráter mais tradicional. O ex-mágico da taberna ao entrar no serviço público se vê como parte de uma organização profissional, onde o *status* de profissional está ligado a grupos organizacionais autônomos, detentores de uma *expertise* que distingue profissionais e não profissionais, onde a regulamentação da profissão depende de grupos de poder que não necessariamente estão ligadas diretamente ao Estado.

A questão da autonomia do trabalho, de *expertise*, credencialismo, de jurisdições, do papel das escolas, instituições de nível superior, dentre outras, são características propriamente ditas das profissões tidas como clássicas, como médicos, advogados, engenheiro *et alli* (ABBOT, 2011; EVETTS, 2012; FREIDSON, 1998; RODRIGUES, 2002). O trabalho do ex-mágico enquanto burocrata é uma ocupação que goza de todos os direitos “adquiridos” da profissão do que é ser funcionário público; são funcionários autônomos, geralmente de nível superior, que possuem boas aposentadorias, bons salários, e em comparação à população, de modo geral, possuem bons planos de saúde, direitos conquistados a partir de lutas institucionais que regem a profissão do burocrata e que se compara as profissões “clássicas”.

Uma segunda interpretação do conto, sobre a questão da profissionalização não tradicional, do trabalho artístico exercido pelo ex-mágico da taberna, é objeto de análise a seguir, uma reconstrução do trabalho profissional artístico dos músicos. A temática da profissionalização do trabalho artístico e dos músicos é uma abordagem mais recente da sociologia das profissões (Cf. BAIN; MCLEAN, 2013; BECKER, 2010; NUNES; BENEVIDES, 2017; MENGER, 2005), pois de certa forma demonstra que essas “ocupações” se “profissionalizaram”, é que as categorias autonomia, *expertise*, credencialismo, jurisdição, grupos de poder estão presentes na profissão do músico e do artista, mas de uma forma diferente das profissões “clássicas”.

As duas interpretações do conto O ex-mágico da taberna da minhota, sugeridas no início do capítulo, fazem o contraponto entre duas profissões, a do burocrata e a do artista. No senso comum a profissão de servidor público é entendida um tipo ideal de profissão, almejada por muitos, conseguida por poucos e a profissão do mágico está mais ligada à ideia de

entretenimento e diversão do que a uma profissão propriamente dita. É pelo trabalho que profissionais experimentam determinadas situações, de sofrimento e prazer (Cf. DEJOURS, 1992), que influenciam a sua identidade profissional e pessoal. O conhecimento científico do que é profissão, e do que é entretenimento, sofre influências do senso comum, de como se é construído a ideia de profissão, por isso é necessária sua revisão.

No primeiro momento a concepção de profissão sofre influência dos paradigmas funcionalistas, interacionistas, do paradigma das relações de poder e do paradigma crítico que analisam as profissões mais clássicas. Julia Evetts (2012) enfatiza que a conceituação do trabalho profissional e do profissionalismo é fluida, e que muitos autores, por questões teóricas e metodológicas não definem profissionalismo, porque correm o risco de determinadas ocupações não serem enquadradas como profissão.

Autores mais recentes estudam ocupações no mundo das artes, e de outros grupos ocupacionais não tradicionais, que são atualmente considerados como profissões. Sua análise só é possível a partir de uma revisão bibliográfica que atualiza o que é profissão, o que é profissionalismo, o que é ocupação e o que é carreira. O capítulo compreendeu uma revisão bibliográfica sobre a sociologia das profissões, em que foram abordados o paradigma funcionalista, o paradigma interacionista, o paradigma do poder e uma revisão sistemática adotada por Abbott. Como o trabalho profissional de músicos possui características de todos os paradigmas, e ao mesmo tempo não se encaixa em nenhum desses modelos, é necessário tomar o conceito de profissão como amplo, não por falta de rigor metodológico, mas porque o trabalho artístico na sociologia das profissões é merecedor de um cuidado que outras profissões já vêm recebendo há mais tempo.

3 O QUE É SER MÚSICO: A PROFISSIONALIZAÇÃO NA CARREIRA DE MÚSICOS

Eu acho que tem razão minha cigarra querida, vivo juntando mil coisas, e desperdiçando a vida, quem trabalha como nós, dia e noite, noite e dia, precisa de vez em quando de quem lhe traga alegria. Pode entrar, fique conosco, e assim juntemos amiga a cantiga da cigarra ao trabalho da formiga. (A cigarra e a formiga. Coleção disquinho. Adaptação, João de Barro; Orquestração, Radamés Gnattali, 1960)¹¹

A autoria da fábula¹² “A cigarra e a formiga” é atribuída ao escritor da Grécia antiga, Esopo, e recontada pelo francês Jean de La Fontaine. Na versão da fábula francesa a cigarra após todo o verão farto de muita comida e cantoria se vê em um inverno rigoroso, sem abrigo e passando fome. Na situação de miserabilidade a cigarra vai pedir ajuda à formiga, que durante todo o verão, enquanto a cigarra cantava, trabalhara estocando alimento em seu formigueiro. A formiga ao ver a situação miserável da cigarra diz: “ – Já que cantou todo o verão, que agora dance”.

A moral dessa versão da fábula carrega uma visão de mundo, advinda principalmente a partir do período luterano, onde a ética capitalista e o espírito protestante estão fortemente presentes no novo ideal de homem e do trabalhador. Fica subsumida a ideia que o trabalho dignifica o homem e quem trabalha e poupa em tempo de bonança, em tempo de escassez não padece de fome. Nota-se que nessa versão da fábula a formiga não ajuda a cigarra, o que nos leva crer que a cigarra morrerá de fome e frio, portanto, trabalhar, poupar, levar uma vida sem vícios, sem “vadiagem” é condição *sine qua non* para se ter “sucesso” na vida.

A fábula “A cigarra e a formiga” possui diversas versões, dentre elas, no Brasil, existe uma versão fonográfica de sucesso da fábula, que foi adaptada por João de Barro, e orquestrada

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3k0wDxhMOc>

¹² A palavra fábula tem origem do verbo *fabulare*, que significa narrar ou falar. As fábulas, ou “histórias” narradas, são composições literárias, normalmente de caráter educativo, onde os personagens são animais que possuem características antropomórficas, o conteúdo da fábula está ligado a uma ideia de moral sempre apresentada no fim da narrativa. Nas fábulas os comportamentos dos personagens animais são análogos ao comportamento social comumente apresentado pelos seres humanos, o que faz a/s característica/s de a/moral/is sejam facilmente percebidas pelos leitor/es ou ouvinte/s.

por Radamés Gnattali. Na versão brasileira, de 1960, lançada na coleção Disquinho pela gravadora continental, a formiga passa o verão inteiro trabalhando e a cigarra cantando. Quando chega o inverno deixa a formiga o trabalho e a cigarra a canção, a formiga precavida se recolhe ao formigueiro, pois de tanto trabalhar havia enchido o celeiro, em oposição, a cigarra que havia cantado o verão inteiro ficou sem roupa para o frio e sem uma migalha de pão.

A cigarra pensando ter uma amiga, que de tanto lhe ouvir cantar no verão, vai ao formigueiro pedir comida e abrigo. A formiga ao ouvir a suplicação da cigarra diz, “se cantou agora dance, porém noutra freguesia” e acrescenta: “qualquer um pode cantar, pois as formigas cantam sem parar de trabalhar”. A cigarra indignada com a posição da formiga replica: “seu cantar é diferente, se deixar eu cantar nem a senhora resiste”.

A formiga receosa com a posição da cigarra põe-se a cantar em coro, uma espécie de cantochão, com formigueiro na tentativa de mostrar que sabem cantar. A cigarra ao ouvir a canção das formigas diz “é de doer o coração”, pois lhes falta técnica. Como nos tempos de verão, acrescenta um solfejar ao coro das formigas que dá um “novo ar” de melodia à canção. A formiga, ao ouvir a “nova canção”, lembrando dos dias de trabalho no verão, compreendeu que a música da cigarra contribuía para alegrar os dias de trabalho e catação.

A formiga dá razão à cigarra, pois reconhece o seu “cantar” como uma ocupação, admitindo que é um trabalho que não produz bens materiais, mas que é essencial ao coração, uma vez que o cantar da formiga agregou *mais valor* ao trabalho do formigueiro. A partir da reflexão do trabalho exercido pela cigarra a formiga chegou à conclusão de que o trabalho da cantora é diferente do trabalho das formigas e convida a cigarra a se juntar ao formigueiro, que durante todo o inverno ficará encarregada da “diversão”.

A moral dessa versão da fábula coloca em evidência o reconhecimento e a função social do trabalho, porque nem todas as profissões têm o devido reconhecimento social. Ocupações como engenheiro, advogado, médico, agricultor, boiadeiro, são reconhecidos socialmente, pois produzem bens e serviços concretos que são consumidos pela sociedade. Atividades voltadas para as artes, ao cuidado, ao entretenimento, não possuem o mesmo reconhecimento social, corriqueiramente nem sequer são reconhecidas como trabalhos que devem ser remunerados, pois a produção de valor, nessas ocupações, está em outra dimensão social, que difere e muito da produção de valor de bens e serviços ligados a ocupações industriais e de serviços tecnicamente qualificados.

A fábula na versão brasileira coloca em evidência aquilo que o sociólogo Pierre Michel Menger (2005) critica em relação ao reconhecimento e valorização do trabalho de músicos, pois o trabalho artístico em geral está ligado mais a uma ideia de diversão do que ao labor *stricto*

sensu. Na representação social do trabalho musical as atividades necessárias para a execução de uma música, que envolvem um processo prévio de aprendizado, de prática e aprimoramento mediante treinamento e repetição intensiva são vistos como diversão e não como parte de uma atividade produtiva. O senso comum¹³ não reconhece o trabalho do músico como uma profissão, mas como entretenimento, ainda que os músicos encarem sua atividade associada a estudo, trabalho e profissionalismo.

A síntese do pensamento do que é o trabalho artístico vai para além de compreender a função do trabalho do músico, uma vez que os processos que envolvem uma *performance* de um músico profissional extrapolam a sua apresentação e a questão de entreter o público. Ainda em conformidade com a fábula, a formiga ao reconhecer a atividade profissional da cigarra, que agregou valor ao trabalho no formigueiro, a convidou para se juntar ao coletivo de formigas para “alegrar a festa” durante todo o inverno.

A ação de “convidar a cigarra que ficará responsável por alegrar a festa durante todo o inverno no formigueiro” é uma prática comum e velada de não valorização do trabalho do músico, diga-se ao trabalho artístico, em geral, que acontece com muita frequência na realidade, pois a cigarra no verão ao cantar, diga-se ensaiar ou até mesmo a estudar música, estava oferecendo um serviço que não foi pago pelas formigas, pois as formigas além de consumir a música da cigarra ainda a rotulavam de “preguiçosa” e de ter uma “vida boemia”. No inverno, quando a cigarra é “convidada” ao formigueiro, a relação existente entre a dona Formiga e a dona Cigarra nada mais é que uma relação de trabalho; a cigarra para não morrer de fome e frio terá que continuar a trabalhar o inverno inteiro, cantando e alegrando o formigueiro.

A contratação do trabalho da formiga na fábula, assim como acontece em muitos casos na vida real, foi uma contratação velada, transmutada pela “ajuda da formiga a cigarra” para que a cantora não passasse fome. Essa ajuda retira de cena o fato de que a dona Cigarra, dentre todos os personagens, se comparada a dona Formiga e ao formigueiro, é a personagem que mais trabalhou na fábula, porque cantou durante todo o verão, ensaiando, estudando teoria musical e aperfeiçoando sua performance. Em troca de receber comida e abrigo se viu obrigada novamente a trabalhar todo o inverno. Enquanto as formigas se divertiam a cigarra é obrigada

¹³ Howard S. Becker (2008) coloca o senso comum como força de verdade, porque segundo o autor o senso comum, assim como a ciência, possui um *modus operandi* de observação da realidade que são parecidos, mas é somente a ciência que organiza, categoriza, e analisa a realidade a partir de altos padrões de observação que o senso comum não utiliza, portanto, nesse sentido a ciência consegue explicar a realidade social e os fatos sociais, tanto de forma subjetiva quanto objetiva, norteados por valores da busca da verdade sobre os fatos, preposição essa que não norteia o senso comum.

a cantar e divertir todo o formigueiro, caso contrário seria expulsa ao inverno rigoroso, o que a levaria à morte certa.

Afinal o que é ser um artista? O que é ser um profissional? Responder a essa questão é um desafio não só para a sociologia das profissões, mas também para o mundo das artes, porque comumente se pensa o mundo das artes, aqui se destina a todas as artes em geral, como sendo um campo de atuação amplo, baseado na *expertise*, no conhecimento extraordinário, teórico e prático, de alguns super-artistas que constroem sistematicamente uma reputação. É atribuída a esses artistas uma grande importância por tudo aquilo que eles fizeram e por tudo aquilo que eles podem fazer (BECKER, 2010).

A esses grandes artistas a questão da criatividade e de recursos financeiros não parece um problema central da análise, pois por serem pessoas “extraordinárias”; recursos criativos não faltam a essas celebridades. Na teoria da reputação, o artista é alguém suficientemente dotado para fazer aquilo que os outros não conseguem fazer no mundo das artes, e a reputação se baseia, portanto, nas obras criadas por esses profissionais (BECKER, 2010). Ainda em conformidade com o pensamento de Becker as reputações dos artistas não são exclusivas das suas obras e dos seus autores, mas são resultados de uma atividade coletiva, que envolve não só os artistas de sucesso, mas também artistas medianos, e todas as pessoas que fazem parte da rede de cooperação e das convenções que envolvem o mundo das artes.

Os artistas extraordinários, se comparados aos artistas em geral, são poucos; portanto, é necessária uma teoria que explique de forma concisa como ocorre a profissionalização no mundo das artes, pois em geral, os profissionais do mundo das artes são precários (BAIN; McLEAN, 2013) e esses trabalhadores recorrem a diversas estratégias para seu reconhecimento e para se manterem no mercado de trabalho.

Já a questão da profissionalização, tratada no primeiro capítulo, envolve não só a questão do conhecimento técnico, da *expertise*, mas também da concessão do Estado, das instituições que regulam as profissões, dos processos de jurisdição, de regulação e mandato e das instituições de nível superior que formam esses profissionais. Diferentemente das profissões artísticas, as profissões tradicionais como engenharia, medicina e direito, consolidam-se no Brasil de forma muito clara; é possível saber quem são esses profissionais, onde e como atuam.

No campo da sociologia do trabalho musical a obra de Howard S. Becker *Mundos da arte* (2010) destaca-se como um trabalho feito a partir da sociologia interacionista. O autor, além de empregar os conceitos de racionalização do mundo da vida aplicados aos mundos das artes, passa a descrever de forma densa como ocorre a profissionalização dos artistas no geral.

Becker vale-se de sua experiência como músico popular nas casas de jazz, e com o auxílio de materiais teóricos, passa a identificar quais são os processos racionais que os artistas, em geral, utilizam na construção de suas carreiras profissionais; aos processos de racionalização somam-se os processos de burocratização do mundo da vida, em que esses profissionais são submetidos como forma de validar o seu profissionalismo e a sua expertise no campo de atuação no mundo das artes.

O trabalho de Becker não é um trabalho da sociologia da arte, mas uma sociologia da profissão aplicada ao domínio das artes (BECKER, 2010); autores como Pierre Michel Menger, Yves Winkin, Antoine Hennion (2013) reconhecem a importância do interacionismo de Becker na descrição da profissão de artista, uma vez que o autor ilustra como se aplicam na análise do trabalho musical os paradigmas da sociologia das profissões. *Ipsa facto*, Becker consegue definir que a profissão do artista vai para além do fato de que esses profissionais possuem uma *expertise* que os diferencia da população em geral; ou de que a relação de ser profissional do mundo das artes ultrapassa a concepção de oferta de serviço e cliente. Assim como na análise da tradição interacionista, trata-se de campos de atuação e disputa, a criação das jurisdições de música no Brasil responsáveis por regular a profissão dos músicos é uma síntese do processo histórico das relações de poder existentes na relação músicos, Estado e sociedade. A partir da revisão sistemática dos paradigmas da teoria da profissionalização e da teoria de Becker será analisada a profissão do artista músico no Brasil.

3.1 A TEORIA DA PROFISSIONALIZAÇÃO DO MÚSICO: SER MÚSICO, SER ARTISTA

Os mundos das artes são muitos, envolvem diversos campos de atuação, como fotografia, artes plásticas, circo, música, entre outros, porém, a partir daqui o foco será um campo específico do mundo das artes, que é o trabalho de músicos. Um ponto importante para compreender a profissionalização dos músicos é entender o conceito de redes de cooperação que se desdobram nos diversos mundos das artes, campos de atuação artística, que por sua vez são regidos por convenções, onde os artistas profissionais se situam em relação a sua profissão e atuação artística.

Becker (2010, p.27), ao conceituar as redes de cooperação diz que todo o trabalho artístico envolve o trabalho conjugado de um determinado número de pessoas, normalmente muitas. É devido a essa cooperação, entre o artista e as diversas pessoas necessárias para a produção da obra de arte que o produto ou serviço final é criado e apresentado ao público. As

redes de cooperação, sejam elas breves ou mais longas¹⁴, a partir do processo de racionalização e burocratização somados ao mundo da vida¹⁵, criam padrões de atividade coletivas que são chamadas mundos das artes.

No campo da música a rede de cooperação pode ser entendida a partir de um exemplo: quando um músico instrumentista de oboé¹⁶ ao fazer uma *performance* de apresentação ao público precisa, para execução da obra, de: professores que o ensinem a tocar e compreender a música erudita; do *luthier*, responsável por criar o instrumento de sopro em padrões aceitáveis; do compositor que criou a obra a ser interpretada; do copista, que transcreveu a composição da partitura em padrões legíveis; do promotor de eventos, que captou recursos, e promoveu a realização da apresentação; do operador de som, que é responsável pela sonoplastia do local da apresentação; do público, iniciado ou não, responsável por interpretar e consumir a obra do autor; dentre outras pessoas que estão envolvidas desde criação e a apresentação da obra.

De acordo com Becker (2010) a existência dos mundos das artes é feita a partir da criação de padrões que envolvem as redes de cooperação, esses padrões afetam o consumo e a produção de bens culturais. Os padrões, o consumo e a produção artística estão submetidos a uma estrutura que é criada e modificadas pelas pessoas que estão ativamente envolvidas na produção das obras artísticas, as redes de cooperação.

Quando as pessoas cooperam entre si elas não partem do zero, a cooperação é feita a partir das convenções existentes nos mundos das artes, que podem ou não ser modificadas pelas próprias redes de cooperação. As convenções dos mundos das artes abrangem todas as decisões, ditam as escolhas dos materiais, indicam procedimentos a serem adotados, prescrevem a forma, as combinações, indicam dimensões apropriadas para uma obra, duração, proporção, tempo, dentre outras características determinantes às obras. As convenções regem as relações entre o artista e o público, determinam obrigações de deveres (BECKER, 2010, p. 50).

As convenções são padrões a serem seguidos, para que uma determinada obra faça sentido, e para que, no caso da música, uma música possa ser reproduzida, interpretada sem muito esforço para os músicos, ou iniciados, e para os melômanos que conhecem as convenções. A exemplo das convenções no mundo da música, podemos citar as cadeias

¹⁴ Becker ao definir as redes de cooperação, coloca que essas redes podem alcançar várias ou poucas pessoas, quando é uma rede de cooperação possui poucas pessoas é uma rede breve, pequena, quando envolve várias pessoas é definida como uma rede de cooperação longa.

¹⁵ O mundo da vida é para Habermas (2012) como uma rede de pressupostos intuitivos, transparente e familiares necessárias para que manifestações sociais ganhem sentido, que depende de uma interpretação interpretativa de um contexto real, gerado por um acordo social, em que o mundo, tal como ele é, seja compreendido pelo homem que dá sentido a uma ação criando significados e significantes.

¹⁶ O oboé um instrumento musical de sopro da família das madeiras e de palhetas duplas, é classificado como um aerofone, em que o som é produzido pela vibração do som sem necessidade de cordas.

harmônicas, como nas progressões características do blues. O blues é estilo musical que utiliza uma estrutura que quase sempre se repete. A forma mais conhecida do blues, de progressão de acordes, é o de doze compassos, I – I – I – I – IV – IV – I – I – V – IV – I – V. Saber o que são as convenções, as estruturas, permitem aos músicos a execução do estilo musical.

Outro exemplo de convenções no mundo da música pode ser atribuído à ascensão das vozes femininas no século XVI em óperas, e na sociedade em geral, ao destaque para a soprano, que é uma voz feminina mais aguda e com maior alcance vocal. Ainda em conformidade do que é uma convenção de cantora soprano, existem outras definições por convenção, por exemplo, existe a soprano lírica, com uma voz mais encorpada, e a soprano ligeiro que é uma soprano mais aguda, mais leve (RATZERSDORF, 2002).

Eliot Freidson (1998) considera que a profissão nasce quando o profissional resolve o problema do cliente, pois se trata de uma relação de confiança, de trabalho e é uma relação econômica. O profissional nesse sentido é o indivíduo que possui a *expertise*, o conhecimento necessário, e o cliente na confiança acredita que o profissional é capaz de resolver o seu problema. Na profissão do músico, quem dita o que é a *expertise*, o *métier* profissional, são as redes de cooperação, e as convenções do mundo da música. O cliente conhece minimamente as convenções para poder consumir e reconhecer as obras dos músicos.

No que concerne à teoria da profissionalização, seja no paradigma funcionalista, no paradigma interacionista, ou na abordagem de Abbot deve haver a autorização legal pelo Estado para as profissões surgirem. Deve existir o ensino e a regulação para que a “profissão” consiga assegurar a sua função social, o seu mandato. Os músicos só conseguem estabelecer jurisdições, consolidar autonomia e controle sobre o que fazem e como fazem, seja de forma legal ou tácita, através da consolidação de algumas instituições necessárias para o reconhecimento de uma profissão, mediante relações de poder entre sociedade, o Estado, o mercado e as tensões entre grupos profissionais (FREIDSON, 1988; LARSON, 1977; JOHNSON, 1972; RODRIGUES, 2002). A universidade tem um papel importante como umas das principais instituições a assegurar a função social das profissões (PARSONS, 1939).

Becker (2010) trata o surgimento das profissões no mundo das artes de forma muito fluida, como um desdobramento das redes de cooperação e das convenções. É discutível considerar de que se trata de uma sociologia das profissões, pois os argumentos são apresentados na forma de uma conversa comum. Becker dá exemplos, de como as profissões das artes surgem e são autorizadas em Estados mais ou menos totalitários e em Estados mais ou menos democráticos, mas o que nos importa no momento é saber como essas instituições nascem e se são importantes na formação do músico profissional no Brasil.

Em geral no Brasil as instituições ligadas ao reconhecimento e regulamentação da profissão de músico no Brasil são a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), com a regulação da profissão aliada aos sindicatos regionais; as Instituições de Ensino Superior (IES), as diversas universidades de música; as escolas de ensino fundamental, médio que têm em seu currículo a disciplina de música; as escolas técnicas de música que emitem certificação para trabalho; as escolas e os conservatórios de música, que são devidamente reguladas pelo Estado brasileiro. Autores como Fabio Luiz Tezine Crocco (2014), Jordão Horta Nunes (2012, 2014, 2016), Rubens Benevides (2017), Liliana Segnini (2009, 2014) dedicaram-se a análise do trabalho e da profissão de músicos no Brasil.

3.2 A MÚSICA NO BRASIL: ASPECTOS HISTÓRICOS DAS PRINCIPAIS JURISDIÇÕES DA PROFISSIONALIZAÇÃO DO MÚSICO BRASILEIRO

Flávia Maria Cruvinel (2018) trata o trabalho dos músicos no Brasil a partir da praxiologia, das ações subjetivas e objetivas que se autodeterminam como uma nova forma de pensar a realidade, pois não se trata de um pensamento só objetivo e nem subjetivo, é uma forma de pensar que envolve as relações culturais e de poder. Desta forma, Cruvinel faz uma revisão da literatura, sobre o que é cultura, nas suas diversas vertentes, e em síntese, mesmo entendendo a cultura como plural, percebe que nas sociedades, de forma geral, há hierarquização cultural, em há preferências por determinados saberes culturais em detrimento de outros p. ex., a cultura erudita em detrimento da cultura popular.

Na hierarquização cultural, entre o dominante e o dominado, surge o *habitus*, conjunto de predisposições das formas de ação, como o sistema de disposições duráveis, ou seja, são estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, em obediência a regras sociais afins, em domínios específicos da coletividade orquestrada (Cf BOURDIEU, 1983).

Os *habitus* são suscetíveis a modificações, portanto, não são uma maneira fixa, de um sistema rígido de representação das ações individuais, da pura e simples reprodução social (CUCHE, 2002). Na hierarquização social alguns *habitus* são superiores a outros. A trajetória social, o acúmulo de capital cultural institucional e hierarquizado, presente nos diplomas emitidos por determinadas instituições, garantem ao portador um valor constante a partir das convenções que é juridicamente garantido pelo Estado (CRUVINEL, 2018).

As artes e a profissão do músico no Brasil nascem das relações de poder, em que a cultura brasileira é extremamente hierarquizada; há a cultura do dominante e a cultura do dominado, em outras palavras há a boa cultura e as demais culturas. Nesse sentido, os homens nascem iguais, sem uma definição completa do que é natureza (SCHWARCZ, 1993); é a cultura, através dos contatos entre os europeus e demais povos, que forma a sociedade brasileira. Ainda em conformidade com Schwarcz as desigualdades, as relações de poder existentes na sociedade brasileira, são uma construção social, em que as assimetrias de poder geram as desigualdades sociais. Essas desigualdades perpassam as diversas esferas do mundo da vida e assumem um papel importante na conformação do Estado brasileiro.

O Estado brasileiro é formado a partir das relações de poder, nas relações de classes, pois é fruto do processo de colonização, portanto, desde a gênese da formação do Brasil as desigualdades sociais são estruturantes e surgem tanto na esfera política, quanto na esfera do trabalho doméstico e braçal, que se estende desde os grandes engenhos até as casas grandes e as senzalas (Cf. BARBOSA, 2008). O brasileiro sendo filho de uma estrutura social desigual, que nasce das práticas de colonização, do processo de escravização humana, como fonte da identidade nacional, não pode ser entendido como o “bom cordial”.

Gilberto Freyre (2005) ao descrever a casa grande e a senzala, faz sua análise a partir de um processo político da construção da identidade brasileira, e cunha a concepção do brasileiro como o bom selvagem, que na acepção analítica de Sergio Buarque de Holanda (1995) será conhecido com o homem cordial. A concepção da identidade brasileira é política, não condiz com a realidade do brasileiro, que em sua conformação, em média, sempre foi elitista, classicista, racista e sexista. José Murilo Carvalho (2007) coloca as elites brasileiras como o principal pilar da construção da ordem do Brasil; é através das elites, com a criação das universidades, das escolas de nível superior, que os primeiros cursos para a elite são criados no Brasil, em sua grande maioria cursos de direito, medicina, engenharia.

Embora a música já faça parte do cotidiano brasileiro, antes do período republicano, poucos são os registros que se têm da música realizada no Brasil colonial (CARDOSO, 2006). As artes, inclusive a arte musical, faz parte das relações de poder e da conformação da identidade brasileira. As jurisdições sobre a ocupação de músicos surgem a partir de 1808, no século XIX, principalmente após a fundação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro que foi pensada para as elites. As classes menos favorecidas só depois que passaram a frequentar a Academia de Belas Artes, hoje “Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro” (AUGUSTO, 2010; CARVALHO, 2007). Nesse sentido, as jurisdições

brasileiras na ocupação de músicos surgem como forma de diferenciação e hierarquização da cultural brasileira para as classes abastadas.

Os primeiros incentivos culturais no Brasil acontecem com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, que vinha fugida das tropas napoleônicas e do ideário francês de igualdade, liberdade e fraternidade que ameaçava a monarquia (CRUVINEL, 2018). A coroa portuguesa se instala no Rio de Janeiro, cidade até então monótona, que passou a ser o centro das atividades culturais no país (SCHWARCZ; STARLING, 2017). Com a chegada da corte portuguesa ao Brasil as artes em geral, principalmente a música, começa a ter fortes incentivos culturais.

A música nesse primeiro momento servia como instrumento no processo civilizador (na acepção de Elias (1990) e de Lilia Schwarcz (2016) da então colônia brasileira aos moldes portugueses. A função da música portuguesa, no ideário de música clássica europeia, servia para entreter a corte brasileira que se formava naquele momento; muitos foram os festejos que os músicos proporcionaram aos nobres portugueses que se instalavam no Brasil. O ensino da música teve fortes investimentos com a chegada da família real, em primeiro momento quem exercia o papel de ensinar música era a igreja, embora se encontrava nos grandes engenhos escravos que já reproduziam a música europeia (CRUVINEL, 2018).

Ainda de acordo com Flávia Cruvinel (2018) as residências dos monarcas geralmente possuíam instrumentos e sala musical. Em algumas fazendas, os monarcas, por amor à música, instruíam os negros escravizados a aulas de letramento, de composição musical, de canto, e de ensino a instrumentos musicais, o que resultou em escravos cantores e instrumentistas altamente qualificados que prestavam serviços não só aos seus monarcas, mas também a família real e as igrejas. Não raras vezes grande parte dos escravos-músicos aprendiam a arte da música sozinhos (ANDRADE, 1967), e o dinheiro recebido nas apresentações eram destinados à manutenção dos escravos-músicos.

Nesse período, além dos cantores escravos, tínhamos aos cantores vindos da metrópole portuguesa, que já tinham tradição em música e eram melhor vistos e remunerados que os escravos-músicos brasileiros. As mulheres no Brasil, inicialmente, foram impedidas de cantarem nas igrejas, nos teatros e em qualquer apresentação pública, pois na época se seguia a tradição romana que vetava a participação feminina. Só depois de um tempo, com a flexibilização das leis, elas conseguiram fazer carreira em teatros públicos (CRUVINEL, 2018).

Com o rompimento entre Brasil e Portugal, após setembro de 1822, Dom Pedro II, também por ser um musicista e amante da música, continuou a investir na música no Brasil, assim como o seu pai. Com a abdicação ao trono brasileiro Dom Pedro I deixa o seu filho, Dom

Pedro II para reinar no Brasil após o imperador atingir a maioridade, pois na época ele estava com apenas cinco anos de idade. Entre o período que o novo imperador do Brasil ainda era criança e não podia governar, militares e civis assumiram o governo de forma provisória, o que faz com que houvesse menos investimentos públicos no campo da música e das artes. Foi um período de aumento expressivo de incentivos da iniciativa privada (CRUVINEL, 2018).

Assim, entre o público e o privado, no Brasil estavam presentes dois tipos de instituições musicais. Aquelas que tinham a música como instrumento principal, p. ex, Sociedade Beneficência Musical (1833), Sociedade Philharmonica (1835), Sociedade Fraternal Musical (1853), Congresso Fluminense (1856), e as instituições que faziam eventos musicais como forma de socialização (ANDRADE, 1976; CRUVINEL, 2018).

Com a institucionalização da sociedade musical houve a criação de várias instituições de ensino de música; o Conservatório de Música, sancionado pelo decreto imperial n. 238 de 1841 foi inaugurado em 1848 (CRUVINEL, 2018). Como consequência houve uma grande valorização dos professores que estavam ligados a alguma instituição de ensino de música, com salários elevados, uma vez que competia a esses profissionais “civilizarem” a população brasileira (SILVA, 2007). Alguns músicos professores até recebiam os títulos nobiliárquicos pelo exercício da profissão. A cena musical no Brasil surge, portanto, no Rio de Janeiro, e é iniciada com investimentos da coroa na criação de conservatórios musicais, com a compra de instrumentos musicais de boa qualidade, na contratação de músicos que já prestavam serviços a Coroa Portuguesa e que foram atraídos ao “novo mundo” (CRUVINEL, 2018).

Um segundo momento histórico e considerado “de ouro” para a música brasileira foi o período após o fim da velha república brasileira, com a construção do Estado Novo, na Era Vargas (1930-1945). Foi um período em que o Brasil a partir de um plano de desenvolvimento econômico na tentativa de construir uma identidade brasileira começa a investir massivamente em indústrias e na cultura. A condição da cidadania regulada, em que o trabalhador médio da indústria e posteriormente do comércio, começa a desfrutar de políticas públicas de seguridade social, saúde e de acesso à cultura (SANTOS, 1998) é importante no consumo da música popular brasileira.

Na Era Vargas foram criados o Instituto Nacional do Livro (INL), a Radiodifusão Educativa (SRE), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), dentre outras instituições que são caras ao patrimônio cultural do país (OLIVEIRA, 2010).

Após o Estado Novo um período histórico e contraditório para a arte e a música brasileira foi a Ditadura Militar (1964 -1985), pois foi um período em que ao mesmo tempo que houve fortes incentivos nos meios de comunicação, rádio, telecomunicações, redes televisivas,

ocorreram também fortes retaliações contra os artistas que eram contra o regime militar (MICELI, 1984; FERNANDES, 2006). Esses artistas, em sua grande maioria músicos, denunciavam as péssimas condições sociais em que a população vivia, as censuras militares, foi um processo que demonstrava a falha da construção identitária brasileira (CHAUÍ, 1984).

Os movimentos de contracultura contestavam os padrões de dominação no país, denunciavam as práticas de repressão da ditadura militar. O movimento de contracultura mais conhecido foi a Tropicália, mas também, mas também surgiram outros movimentos, como a sociedade da Grã Ordem Kavernista, o Udigrudi, o Rock and Roll e suas vertentes, entre outros (RIBAS, 2016). Para a música os movimentos de contracultura vão para além do processo histórico e cultural, mas também caracterizam um período de incremento de várias características musicais, advindas da influência não só dos Estados Unidos, mas também de outros países, p. ex., o uso da guitarra elétrica, os usos de roupas extravagantes, a produção de composições mais elaboradas que, à primeira vista, falavam do cotidiano ou de questões do mundo da vida, mas no fundo, mediante análise, compreendiam denúncias sociais e crítica da ditadura militar.

Com os fortes incentivos culturais nas telecomunicações, nas rádios, nos meios de comunicação acontecidos na ditadura militar, a indústria cultural e fonográfica no Brasil surge e se mantém com muita força; o país, nesse período, se mostra um forte consumidor de mídias culturais, seja nos fonogramas ou nos programas televisivos (CROCCO, 2014).

A indústria cultural, a indústria fonográfica, no que se refere ao mercado de bens culturais possui preferências por gêneros musicais altamente rentáveis, gêneros musicais facilmente consumidos pelas massas. Os gêneros musicais, a exemplo da música erudita, que não geram grandes lucros no mercado de consumo, igual aos gêneros de música mais consumidos (a exemplos atuais, o sertanejo universitário, ou funk, dentre outros) não são um atrativo de mercado, pois possuem uma demanda de consumo relativamente baixa se comparados aos gêneros de gosto popular. Em geral os gêneros eruditos e instrumentais deixam de receber incentivos e insumos privados, no que se refere a produção, reprodução e ao ensino (FERREIRA, 2017). O Estado ao ver esse problema cria em 1986, no governo Sarney, lei federal de nº 7.505 de 1986, políticas públicas de incentivo à cultura, através de renúncia fiscal. Assim inicia-se o financiamento da cultura brasileira por meio de projetos culturais (CALVACANTE, 2006).

No Governo Collor (1990 – 1992) as políticas de renúncia fiscal são descontinuadas. Os gêneros musicais, as artes que não são preferidas pela indústria cultural, tentam nesse período buscar novas formas de incentivo, mas sem sucesso, uma vez que o mercado não investe em

bens culturais que não tem potencial para gerar lucro. Cria-se em 1991 a Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet, em vigor até hoje, e o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) para captação de recursos e regulamentação à cultura brasileira.

Concomitantemente a todo esse processo histórico no Brasil, a partir da segunda metade do século XX surgiram os Centros Musicais, que viriam a se tornar sindicatos. Esses Centros Musicais enfrentavam dificuldades para defender o interesse dos músicos profissionais, eram inicialmente associações elitizadas; portanto, nem todo músico conseguia fidelizar-se aos sindicatos. Os músicos que não tinham dinheiro, mas que viviam da música, eram conhecidos popularmente como vadios.

A segregação do trabalho musical se intensifica a partir de questões culturais de hierarquização, expressas por distinções entre gêneros musicais. O gênero erudito representa a “alta cultura”, e em contraposição, o gênero popular representa a “baixa cultura”; a cultura era vista como hierárquica, o erudito (civilizado) vale mais que o popular (inculto) (CROCCO, 2004).

Roberval Rosa Linhares no livro *Como é bom tocar um instrumento* (2014) coloca a questão da hierarquização da cultura, das relações de poder, que se evidencia no Brasil a partir das figuras do pianista e do pianeiro. Para o autor o pianista é aquele músico que tem formação tradicional, nos conservatórios de música, nas universidades, pois vive um ensino formal de música, portanto, é um instrumentista virtuoso; o pianeiro é o músico não formado nas universidades, é o pianista formado pela escola da vida, que embora saiba tocar o instrumento não possui formação das escolas musicais, das universidades, dos conservatórios de música, em síntese não possui a virtuosidade musical, muito embora alguns desses músicos vivam de música.

Com as transformações do mercado de trabalho brasileiro, com a industrialização do país e o surgimento da indústria cultural, do cinema, da indústria fonográfica, os músicos, independente se eruditos ou populares, são altamente impactados com essas transformações (CROCCO, 2014). Por exemplo, os pianistas e os pianeiros são recrutados para trabalharem em cinemas mudos, fazendo a trilha sonora dos filmes, com altas jornadas de trabalho (ROSA, 2014).

Os conflitos trabalhistas tornam-se cada vez mais constantes e surgiram, portanto, os centros musicais, futuros sindicatos, para proteger os músicos profissionais. É o caso do Centro Musical do Rio de Janeiro, que regulamentava os horários de trabalho, os valores mínimos de cachês a serem pagos pelos músicos (ESTEVEZ, 1996).

No contexto de mudanças econômicas e estruturais do país, os músicos não enfrentam só o processo de intensificação do trabalho, mas também, sofrem fortes influências musicais

vindas do exterior, p. ex., a influência jazzista, a improvisação musical, o que fez haver um crescimento de bandas de jazz no Brasil, que concorriam com o trabalho de músicos tradicionais brasileiros.

A insegurança do mercado de trabalho, os problemas financeiros, a tendência pelos teatros e outras instituições contratantes de optar por uma cultura estrangeira fizeram com que surgissem sindicatos para regulamentar o mercado de trabalho no Brasil (SIMÕES, 2011). Embora as associações aos Centros musicais fossem elitistas essas instituições se mostram inicialmente eficientes na luta por direitos dos trabalhos dos músicos no Brasil, convertendo-se em sindicatos que seriam devidamente reconhecidos pelo Estado.

A partir da segunda metade do século XX surgem os sindicatos musicais, que cuidavam de questões vinculadas a expansão e regulação do trabalho musical, com fiscalização das relações trabalhistas, publicação e difusão de tabelas de preços a serem cobrados pelos serviços dos músicos, principalmente para a regulação do trabalho do músico profissional.

Soma-se a esses processos o desenvolvimento tecnológico como um forte fator de precarização do trabalho do músico, pois com o surgimento da rádio, da televisão, do cinema sonoro, das gravações de músicas em vídeo-tape, em mídias analógicas, começa a se dispensar o trabalho dos músicos em larga escala que se apresentam ao vivo no Brasil, porém, contrariamente, aumenta-se o mercado de atuação desses profissionais a partir da década de 1960 e 1970 no Brasil, com a Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicália (CROCCO, 2014).

Ainda em conformidade com o pensamento Fábio Crocco (2014) a atuação sindical estava presente em todos esses momentos de debate e transformação musical, cujas maiores realizações foram: 1) a regulamentação da profissão do músico pela Lei 3.857 de 1960¹⁷ que criava a Ordem dos Músicos do Brasil (doravante OMB); a luta pelos direitos autorais e conexos, pela Lei 4.944 de 1966¹⁸, que veio a ser substituída Lei 9.610 de 1998¹⁹ (que altera, atualiza e consolida a legislação de direitos autorais); a criação da Intersindical Nacional dos Músicos em 1986 que reunia sindicatos de várias regiões do país para compreender as lutas e peculiaridades dos músicos de cada região do país; a portaria do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) de nº 3.384, de 1987²⁰, que regulamenta o trabalho de artistas, técnicos e músicos estrangeiros.

¹⁷ Disponível em no site do Planalto: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm

¹⁸ Disponível em no site do Planalto: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4944.htm

¹⁹ Disponível em no site do Planalto: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm#art15

²⁰ A portaria foi assinada pelo Almir Pazzianotto Pinto e publicada em 17 dez 1987. Disponível em https://www.normasbrasil.com.br/norma/portaria-3384-1987_180534.html

Embora se tenha criado a OMB em 1960 na tentativa de regulamentar o exercício da profissão de músicos, os sindicatos regionais que estão submetidos à Ordem dos Músicos possuem dificuldades no que concerne regulamentar a profissão de músicos no Brasil. As principais dificuldades enfrentadas pelos sindicatos é que os músicos profissionais não se vêem como classe. Assim, há dificuldades em tabelar os serviços prestados pelos músicos; muitos desses profissionais vivem na informalidade, muitos são os contratos verbais, pagos sempre após cada show. Os músicos, em geral, por medo de perderem os próximos serviços, tornando-se queimados no mercado, e rotulados como os músicos que “processam os seus contratantes”, não procuram os sindicatos para fazerem as denúncias, deixando muitas vezes de acessar os direitos trabalhistas, direitos que amparam os músicos na relação de prestação de serviço e de vínculo empregatício. São músicos que não procuram os sindicatos, ou deixam de abrir processos a determinados empregadores por medo de não conseguirem futuros trabalhos.

Ainda constituem dificuldades dos sindicatos questões como o pagamento de direitos autorais e direitos conexos, porque ainda é difusa a informação do Escritório de Arrecadação e Distribuição (ECAD) sobre esses pagamentos (Cf. NUNES, 2016). Os direitos autorais e os direitos conexos no Brasil são gerenciados pelo ECAD que no Brasil é administrado e constituído por nove instituições, o que torna o processo de pagamento aos músicos compositores, intérpretes, e arranjadores ineficientes (CROCCO, 2014).

Ao processo de direitos autorais e conexos²¹, relacionado ao devido pagamento do músico que produz e que executa determinadas obras. Com as novas formas de mídias digitais e de consumo interativo, o acesso à internet, os downloads e os serviços de streaming²² o processo de ouvir música e reproduzi-las em diversos ambientes ficou muito mais fácil, mas ao mesmo tempo torna-se mais difícil identificar e remunerar o trabalho desses músicos. Os arquivos sonoros são deveras escutados e consumidos, mas nem sempre são devidamente remunerados por essas empresas, que geralmente pagam as gravadoras, mas não os próprios autores ou intérpretes. Uma parte do problema está na estruturação do ECAD.

Os sindicatos atualmente lutam para reformularem a lei n. 3.857 e deixá-la mais eficiente, conhecida por ser a “lei do músico”, que garante aos músicos os mesmos direitos de assistência e proteção do trabalho, assim como a da previdência social, pois estes em sua grande maioria, nos trabalhos informais, não gozam desses privilégios. Está ainda em aprimoração a

²¹ A lei de direitos autorais Lei nº 9.610 de 1998 é um documento que regula a maioria dos processos de produção e consumo de bens culturais, intelectuais e artísticos no Brasil, explicitando a noção de autoria e titularidade das obras.

²² São exemplos de plataformas de transmissão de arquivos musicais por streaming: Spotify, Deezer, Apple Music, Google Music, GVT Music, MixRadio, Napster, Youtube Music, dentre outras.

lei dos direitos autorais, lei n. 9.610, artigo 98, que visa a questão do pagamento dos direitos autorais e discute-se as dificuldades para implementação da Lei 11.769 de 2018, que dispõe a música como obrigatoriedade do ensino de música na educação básica (CROCCO, 2014).

As principais jurisdições musicais no Brasil surgem desde o Império, com a criação das escolas de músicas no Rio de Janeiro, e posteriormente, a expansão para outras localidades do país – a grande maioria dessas escolas de música imperiais vão se tornar conservatórios musicais, escolas de música e universidades. Inicialmente, as instituições musicais recebem grande incentivo do Estado, pois a música era um instrumento necessário para o processo de civilização da colônia portuguesa, que viria a se tornar Brasil. A iniciativa privada, nas escolas de música, nos conservatórios do Brasil, e todos os demais eventos que envolvem a música brasileira ganha força quando Dom Pedro I, volta a Portugal e deixa um governo provisório, até que o seu filho Dom Pedro II pudesse assumir o trono no Brasil.

Após a consolidação da indústria cultural, e da indústria fonográfica, após a ditadura militar no Brasil, os gêneros musicais voltados ao erudito ou até mesmo os gêneros musicais regionais, como o maracatu, o frevo, o coco, o maxixe, entre outros, que não são facilmente comercializados são quase que esquecidos pelo mercado e não ganham incentivo privado. Enquanto isso os sindicatos dos músicos tentavam se organizar para melhorar a vida do músico, que nesse momento, além de estarem, em grande maioria, na informalidade, não tinham uma seguridade nas relações de trabalho e estavam em geral submetidos a condições de trabalho e formas de contratação precários.

Com suporte nas associações dos músicos, dos sindicatos, um dos principais sucessos na jurisdição de músicos brasileiros foi a criação da Ordem dos Músicos no Brasil em 1960 e a Lei de proteção dos artistas de 1966, que foi substituída pela Lei de direitos autorais de 1998. Soma-se a esse ganho a criação da Lei Sarney em junho de 1986, pois o governo, ao se isentar de fiscalizar as relações de trabalho artísticas, o mercado de artístico no geral, cria o primeiro mecanismo de fomento da cultura brasileira através de políticas públicas de isenção fiscal.

No governo Collor de Mello a Lei Sarney foi descontinuada; determinados segmentos culturais, o que se aplica a alguns campos da música, deixaram de receber recursos, motivando a criação de uma nova política de incentivo fiscal, a Lei Rouanet de 1991, que possibilitou aos músicos executar atividades artísticas por meio de projetos. Os sindicatos aliados à OMB estão inseridos nesse múltiplo cenário que envolve a cena musical, tentaram regulamentar o trabalho de músicos.

A OMB, que é o órgão máximo de regulação do exercício da profissão de músicos no Brasil, mostra-se ineficiente. Segundo Crocco (2014) a OMB é uma instituição falida, porque

não representa os músicos no Brasil, uma vez que cobra mensalidades altas e não faz nada pela maioria dos músicos, principalmente para quem não consegue pagar as altas taxas cobras pela instituição. Concomitantemente os avanços tecnológicos, as formas de consumir, transmitir e gravar música vão se alterando; com o surgimento da internet, o consumo de entretenimento via *streaming* faz com que os direitos autorais e conexos não sejam devidamente pagos aos músicos compositores e intérpretes.

Os sindicatos musicais, a OMB, ainda hoje vem enfrentando problemas de ordem de regulação e regulamentação do trabalho dos músicos. O trabalho dos músicos é um trabalho que nasce precário, em sua grande maioria são trabalhos de horários atípicos, intermitentes, com contratos verbais, pois é um problema estruturante enfrentado pelos sindicatos musicais, da condição da profissão de músicos. Com o desenvolvimento da sociedade, as profissões no geral sofrem o processo de degradação do trabalho, processo intensificado com as mudanças tecnológicas a partir de uma ótica neoliberal de consumo. Sennett (2015) diz que as mudanças das relações de trabalho modificam o caráter e as formas de se relacionar das pessoas. O trabalho do músico nasceu precário, mas assim como algumas profissões modernas no Brasil, vem se precarizando cada vez mais, mesmo quando se abre uma nova perspectiva de trabalho para os músicos, com a aprovação obrigatória do Ensino de música no ensino básico, pela Lei nº 11.769 de 2008.

3.3 QUANDO A MÚSICA SE TORNA UMA PROFISSÃO: A INCERTEZA E O RISCO

A regulação da profissão de músico no Brasil é difusa: a OMB, a lei de direitos autorais e conexos, os sindicatos regionais são jurisdições que regulam minimamente o mercado de trabalho e a atuação profissional dos músicos. As universidades de música, as escolas de nível médio e técnico, assim como os conservatórios de música garantem a esses profissionais a *expertise* e a autonomia necessária para exercício da profissão, porém no geral a profissão dos músicos e dos artistas é marcada pela incerteza do risco iminente da falta de trabalho e emprego (MENGER, 2005).

Os músicos e os artistas em geral são, no Brasil, profissionais *hiper-flexíveis*, majoritariamente trabalhadores informais; são profissionais caracterizados por exercerem um trabalho intermitente, com altas jornadas de trabalho, de horários de trabalhos atípicos, pois, geralmente são profissionais que trabalham por contratos verbais (NUNES, 2012). Quando há contratos “escritos” garante-se a prestação de serviço, mas não necessariamente se constitui um

vínculo empregatício, o que dificulta a esses músicos experimentarem condições de trabalho e emprego pleno.

No cenário musical brasileiro, de trabalho majoritariamente informal, há diversos músicos que experimentam a intermitência do trabalho, pois muitos músicos não possuem uma agenda regular de trabalho, com shows, apresentações, aulas, ou seja, são profissionais que trabalham de acordo com as oportunidades de bicos ou de *freelancers* que vão surgindo. É característica geral dos músicos serem conhecidos por serem profissionais que exercem múltiplas atividades profissionais (NUNES, 2012), pois, os músicos em geral são professores de música, são compositores, interpretes, arranjadores, técnicos de som, entre outras atividades inerentes ao trabalho musical; nesse sentido ser artista é acumular atividades profissionais diversificadas, sendo conhecidos como profissionais polivalentes (MENGER, 2005).

Um dos fatores que colaboram para que o trabalho do músico seja precário, intermitente, flexível e criativo é a fraca atuação dos sindicatos regionais e da OMB, que em síntese não representa a média dos músicos do Brasil (CROCCO, 2014). Ainda de acordo com o pensamento de Fábio Crocco são instituições que nascem falidas; embora consigam regulamentar minimamente o mercado de trabalho ainda há muito a ser feito.

Aliado à fraca representação das jurisdições da profissão dos músicos no Brasil o trabalho do músico tende a ser criativo e *hiper-flexível* pois é uma profissão que nasce precária, principalmente no que concerne à mobilização de recursos. Howard Becker (2010) diz que no decorrer de uma trajetória profissional e de vida do artista, isso é, quando se está em processo de formação, ou quando se já é um profissional do mundo das artes consagrados, os artistas conseguem mobilizar os seguintes tipos de recursos²³:

- 1) recursos próprios: profissionais ou de famílias abastadas, ou que exercem outras atividades remuneradas, que injetam seus próprios recursos na sua formação ou na execução de suas obras;
- 2) recursos privados: profissionais que recebem formação e ou recursos de instituições privadas, como empresas, igrejas, de organizações não governamentais (ONGs), ou até mesmo músicos apadrinhados por indivíduos de alto poder aquisitivo que por terem afinidade com a obra do artista acaba o financiando. É o chamado *mecenato*, prática de financiamento de artistas ou atividades culturais;

²³ A depender do Estado nacional que os artistas vivem, se em um país de democracia plena, ou em um país totalitário algumas mobilizações de recursos na carreira dos músicos são mais frequentes, p.ex, em Estados nacionais democráticos, onde o pensamento crítico é livre e o estado fomenta a cultura, é comum que os artistas recorram a políticas de apoio à cultura para promoverem bens culturais. Isso não aconteceu na época do regime militar autocrático no Brasil, em que os músicos que não eram bem vistos pelo Estado recorriam a recursos privados, ou até mesmo recursos próprios para execução de suas obras, ou seja, além de não receberem apoio cultural do país, corriam o risco de terem suas obras censuradas pelo governo.

3) investimento público: recursos de formação ou de execução de obras ou projetos, a que os músicos disputam em editais públicos, como bolsas de estudo e de formação, bolsas de pesquisa, ou até mesmo as leis de incentivo cultural, a ex., a Lei Rouanet no Brasil, para promoção e criação de bens culturais.

As utilizações desses recursos podem acontecer de forma isoladas ou combinadas; pode acontecer que o músico utilize recursos privados, pessoais e públicos ao mesmo tempo na sua formação ou execução de uma obra, ou pode ser que o músico consiga recursos consecutivos, sequenciais ou, como é mais comum, os recursos vão aparecendo na vida dos músicos de forma intermitente. Como exemplo, um músico que recebe uma bolsa de formação profissional de ensino superior do Estado não pode exercer outro tipo de atividade remunerada.

Soma-se ao estatuto de trabalho precário o senso comum²⁴ que ainda hoje norteia o trabalho dos músicos. Os músicos são comumente associados a não profissionais na concepção *stricto sensu* da terminologia do profissionalismo, pois a música no cotidiano é mais associada ao entretenimento, à diversão do que propriamente a um trabalho (MENGER, 2005). Pierre Michel Menger em sua obra critica tal perspectiva de senso comum que associa os profissionais músicos como sendo avessos aos seus compromissos, uma vez que esses profissionais em média possuem maior escolaridade que outras profissões, começam a estudar música desde cedo, se dedicam a diversas atividades no campo da música, pois são profissionais polivalentes, de múltiplas atividades (NUNES, 2012).

O músico ainda é associado à vida boêmia; comumente são representados como profissionais de casas noturnas, pois trabalham em bares, casas de shows, durante a madrugada e para alguns são pessoas que estão mais sujeitos ao uso de drogas e à prostituição por trabalharem à noite e com entretenimento (BECKER, 2008), mesmo não havendo uma associação direta entre ser músico e o fato de consumir drogas ou a prostituição.

Outro fator que é importante para uma representação depreciativa do músico é a associação de senso comum que se faz entre ser músico profissional e ter talento, ou melhor ‘vocação para a música’. As pessoas em geral associam que para ser profissional em música, ser músico profissional, s  basta ter talento, uma vez que o artista tenha nascido com essa voca o lhe   garantido o status de profissional da música. Essa ideia de voca o e talento   facilmente contestada (Cf. ALMEIDA, 2009; BECKER, 2010; MENGER, 2005).

²⁴ O senso comum para Becker, em *Outsiders* (2008), tem poder de convencimento, tal como a ciência. Porém, as representa es sociais do trabalho de músicos ligadas ao senso comum requerem uma análise crítica que compete   ciência.

As pessoas pensam, por exemplo, que Mozart era uma dessas pessoas que tinham talento e vocação. E realmente tinha, mas o que as pessoas desconhecem e que foi muito bem trabalhado por Norbert Elias (1995), na biografia de Mozart, é que ele só chegou ao status de profissional, a uma maturação musical, depois de muito trabalho, estudo e esforço, processo que só cessou com a sua morte. Embora haja na música pessoas com talentos excepcionais para a música, que aprendem, compõem, interpretam em nível de alta performance quase que de forma natural, essas pessoas são raras e não representam os músicos no geral (BECKER, 2010).

Richard Sennett (2015) no livro *A corrosão do caráter* trabalha o conceito de flexibilização do trabalho, o trabalho *hiper-flexível*, ou nas palavras do autor o trabalho flexitime, representa as novas formas de regulação e regulamentação do trabalho, onde o trabalhador está sujeito aos novos tipos de atividade e, por conseguinte há um processo de degradação do seu caráter se comparado a outros períodos históricos em que havia uma valorização do trabalho e da pessoa humana.

Benjamim Taubkin no seu livro *'Viver de música: diálogos com artistas brasileiros'* (2011) reúne 18 entrevistas com músicos brasileiros de diversas áreas de atuação; são profissionais que vão de membros de corpos estáveis, como orquestras sinfônicas, aos que transitam no universo instrumental popular. Segundo Taubkin a escolha dos seus entrevistados se deu pelo fato de serem profissionais criativos que não abandonaram a sua identidade criadora, a fim de encontrar, a qualquer preço, um espaço no mercado. São profissionais que contribuem para o mercado de forma criativa fortalecendo a pluralidade cultural a fim de beneficiar as gerações futuras com a produção de musical que muitas vezes vai na contramão do mercado.

Nas entrevistas Taubkin (2011) inicia a conversa sempre com uma pergunta norteadora, mas que na verdade se desdobra em duas. São elas: como surge o interesse pela música e se existe um histórico familiar de ligação com a música. Em vias gerais, esses artistas têm o seu primeiro contato com a música na infância, e em geral são pessoas que nascem em famílias que possuem alguma tradição musical, seja ela profissional ou do gosto pela música. Os músicos começam os seus estudos e sua iniciação musical muito antes que em outras profissões, geralmente na infância.

Como se evidencia em algumas narrativas os músicos possuem uma formação continuada, ou seja, mesmo após a sua profissionalização, com um curso de nível técnico ou superior, de pós-graduação, continuam sempre a estudar o seu instrumento de dedicação; esse estudo geralmente só cessa com a morte do profissional ou com alguma restrição física, como problemas de saúde. O fato de os músicos iniciarem o contato com a música desde pequenos e

só romperem os seus estudos na velhice retira de cena a ideia que vigora no senso comum de que para ser músico é necessário ter talento ou vocação; na verdade é uma profissão que exige muito trabalho, esforço e dedicação. O que nos leva a um outro problema, que é a escolha da música como profissão.

Ser músico exige uma formação continuada, porém no senso comum, a profissão de músicos é pouco valorizada, quando se pensa em termos de ascensão, de mobilidade social. Isso leva em geral os músicos se questionarem se vão seguir a música como profissão ou se vão se tornar ou permanecer como melômanos, pessoas que gostam de música, têm algum conhecimento musical e são consumidores seletivos da produção musical em diversos domínios (audiovisual, presencial, didático-pedagógico, teórico, histórico etc.). Taubkin (2011) na entrevista com Ari Colares nos mostra inicialmente que, no decorrer da sua trajetória profissional e de vida, inicialmente aliou o trabalho de bancário com o trabalho de músico. E de acordo com Amanda Cerqueira (2015) por mais que a profissão de músico exija uma dedicação e horas de trabalho e estudo, ainda não é bem vista profissionalmente, pois todo ensaio, todo espetáculo significa, ao mesmo tempo, trabalho.

O músico questiona principalmente se, com a profissão, terá condições econômicas de sustento, uma vez que terá que conviver administrando riscos. Os músicos em geral, alguns até mesmo quando profissionais, se deparam via de regra com três características essenciais às ocupações artísticas: o processo de descontinuidade, experimentando vários empregos no campo musical; as perspectivas incertas e as variações de remuneração. Essas características adequam-se à consideração feita por Françoise Benhamou (2007) sobre os profissionais das artes, como trabalhadores que a todo momento administram a incerteza do risco que é potencializada pela incerteza da falta de trabalho e emprego (MENGER, 2005).

3.4 CONCLUSÃO

A profissionalização de músicos ainda é prejudicada por uma representação social de que as atividades artísticas estão associadas muito ao entretenimento e não ao trabalho *stricto sensu*. Os músicos são relacionados a pessoas de vida boêmia e são vistos como avessos aos seus compromissos. Tais características remetem equivocadamente esses profissionais a comportamentos desviantes, que dificultam a estabilidade em suas carreiras no sentido de alcançarem um status social meritório.

Saindo da esfera do senso comum, a profissão de músico, assim como ocorre em outras profissões, é regida por um *ethos* profissional que envolvem, a *expertise*, o credencialismo, as jurisdições e os mandatos, em síntese a profissão do músico possui a mesma estrutura básica que as profissões imperiais no Brasil (direito, medicina e engenharia).

As jurisdições e os mandatos da profissão do músico no Brasil asseguram e regularizam a profissão do músico perante a sociedade, que principia em 1808 com a vinda da família real portuguesa para a capital do Brasil, Rio de Janeiro e lá funda a Academia de Belas Artes, atualmente “Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro”. Do período imperial até os dias atuais foram criadas diversas escolas de música, conservatórios, escolas de ensino técnico e superior de música que vão dizer quem são os profissionais habilitados para serem músicos no Brasil.

Outro ponto importante das jurisdições que assegura a profissão dos músicos no Brasil é a criação das leis que regulam e regulamentam a profissão dos músicos, a destaque para a Lei 3.857 de 1960 que cria regulamenta o trabalho dos músicos, a Lei de proteção dos artistas de 1966, que será substituída pela Lei de direitos autorais de 1998. São leis fundamentais para a consolidação dos sindicatos regionais e da Ordem dos Músicos do Brasil, entidades reconhecidas pelo Estado que atuam diretamente na regulação do trabalho do músico.

A profissionalização dos músicos também está associada às redes de cooperação e a convenções artísticas, que ditam as predisposições sobre as “formas corretas” de fazer e consumir música. As convenções musicais nascem do mundo da música são regidas pelo mercado, a indústria cultural e fonográfica, mas também nas universidades, na Ordem dos Músicos do Brasil, nos conservatórios e escolas musicais, que em certa medida padronizam todo o campo da música. Nesse sentido os profissionais músicos possuem uma *expertise* no campo da música, de acordo com as convenções estabelecidas, que é adquirida a partir de muito estudo sistemático. O estudo musical envolve não só teoria, mas também uma prática constante para que uma apresentação, ou mesmo uma composição, sejam apresentadas ao público em alta *performance*, em nível profissional.

4 CRIANDO ARRANJOS: UMA BREVE DESCRIÇÃO DO TRABALHO DE MUSICISTAS NO BRASIL

Mamãe pode cantar uma música para ti? –Mamãe, mamãe me acorde com carinho. Para eu gostar de ter você pertinho, pra me abraçar, pra me beijar, e dizer que eu sou anjinho. Mamãe, mamãe você é minha vida, é minha estrela que brilha mais querida, você me dá amor que não tem fim. Eu dentro de você, você dentro de mim. (Composta por Lony Rosa; interpretada por Cintia de Los Santos, Diego Alves, Eduardo Alves, et al, 2016).

A canção *Mamãe luz*²⁵ é interpretada por um dos músicos entrevistados, Eduardo Alves. Trata-se de uma produção profissional de músicos familiares, com a participação de Eduardo, de sua esposa Cintia de Los Santos, sua sobrinha ainda criança, Clarice Helena, e de seu tio, o compositor Lony Rosa. A escolha dessa obra está mais relacionada a categorias recorrentes da vida e do trabalho dos músicos brasileiros e à trajetória profissional desses músicos; Tais características serão tratadas no decorrer do capítulo:

- 1) forte apoio familiar no que se refere à carreira profissional;
- 2) possuem antecedentes músicos, ou seja, são oriundos de famílias de musicistas;
- 3) a formação musical inicia-se na infância, e geralmente em ambiente doméstico;
- 4) tendência a relacionamentos estáveis com outros/as musicistas: endogamia ocupacional;

As características analíticas sociológicas do trabalho dos músicos em geral devem ser analisadas a partir da semiótica, da construção de significados que os próprios músicos profissionais constroem. Os seres humanos, diga-se, o músico e a musicista trabalhador/a, nesse sentido é um ser amarrado a teias de significado que ele próprio teceu (GEERTZ, 2008); portanto, é somente a partir da ciência interpretativa, da busca do sentido, que se pode compreender a vida dos músicos.

Para compreender a música *Mamãe luz* é necessário mais que uma análise da letra e da obra, é preciso entender todo o processo histórico, que é anterior ao tempo da criação da música e que envolve não só o compositor, mas também os intérpretes e todas as pessoas envolvidas.

²⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6YofZIsuJA>

As pessoas que estão em torno desses músicos é que ajudam na criação, na execução, e na distribuição da obra em geral. Ou seja, trata-se de um processo que envolve mais do que a escuta atenta ou a compreensão da letra, pois normalmente ao se escutar obras musicais não se leva em consideração as relações de trabalho necessárias para produzir tais bens culturais. Nesse processo também são apagados os aspectos biográficos dos músicos, o que causa uma série de consequências; além do “apagamento biográfico” poderíamos identificar um processo análogo ao *fetichismo da mercadoria* (Cf. MARX, 2008). Nas obras culturais em geral, como as canções interpretadas pelos músicos, aparecem como sendo frutos espontâneos, em que todo o processo de criação é “apagado” em detrimento da *performance* musical e de sua fruição.

4.1 ASPECTOS SOCIODEMOGRÁFICOS DOS TRABALHADORES MÚSICOS BRASILEIROS

As bases de dados governamentais do Instituto Brasileiro de Geografia (IBGE), com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PnadC), e a base de dados do antigo Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), atualmente com o status de Secretaria do Trabalho pertencente ao Ministério da Economia (ME), com a Relação Anual de Informações Sociais (Rais), são fontes de dados que podem, em certa medida, levantar questões pertinentes ao mundo do trabalho dos brasileiros (GUIMARÃES, 2004).

João Alberto Negri (2001), ao discutir a importância dessas bases de dados, ressalta sua confiabilidade e aceitação no cenário mundial. Cientistas sociais, sociólogos, demógrafos, geógrafos, pesquisadores em geral podem se amparar na coleta e distribuição desses microdados como fonte para as suas análises. Tais dados serão utilizados para uma exploração do cenário do trabalho de músicos brasileiros. A Rais é uma base de dados em que todas as empresas devidamente cadastradas pelos governos federal, estadual e municipal, são obrigadas, sob pena de multa, a prestar informações sobre os seus funcionários, dados que vão desde nível de escolaridade até os valores recebidos como salários, além de diversas outras variáveis. A Rais constitui uma representação confiável do universo de todos os postos de trabalho formais criados no Brasil.

Em contraposição, a PNADC é uma base de dados do IBGE aplicada no decorrer de cada ano, coletada trimestralmente e comportando um processo de amostragem complexa para representar a população brasileira. A PNADC possui as características gerais de domicílios e de moradores. Diferentemente da Rais, é uma base de dados capaz, em certa medida, de captar

músicos que estão no trabalho formal e informal, por isso a importância de empregar resultados dessas duas bases.

A Rais registrou, ao término de 2017, o total de 10.067 postos de trabalhos formais de músicos no Brasil, dos quais 2.146 são mulheres e 7.921 homens, o que representa respectivamente a 21,32% e 78,68%. A PNADC de 2019/3 apresenta uma estimativa de 125.656 músicos no Brasil. A distribuição por sexo se mantém similar à registrada no mercado formal, as mulheres estão com frequência de 15.822, e os homens 109.952, o que corresponde a 12,59% e 87,41%.

Tabela 1. Nível de escolaridade por sexo dos músicos trabalhadores formais - Brasil - 2017

Escolaridade após 2005	Brasil		Brasil		Total
	Masculino	% Coluna	Feminino	% Coluna	
Até 5ª Incompleto	40	0,50%	4	0,19%	44
5ª Completo Fundamental	83	1,05%	10	0,47%	93
6ª a 9ª Fundamental	234	2,95%	34	1,58%	268
Fundamental Completo	483	6,10%	55	2,56%	538
Médio Incompleto	288	3,64%	52	2,42%	340
Médio Completo	3630	45,83%	676	31,50%	4306
Superior Incompleto	623	7,87%	179	8,34%	802
Superior Completo	2335	29,48%	1040	48,46%	3375
Mestrado	164	2,07%	72	3,36%	236
Doutorado	41	0,52%	24	1,12%	65
Total	7921	100,00%	2146	100,00%	10067

Tabela Construída pelo autor. Fonte Microdados Rais 2019

A PNADC de 2017 registra 125.313 músicos trabalhando no Brasil, desses, 108.470 são homens, 86,56%, e 16.844 são mulheres, 13,44%. Isso não demonstra uma mudança significativa da distribuição de musicistas no país ao longo de dois anos.

Sobre os musicistas, a Rais no ano de 2017 evidencia que as mulheres, mesmo em minoria no trabalho formal, ostentam maior nível de escolaridade que os homens. A maior parcela das musicistas mulheres possui no mínimo o nível superior completo, 48,46%, em detrimento dos homens 29,48%. O mesmo vale para a pós-graduação, com os títulos de mestrado e doutorado, proporcionalmente as mulheres conseguem maior formação que os homens no cenário de trabalho formal.

Tabela 2. Nível de escolaridade por sexo dos músicos trabalhadores formais e informais - Brasil - 2019

Escolaridade após 2005	Brasil					
	Masculino	% Coluna	Feminino	% Coluna	Total	% Coluna
Antigo primário (elementar)	678	0,70%	0	0,00%	678	0,61%
Regular do ensino fundamental ou do 1º grau	14150	14,59%	587	4,13%	14737	13,25%
Educação de jovens e adultos (EJA) ou supletivo do 1º grau	212	0,22%	0	0,00%	212	0,19%
Antigo científico, clássico, etc. (médio 2º ciclo)	3733	3,85%	0	0,00%	3733	3,36%
Regular do ensino médio ou do 2º grau	58505	60,31%	2935	20,63%	61440	55,23%
Educação de jovens e adultos (EJA) ou supletivo do 2º grau	876	0,90%	0	0,00%	876	0,79%
Superior - graduação	17741	18,29%	9140	64,24%	26881	24,17%
Especialização de nível superior	443	0,46%	714	5,02%	1157	1,04%
Mestrado	669	0,69%	853	5,99%	1522	1,37%
Total	97007	100,00%	14229	100,00%	111236	100,00%

Tabela Construída pelo autor. Fonte Microdados PNADC 2019

Na PNADC de 2019, no que concerne à formação dos trabalhadores músicos formais e informais no Brasil, temos um resultado de 111.236 casos tanto para homens e mulheres, os outros 14.420 questionários de nível de instrução foram registrados como ausentes ou omissos, devido a questões de captação das perguntas do questionário. A PNAC de 2019 estima 97.007 homens (87,21%) e 14.229 mulheres (12,19%), ilustrando um *gap* de gênero ainda maior na ocupação diante do que foi mostrado na RAIS. O que significa que as mulheres musicistas são melhores inseridas no mercado de trabalho formal do que no informal.

No substrato de nível superior, graduação e pós-graduação, as mulheres continuam com formação mais elevada que os homens, com uma percentagem acumulada de 75,25% para elas e 19,43% para eles. Se levamos em conta somente a pós-graduação, as mulheres, mesmo em minoria, exibem escolarização mais elevada que os homens. Os homens só assumem a dianteira nas formações de nível mais modestos, eles são mais frequentes em todos os níveis de instrução até o ensino médio completo: 80,57% dos musicistas homens estão nessa faixa em detrimento de 24,75% das musicistas mulheres.

Por mais que as mulheres musicistas tenham maior formação que os homens, eles em valores absolutos é que são melhor inseridos no mercado formal de trabalho, que lhes confere mais garantias sociais em relação à informalidade. Ainda em conformidade com a análise obtida no ano de 2017, da Rais, os homens além de melhor inseridos no mercado, recebem maiores rendimentos se comparados as mulheres. Considerando a remuneração dos músicos no mercado formal, a Rais classifica os trabalhadores como sendo remunerados de 1 a 20 salários mínimos.

São contemplados também nessa contagem os músicos que recebem até um salário mínimo e os que recebem mais que 20 salários.

Ao analisarmos os melhores salários de 2017 para a profissão de músicos temos dos 7.921 músicos homens somente 2.663 músicos que recebem acima de 3 salários mínimos, as musicistas mulheres do total de 2.146 somente 845 recebem acima dessa faixa salarial, o que corresponde respectivamente a 33,62% para eles e 39,38% para elas. Proporcionalmente as musicistas recebem nessa faixa considerada mais que os musicistas homens. Do total dos músicos que recebem acima de 3 salários mínimos é destaque para os super-salários, desses 2.663 músicos somente 125 homens (4,69%) recebem entre 15 a 20 salários mínimos e apenas 10 músicos (0,38%) recebem acima de 20 salários mínimos; das 845 mulheres que recebem acima de 3 salários mínimos 53 (6,27%) recebem entre 15 a 20 salários mínimos e somente 2 (0,24%) recebem acima de 20 salários mínimos.

Quando analisamos os rendimentos do trabalho formal e informal, na PNADC de 2019, os homens continuam sendo maioria. É destaque para o trabalho informal, a maior faixa de remuneração, de 10 a 20 salários mínimos, temos a frequência de 357 musicistas homens e 501 mulheres.

No geral temos que no campo da música as mulheres são minorias, mas são mais escolarizadas que os homens que são mais bem inseridos no mercado de trabalho formal. Em questão de remuneração, em geral os homens ganham mais que as mulheres, porém, quando consideramos os super salários, acima de 10 salários mínimos, no campo de trabalho formal é a mulher que ganha mais. Um dos fatores que explicam o fenômeno é o alto grau de formação e especialização que as mulheres precisam ter para melhor serem inseridas no mercado, quando maior é a formação menos as questões de gênero influenciam na demissão e admissão de musicistas profissionais.

4.2 BIOGRAFIAS E CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS NA CARREIRA DE MÚSICOS BRASILEIROS

No que se refere à compreensão das trajetórias e dos percursos de vida de músicos, no decorrer da pesquisa, recorreremos primeiramente a verbetes de dicionários de música (Grove, Cravo-Albim, Wikipedia) para captar a carreira, os recursos, nos percursos de vida desses profissionais. No geral os dicionários de música são bases de dados, sejam públicas ou privadas, que reúnem as biografias de músicos, sejam eles brasileiros ou não. A depender da naturalidade do músico a sua biografia poderá estar disponível em mais de um dicionário.

Optou-se, pelo recorte da pesquisa, fazer o banco de dados somente com músicos brasileiros que no decorrer da sua vida tiveram reconhecimento profissional e que já faleceram, para poder fazer uma análise da trajetória profissional de forma longitudinal. Das biografias foram lidas e analisadas a vida e a carreira de 95 músicos brasileiros já falecidos²⁶, nascidos entre os séculos XIX e XX²⁷. O músico que nasceu primeiro e compõe a base é o Elías Álvares Lobo (1834) e a musicista que nasceu por último é a Mayara Amaral (1989).

Da leitura das biografias desses músicos foram extraídas 50 categorias de análise²⁸ que foram recorrentes na vida e na profissão desses artistas. Essas categorias de análise variaram desde datas de nascimento e morte até categorias vinculadas ao ensino e aprendizado da música, ao processo de profissionalização, de criação e lançamento de uma música de sucesso, a questões de formação na carreira musical, entre outras.

Na análise biográfica foram identificadas as principais características recorrentes ao percurso de vida e à profissão de músicos criadas a partir do olhar sociológico, de uma descrição da realidade desses músicos. Foi realizado o registro e a tabulação das categorias mais frequentes. A tabela 3 mostra as categorias mais frequentes:

Tabela 3. Categorias de análise na carreira de músicos. -Brasil- Período considerado

Categorias de Análise	Frequência	%
COMPOSIÇÃO FAMOSA	362	33,9%
CD/DVD/LP	178	16,7%
DOCÊNCIA NO BR	112	10,5%
PRÊMIO NACIONAL	67	6,3%
CONCERTO NACIONAL	42	3,9%
FORMAÇÃO MUSICAL FORMAL NO BR	39	3,6%
RÁDIO	39	3,6%
DIRETOR DE ORQUESTRA	38	3,6%
MAESTRO	37	3,5%
PUBLICAÇÃO DE ARTIGO, OBRA LITERÁRIA/DIDÁTICA	33	3,1%
PRIMEIRA GRAVAÇÃO	29	2,7%
CONCERTO INTERNACIONAL	26	2,4%
TOUR NACIONAL	23	2,2%
ESTUDOU MÚSICA COM PESSOA CONSAGRADA	22	2,1%

²⁶ A relação dos 95 músicos compostos pela a base de dados poderá ser consultada no anexo 1.

²⁷ A mesma base de dados, sobre a biografia dos musicistas brasileiros, foi usada na construção do relatório de pesquisa “Cadências perfeitas e interrompidas: análise sociológica de carreiras de músicos populares brasileiros” do pesquisador Lucas Gabriel Feliciano (2017) vinculado ao projeto maior “Carreiras, trajetórias e percursos de vida: da construção indenitária ao profissionalismo” do professor Jordão Horta Nunes da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Embora as pesquisas utilizam da mesma base de dados, o método de análise e o foco sociológico sobre os dados diferem completamente.

²⁸ A relação das 50 categorias de análise compostas pela a base de dados poderá ser consultada no anexo 2.

MÚSICO DE ORQUESTRA	22	2,1%
TOTAL DE RECORRÊNCIAS	1069	100,0%

Fonte: dicionários de música (Grove, Cravo-Albim, Wikipédia). Tabela Construída pelo autor.

Das 50 categorias extraídas na análise foram selecionadas somente 30% das mais recorrentes, totalizando 15 características na vida desses 95 músicos brasileiros. Os músicos em geral para serem reconhecidos como profissionais de sucesso devem possuir no mínimo uma composição famosa, com recorrência de 362 ou 33,9%. Outro destaque na profissão e profissionalização de músicos é que em geral o músico para ter um reconhecimento profissional e social é necessário fazer gravações em mídias que são comercializáveis, devendo gravar apresentações musicais em discos de vinil, CDs ou DVDs, dentre outros meios digitais, com uma recorrência de 117 vezes, ou de 16,7%.

Uma característica comum não só aos músicos brasileiros, mas aos músicos no mundo todo é a questão do aprendizado musical que se inicia desde cedo, ocorrendo depois o processo de formação e profissionalização desses artistas. Uma análise clássica sobre esse processo de formação é a obra de Norbert Elias (1995), pois mostra Mozart iniciando os seus estudos na infância e após se profissionalizar mantém os estudos até próximo a morte.

No quesito formação, os músicos no Brasil pela característica das múltiplas atividades que esses profissionais exercem, pelo processo de descontinuidade, experimentando vários empregos no campo musical, das perspectivas incertas das variações de remuneração de um emprego a outro, optam também pela docência como carreira principal ou secundária como fonte de renda. Chama-se atenção para o fato de que 10,5% afirmaram ter exercido a prática da docência em suas trajetórias. A docência na trajetória de músicos é uma porta de entrada para a publicação de artigos, obras literárias que normalmente envolvem a música, característica apontada 33 vezes nos 95 percursos analisados. Ainda no campo da formação do músico, que normalmente é continuada, é necessário ressaltar que no geral os músicos mesmo iniciando os seus estudos na infância, seja com pessoas consagradas no campo da música ($n = 21$), ou não, normalmente optam por ingressar na educação formal de música ($n = 33$).

A educação formal de música no Brasil é realizada sobretudo em escolas de música, conservatórios e instituições de ensino superior. Concomitantemente ao processo de educação formal existe o processo de formação em espaços informais que, além da formação na condição de discípulo de outros músicos, envolve também a participação em eventos, festivais, *master*

*classes*²⁹. É nos concursos musicais que geralmente ocorrem as premiações nacionais, cuja ocorrência foi assinalada em 67 verbetes, ou de 6,3%. Há também a participação de músicos em concertos nacionais (n = 42).

Chama-se atenção para o musicista de orquestra, a música erudita, que diferentemente do que o senso comum pensa é um campo que emprega muitos músicos brasileiros, como se evidencia na ocorrência de 22 músicos que declararam trabalhar em orquestras. Os músicos em geral também almejam a carreira internacional, seja para apresentação ou formação, como aparece na biografia de 26 dos músicos estudados.

A Tabela 4 reúne 31 dos 95 músicos, que tiveram maior expressividade após analisarmos todas as biografias. São músicos que tiveram maiores ocorrências, diga-se, categorias de análise na consolidação de uma carreira sólida de músico profissional. Quanto maior foi o número de recorrências maior foi a consolidação do músico enquanto profissional. A partir das categorias de análise na carreira dos músicos profissionais, somente 3 são de mulheres, 9,67% do total. A grande diferença na carreira de músicos homens e musicistas mulheres se mantém não só no mercado, mas também é fortemente presente quando analisamos as 95 biografias dos músicos brasileiros, ou seja, é uma desigualdade histórica no Brasil.

Tabela 4. Músicos consagrados no país. - Brasil - Período considerado.

MUSICOS CONSAGRADOS	N
BRAGA, (ANTÔNIO) FRANCISCO	68
CARDOSO, LINDEMBERGUE (ROCHA)	65
GUARNIERI, (MOZART) CAMARGO	40
WIDMER, ERNST	36
SANTORO, CLÁUDIO	35
BORBA, EMILIA SAVANA DA SILVA [EMILINHA]	32
SCLIAR (CABRAL), ESTHER	32
DOMINGUES, HENRIQUE FORÉIS [ALMIRANTE]	31
MAIA, SEBSTIÃO RODRIGUES [TIM]	31
SEIXAS, RAUL DOS SANTOS	31
ALBUQUERQUE, ARMANDO (AMORIM DE)	30
COSTA, ELIS REGINA CARVALHO	29
SANTOS, LUIZ [MELODIA] CARLOS DOS	29
FERNANDES, ANTÔNIO CARLOS GOMES [BELCHIOR] FONTENELLE	28
FERNANDEZ, OSCAR LORENZO	28
VILLA-LOBOS, HEITOR	28
BARROS, EDSON VIEIRA DE [ED WILSON]	27

²⁹ Master class é uma aula dada por um especialista que é detentor de um notório saber. Também pode ser ministrada por um graduando, mestre, doutor, que possui uma formação acadêmica e que se destaca entre os seus pares.

ITIBERÊ, BRASÍLIO (DA CUNHA LUZ)	27
LAGO, MÁRIO	27
SARDINHA, ANÍBAL AUGUSTO [GAROTO]	27
VIANA, FRUTUOSO (DE LIMA)	27
DO NASCIMENTO, LUIZ GONZAGA	26
PRADO, JOSÉ (ANTONIO RESENDE) DE ALMEIDA	26
CARVALHO, ELEAZAR (DE)	25
BURLE MARX, WALTER	24
COSME, LUIZ	21
GNATTALI, RADAMÉS	21
GUERRA-PEIXE, CÉSAR	21
NEVES, WILSON DAS	21
SANTIAGO, EMÍLIO VITALINO	21
SANTOS, MOACIR JOSÉ DOS	21

Fonte: dicionários de música (Grove, Cravo-Albim, Wikipédia). Tabela Construída pelo autor.

Quanto maiores são as ocorrências das categorias de análise na trajetória de vida dos músicos, melhor foi a sua consolidação na carreira como músico profissional, temos destaque, com 68 ocorrências, a biografia do maestro, compositor e professor Antônio Francisco Braga (nascido em 15/4/1868 Rio de Janeiro, RJ; falecido em 4/3/1945 Rio de Janeiro, RJ) que ficou conhecido na história da música brasileira como compositor do “Hino à Bandeira” que recebeu versos do poeta Olavo Bilac (ALBIN, 2006). Além da referência a composições famosas na biografia de Antônio Francisco Braga, destaca-se sua carreira formação musical no exterior, prática da docência no Brasil e concomitantemente ao trabalho de professor também foi diretor de orquestra.

Raul Seixas, cantor, compositor, guitarrista e produtor (nascido em 28/6/1945 Salvador, BA; falecido em 21/8/1989 São Paulo, SP), na nossa categorização biográfica possui um total de 31 recorrências, ou seja, na sua trajetória de vida possui algumas características que são recorrentes a uma parcela de músicos profissionais. Raul Seixas tem influência de amigos, que por intermédio deles conheceu a música dos astros Elvis Presley, Little Richards, Fats Domino e Chuck Berry. No decorrer de sua trajetória profissional Raul entra para faculdade de direito e posteriormente na faculdade de filosofia, casa-se a primeira vez e para sobreviver dá aulas de inglês e violão, em 1974 se separa e casa novamente com Glória Vaquer, irmã de seu guitarrista Gay Vaquer. Após se separar pela segunda vez se casa novamente, em 1979, com a musicista Kika Seixas que veio a ser sua parceira musical (ALBIN, 2006). São recorrentes a carreira musical de Raul Seixas a produção de composições famosas, gravações de Lps, Cd e Dvds.

A cantora Elis Regina (nascido em 17/3/1945 Porto Alegre, RS; falecido em 19/1/1982 São Paulo, SP) primogênita, começa o seu estudo no campo da música aos 11 anos, sua primeira

experiência profissional, com a música, foi em 1956, ainda criança, e cantou no programa "Clube do Guri" (Rádio Farroupilha de Porto Alegre). Dos 9 aos 11 anos inicia aulas de pianos com a professora Waleska, uma vizinha da família. Sua formação no piano foi interrompida diversas vezes por não possuir piano em casa, posteriormente Elis Regina casou-se duas vezes e teve dois filhos e uma filha. Elis Regina é uma das maiores cantoras do Brasil, e outras recorrências inerentes a carreira de musicista foram estudar com músico consagrado, ganhar prêmios nacionais, produção de Lps, Cds, Dvds, apresentações na Tv.

Outra biografia que possui características típicas da carreira de músicos no geral é a do compositor, maestro e violoncelista Heitor Vila-Lobos (nascido em 5/3/1887 Rio de Janeiro, RJ; falecido em 17/11/1959 Rio de Janeiro, RJ). Vila-Lobos é filho de músico e sua família possui tradição no campo da música popular, com forte influência do avô, aos 12 anos escreve a sua primeira cançoneta "Os sedutores". Aos 16 anos teve contato com os chorões e em 1910 é contratado como violoncelista de uma companhia de operetas e começa a compor intensamente. No ano de 1913 casa-se com a pianista Lucilia Guimarães e em 1936, separa-se da Lucila para casar-se com Arminda Neves Almeida. Heitor Vila-Lobos é considerado por muitos como o maior compositor do Brasil e ele viverá com Arminda até falecer em decorrência de um tumor maligno (ALBIN, 2006). Na biografia de Heitor prevalecem a composição de obras famosas, apresentação em concertos nacionais e internacionais além de trabalhar como maestro na música erudita.

As biografias de Antônio Francisco Braga, Raul Seixas, Elis Regina e Villa-Lobos possuem características de formação e de profissionalização que são recorrentes na trajetória de músicos em geral, mas isso não significa necessariamente que o músico, ao compor obras que se tornam reconhecidas, ao produzir discos, ao ingressar na carreira docente em sua trajetória biográfica, no seu percurso de vida e profissional, torne-se necessariamente um músico de sucesso e de alto reconhecimento profissional.

Nesse sentido correlação não quer dizer causa e consequência, mas por outro lado quanto mais características das categorias de análise o músico tiver em sua biografia maior é a possibilidade de ele ser reconhecido no campo profissional e como um artista da música de sucesso.

4.2.1 “MÚSICA EM PESSOA”: NARRATIVAS DE MÚSICOS QUE TRANSITARAM PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

As Universidades Federais do Brasil seguem os princípios, valores, políticas e ações de acordo com o Art. 4º da constituição brasileira que visam: 1) A laicidade do ensino; 2) A indissociabilidade entre pesquisa ensino e extensão; 3) a gratuidade do ensino, cuja manutenção é responsabilidade da União; 4) o respeito à liberdade, à diversidade e ao pluralismo de ideias, sem discriminação de qualquer natureza. As universidades públicas federais do Brasil têm como missão o ensino, a pesquisa e a extensão como forma de produzir conhecimento e beneficiar a sociedade.

Os três pilares que regem as instituições públicas federais do Brasil são indissociáveis quando o assunto é produção e conhecimento, e no geral são os projetos de extensão que normalmente aproximam a comunidade geral à sociedade. As naturezas dos projetos de extensão são diversas, mas na relação entre comunidade e academia a comunidade é sempre beneficiada.

“Música em pessoa” é um projeto de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O projeto de extensão é um programa de rádio que em sua apresentação combina entrevistas e música, mostrando para a sociedade em geral o trabalho de alunos, professores e egressos dos cursos de música da UFRGS. O programa funciona desde 2009 e é transmitido todo domingo às 11 horas pela rádio³⁰ da universidade, para os ouvintes que não consigam assistir o programa ao vivo as entrevistas são disponibilizadas na internet³¹ ou pelo repertório digital Lume da UFRGS³².

O público de entrevistados do projeto é composto por músicos profissionais que já passaram em algum momento da sua vida pelos cursos de formação de música da UFRGS. Encontram-se entre esses músicos que já estão há anos no mercado de trabalho, que são graduados, mestres, doutores, pós-doutores, mas também profissionais em início de carreira, que só possuem o curso de graduação, ou que ainda estão cursando o último ano do curso de nível superior em música.

De 2009 até o dia 17 de março de 2019 o projeto de extensão manteve um acervo de 300 entrevistas biográficas, de memória desses músicos profissionais que passaram pelo programa e pela universidade, uma média anual, até o ano de 2018, de 33 entrevistas. Em 2019

³⁰ O programa pode ser assistido todo domingo pela rádio da Universidade (1080 AM ou ufrgs.br/radio).

³¹ O site <https://www.ufrgs.br/musicaempessoa/> reúne as todas as entrevistas dos músicos feitas ao programa música em pessoa. A atualização do site é feita semanalmente.

³² Disponível em <https://lume.ufrgs.br/>.

até meados de março, o programa exibiu 12 entrevistas. O *Música em Pessoa* é produzido e apresentado pela jornalista Ana Laura Freitas, trata-se de um enorme projeto de registro e de memória da cena dos músicos profissionais de Porto Alegre no Rio Grande do Sul, mas também do Brasil, uma vez que a universidade é um centro de excelência que recebe e forma músicos de todo o país e também do mundo.

Do *Música em Pessoa* foram utilizadas como fonte de análise 59 entrevistas³³, realizadas de 23/04/2017 a 08/10/2018; dessas 59 entrevistas participaram 61 músicos, sendo que houve um programa especial com a participação de três musicistas. A escolha pelo grande número de entrevistas, como fonte de hermenêutica em profundidade (Cf. THOMPSON, 2007) deu-se na tentativa de compreender a vida, o trabalho e a carreira desses profissionais músicos. Como se trata de entrevistas divulgadas à comunidade em geral, nas quais se fala da vida, da carreira e da obra dos musicistas que frequentam a universidade foi necessário um grande número de entrevistas para saturar algumas informações necessárias sobre a carreira desses músicos.

Compreender a profissionalização do trabalho do músico passa, na estratégia metodológica aqui empregada, pela triangulação de dados, revisão bibliográfica do que é profissionalização, profissão e trabalho artístico; descrição dos dados sociodemográficos do perfil do músico brasileiro, com o emprego de bases de dados governamentais; uso dos verbetes, como análise bibliográfica da carreira de músicos que já faleceram; finalmente pelo recurso às 59 entrevistas na tentativa de comparar o discurso desses músicos.

Os músicos entrevistados possuem no mínimo o nível de escolaridade superior incompleto. O alto nível de escolaridade é compreensível porque o projeto divulga o trabalho dos músicos que passaram por algum curso de nível superior em música da UFRGS, mas no geral, quando se analisa o perfil dos músicos que trabalham no mercado formal, compositores, arranjadores, regentes, musicólogos e interpretes, a grande maioria possui alta formação, se comparado a trabalhadores em outras ocupações.

No ano de 2017, segundo dados obtidos da Rais, dos 10.067 postos de trabalho formais ocupados por esses músicos 4.478, 44,49%, tem o perfil de no mínimo nível superior incompleto, seguidos de 42,77 % com nível médio completo. Do total dos 61 musicistas entrevistados 21 são mulheres e 40 são homens, respectivamente correspondem a 34,43% e 65,57%. Esses trabalhadores em sua grande maioria são músicos que tem sua formação profissional voltadas exclusivamente para o campo da música erudita e instrumental, com um

³³ A relação completa das 59 entrevistas está disponível no anexo 3.

total de 57 músicos, e 4 dos músicos tem uma formação profissional voltada para o gênero popular.

Tabela 5. Gênero musical por sexo. Projeto Música em Pessoa. - Brasil - Período consagrado

Gênero Musical/Sexo	Feminino		Masculino		Total	
	N	% Coluna	N	% Coluna	N	% Coluna
Erudito e Instrumental	20	95,24%	32	80,00%	52	85,25%
Popular e Instrumental	0	0,00%	4	10,00%	4	6,56%
Popular/Erudito	1	4,76%	4	10,00%	5	8,20%
Total Geral	21	100,00%	40	100,00%	61	100,00%

Fonte: entrevistas música em pessoa. Tabela Construída pelo autor.

No copilado geral 93,44% músicos entrevistados tem a formação voltada para o campo da música erudita instrumental em detrimento de 6,56% dos músicos que tem formação profissional voltada apenas para o campo da música popular brasileira. Essa característica se atribui ao fato de que na sua grande maioria os cursos de formação superior em música são cursos voltados ao campo da música erudita e instrumental. Em proporções equivalentes os cursos de nível superior em música popular são bem menores quantitativamente do que os cursos eruditos.

Outra explicação possível é que na UFRGS o curso superior em música popular é muito mais recente que o de música erudita; portanto, ainda se forma bem menos profissionais os cursos populares em relação aos eruditos, somando-se a isso ao fato de que no senso comum o campo da música erudita é mais “virtuoso” que o campo popular, o que faz no geral a música erudita ser “melhor reconhecida” que a popular. Nesse sentido os cursos de música erudita e instrumental têm maior procura.

Em termos genéricos a composição dos nossos entrevistados é majoritariamente masculina, 40 entrevistados, e desse total 32 são atuantes na música erudita instrumental. Dos outros 8 entrevistados, 4 músicos trabalham com o gênero erudito/popular e mais os outros 4 exclusivamente com o gênero popular. As musicistas mulheres correspondem ao total de 21 entrevistas, dessas entrevistas no que se refere a identidade profissional, do gênero musical dominante, todas as mulheres trabalham no campo erudito/instrumental e somente 1 musicista atua com o gênero popular e erudito.

Dos musicistas entrevistados 49 nasceram no Estado do Rio Grande do Sul, 2 nasceram no Rio de Janeiro; Rio Grande do Norte, São Paulo e Tocantins tiveram a recorrência de 1 músico por estado. Os outros 7 músicos entrevistados nasceram fora do Brasil, na Áustria, na Colômbia, em Portugal, na Alemanha e nos Estados Unidos. De modo geral, falar que um músico trabalha com o gênero musical erudito/instrumental e popular é generalizar as diversas

ocupações da profissão ser músico, pois na música erudita e popular há o produtor, o compositor, e o instrumentista, o performer, que são ocupações que possuem ramificações.

Tabela 6. Principal atividade ocupacional. Música em Pessoa. - Brasil -Período consagrado

Principal ocupação (Música)	Contagem	Percentual ponderado (%)
Professor(a)	14	12,18
Pianista	14	12,17
Compositor(a)	12	10,44
Violonista	11	9,57
Flautista	4	3,48
Cantor	3	2,61
Contrabaixista	3	2,61
Educador(a)	3	2,61
Soprano	3	2,61
Arranjador	2	1,74
Guitarrista	2	1,74
Instrumentista	2	1,74
Produtor	2	1,74
Bandolinista	1	0,87
Cavaquinista	1	0,87
Clarinetista	1	0,87
Copista	1	0,87
Diretor	1	0,87
Fagotista	1	0,87
Lírico	1	0,87
Maestro	1	0,87
Musicoterapeuta	1	0,87
Oboísta	1	0,87
Organista	1	0,87
Saxofonista	1	0,87
Violinista	1	0,87
Violista	1	0,87

Fonte: entrevistas música em pessoa. Tabela Construída pelo autor.

As bases de dados governamentais, como Pnad e Rais, quando tratam da ocupação dos músicos o fazem de forma genérica, agregando em grandes famílias ou grupos, o que torna difícil chegar a essas atividades específicas do campo da música. Os músicos entrevistados por estarem na cena de Porto Alegre entram nas estatísticas governamentais, porém esses músicos têm conhecimentos específicos em determinadas áreas no campo da música. A sua *expertise* e conhecimento do campo variam de acordo com as atividades que exercem e os conhecimentos

que possuem. A tabela 4 mostra as diversas ocupações profissionais dos músicos que foram extraídas das 59 entrevistas.

Comumente quando se pensa na ocupação de músico erudito se associa a figura dos professores de música, músicos de orquestras, de câmara, de músico soprano ou instrumental. Ao analisar somente a ocupação dos 61 entrevistados do música em pessoa, que compõe a base de entrevistas da pesquisa, obteve-se o percentual de 12,18% para a ocupação de professores; o percentual de 12,17% para pianistas; os compositores ficaram com 10,44%; os violonistas, 9,57%; os flautistas com 3,48%; já os cantores 2,62%. A profissão dos músicos eruditos é uma espécie de guarda-chuva, pois há várias ocupações de músicos profissionais que geralmente as pessoas não conhecem, e que no Brasil, por falta de formação adequada há falta de profissionais em determinados instrumentos e áreas musicais, por exemplo, é o caso do violista, do organista, do oboísta, do copista³⁴.

A essas ocupações menos conhecidas no campo da música erudita se atribui uma porcentagem em relação ao total de entrevistas analisadas, de 0,87%, ou seja, um profissional entrevistado para cada uma dessas ocupações. Ressalta-se o fato de que os músicos exercem múltiplas atividades, são ao mesmo tempo professores, compositores, arranjadores. A frequência da distribuição levou em consideração todas as ocupações principais dos músicos eruditos que estão no universo das entrevistas usadas na pesquisa.

4.3 O TRABALHO DE MÚSICOS: PERCURSOS, TRAJETÓRIAS NA CARREIRA PROFISSIONAL DOS MÚSICOS ERUDITOS

As biografias dos músicos eruditos brasileiros são por diversas formas semelhantes ao mesmo tempo que são, em suas características e trajetórias, únicas e singulares. Levando em consideração as trajetórias e as carreiras das 95 biografias de músicos que foram analisadas no capítulo anterior, somando aos 61 entrevistados do música em pessoa, é possível achar características na trajetória de vida desses músicos no que concerne à formação inicial, aos arranjos domésticos, as carreiras e a profissionalização. Essas características podem ser identificadas como pontos semelhantes nos percursos de vida dos músicos que tiveram o mínimo de reconhecimento social e profissional no campo da música.

³⁴ O copista é o responsável por organizar e copiar partituras, transcrever obras completas ou parciais, para que elas possam ser categorizadas e lidas de forma correta. A ocupação de copista está em baixa mais por questões de softwares, que hoje fazem o trabalho desse profissional, com baixo custo financeiro.

Os músicos para se tornarem profissionais não necessariamente devam possuir em sua trajetória de vida, ou profissional, todas as características que são mais comuns aos músicos virtuosos, ou aqueles músicos reconhecidos como profissionais que possuem uma carreira típica de músico. A adição ou ausência de uma, ou outra característica, p. ex., iniciar os estudos no campo da música na vida adulta e se tornar profissional, sofrer influência de jogos, desenhos na escolha da música como profissão são processos poucos usuais quando se fala na formação de músicos, mas são elementos que estão presentes em algumas trajetórias, foram encontradas em algumas entrevistas tais influências. Ou seja, mesmo havendo características comuns ao processo de profissionalização do músico, há profissionais que se formam músicos e são reconhecidos como profissionais com trajetórias de vida e profissional pouco usual ao campo.

Nesse sentido a ausência das características básicas na formação do músico só demonstra o qual difícil será para o músico alcançar a profissionalização na carreira em detrimento dos músicos que as possuem. O contato com a carreira musical, diferentemente de outras profissões mais tradicionais, como direito, engenharia, medicina, começa na infância, acontece desde muito cedo, os músicos que se tornam profissionais têm o seu primeiro contato com a música, em média, entre os 6 e 8 anos:

Tudo começou há muito tempo atrás, eu tinha 5 anos e eu ganhei um violão bem pequenininha.... Desde sempre eu tinha muito interesse pela música, com 3 anos eu já fazia musicalização, e é uma coisa para ser uma criança um pouco mais extrovertida, porque na verdade era muito introspectiva. É deu muito certo hoje em dia ninguém mais me faz parar de falar. E sempre gostei de violão (Violonista, CARPENDO, 2017).

Alguns músicos têm o seu primeiro contato com a música antes dos 6 anos de idade, como é o caso da violonista Amanda Carpenedo, outros, porém o contato acontece quando um pouco mais velhos:

Então quando eu tinha 9 anos eu comecei a brincar com o teclado eletrônico que uma amiga minha tinha, e eu cheguei em casa, de tarde, e eu perguntei para o meu pai, queria aquele teclado, queria que ele comprasse um teclado para eu brincar. Não só se tu começar a fazer aula de teclado [pai]. (Pianista, HEYLMANN, 2017)

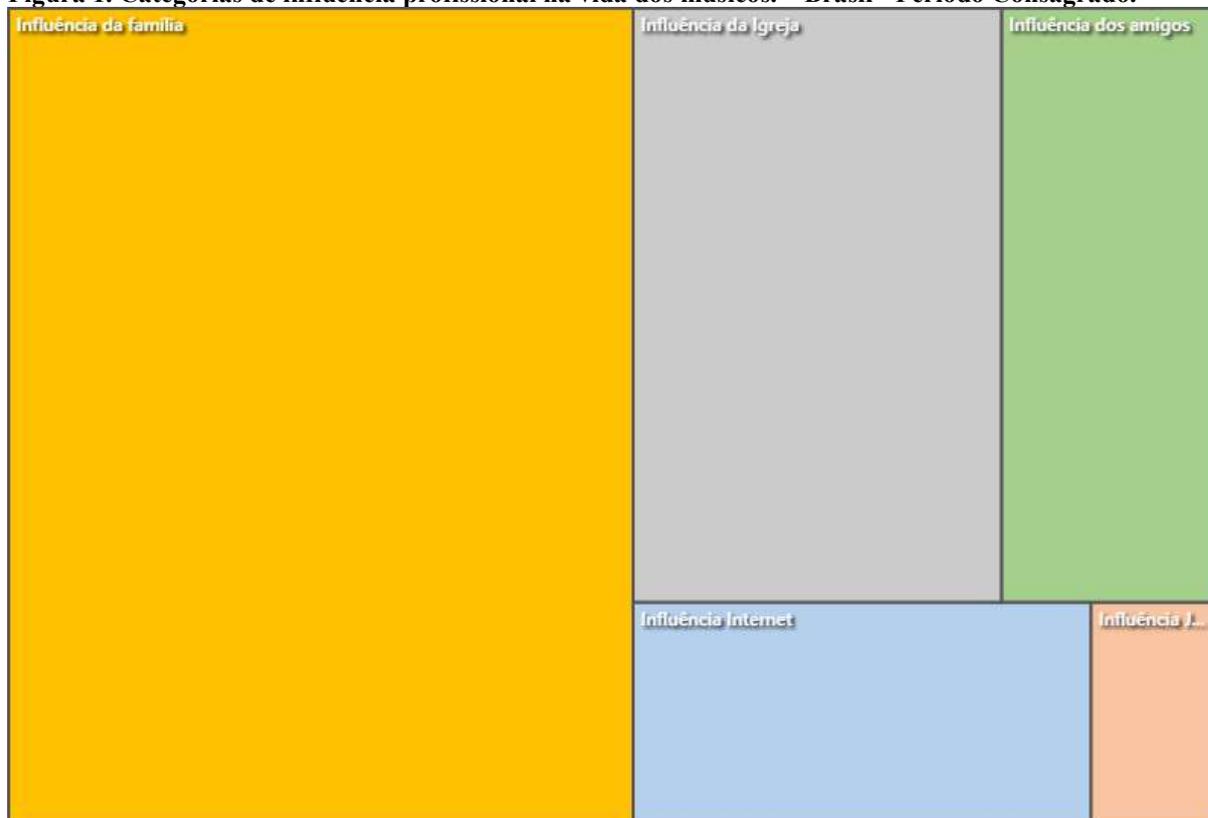
O pianista Pedro Augusto Heylmann deixa claro na sua trajetória de vida que geralmente o primeiro contato com a música se inicia como brincadeira, e posteriormente, principalmente através do incentivo da família, vai se tornando algo sério, começando por um estudo simples do instrumento musical até se tornar uma profissão. O compositor Hermes Fontana tem o primeiro contato com a música um pouco mais velho, e quanto mais tardio for o primeiro contato, principalmente se o contato for após os 14 anos de idade, maior é a dificuldade de se profissionalizar como músico. Tanto as falas do pianista, Pedro Augusto Heylmann, e do

compositor, Hermes Fontana, já trazem elementos para se pensar, afinal de onde vem a influência para ser músico profissional?

Eu não tenho nenhuma influência familiar assim, na família ninguém toca, mas quando eu tinha aproximadamente uns 14 anos eu me interessei pelo violão e acho que durante uns dois anos eu fiquei, assim de forma autodidata, aprendendo algumas coisas (guitarrista, compositor, professor, FONTANA, 2018).

Para responder essa questão a respeito das primeiras influências, fez-se uma análise não só das entrevistas, mas também das biografias de músicos já falecidos e do auxílio da revisão de literatura, chegou-se as seguintes categorias de influência, conforme distribuição hierarquia na imagem a seguir.

Figura 1. Categorias de influência profissional na vida dos músicos. – Brasil - Período Consagrado.



Fonte: Entrevista Música em Pessoa. Gráfico de hierarquia construído pelo autor.

Os músicos em geral têm uma forte influência familiar, essa influência acontece sempre de forma ampla, desde o apoio financeiro, aos diversos tipos de incentivo a carreira de músicos, seja de apoio moral, de formação e principalmente o que é comum a essas famílias é o gosto

pela música. Foram ao total das 59 entrevistas, 35 músicos que atribuíram à família o apoio para se tornarem músicos profissionais.

Ser de família de músicos também é importante na formação, na carreira e na influência da profissionalização no campo da música, pois dos 61 músicos entrevistados, 20 vieram de família de músicos, em que pelo menos um parente próximo, normalmente de primeiro grau, exerce a música como profissão. Seguido a análise do gráfico de hierarquia de influência temos as igrejas³⁵ como formadoras iniciais dos músicos, pois dos entrevistados, 15 músicos atribuíram à instituição uma forte influência, seja direta ou indireta, mas também como o contato inicial para aprender a tocar, a cantar, e a ler música.

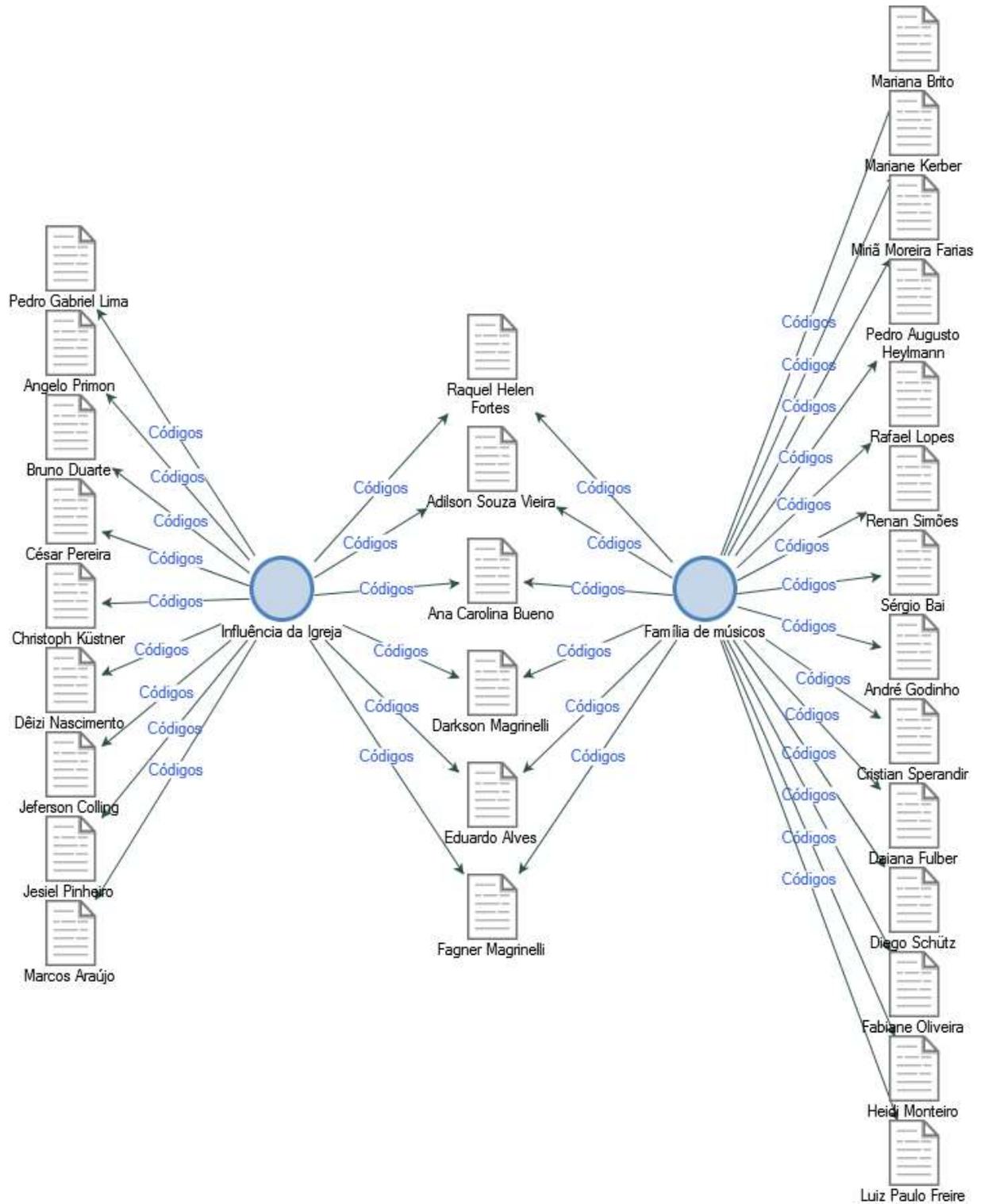
Os músicos que tiveram a principal influência dos amigos foram apenas 9 de todos entrevistados. Chama-se atenção para as novas formas de tecnologia, que mesmo de forma modesta já influenciam carreiras e profissões a serem seguidas, onde sete dos músicos tiveram influência direta da internet para seguir formação profissional, e dois músicos foram influenciados por videogames, por jogos musicais.

Quando os músicos atribuem a influência da família geralmente é como apoiadora no processo de seguir carreira no campo da música, essa influência normalmente vem sem nenhuma formação que a profissão ser músico necessita, a essa categoria de análise não nos interessa. Mas quando a influência vem de ser de família de músicos, e da igreja, o cenário é diferente, pois são nesses espaços que os músicos começam a estudar música, a conhecer as primeiras notas e acordes para se tocar um instrumento, e é a partir desse estudo inicial, que acontece na infância, é que os músicos começam a encarar a música, primeiro como brincadeira, depois como estudo, até se tornar algo mais sério, chegando ao status de profissão quando adultos.

O diagrama de comparação a seguir é a representação da distribuição dos 29 músicos que tiveram uma forte influência da família e da igreja na sua formação e na escolha da profissão de músicos. Desse total 26 músicos 6 tiveram influência tanto da igreja e são de famílias de músicos, já 9 músicos tiveram influência direta da igreja na sua formação e profissionalização, enquanto 14 músicos atribuem a sua escolha pela carreira e formação inicial a serem exclusivamente pertencentes a família de músicos.

³⁵ A categoria de análise igrejas é genérica, remete a religião cristã e de outras matrizes que há no Brasil. Toda vez que o aprendizado foi em uma instituição de fé, independente da doutrina, se espírita, se católica, se umbanda ou evangélica, se foi atribuído a categoria igreja.

Quadro 7. Principais influências na carreira de músicos. Música em pessoa. Período 2017-2018



Fonte: Entrevistas Música em Pessoa. Diagrama construído pelo autor.

A forte influência mútua, da igreja e da família, na trajetória de alguns músicos é expressa na fala do professor e clarinetista Darkson Magrinelli, quando questionado sobre o seu primeiro contato com a música:

Então a minha inserção tem a ver com essa questão familiar, o meu irmão é violonista, tem uma irmã que é flautista, outra irmã que era pianista, e todos nós frequentávamos a igreja Assembleia de Deus em Caxias do Sul e lá na igreja tinha uma orquestra, uma banda assim, então eu desde pequeno sentava no primeiro banco e ficava assistindo a orquestra e eu até me lembro de fazer movimentos com a minha mão tentando imitar um trombone (professor, clarinetista, MAGRINELLI, 2018).

As instituições religiosas e as famílias não só influenciam os músicos na carreira, essas instituições também são o local onde normalmente esses músicos começam a aprender música. O cantor e arranjador Eduardo Alves, coloca a questão da seguinte forma:

Vem da família, eu acho que como tudo para mim vem da família. O meu tio é músico profissional, o meu pai e minha mãe me levavam para a igreja desde pequeno, então eles cantavam, ajudavam nos cantos das missas e aí eu comecei a participar de grupos dentro da igreja, grupo de jovens, e aprender a tocar violão com os meus dois tios, o da parte da mãe, o irmão da mãe, o tio Lone, e da parte do pai, o meu tio Wagner. Então os dois uma hora ou outra, uma vez ou outra me ensinavam a tocar violão (Cantor, arranjador, ALVES, 2017).

Se os músicos começam os seus estudos na infância, dentro de casa, ou nas igrejas ou templos, qual é o próximo passo na carreira dessas pessoas rumo à profissionalização? A resposta é complexa, pois há diversas formas de profissionalização no campo da música, e todos envolvem o reconhecimento entre os próprios músicos e a capacidade de dominar com maestria o instrumento musical a que o músico se dedica, ou seja, é um estudo que exige uma prática continuada, se inicia na infância e normalmente só termina quando acontece algum problema físico que impeça o músico de tocar. Se não houver problemas sérios durante a vida do músico, é normal se dedicarem ao estudo do instrumento, da composição, e da interpretação até próximo a morte.

Após o primeiro contato com a música, na infância, o próximo passo é começar a estudar música, a depender das condições materiais dos músicos, e de qual cidade nascem, se no interior ou capitais, os músicos podem executar diversas estratégias na relação de ensino e aprendizagem de música. Uma origem pobre em cidades que não investem no cultivo da música requer estratégias mais criativas para se “aprender” a ser músico.

Das estratégias para se estudar música, a menos recorrente na trajetória de músicos eruditos profissionais é ser autodidata. Considerar a formação especializada como pouco determinante na profissionalização e na carreira de músicos é reforçar a tese contestada por Pierre Michel Menger (2005), de que os músicos em geral são associados a pessoas avessas a

seus compromissos, pois o senso comum entende que para ser músico basta ter um dom e sair tocando um instrumento como se fosse mágica. Norbert Elias (1995), quando trata da sociedade de corte, ao falar da biografia de Mozart, mostra que por mais gênio da música fosse Mozart, ele não foi propriamente um autodidata como muitas pessoas associam, pois por mais que tivesse facilidade na aprendizagem, no campo da música erudita, Mozart só conseguiu se profissionalizar e se tornar músico virtuoso com muito estudo e prática no decorrer da sua vida, e teve seu pai como grande professor.

A ideia de que todo músico tem dom ou aptidão, que são pessoas com altas habilidades no campo da música, pois são gênios natos, e, portanto, para ser músico profissional não se exige esforço, estudo sistemático e horas de estudo com professores da área, é uma construção social, do imaginário coletivo, que não condiz com a realidade e trajetória de vida dos músicos. Nos percursos de vida dos músicos entrevistados nenhum é autodidata *stricto sensu* e nenhum conseguiu tocar, de forma virtuosa, sem o estudo apropriado.

Dos músicos entrevistados poucos se denominaram autodidatas, pois mesmo os que se denominavam autodidatas numa fase de sua formação tiveram contato com outros músicos que ensinaram no mínimo o básico, seja de arranjos, de composição, melodia ou de técnicas para se estudar um instrumento específico. A partir desse contato inicial, normalmente por não terem recursos os músicos, aí sim, por conta própria, começam a praticar e estudarem sozinhos, procurando materiais impressos, digitais, vídeos e tutorais na internet, de como é que se aperfeiçoa na prática de um instrumento.

O professor e clarinetista Darkson Magrinelli traz essa ambiguidade, na relação de ensino e aprendizagem, no seu discurso quando interpelado se o estudo do instrumento da clarineta foi autodidata:

Sem ter nada, nenhuma aula. Só tinha esse rapaz que me ensinou a escala, daí eu ia na igreja e tocava na banda da igreja, daí tinha outros clarinetistas.... Então eu sentava do lado de um clarinetista, o cara tinha a informação e eu chegava e perguntava para ele como é que se faz essa posição daí e ele me falava, como é que tu respiras, como é que tu faz. Eu sempre fui muito interessado na questão do instrumento assim, não para tantas outras coisas, mas o clarinete me chamou a atenção. Eu olhava o *case* do clarinete e achava bonito, eu olho uma boquilha eu achava bonito, uma palheta eu queria saber qual a diferença de plástico, qual a diferença da palheta francesa para palheta argentina, a cana como é que funciona. Então eu sempre fui de especular, e fui conversando com o pessoal da banda assim eles foram de dando umas dicas, uma dica aqui, uma dica ali, ..., mas ele sempre me deu muitas dicas. Daí quando eu entrei na banda municipal de Caxias, na orquestra de sopros, eu consegui ganhar um salário, daí sim, a partir daquele momento eu conseguia pegar o ônibus em Caxias. Eu com 15, 16 anos e vinha até Porto Alegre para estudar com o professor que tinha aqui que era o Marcos Mauman, ele dava aula em Caxias, de vez em quando a gente tinha que vir até Porto Alegre fazer aula com ele (professor, clarinetista, MAGRINELLI, 2018).

Muitos músicos profissionais que dizem ser autodidatas durante um período da vida estudam sozinhos por falta de recursos para financiar os seus estudos na música. O clarinetista Magrinelli é um desses profissionais que por falta de recursos estudava sozinho, recorrendo aos músicos da igreja nas horas de grande dificuldade. Na trajetória de vida e profissional de Magrinelli há um elemento importante que é comum aos músicos que não possuem recursos, pois quando esses músicos os obtêm vão praticar aulas particulares com músicos reconhecidos, e às vezes até por falta de recursos voltam a estudar sozinhos. É o caso da contrabaixista Tamiris Duarte, embora ela não se denomine autodidata:

Então aí depois que ele [amigo do irmão] conseguiu o baixo maravilhoso para eu comprar e tocar, ele me apresentou também, a minha professora Karla Kiling. Ela tocava em umas bandas de rock há bastante tempo, não vou saber te dizer quanto tempo assim, junto com a Biba Meira, junto com a Patrícia Costa, elas tinham umas bandas que eu não vou lembrar no nome agora. E aí eu fiz com ela dos 15 aos 15 e meio, eu fiz uns 6 meses de aula com ela, foi muito legal e tem muitas coisas boas que eu guardo dela que eu passo para os meus alunos exatamente como ela me passou, porque eu acho que é assim o lance, depois disso ela desistiu de dar aula. Ela disse que iria montar uma produtora e tal, só que ela me deixou com muitos materiais, tanto escritos como em áudio assim, e falou assim: -Vai, segue aí, e aí eu fui estudando sozinha, depois disso eu fui estudando sozinha por bastante tempo (Contrabaixista, DUARTE, 2017).

Os músicos que possuem recursos, diferentemente dos músicos que não os possuem, dão o próximo passo inicial na carreira, que é estudar com professores particulares, geralmente esses professores particulares já são músicos profissionais. Há alguns casos em que se tem aula com músicos que estão em início de carreira, que ainda não são profissionais, no sentido estrito do termo “profissionalismo”, mas que já possuem um determinado conhecimento que os habilita a darem aula em determinados instrumentos.

Outros músicos, mais abastados, por sorte ou fortuna, seja por motivos econômicos, seja por capital social, cultural, e por estarem próximos aos centros de formação de músicos, nas capitais que têm tradição musical, vão estudar nas escolas de música, nos conservatórios, em escolas técnicas de música, que são espaços formais de ensino de música. É o caso da soprano Raquel Helen Fontes quando fala da sua trajetória:

...seria o último dia de inscrição para o conservatório Carlos Gomes, na fundação Carlos Gomes lá em Belém do Pará, o último dia de inscrição e a minha mãe perguntou para nós assim, meninas vocês querem estudar música, e nós sim. E ela foi correndo, quando ela chegou já tinha até fechado o portão, deixaram ela entrar e ela nos inscreveu, e nós passamos no teste, eles faziam um teste de aptidão. E aí ali começou a minha história, eu tinha 9 anos, quando a criança entra, eu não sei se ainda é assim, faz tempo que eu não vou para lá, mas a gente, a turma de musicalização infantil. Então nesse tempo de musicalização eles nos apresentaram os instrumentos, nós assistimos os recitais dos alunos, porque lá são 11 anos de formação. Então nós assistíamos recitais de alunos avançados até escolher um instrumento, então no ano seguinte nós iniciávamos com um instrumento específico, e a minha vontade era um piano, eu sonhava em ser uma pianista, eu sonhava em ser uma pianista, então eu comecei com o piano, no ano seguinte foi piano... E eu me lembro perfeitamente nessa

época que eu tive vontade de aprender canto lírico eu já não estava mais no conservatório Carlos Gomes, eu desisti do piano e fui fazer flauta transversal na Escola da Universidade Federal lá do Pará, eu fui começar flauta transversal (soprano, HELEN FONTES, 2017).

O estudo contínuo após a infância, passando por professores renomados, por escolas de música, por conservatórios musicais, pela igreja, leva esses jovens amantes da música a se especializarem a estudarem, como futuros músicos que têm no horizonte a profissionalização. Uma possibilidade “rápida” de aprendizagem, e de atualização do repertório já constituído na trajetória desses jovens, soma-se à possibilidade de se lançarem no mercado de trabalho, são os concursos³⁶ e os festivais musicais³⁷. São nesses eventos que esses futuros músicos entram em contato com novas técnicas sobre o seu instrumento, sobre novos arranjos musical, novas formas de se fazer música.

A pianista e doutoranda Heidi Monteiro fala um pouco da sua experiência nesses espaços de formação:

No início eu acho que eu não levei a música, não pensei nela profissionalmente, mas eu sempre participei de festivais de música, festivais de música que aconteciam em Cascavel, que existem até hoje e em 2006, nessa época de decidir o eu iria fazer, que profissão escolher, estava no segundo ano do ensino médio e um pianista passou em Cascavel para dar um recital e uma *master class*, ele é hoje professor na federal do Rio de Janeiro, Luiz Cenizi, e ele me convidou para participar do Femusi, que é um festival de música que acontece em Santa Catarina, em Jaraguá do Sul. E eu falei eu vou, era nas férias em janeiro do ano seguinte, e chegando lá eu tive uma experiência maravilhosa com música, e eu era a mais nova da turma, então todos os outros já faziam graduação em música, ou já tinham se formado em música, e eu comecei a ver essas pessoas levando a música profissionalmente, levando isso em um nível acadêmico, ou só tocando também. E acho que eles começaram a me incentivar a seguir esse caminho, que eu não sabia até então a que ponto chegava, eu não sabia como que era essa graduação em música, o que era feito nesse curso. Então eles me incentivaram, os professores também e depois desse festival, dessa experiência maravilhosa que eu ti lá, incrível, eu pensei é isso que eu quero para a minha vida, eu não conseguiria fazer outra coisa (pianista, doutoranda, MONTEIRO, 2018).

É ainda nesses concursos que os jovens são apresentados aos músicos de maior experiência, aos professores de música, universitários ou não, que estão já algum tempo no circuito da música, e que têm muito a oferecer sobre o ensino e a aprendizagem do que é ser músico. Na participação em festivais, com o aumento da rede de cooperação, dos contatos

³⁶ Os concursos musicais geralmente são associados aos festivais, onde os músicos, de um determinado instrumento musical, ou gênero, concorrem entre si, para ver qual é o melhor músico, qual é a melhor composição, a melhor performance. Participar de concursos gera aprendizagem, conhecimento, status e aumenta as redes de cooperação dos músicos.

³⁷ Os festivais musicais são festivais cuja a principal atração é a música, são eventos feitos geralmente em locais públicos, abertos a comunidade em geral para assistir aos eventos, mas tem como condição geral, para participação, conhecer de música e saber tocar o gênero musical em questão do festival. Geralmente os festivais são feitos em torno de um gênero musical, ou de um tema específico, que reúne vários músicos, com estilos, escolas, tradições musicais, diferentes.

profissionais no campo da música, esses músicos são chamados para futuros trabalhos e são “levados” para dentro das universidades. Seja em instituições nacionais ou estrangeiras, esses músicos saem dos festivais com a missão de se profissionalizar, de aprender sempre mais sobre o seu instrumento de estudo dedicado.

Na trajetória de vida, quando os músicos já há algum tempo estudam música, o próximo passo para a profissionalização é ingressar no ensino superior, o que também pode ocorrer por incentivo dos professores e amigos das escolas, dos conservatórios de música, em nível médio ou técnico. Diferentemente de outras profissões, a profissão de músico, o ingresso nas faculdades de ensino superior em música exige uma dupla formação dos estudantes, pois se é exigido dos alunos que irão ingressar nos cursos de música um conhecimento sobre as ciências naturais e humanas, o conhecimento ensinado nas escolas de nível médio, mas também um conhecimento específico na área de música.

O conhecimento musical, de teoria musical, de como tocar um instrumento, geralmente não é oferecido nas escolas de ensino básico e médio no Brasil, por isso os estudantes que tentam ingressar nos cursos de nível superior em música estudaram em escolas, conservatórios de música, com professores particulares, ou projetos de extensão das universidades, enquanto fizeram o ensino regular e se prepararam para ingressar no curso de músico em nível superior.

A dupla trajetória nos estudos, entre o aprendizado de música e do ensino regular, é expressa na história de vida do educador musical Diego Schütz da seguinte forma:

Eliane Farias, que é uma pessoa que foi bem importante na minha formação. Já faleceu tem uns 10 anos, ela era da diretoria do Lindoia, e ela se apegou assim, porque viu que o guri tinha talento, levava jeito, meio que não tinha como estudar. E aí eles meio que cederam o piano para mim estudar. Então eu estudava de manhã e ia para lá estudar a tarde toda durante alguns anos da minha vida assim. E aí em um desses eventos alguém veio falar comigo, perguntar se eu já estudava, onde é que eu estudava e tal. E aí eu falei que não estava estudando, que eu estava tentando juntar grana para estudar em alguma escola em Porto Alegre. E aí me falaram no curso de extensão de música da UFRGS que eu nem sabia que existia. Era tudo muito distante para mim. E aí eu fiz a prova e entrei, acho que logo que eu tinha feito 15, que daí foi quando eu comecei a estudar piano mesmo assim, um repertório erudito (pianista e educador musical, SCHÜTZ, 2017).

Os músicos quando ingressam na universidade, no nível superior em música, já tem um conhecimento básico sobre música, sobre repertório, sobre o instrumento musical de dedicação. Alguns músicos antes da faculdade já estão exercendo atividades remuneradas, ou até mesmo profissionais, ante de possuir um diploma que ateste a suas qualificações profissionais, diga-se formação de nível superior.

Essa qualificação de ser músico profissional, sem ter uma obrigatoriedade de ter um diploma superior, deve-se a uma *expertise*, um saber acumulado, na formação do músico, afinal

é comum aos músicos antes de entrar na universidade iniciar os estudos na infância, estuando com familiares músicos, nas igrejas, com outros músicos renomados, em conservatórios e escolas de músicas. A *expertise*, acumulada na trajetória de vida, habilita esses músicos para o mercado de trabalho.

A trajetória da professora e educadora musical Carla Lopardo, mesmo sendo nascida na Argentina, sintetiza bem a carreira dos músicos em geral:

Inicialmente eu comecei com as aulas de musicalização, ou seja, a educação musical desde a escolinha, os três, quatro, cinco anos. E depois quando eu vi que queria realmente iniciar por conta os estudos aí veio o violão como o primeiro instrumento de musicalização. Só que eu fiz aulas particulares, iniciei. Depois no quarto ano do ensino fundamental, terminando esse ano, iniciei a minha carreira já de conservatório, porque lá na Argentina o conservatório é de forma paralela. Inicia com uma formação bem fundamental, inicial do aluno, que com 9, 10 anos já pode iniciar com as aulas de teoria, coro, coral, instrumento, e aí fui fazendo paralelamente a escola com o conservatório. E assim foi a minha vida inteira Aí depois que eu terminei o conservatório, que levou anos e anos da minha vida, porque eu terminei o ensino médio e o conservatório paralelamente já com um título de professora de música. (professora e educadora musical, LOPARDO, 2018).

Se os músicos já possuem uma habilitação, anterior ao nível superior, que permitem que eles trabalhem como músicos profissionais e sejam absorvidos pelo mercado, por que esses músicos entram no ensino superior? A flautista Ana Carolina Bueno ajuda a começar a entender a questão, quando responde qual é o significado da vivência da universidade na sua trajetória:

Na universidade eu pude entender que nossa profissão ia muito além de te tocar, de simplesmente tocar, mas de inserir, de se comunicar, de entender historicamente todas as coisas. Que amadurecer é a palavra certa assim. Quando eu me formei eu senti "pô aí ainda tem muito que trilhar", mas agora eu me sinto preparada para continuar no mercado e realmente a achar o meu espaço. E isso foi muito, muito bacana porque durante a universidade eu segui trabalhando, então eu trabalhava e estudava, então era a prática e a teoria e tudo se misturava né. Então acho que foi muito importante assim na minha trajetória (flautista, BUENO, 2017).

Nesse sentido a universidade vem para agregar conhecimento teórico e prático, é uma forma que os músicos encontram de continuar a estudar de forma contínua e com maior desempenho, em relação a outros momentos de suas vidas, e como consequência estão melhor preparados para o mercado de trabalho.

A soprano Dêizi Nascimento, no que concerne a questão do papel da universidade, relata que a relação com o instrumento muda. O saber científico modifica a prática, inclusive mostrando quais são as possibilidades e limites de cada instrumento:

Na UFRGS eu descobri umas notas um pouquinho mais agudas assim, foi bem legal eu pude fazer peças que são para sopranos bem agudo, de *soprano leggero*. Soprano leggero... é uma soprano mais leve, que tem velocidade, consegue fazer coloraturas, existe a soprano lírica que é um pouquinho mais encorpada, e o meu tipo de voz é um pouco mais leve. Embora os meus anos de coral me permitem fazer coisas um pouquinho mais encorpadas também, assim eu só tenho que trocar de coral assim, porque quando eu vou para um lado do repertório que é leveza eu dificilmente vou colocar alguma coisa mais pesada lá, porque é mais difícil de tocar. Se eu precisar

cantar coisas um pouquinho mais, não peso, mas que são mais redondas eu também consigo daí, mas daí eu tento ficar todo o repertório naquilo ali para que não haja nenhum conflito na troca de área (professora, soprano, NASCIMENTO, 2018).

A voz é um instrumento musical assim como qualquer outro, saber quais são as tonalidades de voz, quando e onde se deve usar a tonalidade certa na escala musical, e principalmente a razão desse uso, são conhecimentos específicos em nível superior – a analogia pode ser usada em qualquer estudo de instrumento no campo da música em nível superior. A universidade é o local onde se constrói o conhecimento e onde ele se renova, por isso, os músicos, e a comunidade em geral, voltam-se para o ensino superior com a finalidade de aprender, e a partir do conhecimento adquirido retornam os benefícios para a sociedade.

O pianista, compositor e arranjador Cristian Sperandir é um exemplo de um músico experiente que já tinha carreira consolidada no mercado, na cena de Porto Alegre, porém, mesmo já tendo reconhecimento profissional, vai estudar na universidade com meio de se especializar ainda mais:

É legal, às vezes muita gente vem perguntar para mim, tu estás lá, mas tipo tu já tens uma história na música, por quê tu estás fazendo? A gente sempre quer agregar conhecimento, a gente tem essa noção que nunca sabe tudo. Então eu sei que muitas coisas eu tenho mais facilidades, do que muitos colegas, mas muita coisa eu não sei, tem muita coisa que eu não sei, principalmente agora nas aulas do professor Celso, de história da música, eu tenho aprendido muito; as aulas de contraponto foram muito legais também. Então está sendo muito bacana assim, usar essas experiências que eu tinha por fora e dialogando junto com o que está acontecendo aqui. Está sendo muita informação bacana que eu estou adquirindo para a minha carreira. Então está sendo legal! (Pianista, compositor e arranjador, SPERANDIR, 2018).

Diferentemente do que se pensa, entrar na universidade, um curso de nível superior, não é o fim do processo de aprendizagem na carreira musical, na verdade é só a porta de entrada no campo da profissionalização dos músicos em geral. Quando se entra nos cursos superiores de música os músicos não só aprendem sobre a história da música, sobre composição, sobre contraponto, mas aprendem a pensar a música como um processo criativo e racional e crítico a partir das dimensões científicas.

A concepção do que é música e do que é ser profissional da música se expande de tal forma, que os músicos universitários caminham para um outro passo na carreira. Esse passo é para alguns músicos mais cedo, para outros mais tarde, uns ainda na graduação, outros na pós-graduação, almejam continuar os seus estudos nas escolas de nível superior em música no exterior. As escolas de música internacionais preferidas pelos músicos entrevistados variam de acordo com o instrumento de estudo do músico e do seu campo de atuação. São muitas dentro do campo erudito, e se incluir o campo popular o número é muito maior, mas via de regra, para os nossos músicos, o destino é quase sempre a União Europeia ou a América do Norte.

O violonista Bruno Duarte é um músico que ao entrar na universidade sofre influência da história de vida dos professores universitários de música, pois é comum encontrar nos professores universitários com formação no exterior, e são professores que incentivam os seus alunos a ter a mesma formação. Bruno Duarte conta sua experiência de formação fora do país:

Nossa, essa foi uma experiência muito boa, quando eu entrei na universidade, logo no primeiro ano, os professores que eu tinha aqui na universidade, a maioria deles já tinha tido algum período fora, ou na pós-graduação ou algum intercâmbio, e a maneira como eles falavam disso me fez criar uma paixão enorme por isso, e no primeiro ano eu decidi que em algum momento da universidade eu queria fazer um intercâmbio também. E eu comecei desde o início a focar nisso, então comecei a ler editais, ver o que precisa para isso. E comecei a moldar o meu curso para isso, então tentar tirar bons conceitos e fazer atividades que pudessem me ajudar a chegar nisso. E quando eu vi o edital dessa bolsa, e fui ver as universidades disponíveis, a universidade de Aveiro, a gente ouve muito falar na universidade como uma boa universidade de música. Então aquilo se tornou um objetivo e eu falei "Eu quero tentar essa bolsa" e era o último ano que eu poderia tentar, porque quando a gente está no último ano a gente não pode mais fazer intercâmbio e eu me formo esse ano já. Então eu comecei a me focar nessa bolsa, e quando eu ganhei ela foi uma coisa muito, fiquei muito feliz por isso, e poder ir para lá, poder ir para Portugal, e ficar 6 meses lá foi uma experiência única na minha vida (violonista, DUARTE, 2017).

A formação no exterior é para o músico, com a intenção de aprimorar o aprendizado, o próximo passo na carreira, assim como sair da graduação para a pós-graduação. Alguns músicos como Bruno Duarte conseguem a felicidade de ter a experiência na graduação, outros, porém, só conseguem na pós-graduação. Após o término da graduação os músicos entendem que "Quando eu me formei eu senti 'pô aí ainda tem muito que trilhar'... (flautista, BUENO, 2017)", nessa lógica alguns vão para o mercado, outros ingressam nos cursos de pós-graduação, seja no Brasil ou no exterior.

O pianista Daniel Benitz é um dos músicos entrevistados que ao saírem da graduação, com a intenção de se profissionalizar, de aprender mais sobre piano, de como equilibrar mais o som do instrumento, de escutar, foi procurar uma pós-graduação no exterior:

Eu primeiro fui para Pittsburg State University que fica no Estado do Kansas, tem a Pittsburgh Pensilvânia, que é uma Pittsburg com H, essa é no Estado do Kansas, uma cidade pequena, mas que me acolheu muito bem, com o suporte financeiro, com uma bolsa, um trabalho para que eu pudesse me sustentar lá e pagar os estudos. Então eu tinha uma vida muito tranquila nessa cidade, onde eu podia me dedicar plenamente a estudar, a aproveitar os recursos que a universidade oferecia e me dedicar esse mestrado em piano solo. E o que aconteceu, porque esse período foi tão essencial para mim, porque a minha bolsa lá envolvia acompanhar o coral, ou opera, dependendo do semestre, nunca era os dois ao mesmo tempo, acompanhar recitais de alunos. Então eu estava trabalhando como pianista colaborador, e eu via que eu gostava muito dessa natureza de trabalho, porque tem interação com outras pessoas. Eu adorava estar no palco enquanto cenas de ópera ocorriam, daquela questão de estar ao vivo com uma cena. Eu gostava muito de ensaiar com o coral, por eu trabalhar com os naipes separados, todos juntos, tanto o repertório da capela, quanto o repertório com acompanhamento. E aí a partir desses trabalhos que eu vinha fazendo eu queria investir mais nisso, me especializar mais, porque eu encontrava dificuldades de realizar certas coisas, de equilibrar o som, de escutar, porque tocar com outras pessoas, a música de câmara, seja duos, trios, quartetos ou com grandes ensembles como ópera,

coro, orquestra precisa muito escutar para poder interagir. E eu estava com dificuldades e aí eu descobri, através de um amigo meu, que nos Estados Unidos se oferecem também mestrados e doutorados em piano colaborativo, acompanhamento vocal e instrumental. Então a partir dessa experiência eu fui atrás desses contatos para ver qual seria os desafios, qual seria o Currículo que eu ganharia com isso (pianista, BENITZ, 2018).

Os músicos ao passarem pelo mestrado e após o doutoramento, seja em instituições nacionais ou internacionais, tais músicos, em tese, não têm mais como se especializar e se profissionalizar, pois chegaram ao topo da formação, todavia esses profissionais continuam estudando música, fazendo apresentações, participam de concursos e festivais, nacionais ou internacionais, visando sempre de se atualizarem profissionalmente, são aqueles que oferecem cursos de formação. A profissão de músico exige um estudo contínuo, e o seu término geralmente se dá ao fim da vida.

A academia, a profissão de professor músico nas instituições públicas federais é uma opção a esses profissionais extremamente qualificados, pois além de oferecer bons salários a carreira de professor universitário envolve um estudo contínuo, aprendizado e prática, para formar novos músicos.

4.4 SER MÚSICO, SER PROFESSOR: OS RECURSOS E AS CARACTERÍSTICAS DO PROFISSIONALISMO MUSICAL

Dos pontos de inflexão da carreira de músicos buscamos saber quais são as principais características do que os músicos consideram ser profissionais, e também quais são os recursos que os músicos acessam em suas trajetórias de vida para concluir a sua formação, até serem considerados profissionais. Inicialmente considerou-se apenas as fontes econômicas como os recursos de financiamento da carreira de músicos, porém, ao levar em conta as trajetórias de vida dos músicos entrevistados, nas quais quase não se ouve a palavra “dinheiro”, e quando esse termo aparecia, era como financiamento coletivo ou de recursos provindos das próprias famílias dos músicos.

Para se compreender realmente quais são os recursos utilizados na carreira de músicos é necessário recorrer a duas escolas sociológicas importantes, que são a escola bourdieusiana (BOURDIEU, 2015), considerando os capitais: global, econômico, social e cultural. Em síntese, os músicos em suas trajetórias de vidas acessam recursos financeiros, sociais e culturais que no decorrer de sua formação, conseguem por acúmulos de capitais, literalmente trocam um capital por outro na sua formação, muitos conseguem através de muito estudo e dedicação através de

indicações e bolsas de estudos. A segunda fonte é a escola de Chicago, com a teoria de Howard Becker (2010) e sua análise do mundo das artes, em que Becker cunha o conceito de redes de cooperação. A rede de cooperação é algo mais fluido, em que há até trocas de capitais, que também envolve segmentos sociais, mas que a extrapola o conceito de classes e está contido nas pequenas e nas grandes relações que não necessariamente têm a ver com mobilidade social. As redes de cooperação definidas por Becker envolvem as pessoas, os contatos, os nós, a que, no decorrer de suas trajetórias, e principalmente por participarem do mundo das artes, os músicos têm acesso. Essas pessoas podem ser de classes ou gerações diferentes, ou até mesmo nunca se conhecerem, mas por serem do campo musical desfrutam de redes de cooperação que podem influir positivamente ou negativamente em suas carreiras.

Os recursos na carreira de músicos são os mais diversos, o mais comum deles é o recurso próprio: as famílias que pagam a formação inicial dos músicos, compram instrumento, pagam aulas particulares, tudo isso inicialmente, com a intenção de propiciar o aprendizado musical, em geral sem visar qualquer outro benefício ou exigência de formação profissional. É inicialmente uma formação musical associada ao desenvolvimento humano, ao aspecto cultural e cognitivo.

Considera-se como recurso também o fato de nascer em uma família em que pelo menos um integrante é músico. Em famílias de músicos os futuros profissionais já têm à disposição instrumentos musicais, registros de música gravada, material de estudo, e geralmente a pessoa de um possível professor, instrutor ou mentor de forte influência na trajetória musical. Esses músicos não gastam tanto, em comparação os que não tem tradição familiar. O contrabaixista Wendell Felipe da Rosa é um músico que nasce em uma família com tradição musical:

Desde cedo então a música faz parte diretamente da minha vida, já de família meu pai, eu lembro de quando eu era pequeno, criança, o meu pai treinando a guitarra com o metrônomo em casa, frase, e também experiência sonora que eu tive desde cedo com o jazz que o meu pai sempre gostou. Então isso me influenciou diretamente. Sempre cresci ouvindo ele estudar.... Então inicialmente foi assim, aí um dia o meu pai estava dando aula de contrabaixo, justamente um o instrumento que me chamou atenção e eu disse pai eu consigo fazer esse exercício que o senhor está passando, do nada assim, criança, antes dos meus 13, 12 anos. ... E o meu pai disse então tenta, e aí peguei o baixo e consegui fazer o exercício que ele estava passando, então a partir daí foi quando eu comecei então a me aproximar do baixo e estudar o contrabaixo elétrico ainda (contrabaixista, ROSA, 2017).

Em famílias menos abastadas, que não possuem tantos recursos que não tem tradição no cultivo da música, quando alguém tem interesse em ser músico é difícil custear aulas particulares e muito menos comprar instrumentos musicais para que filhos ou dependentes possam estudar e praticar. O instrumentista, compositor e produtor Angelo Primon fala um pouco da falta de recursos:

A minha mãe também já tinha me dado um violão quando eu tinha de 4 para 5 anos, mas naquela época a gente sem muito recurso. O violão ainda é aquele de cravelhas, por trás da mão. Eu andava a cavalo no violão, brincava de Forte Apache, fazia qualquer coisa, menos tocar. ... E como a gente, por exemplo, a gente tinha o instrumento em casa, mas a gente não tinha recurso para entrar em uma aula, eu sequer sabia afinar o instrumento. Então a cada dia eu afinava ele do jeito que eu achava que era. Então a cada dia eu criava acordes, e criava coisas, e fazia uns barulhos lá e cada dia era uma música diferente, ou dez músicas diferentes. ... E a minha mãe havia me dito eu vou te puxar os guris, os jovens da igreja, minha mãe é muito católica e tal, então eu te levo lá assim. Uma vez eu fui assistir os caras tocarem, achei legal e tal, mas todos tocando do mesmo jeito, parecia com os bracinhos se movimento do mesmo jeito. E eu falava não quero isso não. E a questão da música de tocar do mesmo jeito, a vai ser mais difícil para mim. Muito engraçado isso (Instrumentista, compositor e produtor, PRIMON, 2017).

O instrumentista Angelo Primon diz, sobre a questão dos recursos, que o seu primeiro contato com a música foi na igreja, mesmo não querendo tocar na instituição, pois na época ele achava que os músicos de igreja tocavam muito igual. As igrejas são para os músicos uma fonte de recursos, pois é nessas instituições que os aspirantes a músicos, os que não possuem condições de pagar por aula particular, têm o primeiro contato com a formação musical e com o instrumento musical que inicialmente é emprestado para o aprendizado.

Encontra-se na trajetória desses músicos a ocorrência de doação do instrumento musical, feita geralmente por um músico conhecido ou amigo que, ao migrar para outro instrumento musical, ou por algum motivo deixar o campo da música, acaba por emprestar ou doar o instrumento ao novinho aprendiz. Os instrumentos cedidos, emprestados, são uma fonte de recursos nas trajetórias dos músicos para as suas formações; essa prática é comum até quando o músico consiga comprar o seu próprio instrumento. A flautista Ana Carolina Bueno fala sobre a questão do empréstimo do instrumento:

E aí vou fazer para flauta transversa e não tinha o instrumento. Então eu fui lá no dia da prova e falei para o professor Artur Elias que é o flautista da Ospa, meu primeiro professor, e tudo o que eu sei hoje de início devo a ele. E eu falei para ele que queria muito aprender e que não tinha instrumento e que não poderia comprar. E que eu iria dar um jeito e ver como é que eu ia fazer. Eu fui aprovada. No começo eu não pude comprar o instrumento, porque o acesso era muito mais difícil que hoje. E aí eu ia assistir as aulas dos colegas, que hoje são meus colegas. Eu assistia as aulas deles e ficava observando e anotava, isso mais ou menos por três meses. Até que a Ospa conseguiu o instrumento e me emprestou, eu usei mais ou menos por 1 ano e meio, 2 anos o instrumento. Aí eu pude iniciar nesse mundo flautístico que eu me apaixonei. Daí desde a primeira vez que entrei na primeira sala de aula com o professor Artur até hoje eu nunca deixei de um dia não falar de flauta ou viver a flauta. É uma coisa muito impressionante o quanto um instrumento pode mudar o rumo da tua vida. Na verdade, naquele tempo eu não sabia o que eu iria fazer, mas já estava traçado esse caminho. E hoje eu não me imagino fazer outra coisa. A Flauta me abriu muitos caminhos, eu conheci muitas pessoas (flautista, BUENO, 2017).

As escolas de música, os conservatórios musicais, e os projetos de extensão das universidades também são fontes de recursos na trajetória e vida dos músicos, pois nessas

instituições são oferecidas aulas de teoria musical, aulas práticas instrumentais e de formação, a custo zero, por serem escolas públicas, do estado, do município, ou a preços mais acessíveis em relação às escolas particulares. É prática nessas instituições também emprestar o instrumento de estudo para o aluno que não possui condições de comprar.

Os alunos de música, quando entram nessas instituições públicas e adquirem um determinado conhecimento musical geralmente conseguem uma bolsa de estudos remunerada para se apresentarem nos corais, nas bandas municipais, nos próprios conservatórios, até entrarem no ensino superior: O professor e clarinetista Darkson Magrinelli na sua trajetória com a música fala do seu primeiro estágio:

Lá em Caxias tinha uma banda municipal, que depois se tornou a Orquestra municipal de sopros de Caxias do Sul e eu fui falar com o maestro da orquestra e ele abriu as portas para mim e falou olha tu vens aqui e fica como estagiário por alguns meses, e depois se rolar, se tu tiveres talento, de repente a gente consegue te pagar meio salário e tu começa já a fazer o dinheiro com a música. Isso eu tinha 14 para 15 anos e sentei como terceiro clarinete, daí depois de dois meses ele já pediu para mim tocar segundo clarinete (clarinetista, professor, MAGRINELLI, 2018)

Magrinelli relata que no seu primeiro estágio, na adolescência, com a música, foi capaz de comprar o seu primeiro instrumento musical, uma clarineta Selmer, na época custava 400 reais. É recorrente a trajetória de músicos usarem bolsas de estudos como fonte de formação, seja nas escolas de músicas, nos conservatórios, no ensino superior, na graduação e pós-graduação. As bolsas de estudos, dentre os diversos níveis de formação, se médio, superior ou pós-graduação, são recursos oriundos de diversos outros lugares, como os projetos musicais submetidos as leis de incentivo fiscal, Lei Rouanet e suas ramificações; projetos de pesquisa e extensão, que são bolsas de pesquisa da educação; bolsas internacionais, de profissionalização e aperfeiçoamento; bolsas de capacitação de nível superior.

As bolsas de estudo são recursos de formação que os músicos acessam desde o ensino médio até o ensino superior. Há também os recursos dos projetos culturais submetidos à Lei Rouanet³⁸. Esses recursos assim como os outros projetos são oriundos de diversos editais e que os músicos podem acessar diversas vezes durante a vida. O violonista Mariano Telles sobre os recursos de incentivo fiscal para a gravação de um CD:

Isso, a parte de estúdio foi um edital da prefeitura que eu fui contemplado no começo do ano, e já entrei logo na primeira temporada, então gravei em abril, ao longo de abril. Foi uma experiência muito legal, e o estúdio é muito bom, e poucas pessoas conhecem inclusive. E com o André Birque que é excelente, foi o que fez a engenharia

³⁸ A lei Rouanet, LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991, é uma lei federal de isenção fiscal, que abarca leis estaduais e federais. O Estado por meio de empresas privadas ou pessoas físicas, incentivam a produção de bens culturais através de editais que os músicos, os artistas, e a comunidade em geral pode concorrer. Ao ganhar o edital o músico, e os artistas em geral, podem ao coletar recursos juntos as empresas privadas e a pessoas físicas por meio de prestação de contas, promover a criação de shows, cd's, festivais, concursos, escolas de música, pesquisa, entre outras atividades.

do som, e o som do violão foi incrível, assim a microfonação ficou ótima. E até a parte de masterização foi feita no estúdio Feral Flack, daí no caso como eu tinha o disco masterizado precisava encontrar uma solução de agora como lançar esse disco, fazer um disco físico e tal, fazer show de lançamento, todo esse ritual que é necessário para lançar um disco. Daí foi a ideia de a gente fazer uma campanha no Cartasi, uma campanha de *crowdfunding* (financiamento coletivo), que é a bola da vez para financiar trabalhos culturais (violonista, TELLES, 2017).

O violonista Mariano Telles acessou via lei de incentivo fiscal municipal o edital que contemplava a gravação de um CD solo, que só foi possível naquele momento por conseguir o incentivo fiscal, o recurso oriundo do edital municipal. Assim como Mariano muitos outros músicos eruditos e populares acessam os editais de isenção fiscal para produção de diversos bens culturais, sejam gravações, shows, turnês, como recursos para escolas, bolsas de ensino de música, projetos comunitários e sociais, abarcando todos os campos possíveis que se pode trabalhar com a música.

As bolsas de estudos, os projetos, os recursos provindos das instituições religiosas, são recursos que entram esporadicamente na vida dos músicos, ou seja, entre acessar um ou outro recurso se demanda tempo, trabalho e dedicação, além é claro que a frequência de acesso nem sempre é contínua, muitas das vezes o acesso é intermitente, e os espaços temporais entre desfrutar de um ou outro recurso são muito grandes. É como fonte de sustento, por não ter uma agenda de shows, apresentações regulares, e trabalhos fixos, por serem músicos recém-formados, por não estarem no cenário musical, com muitos trabalhos, que muitos músicos optam pela prática da docência, em diversos momentos de sua vida e na trajetória profissional.

A prática da docência é um recurso na vida dos músicos que os acompanham desde quando já possuem um determinado conhecimento sobre música, e se sentem aptos, seja por se acharem em condições, ou por falta de dinheiro, a darem aulas particulares. As práticas de ensino de música são experimentadas por esses músicos em diversos momentos, seja em nível de formação básica, médio, técnico ou de ensino superior. Muitos músicos eruditos formados no ensino superior se tornam professores, outros, porém são absorvidos pelo mercado, mas de uma forma ou de outra, acabam praticando à docência, o ensinar música de forma remunerada, seja como fonte de renda principal ou como complementação de renda.

Dos 61 entrevistados no Música em Pessoa 32 músicos disseram nas entrevistas que em algum momento da vida tiveram experiências em ministrar aulas como fonte de renda, essas experiências foram fora dos projetos de extensão da universidade, ou nos diversos projetos de licenciatura vinculados as universidades, se somarmos esses casos as práticas proporcionadas pelo ensino superior, o número com experiência docência musical é muito maior. A professora e soprano Dêizi Nascimento fala um pouco sobre a experiência de dar aula, para ela o cantor

lírico ao se formar tem que ter consciência que vai viver dando aula, que essa vai ser a sua primeira fonte de renda:

É muito bom, assim, a Lucia quando começou a me orientar para dar aula, porque eu dou aula antes de fazer a formação, ela sempre me disse que quando tu consegues fazer uma pessoa cantar é como se estivesse se formando de novo, e realmente as vezes vem alunos com bastante dificuldades, ou algumas dificuldades relacionadas a parte psicológicas deles e tu conseguir atingir, passar essa barreira e fazer com que eles se sintam bem cantando, afinar uma pessoa é muito bom, gurria. Eu assim me sinto muito feliz dando aula, eu acho que as pessoas deveriam valorizar esse momento, essa troca porque tu aprendes muito. Quando eu dou aula eu aprendo mais do que eu ensino, eu acho. E eu levo esses aprendizados, esse momento que dou aula, quando eu estou performance também, eu quando estou em performance eu me sinto no mesmo lugar do aluno que está nervoso se apresentando. A gente tem que achar um jeito de se acalmar e depois levar essa experiência para o aluno, para ele saber que a gente também passa por isso que todo mundo é ser humano. Eu adoro dar aula (professora, soprano, NASCIMENTO, 2018).

Nesse sentido à docência nem sempre é a atividade principal do músico, mas ele utiliza dessa prática como fonte para complementar o rendimento no final do mês, ou como fonte principal para o sustento. O pianista e educador musical Diego Shütz fala um pouco sobre a escolha pela licenciatura e o porquê ministrar aulas:

Então eu confesso que eu não tinha uma noção exata de qual era a diferença da licenciatura para o bacharelado, teve um pouco da questão profissional assim, de fazer licenciatura para poder ter a possibilidade de dar aula depois. E logo quando no ano que eu entrei também teve a coisa da lei ter sido aprovado, e da música passar a ser obrigação nas escolas, o que não durou muito tempo infelizmente, mas então tinha um pouco dessa coisa profissional e pensar como é que eu vou sustentar tudo isso, porque eu já dava aula desde os 16 anos. Então para fazer a graduação eu precisava trabalhar, eu precisava ganhar grana assim, me sustentar de alguma maneira assim. Minha família deu sempre suporte assim, psicológico, e nunca teve essa coisa de questionar que eu ia fazer música, fui sempre incentivado, mas eu não tinha como ter esse apoio financeiro. Então eu tive que trabalhar e essa coisa de fazer licenciatura foi um pouco por isso também, e desde que eu comecei eu sempre gostei de dar aula assim, nunca foi uma coisa de eu tenho que dar aula, e eu queria mesmo é estar tocando. Então foi sempre bem natural, isso de trabalhar dando aula, e no final das contas eu acho que isso valeu muito a pena porque isso é uma coisa que meio todo mundo vai fazer, mesmo quem acaba fazendo bacharelado acaba dando aula assim e tal (pianista, educador musical, SCHÜTZ, 2017).

A prática à docência não é um simples recurso na carreira dos músicos em geral, pois envolve a questão do aprendizado como peça fundamental na relação de mestre e discípulo, do se tornar um profissional reconhecido no campo da música, uma vez que os músicos reconhecidos no campo musical, são antes de tudo aprendiz/aluno de grandes professores de música. E esses professores, nem sempre exercem à docência, como fonte principal de renda, as motivações são inúmeras, variam desde a paixão pela música, passando por questões de manutenção ou obtenção de prestígio social, dentre outras.

Os músicos quando vão se especializando, adquirindo a *expertise* e o reconhecimento do campo musical, alguns vão se formando em escolas de nível superior, outros não, mas optam

por serem professores, seja em espaços formais, em escolas municipais, estaduais, particulares, em escolas de música, em conservatórios, dentre outras instituições, ou em espaços informais, como é o caso da relação de mestre e aprendiz, em que um discípulo acaba assimilando estilos de uma determinada tradição musical através da relação com o mestre/professor.

Ademais, a soprano Dêizi Nascimento e o pianista Diego Shütz são respectivamente professores e educadores musicais, porém na fala desses músicos dar aula é uma característica comum para os músicos eruditos, sejam eles formados ou não, bacharéis ou licenciados. A diferença é, quando os músicos não têm ensino superior, quando estão iniciando a carreira no campo da música, e ainda não possuem reconhecimento entre seus pares, outros músicos experientes, eles optam, como estratégia racional, por dar aulas particulares como forma de obter renda.

Os músicos que estão nos espaços formais de ensino de música, quanto mais especializados são, quanto maior é sua formação profissional, a tendência é que esses músicos eruditos se tornem professores em diversas instituições, mas é comum que esses músicos se tornem professores em instituições de nível superior.

Ser músico erudito em algum momento da vida é ser professor, seja por questões de mercado, pela seguridade da carreira de professor, é uma opção que muitos músicos seguem nas suas trajetórias de vida. Os músicos, quando se tornam professores, não deixam de ser músicos, pelo contrário, eles só são professores porque são músicos, são atividades complementares que exigem do profissional um estudo sistemático, uma constante atualização, tanto nas práticas educacionais quanto para as performances, as apresentações musicais, pois esses músicos mesmo dando aula se apresentam, vão aos festivais, acessam suas redes de cooperação que são características do *métier* musical.

Os músicos eruditos possuem um nível alto de formação se comparado a outras profissões, mas o que os músicos consideram ser as características dos músicos profissionais:

Na época eu fiquei pensando será que eu vou gostar de dar aula, será que eu vou gostar das cadeiras pedagógicas. E resolvi apostar nisso, eu pensei, pensei, em outra coisa também né, eu pensei também no futuro assim quem sabe, bom ter um diploma de licenciatura vai me garantir um emprego. Foi uma coisa também que pesou nessa hora, e assim que eu entrei eu comecei me apaixonar pelas aquelas disciplinas. E vê que licenciatura te dava uma abertura de conhecimentos, que não sei, eu acho que foi fundamental ter feito isso para continuar seguindo meu caminho de música agora. Eu já fui professora né, na escola básica. Aí realmente eu vi que era uma coisa que eu amo muito fazer (violinista, CARPENEDO, 2017).

A violinista Amanda Carpenedo fala sobre o que é ser um profissional no campo da música, e de ser professor e musicista. Ela atribui ao fato da profissionalização os conhecimentos adquiridos no ensino superior como um marco importante na sua trajetória, que

modifica a sua relação com a música e com a prática docente. Amanda Carpenedo diz que a universidade é muito mais que tocar, é um espaço de se inserir, de se comunicar e de entender a música como um processo.

O ensino superior, por mais que não seja a porta de entrada para os músicos no mercado de trabalho é um marco importante de ser profissional, é onde o músico realmente conforma sua identidade para ser profissional, porém na trajetória profissional, antes mesmo de entrar na universidade os futuros músicos devem saber que ser músico é como qualquer outra profissão:

Então falta saber o que acontece nesse meio tempo entre pegar o violão e aprender os primeiros acordes e querer seguir porque na verdade como qualquer outra profissão, também exige muita dedicação e muito esforço físico no caso do violão. Tu vais ter dor nos dedos, tu vais ter dor nas costas muitas vezes porque tu vais ficar horas tocando. Então tu vais ter que abraçar isso, é uma coisa que você vai querer mesmo. Eu como musicista e professor eu sinto que você não pode negar. Eu digo que a música me chama, não foi eu que escolhi. Foi a música que me escolheu e eu preciso fazer isso (violonista, CARPENEDO, 2017).

A professora Carpenedo diz que, por mais que haja mais homens que mulheres, na dedicação ao estudo do violão, o seu principal instrumento de trabalho, a dedicação é a mesma para ambos os sexos, e é necessário muito estudo e práticas corporais que fazem o corpo físico chegar à exaustão. Os conhecimentos adquiridos no ensino superior, por mais que seja a instituição última, de formação da identidade do músico profissional, não é a porta de entrada para a profissionalização. Essa porta de entrada é constituída por escolas e conservatórios, que iniciam os músicos aos conhecimentos básicos da música erudita, e em consequência lançam esses músicos ao cenário cultural.

A flautista Ana Carolina Bueno fala um pouco sobre a importância da Escola de música ‘Orquestra Sinfônica de Porto Alegre’ (Ospa):

Eu me lembro das aulas, eu me lembro das aulas em grupo em que a gente conversava muito que a gente debatia. Hoje volta e meia quando eu tenho oportunidade de tocar com o Arthur, e a gente hoje somos amigos, colegas. E a gente conversa como era antes. O acesso de poder discutir de poder conversar de poder dialogar sobre a música, sobre as formas de aprendizagem que hoje que estou dando aula. Eu lembro muito daquela época que eu iniciei, que hoje eu tenho trabalhado com alunos iniciantes. E toda essa estrutura que a escola nos proporcionou. Não só a mim, como a muitos colegas estão fazendo carreiras muito bonitas, é muito bonito de ver. Assim como eu pude evoluir e tive essa oportunidade, muitos outros colegas que iniciaram comigo e que eu pude presenciar, hoje também fazem parte do cenário do Rio Grande do Sul cultural e fazem uma história bem bacana (flautista, BUENO, 2017).

O maestro André Munnari ao ser interpelado por informar quais são as habilidades sobre o que envolve o trabalho de ser maestro:

O trabalho da regência que agora eu comecei a atuar de forma mais prática, porque até sair da graduação é de uma forma teórica, principalmente com orquestra, com o coro até a gente tem essa parte prática, mas com orquestra que é o meu objetivo a gente não tem tanto essa prática. Então esse trabalho de regência, ele envolve muito mais que o conhecimento musical porque a gente está lidando com um grupo de

peças e grupo de peças sempre sabe que cada um pensa de uma maneira, que cada um lembra de um jeito. A gente tem que tentar através de um ensaio, de uma didática, até de uma forma psicológica, conseguir fazer com que aquele grupo renda e trabalhe em uma certa direção. Então o trabalho do regente ele é além do trabalho musical, ele tem esse trabalho de grupo. E fora disso tem o trabalho da profissão, que é colocar essa música para o público que também é outro fator que exige do maestro. Que a gente tem uma grande dificuldade aqui no país, que é de sustentação e de apoio da música, a arte enfim, em geral. Então o maestro acaba também sendo um personagem que tem que trabalhar como empreendedor, tem que se virar nos trinta, exige bastante. A pessoa que se quer colocar nessa posição tem que ter consciência de todas essas variáveis e todas essas variantes, que não é só musical, mas é prazeroso porque a gente está o dia inteiro assim com a adrenalina a mil e trabalhando e correndo, e isso dá gás, dá energia para continuar no outro dia e vamos lá (maestro, MUNNARI, 2018).

O maestro André Munnari traz uma outra característica importante na profissionalização do trabalho musical: embora as instituições musicais, seja de formação básica ou de ensino superior, capacitem os músicos para atuarem no mercado de trabalho, a formação é continuada, ou seja, quando o músico se torna profissional a aprendizagem é constante, é essa formação contínua muitas vezes se dá na prática do trabalho musical, pois nem todo o ensino teórico e prático aprendido nas instituições prepara o músico para todos os cenários possíveis de mercado. Nesse sentido, o músico aprende constantemente na prática, de acordo com os cenários que lhe são apresentados, o conhecimento anterior aprendido é a base para que o músico possa desenvolver um bom trabalho.

4.5 CONCLUSÃO

A composição *Mame Luz*, citada em epígrafe no início deste capítulo, aborda questões das relações de trabalho dos músicos que extrapolam o conteúdo da letra, relacionadas com fatores ligados ao mercado cultural e à indústria cultural. Nesse sentido ocorre um processo similar, ou até mais perverso que o de *fetichismo da mercadoria*. No fetichismo o indivíduo não reconhece a mercadoria final como fruto do seu trabalho; no trabalho de músicos pode ocorrer, em geral, o mesmo processo, mas é comum os músicos se reconhecerem no processo e após a produção da mercadoria, p.ex., na composição e na performance de determinadas obras. O que ocorre no trabalho dos músicos, similar a um fetichismo, é que o processo de não reconhecimento geralmente é social, vem do outro, da sociedade em geral, consumidora, e esse não reconhecimento faz com que seja apagado todo o processo de criação da música, as pessoas envolvidas, as relações de trabalho, e principalmente a trajetória de vida e profissional dos músicos são apagadas.

É como se os músicos envolvidos nunca tivessem existido para a maioria das pessoas que consomem suas obras ou performances. A composição musical, assim como qualquer outro

bem cultural produzido por músicos tem, no senso comum, um fim em si mesma. Os meios, as histórias de vida, a carreira, os acúmulos de conhecimento construído por esses profissionais quase nunca são considerados quando um ouvinte consome uma canção à disposição no mercado musical.

A composição *Mame Luz*, se analisada a partir de *tipo ideal* de carreira musical, possui várias características profissionais do que é ser músico, características essas que não estão propriamente na letra da música, mas que ao longo da trajetória de vida e profissional dos músicos são necessárias para a composição e interpretação da música. As características profissionais que podemos salientar no tipo ideal de carreira, na trajetória de vida de Eduardo Alves, também se comparada as biografias de musicistas famosos que já faleceram, são:

- I) Provir de família de músicos, inclusive manter relação estável com outro/a musicista, endogamia ocupacional;
- II) Iniciar os estudos musicais na infância;
- III) Ter influência da igreja ou da tradição cultural em sua formação;
- IV) Ter experiência com festivais e concursos nacionais na formação musical;
- V) Passar por instituições de formação musical, como, por exemplo, instituições de nível superior;
- VI) Ter experiência com o ensino ou regência musical.

A trajetória de vida de Eduardo Alves, mesmo sendo considerada a partir de um tipo ideal de carreira de músicos profissionais, não consegue trazer todos os elementos e recursos que são recorrentes a esses profissionais, por exemplo, ser professor de música. Por mais que tenha experiência na regência não se pode considerar que é um professor no sentido estrito, mas a experiência docente é recorrente nos percursos de vida de músicos. Outro exemplo é a pós-graduação e a experiência no exterior, que por mais que tenha sido frequente em outras trajetórias de músicos brasileiros eruditos ou populares, até a data da entrevista concedida por Eduardo, ele não possuía tais experiências profissionais que são comuns aos músicos eruditos.

Mantém-se aqui a hipótese de que quanto mais categorias de análise se encontram nas biografias dos músicos, maior é a probabilidade de ele ser reconhecido no campo musical como um profissional de sucesso. Isso não quer dizer que a ausência de categorias analíticas nas biografias desses músicos determinará o insucesso profissional, mas é maior a dificuldade em ser um profissional da área quando não se cumpre determinadas “atividades” que fazem parte do *métier* musical.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo conhecimento científico é construído de forma coletiva, assim como toda obra de arte não é feita por um só artista. Circunscrever a profissão do músico a um único paradigma da sociologia das profissões seria um erro, mas é necessário reconhecer a importância de todos os paradigmas na conceituação da profissão do músico. A destaque para o paradigma funcionalista, na relação de confiança que o profissional tem de resolver o problema do cliente; do paradigma funcionalista, que centra a profissão nas relações de conflito; do paradigma do poder, que coloca as profissões em constante disputa de forças; da concepção teórica abordada por Abbott, que traz fortemente a questão das jurisdições, que são instituições que regulam as profissões; mas também do conceito de *expertise*, do conhecimento específico que o profissional tem da profissão, que é um conceito que perpassa todas essas teorias; as redes de cooperação e as convenções do mundo da música, que ditam em certa medida como o trabalho do músico deve ser feito.

Nesse sentido o músico profissional é aquele que ao mesmo tempo que detém a *expertise* do que é ser músico, está em uma relação comercial com um cliente que confia nas suas habilidades de músico e contrata o serviço do músico. O músico profissional não necessariamente deve possuir ensino formal superior, médio ou técnico, mas é necessário para que seja reconhecido como profissional conhecer as convenções do mundo da música e acessar a determinadas redes de cooperação. Em paralelo a profissão dos músicos também está submetido às relações de conflito e poder, para tentar regular a profissão de músicos surge no Brasil a partir do século XVIII, instituições e jurisdições que começam a regular a profissão é de como a música deve ser ensinada de forma científica. Podemos citar para esses casos a criação de universidades, escolas e conservatórios que ensinam a música de forma profissional, mas também leis, a exemplo, a lei 3.857 de 1960, que a regulamenta e cria a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB).

O objetivo geral da dissertação era analisar os percursos, as trajetórias e os recursos em carreiras de músicos trabalhadores, o que não foi possível fazer em sua totalidade, mas por meio de uma amostra que consideramos representativa. Como forma de contornar o problema foram empregadas algumas estratégias: a primeira delas foi o recurso ao projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Música em Pessoa, programa de rádio universitária que tem como objetivo principal mostrar para a população em geral o trabalho de alunos, professores e egressos dos cursos de música da UFRGS; ao mesmo tempo é um projeto

de registro e memória dos músicos profissionais que, em algum momento de sua trajetória, participaram da cena musical no Rio Grande do Sul.

As entrevistas do *Música em Pessoa* são entrevistas de história de vida desses músicos, ao mesmo tempo que narram a trajetória profissional. É comum na vida dos músicos essas trajetórias se mesclarem, não sendo possível em algum momento desassociar uma da outra. Nesse sentido, foram analisados os percursos de 61 músicos que concederam 59 entrevistas ao projeto entre os períodos de abril de 2017 até outubro de 2019.

Os músicos das entrevistas do *Música em Pessoa* tinham em comum serem em sua grande maioria músicos eruditos, possuírem formação de nível superior, e serem estudantes da UFRGS. Por mais que os músicos profissionais entrevistados viessem de vários lugares do Brasil, e até mesmo de outros países, o universo das entrevistas era bastante homogêneo e representava, em boa medida, a cena musical do Rio Grande do Sul.

A segunda estratégia adotada como fonte de análise do trabalho de músicos foi analisar, através de verbetes, em dicionários de música online (Grove, Cravo-Albim), as carreiras e biografias de 95 músicos brasileiros já falecidos, nascidos entre os séculos XIX e XX. O critério estabelecido para escolha desses músicos além de estarem mortos, pois foi possível analisar toda a sua vida, foram os músicos terem sido reconhecidos como profissionais. Mesmo com a adição dessas 95 biografias de músicos brasileiros, vindos de vários lugares do Brasil, não foi possível fazer uma análise que representasse o país.

A terceira estratégia utilizada na análise dos músicos trabalhadores foi a utilização de dados estatísticos de base governamentais, PNADC e RAIS. Como a consolidação do campo, com técnicas quantitativas e qualitativas, utilizamos da sociologia das profissões para verificar como é que esses músicos mobilizavam recursos para se tornarem profissionais.

Os dados aqui apresentados não podem ser generalizados a todos os profissionais do mundo da música, porém trazem características comuns aos percursos e as trajetórias dos músicos analisados no período. No geral os músicos começam os seus estudos desde muito cedo, geralmente na infância, e seguem seu aperfeiçoamento profissional, continuamente, por toda a vida profissional. Ainda na infância, ou até mesmo na adolescência, algumas instituições iniciam a formação desses noviços, são as famílias em que pelo menos um profissional é músico, ou as instituições religiosas, que oferecem aos jovens os instrumentos e condições para iniciarem os seus estudos.

Após o contato inicial com a música, alguns vão estudar com músicos renomados, ou reconhecidos como bons profissionais da música. Outros são direcionados a escolas de músicas ou conservatórios, que formam esses profissionais e já os habilitam a exercerem a música como

profissão. Outros músicos, por entender que ser músico é aperfeiçoar-se constantemente buscam o ensino superior, ou os festivais musicais como meio de continuar o seu processo de profissionalização.

A habilitação do músico para o mercado muitas vezes depende da sua *expertise*, do seu conhecimento sobre o campo e sobre o instrumento musical dedicado, não necessitando de uma formação superior, porém é comum a esses profissionais ao mesmo tempo que trabalham com a música se profissionalizem. Muitos buscam o ensino superior e exercem atividades paralelas à formação superior ou técnica, outros até mesmo quando frequentam as escolas ou conservatórios de música.

É comum a esses profissionais, principalmente os que possuem instrução de nível superior, buscarem uma experiência de trabalho e estudo no exterior, não só como forma de estudo, mas na condição de se tornarem melhores músicos, aprendendo técnicas e teorias que nem sempre são iguais às ensinadas no Brasil. Alguns músicos, seja por amor à música, pelo amor à teoria, ou até mesmo para aumentarem seus rendimentos, tornam-se professores de música, em diversos níveis de educação no âmbito municipal, estadual ou federal, em escolas privadas ou em aulas particulares no próprio domicílio ou nas residências de alunos

No que concerne aos recursos utilizados durante ao processo de formação desses músicos foram identificados diversos, como aquisição de instrumentos por doação, iniciação musical pela igreja, acesso a informações musicais ou instrumentos em casa, de parentes próximos, bolsas de estudo ou capacitação profissional, recursos de projetos culturais financiados por leis de incentivo.

Em resumo, os recursos podem ser categorizados como: I) próprios, quando o músico ou a família investe na formação do músico; II) privados, quando uma empresa privada, ou pessoa física, investe do seu próprio recurso na formação do músico por achar que ele tem talento, as práticas de mecenato; e III) recursos estatais, quando é o Estado que fornece os recursos necessários para a formação, bolsas de estudo e capacitação, acesso gratuito às escolas e conservatórios de música, ou até mesmo através de editais de incentivo cultural. É comum aos músicos utilizarem as múltiplas formas de recursos para se profissionalizarem.

REFERÊNCIAS

ABBOTT, Andrew Delano. *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*. Chicago: University of Chicago, 2011.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

ALMEIDA, Milton José de. Prefácio. In: ALMEIDA, Célia Maria de Castro. *Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p.13-17.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865. Uma Fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz dos documentos*. Vol.1 e 2. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

ANTUNES, Caio. *A escola do trabalho: formação humana em Marx. Papel Social*. Campinas, 2018.

ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho*. Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. 2ed. São Paulo: Boitempo, 2009.

ARENDT, Hannah. *Labor. Trabalho*. 10ed. Ação. In: _____. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

AUGUSTO, Antônio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no império do Brasil. *Revista brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23/1, p.67-91, 2010.

BAIN, Alison; MCLEAN, Heather. The artistic precariat. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, v. 6, n. 1, p. 93–111, 2013.

BARBOSA, Alexandre de Freitas. *A Formação do Mercado de Trabalho no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2008.

BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira. As profissões no Brasil e sua Sociologia. *Revista Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, Vol. 46, n. 3, p.593 –607, 2003.

BARRO, João de. A cigarra e a formiga. Interprete: GNATTALI, Radamés. In: _____. *Coleção Disquinho*. Gravadora Continental, 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jlzaq6xxxRo> . Acessado em 24/07/2019 às 10:45.

BECKER, Howard. *Outsiders*. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1963].

_____. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BONELLI, Maria da Gloria. *Docência do direito: fragmentação institucional, gênero e interseccionalidade*. *Cad. Pesqui.* [online]. 2017, vol.47, n.163, pp.94-120. ISSN 0100-1574.

_____. Origem Social, Trajetória de Vida, Influências Intelectuais, Carreira e Contribuições Sociológicas de Eliot Freidson. In: FREIDSON, ELIOT (Org.). *Renascimento do Profissionalismo: Teoria, Profecia e Política*. FREIDSON, ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 11–33.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983, p.47-81.

BRASIL. Constituição da república federativa do Brasil de 1988. Disponível 08/07/ 2019 às 15h27min no sítio: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm

BRASIL. Lei da Criação da Ordem dos músicos do Brasil - Lei no 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Disponível em 20/07/2019 às 19h19 min no sítio: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm

BRASIL. Lei da proteção dos artistas - Lei no 4.944, de 6 de abril de 1966. Disponível em 22/07/2019 às 09h11min no sítio: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4944.htm

BRASIL. Decreto-Lei Sarney - Lei no 7.505, de 2 de julho de 1986. Disponível em 24/01/2019 às 09h41 min no sitio http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm

BRASIL. Lei Rouanet - Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Disponível em 08/07/ 2019 às 15h34min no sitio: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm

BRASIL. Lei dos direitos autorais - Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em 22/07/2019 às 16h41min no sítio: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm

BRASIL. Lei da obrigatoriedade do ensino de música na educação básica – Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Disponível em 21/07/2019 às 15h21min no sítio: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111769.htm

BURAWOY, Michael. Between the Labor Process and the State: The Changing Face of Factory Regimes Under Advanced Capitalism. *American Sociological Review*, v. 48, n. 5, p. 587-605, Oct. 1983.

CARDOSO, Lindo de Almeida. *O som e o soberano: uma história de depressão musical carioca pós-Abdicação (1832-1843) e de seus antecedentes*. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/Universidade de São Paulo, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Teatro das Sombras: a política imperial. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CAVALCANTI, Gabriel Estellita Lins. *Análise econômica das políticas de incentivos à cultura no Brasil*. Dissertação (Mestrado (Economia)) – FGV, Rio de Janeiro, 2006.

CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. In: Colóquio internacional Marx Engels, VIII, 2015, Campinas: UEC, 2015. p.1-9.

CHAUI, M. Seminários. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2º ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COELHO, Edmundo Campos. *As Profissões Imperiais: Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro. 1822-1930*. Rio de Janeiro, Record, 1999.

CROCCO, Fábio Luiz Tezini. *Condições e contradições da atividade artística: um estudo sobre os profissionais da música e seus representantes coletivos no Brasil e em Portugal*. 2014. 212 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2014.

CRUVINEL, Flavia Maria. *O habitus cortesão bragantino nos trópicos: a formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Educação). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DAL ROSSO, Sadi. *O Ardil da flexibilidade: Os trabalhadores e a teoria do valor*. 1.ed. São Paulo: Bitempo, 2017.

DEJOURS, Christophe. *A loucura do trabalho: estudo de psicopatologia do trabalho*. 5. ed. São Paulo: Cortez/Oboré, 1992. p. 27–59.

DIESNER, Jana. Small decisions with big impact on data analytics. *Big Data & Society*, Vol. 2, No. 2. (01 December 2015), 2053951715617185, doi:10.1177/2053951715617185 Key: citeulike:13884132

DONNANGELO, M. C. *Medicina e Sociedade*. São Paulo, Pioneira, 1975.

DUBAR, C. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*, Porto: Porto editora, 1997.

DURKHEIM, Emile. Prefácio à segunda edição, Introdução e Livro I. In.: _____. *Da Divisão do Trabalho Social*. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, volume 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda., 1990.

_____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Organizado por Michael Schröter. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ESTEVEES, E. *Acordes e acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941*. Supervisão e apresentação de Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

EVETTS, Julia. *Professionalism: Value and ideology*. *Current Sociology*, v. 61, p. 1–10, 2012.

FERREIRA, Dercideo S. *O trabalho de músicos e as leis de incentivo a projetos culturais*. Monografia de trabalho de final de curso (graduação em ciências sociais políticas públicas. UFG, Goiânia.

FELICIANO, Lucas Gabriel Costa. *Cadências perfeitas e interrompidas: análise sociológica de carreiras de músicos populares brasileiros*. Goiânia, 2018. (Relatório de iniciação científica PIVIC (IC)).

FERNANDES, Natalia Aparecida Morato. *Cultura e política no Brasil: contribuições para o debate sobre política cultural*. 2006. 224 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2006.

FLICK, Uwe. Observação, etnografia e métodos para dados visuais. In: _____. Uma introdução à pesquisa qualitativa. 2ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FREIDSON, Eliot. *Profession of Medicine: A Study of the Sociology of Applied Knowledge*. University of Chicago Press, 1988.

_____. *Renascimento do Profissionalismo: Teoria; Profecia e Política*. São Paulo: Edusp, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*, 50ª edição. Global Editora. 2005

GALVÃO, A. et al. (Org.). *Dossiê Reforma Trabalhista*. Campinas: Unicamp/Cesit, 2017. Disponível em <http://www.cesit.net.br/wp-content/uploads/2017/06/Dossie-14set2017.pdf>. Acesso em: 11.08.2019

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por Uma Teoria Interpretativa da cultura. In: *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. P. 3-21.

GUIMARÃES, Nadya Araujo. O destino dos demitidos: a contribuição das análises longitudinais ao estudo das mudanças do trabalho no Brasil. In: _____. *Caminhos cruzados. Estratégias de empresas e trajetórias de trabalhadores*. São Paulo: 34, 2004, p. 237-278.

HABERMAS, Jürgen. *Teoria do Agir Comunicativo*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HENNION, Antoine. Petit portrait de Becker en pragmatiste. In: BENGHOZI, et al (Orgs.). *Howard Becker et les mondes de l'art*. Paris: Éditions de l'École Polytechnique, 2013. p. 183-190.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, v. 37, n. 132, p. 595-609, dez. 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. (26ª edição) São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOHNSON, Terence J. *Professions and Power*, Londres: Macmillan, 1972.

KAWAMURA, Lili K. *Engenheiro: Trabalho e Ideologia*. São Paulo, Ática, 1981.

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 238-324.

LARSON, Magali S. (1977), *The Rise of Professionalism*. Berkeley, University of California Press.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1993.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*. V. I. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

_____. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857 -1858: esboços da crítica da economia política*. Trad. Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MERTON, Robert K. *Social Research and the Practicing Professions*, Nova Iorque, University Press of America, 1982.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do Artista Enquanto Trabalhador*. Metamorfoses do Capitalismo. Lisboa: Roma, 2005 [2002].

_____. Une analytique de l'action en horizon incertain Une lecture de la sociologie pragmatique et interactionniste. In: In: BENGHOZI, et al (Orgs.). *Howard Becker et les mondes de l'art*. Paris: Éditions de l'École Polytechnique, 2013. p. 143 – 166.

MICELI, S. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, S. (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

NEGRI, João Alberto de e outros. *Mercado Formal de Trabalho: comparação entre os Microdados da RAIS e da PNAD*. Brasília: IPEA, 2001.

NUNES, Jordão Horta; BENEVIDES, Rubens de Freitas. A produção cultural no Brasil: consolidação e construção do discurso profissional. In: *SBS, Anais do 18º Congresso brasileiro de Sociologia*. BRASÍLIA, 2017., p. 1–26.

NUNES, Jordão Horta; MELLO, Matheus Guimarães. *Trabalho musical e gênero: identidade e arranjos domésticos*. In: GONÇALVES, E. et al. iguais? Gênero, trabalho e lutas sociais. Goiânia: Editora da PUC-G, 2014. p. 357-388.

_____. Da performance à produção cultural: caminhos do profissionalismo no mundo da música. In: NUNES, Jordão Horta et al. *Trabalho e gênero em serviços: aproximações sociológicas*. Fino Traço: Belo Horizonte, 2016. p. 251-282.

_____. Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais. In: MELLO, Luiz et al. *Questões de sociologia*. Debates contemporâneos. Goiânia: PUC-Goiás, 2012. p. 97-128.

NUNES, Leandro de Castro; GOMES, Daniel Ferrari. *Introdução à mineração de dados: conceitos básicos, algoritmos e aplicações*. São Paulo: Saraiva, 2016.

PARSONS, Talcott. “The professional and social structure”, *Social Forces*, 17 (4). (1939), _____. Professions. *International encyclopedia of the social sciences*. Macmillan, V.12, p. 536-547, 1968.

PAVALKO, R.M. *Sociology of occupations and professions*. Itasca: F.E. Peacock, 1971.

RATZERSDORF, Maria Elisabeth. *O soprano ligeiro na ópera: Sua arte e otimização de sua técnica*. 2002. (Dissertação de mestrado em Artes) – UNICAMP, Campinas.

RIBAS, Rafael Malvar. *Contracultura musical brasileira: movimentos e particularidades*. Dissertação de Mestrado (Educação, Arte e História da Cultura) – Mackenzie. 2016.

RICHARD, Sennett. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RODRIGUES, Maria de Lurdes. *Sociologia das profissões*. 1. ed. Oeiras: Celta Editora, 2002. v. 1.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2014.

ROSA, Lony. Mamãe Luz. Intérprete: ALVES, Eduardo et. al. In: ROSA, Lony; HAAS, Elise. *Carinho é bom*. Gravadora Elise Haas, 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5BJbluGiowxSjioeflh0Nx?si=reUAd8YgTq-0P-OAP2LxCA>. Acessado em 24/07/2019 às 10:55

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, W. G. dos. A praxis liberal e a cidadania regulada. In: _____. *Décadas de espanto e uma apologia democrática*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.63-114.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. 8ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª ed. 15ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SEGNINI, Liliana. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, M. ARAUJO, A.M.C.(Org.). *O trabalho reconfigurado*. São Paulo: Annablume, 2009. p. 95-122.

_____. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. *Cad. CRH*, 2011, vol.24, no.spe1, p.71-88.

_____. Os músicos e seu trabalho: Diferenças de gênero e raça. *Tempo social*, Jun 2014, Vol 26. Nº 1, p.75-86. ISSN0133-20

SILVA, Janáina Giroto da. *Sociabilidades no Mundo do Trabalho do Músico Oitocentista no Rio de Janeiro*. In: Anais do I Colóquio do LAHES - Laboratório de História Econômica e Social. Juiz de Fora, 13 a 16 de junho de 2005, p. 1-11.

SIMÕES, J. R. Viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais eletrônicos*. São Paulo: ANPUH, 2011.

SMITH, Adam. *A riqueza das nações: Investigação sobre sua natureza e suas causas*. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda., 1996.

TAUBKIN, Benjamin. *Viver de música: diálogos com artistas brasileiros*. São Paulo: BEI Comunicação, 2011.

THOMPSON, John .B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa* /John B. Thompson. 7. Ed - Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Guilherme de Souza Leal de. *Patrocínios culturais incentivados: porquês, para quem e como: Oi futuro: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado (Bens Culturais e projetos Sócios) –FGV, Rio de Janeiro, 2010.

VYGOTSKY, Lev. *Obras Escogidas Tomo III: Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores*. Madri: Machado Libros, 2012.

WEBER, Max. *Metodologia das ciências Sociais*. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

WINKIN, Yves. Las multiples mode de Howard Becker. In: BENGHOZI, et al (Orgs.). *Howard Becker et les mondes de l'art*. Paris: Éditions de l'École Polytechnique, 2013. p. 139- 142.

ANEXOS

ANEXO 1 (Relação dos Músicos - Biografias)

Anexo 1. Brasil - Relação dos Músicos .	
ALBUQUERQUE, ARMANDO (AMORIM DE)	JÚNIOR, LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO [GONZAGUINHA] WIDMER, ERNST
ALMEIDA (NOBREGA NETO), LAURINDO (JOSÉ) (DE ARAUJO)	KATUNDA [CATUNDA], EUNICE (DO MONTE LIMA)
ALMEIDA, ARACY TELES DE	KIEFER, BRUNO
ALMEIDA, RENATO	LAGO, MÁRIO
ALVARENGA, ONEYDA (PAOLIELLO DE)	LEÃO, NARA LOFEGO
AMARL, MAYARA	LEONARDO, LUÍSA
ANDRADE, MÁRIO (RAUL) DE (MORAIS)	LEVY, ALEXANDRE
ARAÚJO, JOÃO GOMES DE	LOBO, ELÍAS ÁLVARES
ARAÚJO, SÍLVIA MARIA VIEIRA PEIXOTO [SILVINHA]	MACEDO, PAULO SÉRGIO DE
AZEVEDO, LUIZ HEITOR CORRÊA DE [HEITOR, LUIZ]	MAIA, SEBASTIÃO RODRIGUES [TIM]
BARROS, EDSON VIEIRA DE [ED WILSON]	MATARAZZO, MAYSÁ FIGUEIRA MONJARDIM
BARROSO NETO, JOAQUIM ANTÔNIO	MELLO, ALEXANDRE MANUEL THIAGO DE [MANDUKA]
BARROSO, ARI (EVANGELISTA)	MESQUITA, HENRIQUE ALVES DE
BITTENCOURT, JACOB PICK [DO BANDOLIN]	MIGNONE, FRANCISCO (PAULO)
BITTENCOURT, SÉRGIO	MIGUÉZ, LEOPOLDO (AMÉRICO)
BLUMENTAL, FELICJA [BLUMENTHAL, FELICIA]	MONTEIRO, CYRO
BORBA, EMILIA SAVANA DA SILVA [EMILINHA]	NAZARETH [NAZARÉ], ERNESTO (JÚLIO DE)
BRAGA, (ANTÔNIO) FRANCISCO	NEPOMUCENO, ALBERTO
BRANT, FERNANDO ROCHA	NEVES, WILSON DAS
BURLE MARX, WALTER	NOVAÊS, GUIOMAR
CALADO [CALLADO], JOAQUIM ANTÔNIO DA SILVA	OLIVEIRA, ANGENOR DE [CARTOLA]
CARDOSO, LINDEMBERGUE (ROCHA)	OLIVEIRA, JAIR RODRIGUES DE
CARVALHO (MURICY), DINORÁ (GONTIJO) DE	OSWALD [OCHSWALD], HENRIQUE
CARVALHO, ELEAZAR (DE)	PEQUENO, MERCEDES (DE MOURA) REIS
CASCUDO, LUIZ DA CÂMARA	PEREIRA, GERALDO THEODORO
CASTRO, WILSON SIMONAL DE	PEREIRA, TIBÉRIO GASPAR RODRIGUES
CORDOVIL, RONALD [RONNIE CORD]	PINTO, ROSSINI
COSME, LUIZ	PIXINGUINHA [VIANNA FILHO, ALFREDO DA ROCHA]
COSTA, ELIS REGINA CARVALHO	PRADO, JOSÉ (ANTONIO RESENDE) DE ALMEIDA
CUNHA, BRASÍLIO ITIBERÊ DA	ROSA, NOEL (DE MEDEIROS)
CUNHA, JOÃO ITIBERÊ DA	SAMPAIO, SÉRGIO MORAIS
DINIZ, JAIME (CAVALCANTI)	SANTIAGO, EMÍLIO VITALINO
DO NASCIMENTO, LUIZ GONZAGA	SANTORO, CLÁUDIO
DOMINGUES, HENRIQUE FORÉIS [ALMIRANTE]	SANTOS, ERNESTO JOAQUIM MARIA DOS [DONGA]
ELLER, CÁSSIA REJANE	SANTOS, LUIZ [MELODIA] CARLOS DOS
FERNANDES, ANTÔNIO CARLOS GOMES [BELCHIOR] FONTENELLE	SANTOS, MOACIR JOSÉ DOS
FERNANDEZ, OSCAR LORENZO	SARDINHA, ANÍBAL AUGUSTO [GAROTO]
FERREIRA, IRACEMA DE SOUZA [NORA NEY]	SAYÃO, BIDÚ [BALDUINA] (DE OLIVEIRA)
FRANÇA, EURICO NOGUEIRA	SCLiar (CABRAL), ESTHER
GALLET, LUCIANO	SEIXAS, RAUL DOS SANTOS
GNATTALI, RADAMÉS	SERRA, ALMIR DE SOUZA [GUINETO]
GOMES (DE ARAÚJO), JOÃO (II)	SILVA, CLEMENTINA DE JESUS DA
GOMES, (ANTÔNIO) CARLOS	SILVA, NELSON [CAVAQUINHO] ANTÔNIO DA
GOMES, ANTÔNIO CARLOS	SOBRAL, ANTÔNIO GONÇALVES
GONZAGA, (FRANCISCA EDWIGES NEVES) CHIQUINHA	SOUZA LIMA, JOÃO DE
GUARNIERI, (MOZART) CAMARGO	TAGLIAFERRO, MAGDA(LENA)
GUERRA-PEIXE, CÉSAR	TAVARES, HECKEL
ITIBERÊ, BRASÍLIO (DA CUNHA LUZ)	VIANA, FRUTUOSO (DE LIMA)
JOBIM, ANTÔNIO CARLOS [TOM] (BRASILEIRO DE ALMEIDA)	VILLA-LOBOS, HEITOR

Tabela Construída pelo autor. Fonte (Grove, Cravo-Albim, Wikipedia) 2019.

ANEXO 2: (Relação completa das categorias de análise dos músicos criadas a partir das biografias)

Anexo 2. Brasil - Relação Completa das categorias de Análise dos músicos	
ABANDONO DA CARREIRA MUSICAL	
ATOR/ATRIZ	
BOLSA PARA FORMAÇÃO NO EXTERIOR	
CARGO DE TRABALHO EM ASSOCIAÇÃO/ SOCIEDADE MUSICAL	
CARGO DE TRABALHO EM ORGÃO GOVERNAMENTAL	
CASAMENTO	
CD/DVD/LP	
COMPOSIÇÃO FAMOSA	
CONCERTO INTERNACIONAL	
CONCERTO NACIONAL	
CONTRATO COM GRAVADORA	
DIRETOR DE ARTE (MUSICAL)	
DIRETOR DE CONJUNTO MUSICAL	
DIRETOR DE ORQUESTRA	
DIRETOR EM INSTITUIÇÃO DE ENSINO DE MÚSICA	
DIVÓRCIO	
DOCÊNCIA NÃO MUSICAL	
DOCÊNCIA NO BR	
DOCÊNCIA NO EXTERIOR	
EMIGRAÇÃO	
ESTUDOU MÚSICA COM PESSOA CONSAGRADA	
FAMÍLIA DE MÚSICOS	
FORMAÇÃO MUSICAL FORMAL NO BR	
FORMAÇÃO MUSICAL FORMAL NO EXTERIOR	
FORMAÇÃO MUSICAL INFORMAL NO BR	
FORMAÇÃO MUSICAL INFORMAL NO EXTERIOR	
FORMAÇÃO NÃO MUSICAL	
FUNDAÇÃO DE GRUPO/ESCOLA/CONSERVATÓRIO/ORQUESTRA/ETC	
MAESTRO	
MATERNIDADE	
MIGRAÇÃO INTERNA	
MORTE	
MÚSICO DE ORQUESTRA	
MÚSICO/A DE ARTISTA FAMOSO/A	
NASCIMENTO	
PARTICIPAÇÃO EM COMPETIÇÕES MUSICAIS	
PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS MUSICAIS	
PREMIAÇÃO POR VENDA DE DISCOS/LPs	
PRÊMIO INTERNACIONAL	
PRÊMIO LOCAL	
PRÊMIO NACIONAL	
PRIMEIRA GRAVAÇÃO	
PUBLICAÇÃO DE ARTIGO, OBRA LITERÁRIA/DIDÁTICA	
RÁDIO	
TOUR INTERNACIONAL	
TOUR NACIONAL	
TRABALHO MUSICAL INFORMAL	
TV	
ACIDENTE/DOENÇA	
PARTICIPANTE DE FORMAÇÃO MUSICAL	

Tabela Construída pelo autor. Fonte (Grove, Cravo-Albim, Wikipedia) 2019.

ANEXO 3: (Relação Completa das entrevistas utilizadas do Música em Pessoa)

Anexo 3. Brasil - Relação completa das entrevistas do Música em pessoa					
Data da Entrevista	Sexo	Profissão principal (Música)	Gênero Musical	Nome	Nascimento
23/04/2017	M	Fagotista	Erudito Instrumental	Adilson Souza Vieira	Guaíba - RS
30/04/2017	M	Pianista	Erudito Instrumental	Pedro Gabriel Lima	Cruz Alta - RS
07/05/2017	M	Violonista	Popular	Bruno Duarte	Porto Alegre - RS
14/05/2017	M	Instrumentista, compositor e produtor	Popular	Angelo Primon	Porto Alegre - RS
21/05/2017	M	Organista	Erudito Instrumental	Christoph Küstner	Leipzig - Alemanhã
11/06/2017	F	Soprano	Erudito	Raquel Helen Fortes	Belém - PA
18/06/2017	M	Pianista e educador musical	Erudito Instrumental	Diego Schütz	Porto Alegre - RS
20/08/2017	F	Violonista	Erudito Instrumental	Amanda Carpenedo	Viamão - RS
27/08/2017	M	Cantor, arranjador	Erudito Instrumental	Eduardo Alves	Porto Alegre - RS
03/09/2017	M	Violonista	Erudito Instrumental	Mariano Telles	Taquara - RS
10/09/2017	M	Contrabaixista	Erudito Instrumental	Samuel Pasqualetto	Caxias do Sul - RS
17/09/2017	F	Contrabaixista	Erudito Instrumental	Tamiris Duarte	Porto Alegre - RS
24/09/2017	F	Flautista	Erudito Instrumental	Ana Carolina Bueno	Porto Alegre - RS
01/10/2017	M	Pianista	Erudito Instrumental	Pedro Augusto Heylmann	Estrela - RS
04/10/2017	F	Professora, Pianista e compositora	Erudito Instrumental	Ana Fridman	São Paulo - SP
15/10/2017	M	Violonista, doutor	Erudito Instrumental	Marcos Araújo	Santa Maria - RS
22/10/2017	M	Contrabaixista	Instrumental	Wendell Felipe da Rosa	Esteio - RS
29/10/2017	M	Violonista	Erudito Instrumental	Lucas Correia Lima	Pelotas - RS
05/11/2017	M	Compositor, mestre	Erudito Instrumental	Darwin Pillar Corrêa	São Vicente do Sul - RS
12/11/2017	M	Compositor, mestrando	Erudito Instrumental	Caio Facó	Fortaleza - CE
19/11/2017	M	Pianista, doutorando	Erudito Instrumental	Dario Rodrigues Silva	Caçapava - SP
26/11/2017	M	Professor, violonista, doutorando	Erudito Instrumental	Renan Simões	Vila Velha - ES
03/12/2017	M	Professor, compositor, doutorando	Erudito Instrumental	Heitor Oliveira	Rio de Janeiro - RJ
10/12/2017	F	Pianista e compositora, mestranda	Erudito Instrumental	Natalia Sánchez Montealegre	Cale - vale do Cauca, Colômbia
17/12/2017	M	Violista	Instrumental	Israel Mello	Sapiranga - RS
24/12/2017	F	Flautista, doutoranda	Erudito Instrumental	Gina Arantxa Arbeláez	Calé - Colombia
14/01/2018	F	Flautista, mestranda	Erudito Instrumental	Fabiane Oliveira	Porto Alegre - RS

04/02/2018	M	Pianista	Erudito	Jairo Batista Thiersch	Brasília - DF
21/02/2018	F	Professora, soprano	Erudito	Dêizi Nascimento	São Leopoldo - RS
28/02/2018	M	Pianista, compositor e arranjador	Popular/Erudito	Cristian Sperandir	Osório - RS
04/03/2018	F	Soprano	Erudito	Yasmini Vargaz	Esteio - RS
11/03/2018	M	Professor	Erudito	Luiz Paulo Freire	Brasília - DF
18/03/2018	F	Projetos musicais	Erudito	Daiana Fulber	Porto Alegre - RS
24/03/2018	M	Professor, compositor	Erudito Instrumental	Dimitri Cervo	Santa Maria - RS
01/04/2018	M	Copista, compositor, guitarrista	Popular/Erudito	Lucas Brum	Duque de Caxias – RJ
12/04/2018	F	Pianista, doutoranda	Erudito Instrumental	Heidi Monteiro	Cascavél - PR
16/04/2018	M	Violinista	Erudito Instrumental	Eduardo Ramos	Terezinha - PI
24/04/2018	F	Pianista, doutoranda	Erudito Instrumental	Laura Boaventura	Lagoa Formosa – MG
30/04/2018	F	Professora, Bolsita, Pianista	Erudito Instrumental	Mariana Brito	Macapá - AP
08/05/2018	M	Professor, violonista	Erudito Instrumental	André Godinho	Lagoa Vermelha – RS
14/05/2018	F	Professora, educadora musical	Erudito Instrumental	Jusamara Souza	Uberlândia - MG
21/05/2018	M	Bandolinista, cavaquinista e produtor	Instrumental Popular	Augusto Britto	Porto Alegre - RS
27/05/2018	F	Flautista	Erudito Instrumental	Eliana Vaz Huber	Santa Maria - RS
03/06/2018	M	Violonista, compositor	Erudito Instrumental	Jeferson Colling	Novo Hamburgo – RS
11/06/2018	Misto	-	Popular/Erudito	Guilherme Rodrigues, Victória Gauto e Lucas Brum	Porto Alegre - RS
17/06/2018	F	Professora, violonista	Erudito Instrumental	Miriã Moreira Farias	Alvorada - RS
24/06/2018	M	Saxofonista, Diretor artístico	Erudito Instrumental	Jesiel Pinheiro	Porto Alegre - RS
01/07/2018	F	Professora, educadora musical	Instrumental	Carla Lopardo	Boueno Aires - Argentina
08/07/2018	M	Pianista	Erudito Instrumental	Menan Duwe	Balneário Camboriú – SC
15/07/2018	M	Violonista, professor	Instrumental	Fagner Magrinelli	Caxias do Sul - RS
30/07/2018	M	Clarinetista, professor	Erudito Instrumental	Darkson Magrinelli	Caxias do Sul - RS
05/08/2018	M	Guitarrista, professor, Compositor	Instrumental Popular	Hermes Fontana	Porto Alegre - RS
12/08/2018	M	Cantor, Compositor, instrumentista	Erudito Instrumental	Sérgio Bai	Salvador - BA
20/08/2018	F	A oboísta e musicoterapeuta	Erudito Instrumental	Anelise Kindel	Panambi - RS
28/08/2018	F	Pianista	Erudito Instrumental	Mariane Kerber	Novo Hamburgo – RS
16/09/2018	M	Maestro	Erudito	André Munnari	Bento Gonçalves – RS
23/09/2018	M	O violonista	Erudito Instrumental	Rafael Lopes	Porto Alegre - RS

02/10/2018	M	Pianista	Erudito Instrumental	Daniel Benitz	Boulder - Colorado
08/10/2018	M	Cantor Lírico	Erudito	César Pereira	Montenegro - RS

Tabela Construída pelo autor. Fonte entrevistas Música em pessoa 2019