

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar  
Centro de Educação e Ciências Humanas – CECH  
Departamento de Sociologia – DS

ANA BEATRIZ BARBOSA TOSCANO

**NOTAS DESARMÔNICAS:**

**Possibilidades de atuação e vivências dos graduados em música**

Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade Federal de São Carlos como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa Dra. Aline Suelen Pires

São Carlos  
Agosto de 2023

*Em memória de Markus Vinícius Baptista do Nascimento.*

## AGRADECIMENTOS

Expresso minha eterna gratidão a todos que desempenharam um papel fundamental ao longo de minha jornada estudantil. Primeiramente, gostaria de agradecer à minha mãe, Rita de Cássia, por todo o seu incentivo, por sua dedicação à música e sensibilidade ao tocar piano. Suas influências e contribuições foram elementos essenciais que reverberaram ao longo da escolha do tema de pesquisa. Agradeço também ao meu pai, Carlos Augusto Toscano (*in memoriam*), à minha avó, Maria, por sempre torcer por mim, e ao meu irmão, João Henrique, por seus valiosos conselhos. Sem o amor, o apoio e os ensinamentos de vocês ao longo dos anos, nada disso teria sido possível.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Aline Suelen Pires, por todo o apoio e suporte desde o início deste processo. Suas sugestões valiosas e orientações detalhadas foram fundamentais para aprimorar cada aspecto desta pesquisa. Agradeço pela paciência e dedicação em me guiar durante todo este percurso.

Minha imensa gratidão à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de Iniciação Científica, processo 2023/03910-0, que tornou possível a continuidade e aprofundamento da síntese reflexiva presente neste estudo.

Agradeço a todas as pessoas especiais que cruzaram o meu caminho durante minha trajetória na UFSCar. Gostaria de destacar especialmente as minhas queridas colegas de curso, Gabriela Octaviano e Mayara Cordeiro, pelo companheirismo, amizade e enriquecedoras trocas ao longo desses quase cinco anos. Também desejo expressar minha gratidão à minha *roommate* Emily Sato e demais moradoras da república Convento, pelas conversas e risadas compartilhadas durante os anos em que moramos juntas.

Além disso, não posso deixar de mencionar meus fiéis companheiros felinos, Simba, Frida, Ébani e Tom, que estiveram sempre presentes, proporcionando momentos de conforto e descontração mesmo nos dias mais cansativos.

Também sou grata a todo apoio oferecido pelo meu grupo de pesquisa TRAMPO e LEST-M – Laboratório de Estudos sobre Trabalho, Profissões e Mobilidades, que me proporcionaram ambientes de valioso aprendizado, com trocas de experiências de pesquisa e discussões muito enriquecedoras.

Por fim, gostaria de expressar meu profundo agradecimento aos músicos que generosamente compartilharam suas trajetórias de vida. As experiências e perspectivas fornecidas foram primordiais para a concretização deste trabalho.

## **Resumo**

A presente pesquisa visou investigar as possibilidades de atuação profissional dos graduados no curso superior de música, bem como as percepções desses sujeitos sobre sua inserção laboral. A proposta foi verificar de que forma a precariedade e a flexibilidade, características do universo do trabalho contemporâneo e das atividades artísticas em particular, se fazem presentes na prática de suas atuações laborais/artísticas, assim como compreender de que formas ocorre sua inserção no mercado de trabalho, quais as principais atividades exercidas e como são experienciadas. O estudo tem caráter qualitativo e foi realizado por meio de análise de trajetórias, conduzido através de entrevistas biográficas sob o formato de histórias de vida e relatos orais, de modo a analisar extensamente essas trajetórias e captar os percursos de formação e atividades laborais realizadas. Os interlocutores foram graduados no curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

**Palavras-chave:** trabalho flexível; trabalho artístico; músicos; trajetórias; histórias de vida

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
Apresentação da pesquisa .....	7
Percurso metodológico .....	9
<b>1. PROCESSOS HISTÓRICOS E ESPECIFICIDADES DO CAMPO ARTÍSTICO-MUSICAL.....</b>	<b>12</b>
1.1. Gênese musical: da Antiguidade clássica ao Renascimento .....	12
1.2. Da arte de artesão à arte de artista .....	20
1.3. Da produção massificada à acumulação flexível: Impactos no trabalho artístico .....	22
1.4. Neoliberalização estatal e consequências para o setor artístico-musical.....	26
<b>2. PROCESSO DE FORMAÇÃO MUSICAL: DA APRENDIZAGEM À ESCOLHA POR PROFISSIONALIZAR-SE.....</b>	<b>31</b>
2.1. Iniciação no aprendizado musical: o papel da família.....	32
2.2. O aprendizado musical formal: aulas particulares, projetos sociais e conservatórios .....	38
2.3. Os caminhos para o Ensino Superior em Música: influências e a decisão pela licenciatura.....	43
<b>3. FORMAÇÃO SUPERIOR <i>versus</i> PRECARIZAÇÃO: DISSONÂNCIAS DO MERCADO MUSICAL CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>51</b>
3.1. Acesso ao Ensino Superior e vivências profissionais no período de formação universitária .....	51
3.2. A importância da formação de redes para o acesso ao mercado de trabalho .....	57
3.3. Flexibilidade, polivalência e alta especialização: caracteres comuns do mercado de trabalho musical.....	61
3.4. A autonomia como potencializadora da instabilidade e da flexibilidade .....	66
3.5. A pandemia e os impactos para as atividades no meio musical .....	70
3.6. A incerteza como elemento comum frente a um futuro indefinido .....	72
3.7. Adaptações e mudanças de área de atuação: estratégias em busca de alguma estabilidade .....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>79</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>81</b>

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1- Perfil e informações sobre as trajetórias dos interlocutores.....	10
---	----

## INTRODUÇÃO

### Apresentação da pesquisa

A partir da análise da bibliografia sobre o tema, especialmente brasileira e francesa, o trabalho artístico pode ser caracterizado como um “laboratório de flexibilidade”, permeado por incertezas e instabilidades, e possui, como principais formas de organização, o auto emprego, *freelancing* e demais formas atípicas de trabalho, aqui entendendo “atípicas” enquanto formas de contratação que escapam aos contratos de trabalho formalizados e protegidos, as quais se tornam, cada vez mais, a regra (Menger, 2005; Segnini, 2006).

Françoise Benhamou (2007) verifica que são caracteres comuns a esse tipo de atividade as discontinuidades, incertezas e remunerações instáveis. Nesse sentido, Menger (2005) explicitou que as artes, as quais têm cultivado há dois séculos uma oposição radical em relação a um mercado predominante, aparecem exatamente como precursoras na experimentação da hiperflexibilidade em um mercado de trabalho ultra-individualizado, sem proteção e sem organizações de classe. Assim,

Nas análises do trabalho artístico é possível identificar tanto as seduções de um mercado de trabalho não tradicional (valorização da autonomia, da responsabilidade, da criatividade) quanto as ameaças da efemeridade dos empregos (banalização da atipia salarial e respectivos riscos) e da intensidade da concorrência num contexto de grande fragmentação do trabalho e de grande variabilidade das competências exigidas. Diante disso, o próprio indivíduo é chamado a comportar-se como empresário da sua própria carreira, portfólio *worker*, a custo de uma forte individualização do seu sistema pessoal de atividade. No caso brasileiro, é preciso ainda considerar o contexto das políticas neoliberais da área da cultura, e de curta duração, que faz intensificar o mercado de projetos e a competição dos editais, desenhando a face do artista enquanto empreendedor cultural (Cerqueira, 2015, p. 8).

Segundo Horta-Nunes (2017), a Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) de 2015 registrou somente 12.986 vínculos de trabalho regulamentado entre os músicos, representando apenas 11,38% dos 114.082 estimados pela Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílios (PNAD) do mesmo ano. Tais dados confirmam a frequente proliferação de formas precárias de trabalho entre os trabalhadores do meio artístico, em que prevalecem os trabalhos por conta própria e contratos sem carteira assinada. Os vínculos empregatícios estáveis e formais são, dessa forma, uma realidade para poucos.

Diante desse contexto, elaboramos uma pesquisa com enfoque nos indivíduos formados em música pela UFSCar. No contexto da flexibilização das relações de trabalho, pretendemos analisar as trajetórias desses profissionais/artistas, a fim de verificar como se inserem no

mercado de trabalho e as condições de atuação nas atividades exercidas no decorrer de suas trajetórias profissionais, assim como possíveis desvios e mudanças de área de atuação em busca de melhores condições de vida. Escolhemos a Universidade Federal de São Carlos, situada na cidade de São Carlos - São Paulo, como recorte para o desenvolvimento da pesquisa por possuir a oferta de curso de graduação em música<sup>1</sup>, formando, desde 2004, novos licenciados.

A pesquisa está centrada na análise das percepções dos interlocutores sobre suas trajetórias profissionais, englobando possíveis mudanças de área e condições de trabalho adversas, tendo em vista que, apesar de possuírem elevada qualificação, têm seu trabalho permeado, em diversos âmbitos e em muitos casos, pela precariedade e pela falta de oportunidades de atuação na área. A proposta é contribuir para um maior desenvolvimento e enriquecimento do campo do trabalho artístico, de modo a trazer novas reflexões acerca das possibilidades de atuação profissional e condições de trabalho, considerando o impacto do período pandêmico/pós pandêmico e da marcante subvalorização governamental sob a qual vinha encontrando-se permeado nos últimos anos. E, ao mesmo tempo, verificar a emergência de possíveis estratégias e formas de agência dos interlocutores ao atuarem em uma área classicamente marcada pela flexibilidade e pela instabilidade.

A nossa hipótese de trabalho foi de que, nos últimos anos, no Brasil, estes profissionais altamente especializados têm sido, cada vez mais, submetidos a contextos permeados pela instabilidade, condição agravada pela intensificação do subfinanciamento do setor cultural e dos ataques ideológicos diretos ao fazer artístico realizados, especialmente, por parte do governo de Jair Bolsonaro (2018-2022) no contexto mais recente. Como resultado, a escassez e a flexibilidade das possibilidades de atuação no âmbito artístico fizeram-se sentir com ainda mais recorrência, em que considerável parcela se vê impelida a atuar em áreas distintas da de formação musical para conseguir sobreviver, haja vista as adversidades de inserção no mercado de trabalho oriundas das reduzidas oportunidades disponíveis.

Em relação àqueles que conseguem alcançar postos na área de formação, é provável que se encontrem submetidos a marcantes flexibilizações, presentes em seus contratos e jornadas de trabalho, baixos salários e informalidade, sendo frequente a realização, por parte destes profissionais, de mais de uma atividade simultaneamente, de forma a tornar a renda adquirida minimamente suficiente para sua manutenção. Algumas possibilidades de atuação seriam a

---

<sup>1</sup> O Curso de Licenciatura em Música da UFSCar teve suas atividades iniciadas no ano de 2004 como um desdobramento das atividades de prática musical e ensino realizadas no âmbito da Extensão, destacando-se, especialmente, a Musicalização e a Orquestra Experimental.



participação em orquestras, espetáculos e outras formas de apresentação ao vivo, principalmente aos finais de semana, desempenhadas conjuntamente ao ensino da música, seja em escolas ou de algum instrumento musical em aulas particulares.

Além disso, tal conjuntura foi agravada com o início da pandemia de Covid-19, que teve início no primeiro trimestre de 2020 e perdurou intensamente por mais de dois anos, cujas medidas de isolamento afetaram diretamente o setor artístico ao inviabilizar a realização de performances, aulas, musicais, ensaios e etc., reduzindo ainda mais as possibilidades ocupacionais artísticas e aumentando o desemprego e migrações para setores distintos.

### **Percursos metodológicos**

A pesquisa foi conduzida através de entrevistas de caráter biográfico, sob o método da história de vida, realizadas junto a graduados em música da UFSCar. Essas entrevistas foram executadas por meio de relatos extensos, em profundidade e individuais, sendo narrados os acontecimentos vivenciados e sentidos subjetivos considerados significantes para os agentes (Queiróz, 1988).

Com isso, nosso principal objetivo foi abordar extensamente a trajetória de formação e ocupação profissional dos interlocutores, assim como suas percepções, de modo a compreender a forma como percebem suas próprias vivências profissionais, incluindo aspectos como a extensa formação desde a infância, ultra especialização, realização de atividades no meio musical marcadas pela flexibilidade e intermitência, escassez de oportunidades e possíveis mudanças para áreas distintas. Nos moldes de uma entrevista não estruturada, cada interlocutor relatou sua história a partir de uma questão norteadora. "Para tanto, o sujeito e o pesquisador situam-se num mesmo nível, de modo a construir juntos o processo. Assim encontramos a possibilidade desse sujeito de refazer sua trajetória, de reconstruí-la, ressignificando seu caminho" (Silva *et al*, 2007, p. 32).

Foram considerados aptos a participarem todos aqueles formados em música pela UFSCar<sup>2</sup>, independente da região que residissem e atuantes ou não na área no momento da entrevista. O contato inicial com os interlocutores foi realizado por meio de um pequeno texto que continha as informações primordiais da pesquisa, como os objetivos, a instituição a que estava vinculada e informações da pesquisadora que foram enviados para os endereços de e-

---

<sup>2</sup> Clara foi uma exceção ao recorte, pois, embora tenha cursado a maior parte das disciplinas na UFSCar, transferiu-se para uma faculdade a distância no último ano. Sua inclusão na pesquisa se justificou pelo fato de que, assim como os demais interlocutores, grande parte de sua trajetória acadêmica ocorreu na Universidade Federal de São Carlos.

mails ou via WhatsApp de possíveis interlocutores, indicados por contatos pré-estabelecidos dentro do Curso de Música da Universidade Federal de São Carlos. Além disso, foi feita uma publicação no grupo principal da UFSCar no Facebook, de modo a ampliar a rede de contatos e possíveis entrevistados. O acesso aos demais interlocutores foi realizado por meio dos contatos pré-estabelecidos e entrevistados, que indicaram outros possíveis interlocutores, conforme o sistema "bola de neve" (Gondim; Lima, 2016).

Ao todo, foram realizadas dez entrevistas, que foram realizadas, majoritariamente, de forma remota (por meio da plataforma Google Meet). Essa abordagem foi adotada devido à localização dos entrevistados, a maioria dos quais reside fora da cidade de formação (São Carlos). Em todas, foi utilizado o recurso de gravação de áudio da plataforma, mediante autorização, para posterior transcrição.

As entrevistas efetuadas, além de transcritas, foram, assim como os demais dados coletados, sistematizadas e analisadas de forma qualitativa, contando sempre com o suporte da revisão bibliográfica, constituída por literatura da área da Sociologia do Trabalho no que tange ao trabalho artístico, flexibilização no contexto neoliberal e temáticas correlatas. Além disso, a participação nas reuniões de orientação para acompanhamento da pesquisa e nos encontros do grupo TRAMPO (Grupo de Pesquisa sobre Trabalho e Juventude), e LEST-M (Laboratório de Estudos sobre Trabalho, Profissões e Mobilidades) da UFSCar, foram essenciais para ampliar a capacidade reflexiva na síntese dos dados obtidos.

O quadro abaixo apresenta informações sobre o perfil e trajetória dos entrevistados:

Nome <sup>3</sup>	Idade	Gênero	Cor/Raça	Estado civil	Ano de ingresso	Ano de conclusão	Cidade onde reside	Atividade exercida
Jorge	35	M	Branco	Solteiro	2011	2015	Limeira	Guitarrista em algumas bandas de <i>rock</i>
Miguel	33	M	Branco	Solteiro	2010	2015	Ibaté/São Carlos	Professor da rede básica
Marisa	29	F	Branca	Solteira	2012	2015	Poços de Caldas- MG	Professora da rede básica e atua como contrabaixista em alguns projetos. Se identifica como artista, pois realiza diversas atividades nos editais em que periodicamente se inscreve
Helena	33	F	Branca	Casada	2010	2015	São Carlos	Tatuadora e baterista em uma banda que fundou com seu companheiro
Heitor	29	M	Preto	Solteiro	2017	2023	São Carlos	Professor em uma escola de

<sup>3</sup> Os nomes dos interlocutores são fictícios.

								música
Clara	25	F	Branca	Solteira	2016	2021	Limeira	Professora da rede básica e aluna de canto no conservatório de Tatuí
Lia	33	F	Preta	Solteira	2011	2015	São Carlos	Cantora. Participa, com frequência de editais culturais
Luísa	26	F	Branca	Solteira	2015	2019	Califórnia-EUA	<i>Au pair</i>
Pedro	25	M	Branco	Solteiro	2016	2020	São Carlos	Professor particular e garçom <i>freelancer</i>
Henrique	36	M	Branco	Solteiro	2008	2013	São Carlos	Proprietário e professor de uma escola de música

Quadro 1- Informações básicas sobre o perfil e trajetória dos entrevistados. Elaboração própria.

## **1. PROCESSOS HISTÓRICOS E ESPECIFICIDADES DO CAMPO ARTÍSTICO-MUSICAL**

Para analisar as transformações e especificidades do mercado de trabalho musical contemporâneo, sob a égide do capitalismo flexível, faz-se necessário retroceder temporalmente ao período histórico em que as condições necessárias à estruturação da música como trabalho foram estabelecidas. Com esse objetivo, será examinado, com base em análises anteriormente realizadas por outros autores (Elias, 1995; Cerqueira, 2007; Requião, 2008; Pichoneri, 2006), o conjunto de transformações pelas quais o trabalho musical passou — sobretudo a partir do século XVIII—, e que resultaram na forma como hoje é configurado.

Para além de uma breve revisão sobre o trabalho artístico-musical, objetiva-se neste capítulo analisar o setor musical não somente em virtude de suas especificidades, mas também, a partir das reconfigurações globais do modo de produção capitalista, especialmente, conforme Harvey (2008a), a partir da década de 70, com o declínio do modelo de acumulação fordista-keynesiano e ascensão da doutrina político-econômica neoliberal, período no qual o mundo do trabalho é reconfigurado e passa a ser regido pelos novos ideais da acumulação flexível.

Posteriormente, serão examinadas as particularidades do desenvolvimento do mercado de trabalho artístico no cenário brasileiro. Para tal, serão verificadas, a partir do contexto histórico-político-social nacional, as principais políticas públicas e leis responsáveis por organizar e fomentar o trabalho artístico-cultural do país, assim como possíveis modificações e tendências flexibilizadoras resultantes das transmutações político-econômicas supracitadas. Tendo em vista que, conforme Ianni (2003), no capitalismo racionalizado, a legislação e as políticas públicas se estabelecem como mecanismos perpetuadores do modo de produção vigente e de suas desigualdades, elaboradas e modificadas de forma a assegurar o bom funcionamento dos mercados e do acúmulo de capital. Na era da acumulação flexível, o aparato burocrático-institucional, ao invés de atuar em prol da assistência e proteção— ressaltando aqui o setor musical –, refletem os interesses dominantes do sistema capitalista.

Desse modo, pretendemos apresentar as tendências de precarização e flexibilização do mercado de trabalho artístico-cultural, principalmente a partir das três últimas décadas, em um contexto mais abrangente de sucateamento e subvalorização, ancorado por leis e políticas públicas de cunho neoliberal.

### **1.1. Gênese musical: da Antiguidade clássica ao Renascimento**

O fazer musical acompanhou o desenvolvimento da humanidade desde os primórdios das civilizações, sendo realizado, a depender do contexto, para fins diversos, como por exemplo, ritualísticos, de comunicação e de expressão cultural.

Cerqueira (2007) rememora as representações que compunham a imagem social do músico na antiguidade clássica. Segundo o autor, a música possuía um papel de destaque na Grécia Antiga por propiciar o aprendizado e desenvolvimento da virtude e do espírito, essenciais à formação do caráter de seus cidadãos. Nesse sentido, o estudo e a prática musical eram partes fundamentais da educação dos jovens gregos. Possuir formação musical era um atributo muito bem visto pela sociedade e o domínio das técnicas musicais permitia a elevação da virtuosidade daqueles que as detinham, os quais, passavam a desfrutar de maior prestígio social em comparação aos demais.

Apesar de prestigiada, a música somente detinha valor positivo no universo grego clássico se atrelada ao amadorismo<sup>4</sup>, o seu exercício de forma profissional, ao contrário, era desvalorizado<sup>5</sup>.

Essa valorização da música, porém, não acarretava uma valorização do músico profissional e da dedicação especializada à execução musical por parte de um cidadão adulto. Aristóteles não hesitava em chamar os músicos profissionais de vulgares e em definir a execução musical como imprópria a um homem livre. Para ele, os cidadãos deviam dedicar-se à execução musical somente em sua juventude, abandonando essa prática na idade adulta (Cerqueira, 2007, p. 65).

A música obtinha papel primordial na sociedade grega, presente nos mais variados contextos — eventos sociais, festivais cívicos, cerimônias religiosas, apresentações —, era amplamente celebrada, admirada e parte fundamental do cotidiano social das cidades-estados. Havia, portanto, uma discrepância entre o valor socialmente atribuído à música e, por outro lado, àquele que a executa (músico), isento de prestígio social.

Com base nisso, podemos nos questionar o porquê de os profissionais responsáveis pelas melodias, tão presentes e apreciadas socialmente, serem subvalorizados em tal conjuntura. Uma possível resposta é encontrada em Cerqueira (2007), ao verificar que, neste período, a música

---

<sup>4</sup> A prática amadora da música na Grécia Antiga refere-se à realização de forma livre, desatrelada de remuneração e sem se estabelecer como forma de sustento.

<sup>5</sup> Profissões que, além de relativas ao fazer musical, estivessem atreladas, de alguma maneira, a outras funções, como por exemplo ao ensino da música, fabricação de instrumentos e sinalização acústica dos exércitos (realizada por trompetistas), poderiam ser valorizadas pelo corpo social. No entanto, seus representantes não eram considerados, verdadeiramente, músicos profissionais. Os fins obtidos em tais ocupações não diriam respeito, efetivamente, à execução musical estética, e sim à manutenção dos campos mais gerais dos quais faziam parte.

se encontrava envolta por uma "ideologia da causa final", que subordinava o produto final do trabalho aos desejos de quem a consumia. Sob essa concepção, a excelência das obras e fazeres musicais diziam muito mais respeito às exigências impostas pelos usuários<sup>6</sup> consumidores do que, de fato, pela boa utilização das técnicas e da maestria de seu executor.

Ainda nesse sentido, Cerqueira (2007) retoma uma passagem do grego Plutarco, na qual, ao serem comparados produto e produtor, verifica-se a sobressaliência do primeiro em detrimento do segundo:

Em outros campos, podemos muito bem admirar o que se fez sem, necessariamente, querer fazer o mesmo. Ao contrário, não é raro suceder que gozemos a obra ao mesmo tempo que desprezamos o autor. Tal é o caso dos perfumes e dos tecidos de púrpura: agradam-nos sim, mas consideramos os ofícios do tintureiro e do perfumista como servis e indignos de um homem livre. Bastante razão teve Antístenes quando respondeu a alguém que lhe afirmava ser Ismênia um excelente flautista: "Sim, mas como homem é uma nulidade, do contrário não tocaria tão bem". Da mesma forma Filipe, dirigindo-se ao filho que, com muita graça e talento acabara de tocar cítara num banquete, perguntou-lhe: "Não tens vergonha de tocar com tanta habilidade?". Com efeito, basta a um rei ouvir o som da cítara quando dispõe de tempo para isso, e já presta grande homenagem às Musas ao assistir aos concursos onde outros disputam os prêmios (Plutarco *apud* Cerqueira, 2007, p. 66).

Nesse âmbito, assim como nos outros campos exemplificados, e tendo em vista a noção de ideologia da causa final, "cada atividade encontra-se definida em função do produto que visa fabricar." (Cerqueira, 2007, p. 66). A música, nesse sentido, poderia ser valorizada em função da melodia que produz, sem, contudo, que o músico responsável por ela fosse sequer mencionado. A esta ocupação, pelo contrário, assim como a de tintureiro e perfumista, restaria a condição de servo e indigna dos homens verdadeiramente livres.

Apesar do desdenho social em relação aos músicos profissionais, conforme o autor, não eram raros casos de músicos conseguirem ascender financeiramente, enriquecendo às custas da atuação. Nesse cenário, eram permeados por uma ambivalência na qual, ao mesmo tempo, poderiam ser admirados por suas habilidades, sendo reconhecidos e inclusive bem remunerados por seus serviços, sem, contudo, ser atribuída posição de prestígio a eles. Sua atuação, ao ser remunerada, os desqualificava, na medida em que transformavam a música em mercadoria, atribuindo a ela um caráter mercantil (Cerqueira, 2007).

A importância atribuída à música na sociedade grega estava relacionada, não à sua prática, mas sim à sua apreciação. Assim o músico, ao invés de reconhecido como idealizador

---

<sup>6</sup> Nesse sentido, o primor das músicas e atividades musicais seria resultado das condições e especificidades impostas pelos usuários, de modo que aos seus executores restaria um trabalho a ser realizado dentro de um cenário seguro, pré-estabelecido.

das mais prestigiadas obras, ou até mesmo celebrado em prol de uma suposta genialidade<sup>7</sup> divina —conforme evidenciado em contextos posteriores—, situava-se como servo a dispor das demandas de um mercado consumidor ao qual deveria se submeter.

Portanto, conforme verificado anteriormente, a música, em suas diferentes manifestações, assumiu centralidade no cotidiano da Antiguidade Clássica, apesar de, o músico profissional, por outro lado, ter sido desmerecido socialmente. Avançando temporalmente em direção à era medieval, verificam-se profundas transformações no que diz respeito aos fins destinados à música.

Segundo Grout e Palisca (1994), a grande maioria dos estudos sobre o desenvolvimento da música ocidental<sup>8</sup> empreendem suas análises cronológicas a partir da música cristã europeia, a qual, concebida no seio da igreja católica ao decorrer do período que compreende a Idade Média, foi estabelecida como marco em direção ao desenvolvimento do que podemos chamar de mercado de trabalho da música (Requião, 2008).

No período em questão, a prática musical, assim como as demais atividades culturais, torna-se subordinada à igreja católica. A música desempenhava um papel essencial e indispensável na realização dos cultos religiosos, e, por isso, a igreja se incumbia da função de formação e preparo dos musicistas em questão (Raynor, 1986, Grout; Palisca, 1994).

Houve uma razão importante para o desaparecimento das tradições da prática musical romana no início da Idade Média: a maior parte desta música estava associada a práticas sociais que a igreja primitiva via com horror ou a rituais pagãos que julgava dever ser eliminados. Por conseguinte, foram feitos todos os esforços não apenas para afastar da Igreja essa música, que traria tais abominações ao espírito dos fiéis, como, se possível, para apagar por completo a memória dela. (Grout; Palisca, 1994, p. 16).

A relevância musical e sua prática eram incentivadas no âmbito religioso, porém, restringiam-se a ele. Para serem reconhecidas, as manifestações musicais deveriam estar alinhadas com a religiosidade, de modo a expressar a fé cristã. O fazer musical era inteiramente destinado às práticas religiosas, a Igreja estabelecia as regras e limites para o exercício musical adequado aos cultos religiosos e organizava a formação de seus executores para que cumprissem as funções pré-definidas.

---

<sup>7</sup> Por outro lado, conforme explicita Cerqueira (2007), o domínio excessivo de qualquer forma de fazer musical seria combatido. A aprendizagem musical dos jovens deveria ser feita de modo a desenvolver suas capacidades enquanto ouvintes, mas, nunca de forma profissionalizante e técnica.

<sup>8</sup> Dentre eles destaca-se a obra "História da Música Ocidental", de Donald J. Grout e Claude V. Palisca, de 1997, que analisa, de forma temporal, a historiografia da música no contexto ocidental, de forma a verificar seu desenvolvimento cronológico até a forma como hoje é caracterizada. Tal história, segundo os autores, em sentido estrito, teria sua gênese na música da igreja cristã.

Conforme Requião (2008), o enfoque era exclusivamente destinado à música, sendo o músico um servo a dispor da igreja. Com isso, pode-se inferir não haver, até então — não somente no contexto da Idade Média, mas também da Antiguidade clássica — devido espaço para manifestações musicais remuneradas autônomas. A música enquanto profissão estaria, de diferentes formas e intensidades, sujeitada a fins específicos, os quais ditavam as tendências a serem seguidas.

A partir do fim da era medieval, com a retirada da centralidade exclusiva da igreja católica sobre todas as esferas, e desenvolvimento do comércio e da vida coletiva nas cidades, o fazer musical oficialmente reconhecido pôde assumir papéis distintos e, conseqüentemente, se desenvolver (Requião, 2008). Com o reavivamento da vida urbana "a música tornou-se uma necessidade social e cerimonial com a formação das bandas citadinas de guardas, que tornaram a música instrumental mais popular e respeitável" (Raynor, 1986, p.38).

Dessa forma, em meio ao cenário de florescimento artístico-intelectual, foram gradualmente transcritas uma série de transformações em prol da laicização da música (Requião, 2008). As possibilidades de atuação de um músico, portanto, deixaram de ser limitadas pelas diretrizes da igreja, permitindo-lhes exercer profissionalmente uma ampla variedade de posições, para além do âmbito religioso. Apesar disso, levando em consideração a posição da aristocracia europeia, a atividade persistiu subjugada, porém, desta vez, aos interesses da nobreza, vindo a trilhar, conforme veremos, um longo caminho em direção a uma maior autonomia.

Apesar de a igreja não ditar mais os rumos das sociedades europeias de forma tão direta como na Idade Média, sua importância social persistiu. Nesse sentido, o serviço musical religioso não somente continuou a ser exercido como também foi aperfeiçoado. Porém, diferentemente do contexto precedente, a música passa a também ser desejada socialmente, vista, conforme Raynor (1986), como uma sua necessidade social e cerimonial. A nobreza, em sua posição de poder e prestígio "requeria saudações com trompas e tambores, e encontrava prazer em instrumentos de corda e sopro em seus eventos sociais, as classes médias buscavam na música uma forma de enriquecer simbólica e concretamente suas realizações" (id., 1986, p. 69).

Ao serem requisitados nos mais variados contextos, os músicos encontraram oportunidades de serem contratados pela nobreza para o desempenho de uma ampla gama de serviços. Esse cenário resultou no desenvolvimento do, até então incipiente, mercado de trabalho musical, assim como no reconhecimento da música enquanto profissão. Apesar dos



progressos, o trabalho musical era inteiramente sujeito à classe dominante, submetido a um patrono. A principal finalidade da música era satisfazer os desejos dos senhores e senhoras pertencentes à nobreza (Elias, 1995).

A permanência do músico palaciano em sua função dependia unicamente da benevolência de seu patrão, cuja vontade favorável determinava sua segurança e estabilidade até o falecimento deste, com a possibilidade de ser recontratado pelos sucessores. No entanto, na prática, as possibilidades de atuação estáveis para os músicos na sociedade aristocrática não eram tão abundantes quanto poderia ser suposto (Raynor, 1986).

Portanto, a instabilidade relativa ao fazer musical profissional — que veio a se estabelecer como característica do universo do trabalho artístico-cultural contemporâneo— já era sentida. Além de permeados por um mercado de trabalho bastante específico, os músicos eram, conforme verificado por Raynor (1986), os primeiros a sofrerem com as flutuações financeiras das tesourarias reais e aristocráticas, por possuírem menor relevância perante a corte quando comparados aos demais servidores e administradores civis “Os músicos eram tão indispensáveis nestes grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo status na hierarquia da corte” (Elias, 1995, p.18).

A análise empreendida por Norbert Elias em "Mozart: Sociologia de um gênio" evidencia e detalha a situação dos músicos na sociedade de corte. O exame da vida e trajetória ocupacional de Mozart, foi realizado, enquanto estudo sociológico, considerando-o, não sob sua existência singular e isolada, mas em relação ao contexto no qual estava envolvido.

Os indivíduos singulares são verificados como "sistemas próprios, abertos e orientados para a reciprocidade, ligados por interdependências dos mais diversos tipos e que formam entre si figurações específicas, em virtude de suas interdependências" (Elias, 2001, p. 51). Para o autor, as configurações da ordem social de determinado período delimitam as possibilidades de atuação individual e determinam seus limites:

Por nascimento, ele está inserido num complexo funcional de estrutura bem definida; deve conformar-se a ele, moldar-se de acordo com ele e, talvez, desenvolver-se mais, com base nele. Até sua liberdade de escolha entre as funções preexistentes é bastante limitada. Depende largamente do ponto em que ele nasce e cresce nesta teia humana, das funções e da situação de seus pais e, e em consonância com isso, da escolarização que recebe (Elias, 1995, p. 20-21).

Inserir a trajetória de Mozart em seu contexto temporal, tarefa essencial para analisar sua trajetória sociologicamente, leva-nos a um cenário específico, marcado pelo conflito de padrões de uma classe em decadência (da nobreza), frente à ascensão de outra (burguesia)

(Elias, 1995). Os efeitos desta tensão de valores, característica das fases de transição, eram ecoados para todas as camadas da existência humana:

(...) o conflito não acontecia apenas no campo social mais amplo, entre valores e ideais das classes aristocráticas da corte e os dos estratos burgueses; as coisas não eram tão simples. Ocorria também no interior de muitos indivíduos, inclusive o próprio Mozart, como um conflito que perpassava toda sua existência social (Elias., 1995, p. 15-16).

No período de Mozart<sup>9</sup>, as sociedades europeias ocidentais ainda eram permeadas pelos moldes aristocráticos, configuradas de forma altamente hierarquizada e centralizadas na figura do Rei. Nesse sentido, sua trajetória profissional enquanto musicista qualificado foi limitada pelas especificidades de tal configuração social, e seus sucessivos esforços em prol de uma transposição, segundo o autor, resultaram nos conflitos recorrentes entre o artista e a estrutura que almejava controlá-lo. Apesar das tentativas, como já evidenciado no título do primeiro tópico da obra de Elias; "ele simplesmente desistiu": Mozart morre sem conseguir superar as imposições da sociedade de corte e longe de um possível reconhecimento social, o qual somente foi obtido depois, de maneira póstuma.

O trabalho dos músicos, principalmente os austríacos e alemães, dependia das vontades das camadas aristocráticas. Neste momento histórico, por mais que, contrariamente à Idade Média, houvesse uma gama de funções a serem exercidas pelos músicos, estavam todas diretamente relacionadas à formação musical da corte e suas regras deveriam seguir. Conforme Elias:

Um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha. Se sentisse uma vocação que o levasse a realizações notáveis, quer como instrumentista, quer como compositor, era praticamente certo que só poderia alcançar sua meta caso conseguisse um cargo permanente numa corte, de preferência uma corte rica e esplêndida (Elias, 1995, p. 17-18).

Aos seletos músicos cujas habilidades se destacassem, a corte conferia relativa flexibilidade e, principalmente, privilégios, os quais, por determinado período, Mozart experienciou. "Convites para tocar em cortes poderosas, colocações que chegavam aos mais altos níveis da sociedade, partilhar da admiração e até mesmo da intimidade (como jantar à

---

<sup>9</sup> O compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart nasceu em 1756 e faleceu em 1791.

mesa) do rei são alguns exemplos possíveis de ser observados" (Pichoneri, 2006, p. 24). Contudo, embora a pequena parcela gozasse dos privilégios por identificarem-se com os gostos da nobreza, conforme pontua Elias (1995), não deixavam de se ressentir com as amarras impostas. A ascensão social e econômica, por mais que pudesse ocorrer, nunca era plena, pois estava, impreterivelmente, subjugada à corte e a ela jamais poderia se desacorrentar.

Os esforços de Mozart para escapar da realidade imposta explicitam os descontentamentos ao demitir-se do emprego em Salzburgo e rumar à capital Viena, objetivava obter prestígio e sustento de forma autônoma, desatrelada aos mandos de um patrono, exercendo seu trabalho no mercado livre (Elias, 1995). O compositor chegou a obter sucesso por algum período, de modo a conseguir se manter, porém, não foi o bastante para o desatar da estrutura, o que fez com que ele desistisse.

O trajeto de Mozart ilustra de forma clara a condição dos grupos burgueses *outsiders* na ordem controlada pela aristocracia da corte. Em uma configuração bastante específica que, embora favorável ao *establishment* cortesão, já não mais reprimia com tanto vigor as manifestações contrárias, estabelecendo um terreno fértil para a proliferação dos ideias relacionados a uma nova ordem (ibid.).

Ao final do século XVIII, as trocas comerciais nas cidades europeias desenvolviam-se a todo vapor<sup>10</sup>, e a ordem aristocrática progressivamente se desmantelava; estavam sendo trilhados os caminhos em direção à ordem capitalista. Em meio a esse cenário, o mercado de trabalho musical passa a se desenvolver para além dos limites até então impostos pela corte.

As possibilidades de atuação dos músicos, gradualmente, se expandiram, principalmente com a criação dos primeiros concertos públicos<sup>11</sup> para atender as demandas da crescente população urbana. É a partir do século XIX que o trabalho musical obtém maior autonomia, com o surgimento de um mercado para a comercialização da prestação de seus serviços e mercadorias musicais. "Tal processo gradual de autonomização social e econômico possibilitou o surgimento de uma produção a se direcionar exclusivamente ao enquadramento nas regras estabelecidas pelo próprio universo musical" (Costa, 2020, p. 43).

---

<sup>10</sup> "Em fins do século XVI e início do século XVII, quase todas as grandes cidades da Inglaterra, França, Espanha e dos Países Baixos (Bélgica e Holanda) já se tinham transformado em prósperas economias capitalistas, dominadas pelos mercadores capitalistas, que controlavam não só o comércio, mas também grande parte da indústria. Nas modernas nações-estado, coalizões de monarcas e capitalistas tinham retirado o poder efetivo da nobreza feudal de muitas áreas importantes, principalmente nas relacionadas com a produção e o comércio. Esta época do capitalismo é conhecida, geralmente, como *mercantilismo*" (Hunt, 2005, p. 41 *apud* Requião, 2008, p. 65).

<sup>11</sup> "O advento do concerto público se deu em diversas localidades da Europa como a Alemanha, sendo Munique, uma das primeiras cidades europeias a ter concertos profissionais regulares" (Raynor, 1986, p. 367).

## 1.2. Da arte de artesão à arte de artista

Com a autonomização do mercado musical, o *status* social dos músicos gradualmente se modifica; deixa de ser visto como artesão para ser reconhecido como artista (Requião, 2008). Essa transição de valores é determinada por Elias (1995) como resultado da passagem da "arte de artesão" para a "arte de artista".

Segundo o autor, a arte de artesão, relativa ao contexto das sociedades de corte, referiria-se à produção mediada e dirigida por um patrono, —, membro de alguma das camadas aristocráticas—, detentor de *status* social e hierarquicamente no topo da estrutura social vigente, e havia a inteira subordinação do primeiro ao segundo. A produção visava estritamente o cumprimento das exigências impostas e eram vedadas possíveis experimentações criativas individuais<sup>12</sup> por parte dos executores (Elias, 1995).

A arte de artista, por sua vez, se desenvolve conjuntamente ao comércio europeu capitalista, visava atender um mercado anônimo de compradores burgueses, mediados por editores, negociadores ou empresários do ramo artístico. Não há mais submissão da produção aos valores da nobreza, a relação entre os compradores e produtores de música passa a ser estabelecida de forma mais equiparada, o que possibilita a proliferação das expressões individuais musicais (Elias, 1995). A dinamização do meio musical permitiu que os músicos pudessem induzir o consenso público em relação às suas habilidades e originalidade e, conseqüentemente, obtivessem uma elevação em seu *status* social.

(...) Maior individualização da obra de arte, maior campo para a fantasia artística individual, maior campo para sair dos trilhos, portanto aumento do *kitsch*, já que o padrão estrito de gosto artístico de uma classe social mais alta perdeu, em boa medida, a função de restrição supervisionadora da imaginação artística individual. A transição da arte de artesão para a arte de artista é, portanto, característica de um *deslocamento civilizador*, o produtor de arte passa a depender mais de sua auto-restrição pessoal, controlando e canalizando sua fantasia artística (Elias, 1995, p. 135-136).

Assim, conforme Requião (2008), como resultado das transformações verificadas a partir do século XVIII, o trabalho musical, antes destinado ao cumprimento das demandas encomendadas por um cliente patronal, é amplificado. Torna-se uma mercadoria<sup>13</sup> —,

---

<sup>12</sup>As manifestações de cunho individual da produção musical, são simbolizadas pelo que conhecemos como "estilos musicais" (Pichoneri, 2006).

<sup>13</sup> “A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia” (MARX, 1983, p. 41).

adquirindo um valor de troca—, comercializada em um mercado livre de compradores e negociantes, respaldado por valores econômicos, os quais, segundo Costa (2020), seriam frequentemente estranhos ao universo musical.

Como a mercadoria é um produto que é trocado, aparece como unidade de dois aspectos diferentes: sua utilidade para o usuário, que é o que lhe permite ser objeto de uma troca; e seu poder de obter certas quantidades de outras mercadorias nessa troca. Ao primeiro aspecto, os economistas políticos clássicos chamavam valor de uso; ao segundo, valor de troca” (Foley, 2001, p. 401).

À medida que a sociedade capitalista se desenvolve, a execução musical remunerada se encontra cada vez mais sujeita às leis da competição. Nesse cenário, o campo retratado perpassou por uma série de transformações estruturais que impulsionaram "... aspectos como o processo de elaboração do produto, as relações de trabalho, as relações de produção, o direcionamento ou adequação do produto ao mercado consumidor e a qualificação profissional do músico, entre outros" (Requião, 2008, p. 68).

Do século XIX em diante, o mercado de trabalho musical, gradualmente, se consolida sob as égides capitalistas. Contudo, os músicos, a partir de então, libertos das amarras religiosas e cortesãs e possuidores de maior liberdade criativa, tiveram sua atuação circunscrita por outras fronteiras internas e externas ao campo, restringindo a emancipação preconizada (Becker, 1982).

As análises de Bourdieu (2007) evidenciam que cada campo é permeado e subjugado por um conjunto específico de estruturas mentais e cognitivas que exercem influência sobre as escolhas, inclinações e comportamentos dos agentes imersos em determinado contexto<sup>14</sup>. Além disso, ditam os moldes da articulação e delineamento das relações entre os indivíduos no campo em questão. Nesse sentido, no modo de produção capitalista, o campo musical submeteu-se às leis inerentes ao mercado de bens simbólicos que o definem, tornando-se submisso aos "índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, *marchants de quadros*" (Bourdieu, 2007, p.104).

De acordo com Ianni (2003), concomitantemente ao desenvolvimento do capitalismo, as sociedades passaram por uma gradual racionalização de suas estruturas, as quais tornam-se burocratizadas e guiadas pelos princípios da produtividade, calculabilidade e lucratividade em prol da maximização dos lucros. Esse processo alcança o subcampo das atividades intelectuais e artísticas, circunscrevendo-as às lógicas mercadológicas da grande produção.

---

<sup>14</sup> Refere-se ao conceito de *habitus*, empreendido por Bourdieu (2007).

Longe de estar emancipada, a música e o seu respectivo mercado de trabalho estruturam-se na modernidade em conformidade com os moldes e padrões da estrutura capitalista e do campo específico ao qual pertence. Desse modo:

(...) Mesmo diante da relativa autonomia alcançada pelo campo musical na modernidade, a relação estabelecida entre este e os demais campos a integrar o espaço social (a exemplo do campo econômico) – bem como condição permanente de disputas em seu interior a operar os mais diversos sistemas de inclusão/exclusão – denunciam as limitações da compreensão do fazer artístico como uma prática de liberdade. (...) não há pertinência em se falar de uma música pura, desinteressada ou autorregulada, pois os fazeres musicais se objetivam sob influência de um campo que, em relação dialética com tudo aquilo que nele se produz, assume inequívoca função coercitiva (Campos, 2020, p. 51-52).

Ora empreendida a análise dos processos históricos que levaram a constituição do mercado de trabalho musical na modernidade, mostra-se crucial examinar os desdobramentos e transformações político-econômicas percorridas pelo modo de produção capitalista, sobretudo a partir do século XX, as quais reconfiguraram radicalmente o mundo produtivo e demais formas de sociabilidade. Com isso, busca-se verificar de que forma os trabalhadores do meio musical se inseriram na sociedade salarial.

### **1.3. Da produção massificada à acumulação flexível: impactos no trabalho artístico**

No início do século XX, o capitalismo já havia se difundido em escala mundial como o modo de produção dominante. Até aproximadamente metade do século XX, o modelo de produção vigente do sistema capitalista foi o fordista, simbolicamente inaugurado por Henry Ford em 1914, ao introduzir em sua fábrica de automóveis situada em Michigan, nos Estados Unidos, a jornada de oito horas diárias, com remuneração de cinco dólares (Harvey, 2008a). Pautava-se na produção em massa, executada em uma linha de montagem altamente racionalizada, de máxima divisão das funções e verticalização destas, que deram as diretrizes para a ampliação do consumo e levaram ao consumo em massa. Portanto, sob as égides fordistas, foi estabelecido um novo tipo de sociedade democrática, racionalizada, modernista e populista (id. 2007).

Sobretudo após a primeira guerra mundial, a influência estadunidense como potência econômica global se consolida<sup>15</sup> e o fordismo expande-se globalmente, sendo eficazmente

---

<sup>15</sup> O acordo de Bretton-Woods conferiu um importante marco para a consolidação da soberania norte-americana ao adotar o dólar como moeda de reserva internacional, entrelaçando-a diretamente ao ouro em uma base fixa. A

incorporado por países capitalistas centrais<sup>16</sup>. Contudo, apesar do cenário otimista de expansão do modelo fordista, conforme Coggiola (2015), problemas estruturais fizeram-se sentir de forma marcante após relativo período de estabilidade, que resultaram em um colapso econômico, visualizado em nível global.

Como resposta política à crise do liberalismo e fundamentado na teoria proposta por John Maynard Keynes<sup>17</sup> de maior intervenção estatal, emerge o Estado de Bem-Estar Social. Seu propósito foi a reativação econômica por meio da intervenção estatal na economia, com a alocação de recursos no setor industrial com o objetivo de gerar postos de emprego e ampliar os direitos sociais dos cidadãos. Dessa forma, é atribuído ao Estado um viés assistencialista, permeado por uma série de obrigações e compromissos a serem cumpridos (Harvey, 2008a). A reformulação do Estado, através do pacto social estabelecido entre Estado, capital e trabalhadores, possibilitou a maturação do fordismo enquanto regime de acumulação, o qual se aliou firmemente ao keynesianismo, e resultou em um período de acentuado crescimento após a segunda guerra e que perdurou até meados de 1970 (id., 2008a).

A partir de meados de 1970, o modelo fordista-keynesiano entra em crise, devido, principalmente, à sua rigidez burocrática, não coincidindo com as novas exigências do mercado consumidor (Harvey, 2008a). Como consequência, o modelo é gradativamente substituído pelo toyotista, que prevê uma maior flexibilidade ao organizar a produção com base no consumo, através de uma maior variedade de modelos produzidos em quantidades menores, a depender da demanda.

Como resultado da nova crise estrutural enfrentada, nas décadas de 70 e 80, o mundo passou por um período de reestruturação produtiva, marcado por uma série de transformações de âmbito socioeconômico e político em prol da recuperação das taxas de acumulação de capital. Esse processo deu origem ao que Harvey (2008a) denomina de regime de acumulação

---

partir de então, cada país deveria manter o valor de sua moeda nacional dentro de um valor indexado ao dólar-ouro.

<sup>16</sup> Apesar de incorporado por diversos países, essa adoção ocorreu de forma desigual, com as medidas sendo melhor implementadas por países já industrializados (Harvey, 2008). Em nações do "terceiro mundo", como o Brasil, a condição salarial não foi generalizada, a informalidade e desigualdades tornam-se marcas deste período (Antunes, 2009).

<sup>17</sup> John Keynes propôs uma nova maneira de se pensar política econômica e tornou-se um dos economistas mais importantes do século XX. Supunha que, em certa medida, toda a oferta encontraria uma demanda e que a oferta era responsável por ela, diferentemente dos clássicos, os quais acreditavam que seria a demanda a geradora da oferta. Além disso, o erro básico, para ele, era negar a importância da demanda efetiva para o crescimento econômico (Hunt; Lautzenheiser, 2013).

flexível, o qual possui como principal característica a flexibilização dos processos produtivos, dos mercados de trabalho e dos contratos.

Havia, de modo concomitante, a propagação e implementação da doutrina político-econômica neoliberal, intensificada, principalmente, com as eleições de Margareth Thatcher, em 1979, na Inglaterra, e Ronald Reagan, em 1980, nos Estados Unidos. Dentre os principais pressupostos neoliberais, destaca-se a participação mínima do Estado na economia como agente produtivo, intervindo somente em situações específicas.

Segundo Harvey (2008b), o neoliberalismo refere-se a uma teoria pautada em práticas político-econômicas que propõem a promoção de um maior bem-estar humano a partir das capacidades empreendedoras individuais em um regime caracterizado por sólidos direitos à propriedade privada, livre comércio e livres mercados. Neste modelo, o papel estatal estaria relacionado à criação e preservação das estruturas institucionais pertinentes a estas práticas, devendo garantir, por exemplo, a integridade do dinheiro. Contudo, sua atuação deve ser restrita, e, dessa forma, as intervenções nos mercados já consolidados são realizadas em um nível mínimo.

Sob o neoliberalismo, reforma-se o Estado tanto dos países que se haviam organizado em moldes socialistas como os que sempre estiveram organizados em moldes capitalistas. Realizam-se a desregulamentação das atividades econômicas pelo Estado, a privatização das empresas produtivas estatais, a privatização das organizações e instituições governamentais [...]. o poder estatal é liberado de todo e qualquer empreendimento econômico ou social que possa interessar ao capital privado nacional e transnacional. Trata-se de criar o “Estado mínimo”, que apenas estabelece as regras do jogo econômico, mas não joga. Tudo isso baseado no suposto de que a gestão pública ou estatal de atividades direta e indiretamente econômicas é pouco eficaz, ou simplesmente ineficaz. O que está em causa é a busca de maior e crescente produtividade, competitividade e lucratividade, tendo em conta os mercados nacionais, regionais e mundiais (Ianni, 1998, p. 28).

Diante desse cenário, o mundo do trabalho é reconfigurado e passa a ser regido pelos novos ideais da acumulação flexível. Os trabalhadores são inseridos em um novo contexto no qual constantemente são requeridas habilidades como capacidade de iniciativa, mobilização do conhecimento, assim como há o aparecimento de novos desafios a serem enfrentados em seu cotidiano de trabalho. Nesse sentido, a carreira de um trabalhador torna-se, não somente pautada na formação, mas também na articulação de qualidades subjetivas e interpessoais. E esta é a lógica do individualismo e da empregabilidade que se desenvolve a partir da crise do modelo fordista (Zarifian, 2002).



Ao analisar especificamente a dimensão do trabalho artístico — em especial o dos músicos—, faz-se relevante a menção ao surgimento da chamada “indústria criativa”, em meados dos anos de 1990 na Austrália, sendo fortemente utilizado no Reino Unido, e engloba atividades relativas a publicidade, arquitetura, mercado de artes e antiguidades, artesanato, design, design de moda, cinema, software, softwares interativos para lazer, música, artes performáticas, indústria editorial, rádio, TV, museus, galerias e as atividades relacionadas às tradições culturais (Bendassolli; Wood Jr., 2010). Seu aparecimento se relaciona intrinsecamente com o surgimento da sociedade do conhecimento, a qual é marcada pela transição de valores materialistas para os pós-materialistas, assim como pela passagem da sociedade industrial para a pós-industrial (Castells, 2000).

Esse novo contexto é caracterizado pela transformação de base econômica, a qual deixa de ser orientada pelo uso intensivo de capital e mão de obra voltados ao consumo de massa e passa a ter uma base intelectual fundamentada no indivíduo e em sua capacidade e formação de redes de conhecimento, o que resulta, conseqüentemente, no fortalecimento de valores relacionados à originalidade e criatividade.

Nesse prisma, pôde-se observar uma tendência de flexibilização de contratos de trabalho nos mais vastos segmentos do mercado como elemento central deste novo cenário. Nesse âmbito, o trabalhador torna-se responsável por si mesmo, através do reforço de um individualismo competitivo, centrado na cultura do empreendedorismo, valor que penetra os vários aspectos da vida (Harvey, 1993; Dardot; Laval, 2016). Além das habilidades profissionais essenciais à realização prática do trabalho, passam a ser demandadas capacidades relacionadas à subjetividade (Boltanski; Chiapello, 2009). Desse modo, as vivências dos trabalhadores são profundamente modificadas, passando a ser comum, em sua atuação profissional, a presença de contratos de trabalho flexíveis, o fortalecimento de uma lógica individualista e de auto responsabilização.

Conforme Menger (2005), as profissões artísticas aparecem exatamente como precursoras da experimentação da hiperflexibilidade em um mercado de trabalho ultra-individualizado, sem proteção e sem organizações de classe. "(...) as atividades artísticas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo" (ibid., p.44).

(...) Longe das representações românticas, contestatárias ou subversivas do artista, seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador, figura através da qual se lêem transformações tão decisivas como a

fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições de desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda individualização das relações de emprego (Menger, 2005, p. 44).

Dentro do contexto de flexibilização, as atividades artísticas impõem desafios aos trabalhadores, pois carregam consigo a percepção de que o sucesso é alcançável por todos aqueles que se esforcem e aperfeiçoem suficientemente suas habilidades. Essa concepção é fundamentada em uma ótica meritocrática, característica do cenário capitalista flexível, que negligencia as desigualdades pré-existentes entre os atuantes, provenientes de diferentes contextos socioeconômicos. A qual, de cunho individualista "(...) tende a invisibilizar as causas políticas, econômicas e sociais que geram, ampliam e perpetuam a falta de posições qualificadas de emprego, renda e as fragilidades de outros suportes sociais" (Guazina, 2021, p. 8).

Sendo assim, o trabalhador flexível assume total responsabilidade por sua ascensão e êxito profissional, sendo culpabilizado caso não alcance os elementos que garantam igualdade e progresso em sua carreira (Dardot; Laval, 2016). Conforme Menger (2005), os músicos se tornam empreendedores de si próprios, o que reflete em uma imagem idealizada destas carreiras e cria expectativas excessivas quanto à remuneração, assim como às possibilidades de mobilidade social, as quais são incompatíveis com o mercado de trabalho precarizado e escasso.

#### **1.4. Neoliberalização estatal e consequências para o setor artístico-musical**

Apesar da tendência de se relacionar mercados de trabalho mais flexíveis a empregos com menor grau de qualificação, com tarefas de fácil reprodução, que permitem a substituição dos assalariados com facilidade, as atividades artísticas, que têm como requisito a elevada qualificação, e que são, em essência, contrárias à rápida substituição de indivíduos, por valorizar a experiência e talento único, se mostram, na prática, envoltas pela flexibilidade e instabilidade (Menger, 2005). Na realidade, o discurso que valoriza a singularidade e os dons naturais encobre um mercado de trabalho permeado por constantes trocas de mão de obra.

Nesse contexto, torna-se relevante destacar as consequências do redirecionamento da ação estatal, sob as égides neoliberais, em relação ao setor cultural, a fim de apreender de que forma se estrutura o mercado de trabalho musical no cenário brasileiro contemporâneo. Para isso, serão brevemente expostas as políticas públicas implementadas para a sua manutenção e financiamento, fundamentais, segundo Segnini (2011), para compreender as estratégias utilizadas pelos músicos na busca por trabalho.

Os primeiros programas governamentais culturais brasileiros surgiram durante o período correspondente à Era Vargas, no qual, foram adotadas uma série de medidas em prol de uma maior institucionalidade ao setor, dentre as quais destaca-se a criação do primeiro Conselho Nacional de Cultura e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Calabre, 2007). Contudo, conforme evidencia Carvalho (2009), o setor cultural e seu desenvolvimento eram fortemente atrelados aos interesses estatais, sendo utilizado como instrumento ideológico legitimador do regime. Nesse sentido, o cenário musical era impulsionado com obras que apelassem à imagem da identidade nacional sob os moldes do Estado centralizador, o qual, por sua vez, responsabilizava-se por "definir os valores culturais que deveriam ser preservados pela sociedade, associando cultura e política como condição para o progresso social" (Carvalho, 2009, p.2).

As políticas públicas aos moldes concebidos atualmente estabelecem-se, no Brasil, principalmente, a partir de 1985, após o fim do período militar, ano em que foi criado o Ministério da Cultura<sup>18</sup> no país (Segnini, 2011). Além disso, a promulgação da constituição de 1988, consagrou importantes marcos para o setor. Conforme Carvalho:

O texto constitucional de 1988 reorienta as noções de cultura e de patrimônio, que abandonam a estreita vinculação com "fatos memoráveis da história do Brasil", atrelada firmemente ao passado, e insere o sentido do "patrimônio cultural" e a memória dos grupos sociais. É promulgada a primeira Lei Federal de incentivo fiscal à cultura, marco da relação do Estado com a comunidade artística, conhecida como Lei Sarney [...] A nova Lei, que buscava atrair investimentos privados para o setor da cultura mediante isenção fiscal, abre as decisões sobre a cultura ao mercado. Foi a forma escolhida para atender à crescente pressão da sociedade para um maior financiamento à cultura: estimular a relação entre produtores e artistas com empresários que, claro, fortaleceu a concepção liberal da gestão de cultura ao deixar as conduções das ações a cargo do mercado. (Carvalho, 2009, p. 25).

Diante disso, conforme apontado por Segnini (2011), apesar do Estado se estabelecer como principal instituição de respaldo financeiro às atividades artísticas, sobretudo a partir de 1990, nota-se a crescente participação de grandes corporações em tal processo, impulsionadas pelas próprias políticas públicas culturais.

A pesquisadora taiwanesa Chin-tao Wu (2006), ao analisar o cenário estadunidense e inglês, verifica que, no contexto permeado pelo neoliberalismo, os interesses dos governos,

---

<sup>18</sup> O Decreto 91.144, de 15/03/1985 estabeleceu a criação do Ministério da Cultura. O qual, até então pertencente ao domínio da educação, tornou-se autônomo (BRASIL, 2007).

permeados pelos ideais de livre mercado, associam-se aos interesses das grandes corporações, que visam a extensão de sua influência. A partir disso, "as empresas começaram a participar de maneira ativa na formulação do discurso da cultura contemporânea" (Wu, 2006, p. 26). Portanto, notou-se um crescente processo de privatização da cultura, ancorado nas políticas públicas.

As "parcerias" público-privadas no que tange ao financiamento cultural, que possuem como base a isenção fiscal e o Mecenato, foram regulamentadas no Brasil através da criação da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei n.8.813/91), conhecida como Lei Rouanet, que estrutura e define as bases da relação entre o Estado e o uso de capital privado para investimentos culturais. "Trata-se, portanto, de recurso público, direcionado de acordo com a capacidade de elaboração de projetos dos diferentes grupos e exigências dos patrocinadores" (Segnini, 2011, p. 180).

A readequação do papel do Estado nos investimentos do setor cultural reafirma o teor neoliberal das políticas públicas em questão. Sua atuação, segundo Segnini (2011), se reduziu à transferência de recursos públicos para as corporações, as quais, por sua vez, passaram a definir os rumos do repasse. Refere-se, dessa forma, a "[...] uma opção política liberal de gestão das artes por meio das decisões corporativas" (ibid., p. 180).

A partir desse cenário, Coli (2006) evidencia que há o estabelecimento de uma Era do *Marketing* nas atividades artísticas, que moldam e delineiam as relações entre patrocínio e cultura, de modo a clarificar o seu teor mercadológico. Dessa forma, assim como no contexto aristocrático vivenciado por Mozart, que o sujeitou às amarras cortesãs, no contexto capitalista neoliberal, a atuação musical, ao depender dos investimentos dos setores corporativos, torna-se sujeita às lógicas mercantis. De acordo com Pichoneri:

Assim, uma possibilidade analítica é a que aponta para a compreensão do significado dessas leis de incentivo que trazem em seu bojo a ideia da parceria entre o público e a iniciativa privada. Nesse sentido, pensando o setor artístico, destacando-se o da música, a partir dos dados fornecidos pelo Ministério da Cultura, é possível considerar que grande parte da produção nesta área esteja vinculada, para não dizer subordinada, a critérios e decisões tomadas pelas próprias empresas privadas não apenas pelo Estado (Pichoneri, 2011, p. 58).

Suscetíveis às lógicas mercadológicas, as verbas e regras destinadas às atividades culturais se estruturam e consolidam ao decorrer dos anos de 1990 e 2000 frente às tendências flexibilizadoras e de informalidade.

A partir de 2017, com a instauração da reforma trabalhista no Brasil, a precariedade e informalidade alastram-se, significativamente, para as atividades laborais de modo geral. Os modelos de contratação flexibilizados passaram a ser a realidade comum do cenário pós reforma, e com isso, vínculos cada vez mais precários de contratação tornaram-se formalizados e previstos e legitimados por meio de leis.

A agenda de desmonte dos direitos trabalhistas teve um impacto significativo em diversos contextos laborais. No entanto, ao considerar as atividades artísticas, os efeitos não foram tão avassaladores, uma vez que, desde os primórdios no modo de produção capitalista, foram caracterizadas como "laboratórios da flexibilidade" (Menger, 2005), nos quais as tendências flexibilizadoras, previstas na reforma, já eram habituais. Portanto, percebe-se que o que ocorreu foi a regulamentação de algo já frequente para as atividades musicais: os contratos precários, intermitentes e outras formas, até então atípicas, que a partir de então se tornaram assegurados. Além disso, como destacado por Costa (2020), verifica-se, nesse contexto, que indivíduos pretos, pardos e indígenas, bem como aqueles com níveis educacionais mais baixos, tendem a ocupar predominantemente posições de trabalho que se caracterizam por uma maior instabilidade, acompanhada de remunerações inferiores.

Frente a esse cenário, que foi intensificado ao decorrer do mandato do ex-presidente Jair Bolsonaro (2018-2022), a Lei Rouanet, em abril de 2019, sofreu um forte corte no limite para captação de recursos (de 60 milhões para somente um milhão de reais por projeto). Além disso, em fevereiro de 2022, o governo federal anunciou mudanças nas regras de financiamentos. Dentre as novidades, publicadas no site do Diário Oficial da União, destacam-se a redução do limite de 45.000 para 3.000 reais de cachê para artistas solo e a diminuição do prazo limite para a captação de recursos pelos projetos abarcados pela lei de três para dois anos. Tais modificações demonstram a tendência de um descompromisso governamental, nos últimos anos, em relação ao incentivo à cultura e, conseqüentemente, ao trabalho artístico<sup>19</sup>.

Portanto, ao analisar a condição de trabalho do artista, especialmente dos músicos, na atualidade, podemos observar muitas das tendências do “novo espírito do capitalismo”, sendo comuns, para esta e demais atividades artísticas/criativas, as escassas perspectivas de

---

<sup>19</sup> A gestão presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva, iniciada em 2023, retomou as perspectivas de desenvolvimento e fomento da cultura, ao reconstituir o Ministério da Cultura, que havia sido extinto pelo governo Jair Bolsonaro em 2019. Além disso, o novo governo está preparando um novo decreto em prol da reconfiguração na Lei Rouanet, unificando suas inscrições às leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc, de forma a constituírem um único sistema, que deverá contar com orçamento recorde de aproximadamente um bilhão de reais. Disponível em: <https://editalconcursosbrasil.com.br/noticias/2023/03/lei-rouanet-governo-lula-fara-novo-decreto-para-os-quase-r-1-bilhao/> Acesso em: 7 mar. 2023.

formalização, os contratos de trabalho intermitentes<sup>20</sup>, vinculados a projetos, assim como a falta de seguridade, direitos e proventos ligados à duração de espetáculos ou exposições (Menger, 2005). De modo a verificar tais tendências e aprofundar as argumentações sobre suas condições de trabalho no contexto pós reforma trabalhista e pandêmico. No decorrer dos capítulos subsequentes serão verificadas e analisadas as trajetórias de formação e atuação profissional dos músicos graduados.

---

<sup>20</sup> O contrato de trabalho intermitente, regulamentado pela Lei nº 13.467/2017, usualmente conhecida como Reforma Trabalhista, em vigor desde novembro de 2017, definido, no parágrafo terceiro do artigo 443 da CLT, refere-se a prestação de serviços não contínua, com revezamento de períodos de prestação de serviços e de inatividade.

## **2. PROCESSO DE FORMAÇÃO MUSICAL: DA APRENDIZAGEM À ESCOLHA POR PROFISSIONALIZAR-SE**

No decorrer das entrevistas com os músicos graduados pela Universidade Federal de São Carlos, pudemos identificar algumas similaridades em relação às suas formações musicais, que incluem a precoce iniciação, propiciada através do acesso a projetos sociais, conservatórios, escolas de música ou aulas com professores particulares, e, posteriormente, a busca por formação superior como forma de obtenção de maior nível de qualificação e melhores possibilidades de inserção no mercado de trabalho.

A fim de analisar os caminhos percorridos pelos interlocutores no decorrer de suas formações musicais, a partir das diferentes realidades sociais vivenciadas, inicialmente, foram investigados os processos que deram origem à sua iniciação musical, desde os primeiros contatos estabelecidos com a música, destacando-se o papel fundamental da família como promotora do despertar artístico, até a prática propriamente dita, por meio do aprendizado de um ou mais instrumentos musicais. Dessa forma, foi possível acessar experiências e vivências no decorrer da aprendizagem musical, em sua fase anterior à realização do curso superior, que possibilitará explorar um aspecto central para as atuações artísticas de maneira geral: o início precoce da formação profissional.

Adicionalmente, serão analisados os aspectos envolvidos na escolha do curso de graduação em música e, por consequência, na decisão de seguir na área musical não apenas como *hobby*, mas de forma profissional. Com isso, visamos captar as expectativas dos interlocutores com relação à formação superior, assim como possíveis influências exercidas por familiares, professores ou amigos na escolha do curso.

### **2.1. Iniciação no aprendizado musical: o papel da família**

Ao ser indagado sobre os seus primeiros contatos com a música, um dos interlocutores discorre:

Desde moleque, desde pequenininho, meu pai tocava violão para mim. [...] Ele já foi aspirante a músico, sempre tocou guitarra e violão, já participou de programa de calouros, já teve várias bandas. Por isso, quando criança, eu tinha acesso a vários instrumentos: sanfoninha, flauta doce, xilofone. Então sempre tive contato com a música (*Jorge, 35 anos, guitarrista*).

Sua fala apresenta algumas pistas sobre a importância da família no processo de aprendizagem musical, as quais serão exploradas a seguir.

A partir de sua análise biográfica de oito músicos renomados, Fucci-Amato (2008), constatou que uma considerável parte deles provinha de famílias nas quais a apreciação por manifestações artísticas estava presente e era estimulada no processo de socialização. Sob essa conjuntura, a autora enfatiza a relevância da instituição familiar como o primeiro ambiente no qual a musicalização<sup>21</sup> é cultivada e desenvolvida.

A socialização familiar permeada por uma apreciação musical — não somente através da prática de um instrumento propriamente dita, mas também por meio da escuta de gêneros e estilos musicais diversos —, estabelece a primeira aproximação das crianças com as melodias, o que contribui significativamente para o desenvolvimento de uma sensibilidade musical precoce.

Helena, baterista em uma banda de *rock* e tatuadora, demonstra bem essa questão:

Eu acho que o meu primeiro contato com a música foi pelo fato de a minha mãe tocar piano, né? Ela tinha um piano em casa, então eu ficava brincando assim, né? Eu nunca realmente aprendi a tocar piano de fato, mas foi o meu primeiro contato com as notas musicais, né? Eu sentava no piano, ficava tentando tirar melodiazinhas, assim, tocar melodias. [...] Acho que esse foi o meu primeiro contato (*Helena, 33 anos, baterista e tatuadora*).

Pode-se deduzir, com base na definição de musicalização, que o contato musical no ambiente familiar forneceu as bases tanto para a evolução da musicalidade da interlocutora, como também para o desenvolvimento de seu gosto/estilo musical pessoal. Mesmo que de forma informal, ao tocar melodias no piano de forma espontânea e lúdica, suas primeiras habilidades musicais – referentes a maior concentração, disciplina e senso rítmico — foram cultivadas.

A partir de então, Helena relatou que o seu interesse musical foi, aos poucos, se expandindo. "[...] eu comecei a gostar muito de bandas, então eu ouvia muita música, ficava decorando as letras e tal" (*idem*). Como consequência, passou a praticar violão de forma autodidata: "[...] eu tentava aprender as músicas que eu gostava no violão e levava (o instrumento) pra escola pra ficar tocando na hora do intervalo".

---

<sup>21</sup>A musicalização refere-se ao processo de construção do conhecimento com o propósito de desenvolver e despertar o gosto musical, promovendo a sensibilidade, criatividade, senso rítmico, prazer em ouvir música, imaginação, memória, concentração, atenção, autodisciplina, respeito ao próximo, socialização e afetividade (Brécia, 2003).



Diante disso, pode-se inferir que, quando os pais valorizam e apreciam a música, os filhos tendem a trilhar um caminho semelhante. No caso de Helena, por mais que, posteriormente, tenha se interessado pela prática de outros instrumentos musicais que não o piano, o seu precoce contato musical, proporcionado pela mãe, propiciou o despertar de sua curiosidade e sensibilidade musical já na infância, os quais facilitaram o aprendizado autodidata do violão.

Para além da transmissão dos saberes culturais — que por si só já constitui uma forma de educação informal (Fucci-Amato, 2008) —, a família também desempenha um papel crucial ao proporcionar o acesso à aprendizagem musical formal, que é viabilizado através do estímulo à prática de atividades musicais, seja em escolas de música, conservatórios, projetos sociais ou corais.

O respaldo familiar foi fundamental para a aprendizagem musical de Helena e Clara. Ambas enfatizam:

Eu lembro que quando eu tinha uns 12 pra 13 anos, eu comecei a gostar muito de bateria. E eu comecei a ficar muito doida nisso, assim, de querer tocar e tal. [...] Pedi pra minha mãe me colocar em uma escola de música e deu certo, foi uma experiência muito legal (*Helena, 33 anos, baterista e tatuadora*).

Meu pai sempre compôs umas musiquinhas pra mim, cantava pra mim quando eu era criança, aí comecei a criar essa parte afetiva também, sabe? E aí quando eu tinha uns 11 ou 12 anos, não lembro, ele me botou pra fazer aula de violão, E aí, a partir daí, eu comecei a criar mais coisas também, já comecei a compôr e querer estudar mais (*Clara, 25 anos, professora de música e estudante*).

Ao observar as falas das interlocutoras, percebe-se que músicos socializados em ambientes propícios à prática musical têm seu processo de formação antecipado, o que os coloca em posição vantajosa com relação aos demais, que tenham iniciado o processo formativo mais tardiamente. Desse modo, o apoio e incentivo, especialmente dos pais, contribui significativamente para a constituição de futuras carreiras musicais, na medida em que direcionam as escolhas e possibilitam o acesso a ambientes e recursos musicais essenciais para um pleno amadurecimento artístico.

Em sua análise sobre a vida e trajetória de Mozart no contexto das sociedades de corte, Elias (1995) já havia explicitado sobre a influência familiar no processo formativo dos músicos. O papel desempenhado pelo pai, Leopold Mozart, um músico renomado da época, foi primordial para o florescer do talento artístico de seu filho. Foi por meio do atento e precoce suporte paterno que o jovem Wolfgang desenvolveu as habilidades necessárias para a atuação

no mundo da música. A orientação paterna, portanto, forneceu-lhe as bases para o notável crescimento como músico e compositor.

[...] Desde seu primeiro dia de vida (Mozart) foi continuamente exposto a diversos estímulos musicais, às diferentes sequências de violino e piano; ele ouvia o pai, a irmã e outros músicos ensaiando e corrigindo os erros. Não é de surpreender que logo tenha desenvolvido uma sensibilidade aguda às diferenças de tom, uma consciência musical altamente perceptiva [...] A educação precoce dada por um pai com uma consciência extremamente exigente, e que corrigia todos os erros musicais do filho com severidade, fez nascer na criança, como muitas vezes acontece, uma consciência não menos rigorosa, mas também de caráter muito diferente (Elias, 1995, p.82-85).

Desde cedo, suas energias criativas foram canalizadas em prol da aprendizagem musical, que, de acordo com Elias (1995, p.83), "ampliaram seu fluxo de fantasias instintivas em vez de se opor a ele". Percebe-se que a "genialidade" e "extraordinariedade" atribuídas ao compositor eram consequentes de todo o árduo processo de profissionalização pelo qual passou desde a infância, o que contrasta com a concepção idealizada, preponderante no senso comum, na qual os fazeres musicais são correlacionados à presença de "dons", inatos aos seus bons executores, e impossíveis de serem transmitidos ou desenvolvidos pelos que não fossem providos de tais habilidades intrínsecas.

Com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de um "gênio" é um processo autônomo, "interior", que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta ideia está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos (Elias, 1995, p.53).

No contexto contemporâneo, o reconhecimento do artista enquanto trabalhador permanece idealizado e submetido ao protagonismo das obras de arte e performances. Para Barros, Rosa e Santo (2014), o trabalhador do meio artístico é compreendido como possuidor de uma capacidade que o distingue dos demais, e alguém que age exclusivamente movido por sua pulsão criativa. Com isso, os debates sobre seus direitos e condições de trabalho acabam por ser desconsiderados. Além disso, apontam que a visão estereotipada e romantizada em relação a estes profissionais advém dos próprios meios de comunicação, que reforçam uma ideia hegemônica de arte e cultura. Noções como a de "gênio" e de "dom natural" são utilizadas como mecanismo ideológicos que visam justificar a frágil posição dessa categoria perante o mercado de trabalho capitalista.

Bourdieu (1998), em "A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura", constata que os discursos que propagam a existência de "dons" fazem parte de uma estratégia ideológica para legitimar as diferenças socioeconômicas, na qual o pleno desenvolvimento das habilidades musicais é restrito aos supostos detentores de aptidões pertencentes à elite. Conforme verificaremos a seguir, com base no conceito de *capital cultural* de Bourdieu (1998), a propagação da ideia dos "dons" segue uma lógica perversa na qual as desigualdades de acesso ao desenvolvimento artístico são legitimadas.

O autor expande a noção de capital ao considerar que este, ao invés de estar estritamente objetivado no campo das relações materiais, encontra-se incorporado, consciente e inconscientemente, nos sujeitos como um todo e variam de acordo com a classe a qual pertencem. Os capitais adquiridos aglomeram-se nas estruturas psíquicas e corporais de cada sujeito, controlando as maneiras de ser e agir de modo geral. Nesse sentido, é por meio deles que são definidas as condições de existência social. Os membros das camadas sociais elevadas transmitem aos seus descendentes um conjunto de bens, os quais, para além de econômicos, incluem elementos culturais e educacionais, que possibilitam a manutenção da posição socioeconômica ao decorrer do tempo. Com o capital cultural herdado, os indivíduos pertencentes a tais conjunturas são, desde a infância, condicionados e estimulados artisticamente. Além disso, por também possuírem capital econômico, obtêm acesso aos mais diversos ambientes culturais e educacionais e recursos materiais necessários à prática musical.

Apesar das análises bourdieusianas evidenciarem a presença do capital econômico como um condicionante para a aquisição de capital cultural, é possível identificar famílias nas quais o capital cultural é fortemente estabelecido, mesmo na ausência de recursos econômicos abundantes. No entanto, os filhos provenientes de famílias de baixa renda dificilmente terão acesso aos mesmos ambientes e recursos materiais, — que incluem desde a compra de discos e ingressos para apresentações até a aquisição de instrumentos musicais e mensalidades das aulas particulares ou em e cursos de férias—, disponíveis para aqueles provenientes de classes médias ou altas, os quais ampliam significativamente as possibilidades de sucesso para os descendentes das classes mais privilegiadas.

O meu pai é agrônomo, mas é músico de curtição, ele não fez música, não é músico formado, mas ele é um autodidata no violão, tem um ouvido muito bom, sempre tirou músicas de ouvido. E ele fazia a minha musicalização. Ele colocava todos os estilos musicais que eu me interessava. Eu gostava de Terra Samba, Edvard Grieg, *Backstreet Boys*, *Twister* [...] Eu lembro que dançava e cantava todos os dias seguindo os ritmos das músicas (*Marisa, 29 anos, professora da rede básica e contrabaixista/artista*).

No caso de Marisa, a transmissão de capital cultural ocorreu, principalmente, por meio do incentivo à audição musical e da exposição a diferentes estilos musicais proporcionados por seu pai. Esse processo despertou sua curiosidade musical desde cedo, permitindo-lhe desenvolver seu próprio gosto musical e, futuramente, o desejo de praticar um instrumento musical, através do qual sua trajetória musical foi consolidada.

Quando eu tinha mais ou menos 13 anos, queria tocar baixo elétrico, porque sempre gostei dos sons graves. E meu pai falou pra mim que baixo era zoadado, que a guitarra aparecia mais. E aí eu concordei, e ele me deu uma guitarra com 13 anos e comecei a fazer aulas com um professor particular. [...] Quando eu fiz 14, foi meu aniversário de novo e eu falei: "pai, deixa eu tocar baixo elétrico?". Aí ele me deu um de presente (*ibid.*).

Desde o nascimento, os indivíduos estão imersos em contextos familiares específicos, nos quais, gradualmente, internalizam os comportamentos e condutas, passando a orientar sua conduta por meio deles. Desse modo, talvez, se não tivesse crescido em um entorno familiar no qual a musicalização fosse estimulada, Marisa não teria de fato se interessado, em um momento posterior, pela aprendizagem musical. Conforme Elias (1995), a sua formação individual de seus gostos e preferências foram, em grande medida, moldados pelo contexto social no qual foi socializada.

A aquisição de capital cultural é mais uma vez verificada através do incentivo familiar à prática de atividades musicais, que podem envolver a compra de um instrumento musical, a contratação de um educador capacitado para transmitir o conhecimento musical ou o acesso a uma escola de música. Marisa, além de ser estimulada musicalmente desde cedo, teve acesso a uma educação musical especializada e aos recursos materiais para sua prática, em grande medida, graças ao suporte de seu pai, o qual a presenteou com os instrumentos musicais e custeou suas aulas particulares, propiciando, assim, o desenvolvimento de suas habilidades técnicas.

Além do suporte necessário para o aprendizado musical, a família, por ser o primeiro ambiente socializador dos indivíduos, em um primeiro momento, influencia e direciona a escolha do instrumento a ser praticado. Podemos perceber, no caso de Marisa, que por mais que seu desejo fosse tocar baixo, a princípio, seu pai se mostrou relutante e a colocou em aulas de guitarra, por ser um instrumento com o qual demonstrava maior afinidade. Contudo, ao verificar que o desejo da filha persistiu mesmo após um ano de prática da guitarra, ele a presenteou com um baixo elétrico e a matriculou em um curso para aprender a tocá-lo.

Esse ponto de sua trajetória é relevante de ser mencionado, pois demonstra que, por mais que sua família exercesse influência sobre as suas escolhas musicais, as suas aspirações musicais individuais não foram reprimidas. De certo modo, o desenvolvimento musical da interlocutora foi plenamente realizado, pois suas energias, assim como as do jovem Mozart, foram canalizadas em prol daquilo que desejou aprender, o que possibilitou o desenvolvimento de suas habilidades em um instrumento com o qual se identificasse, e posteriormente, a decisão de se tornar musicista profissional.

De acordo com Bendassolli e Borges-Andrade (2011), na Indústria Criativa, a importância do trabalho para os profissionais é amplamente influenciada por um comprometimento afetivo com suas atividades laborais. Especificamente no caso dos músicos, é comum observarmos um forte envolvimento emocional com o instrumento que dominam, o qual, para Marisa, referia-se ao baixo elétrico.

O desenvolvimento de sua carreira musical foi viabilizado pelo suporte de sua família em relação à prática desse instrumento, tendo em vista que, apesar de ter gostado de tocar guitarra, nunca considerou tocá-la profissionalmente. "Foi legal aprender a tocar guitarra, porque facilitou muito na hora de aprender a tocar baixo..., mas o que eu me interessava mesmo, que fazia meus olhos brilharem, eram os instrumentos de sons graves" (*Marisa, 29, professora de música e contrabaixista/artista*). Dessa forma, o comprometimento afetivo com o instrumento e o apoio familiar para a sua formação musical específica foram fatores determinantes para o desenvolvimento de sua futura carreira musical. A conexão emocional desenvolvida com o baixo, contribuiu para a dedicação e excelência no seu desempenho musical.

Embora a família tenha se mostrado fundamental para os primeiros passos na trajetória musical de grande parte dos entrevistados, um deles relatou que, em um primeiro momento, não contou com este apoio.

Eu comecei a me interessar, assim, por música, acho que com uns 10 anos. E aí, eu comecei a pedir pros meus pais pra eles me colocarem em algum tipo de aula, algum tipo de coisa assim, porque eu queria aprender, na época, eu queria aprender guitarra. E eles foram muito relutantes no começo, porque isso era uma coisa muito distante, assim, não temos músicos na família (*Pedro, 25 anos, professor particular e garçom freelancer*).

Em famílias nas quais o capital cultural não foi acumulado e cultivado, a iniciação musical não recebe a mesma importância. Diferentemente do contexto familiar de outros

interlocutores, incluindo Marisa, nos quais a escuta e prática musicais sempre foram incentivados, para Pedro, o desejo por aprender um instrumento foi, a princípio, incompreendido e reprimido. Para além do capital cultural, seu seio familiar próximo também era desprovido de capital econômico elevado. Nesse sentido, seus pais se mostraram contrários à sua aprendizagem musical, em grande medida devido à ausência de recursos financeiros necessários para custeá-las. Apesar disso, após insistir por algum tempo, seu desejo de aprender guitarra foi atendido:

Mas aí, quando eu tinha uns 11, acho que 11 pra 12 anos, eles cederam e me colocaram numa aula de guitarra, eu ainda não tinha instrumento, ganhei um violão do meu tio e tal, que era dele. E aí, comecei a fazer aula, comecei a fazer aula e fiz, acho que dos 12 até os 17 anos, fazendo aula em uma escola de música (*id.*) .

Aqui, a importância familiar para a formação musical é mais uma vez verificada. Por mais que, no caso do interlocutor, não tenha havido o incentivo à prática de guitarra no início, foi por meio de seu aval e financiamento que o aprendizado pôde ser concretizado, foram seus pais os responsáveis por colocá-lo em uma escola de música e custear as mensalidades. Destaca-se também o papel de seu tio, o qual, ao presenteá-lo com seu antigo violão, fez com que Pedro pudesse praticar as lições em casa e, desse modo, melhor se desenvolver.

Percebemos, portanto, que o apoio familiar, em maior ou menor grau, se configura em fator chave no processo de aprendizagem musical ao fornecer o suporte e incentivo para que os indivíduos possam explorar e aprimorar suas habilidades musicais desde cedo.

## **2.2. O aprendizado musical formal: aulas particulares, projetos sociais e conservatórios**

Após o exame do papel da família na aproximação dos indivíduos com a música e no acesso à educação musical, verificar-se-á como se deu o processo de aprendizagem, de certo modo, "institucionalizado", o qual adquire relevância especial para os graduados em música, uma vez que também se refere à sua própria formação profissional. Diversas instituições podem estar presentes ao decorrer de uma formação musical. Dentre elas, destacaram-se, nas trajetórias analisadas, as escolas de música, projetos sociais e conservatórios.

A grande maioria dos interlocutores informou ter realizado, em algum momento da formação, aulas em escolas de música ou com professores particulares: "Eu comecei a estudar piano com seis anos de idade, estudei em escola de música dos seis aos quatorze anos"

(Henrique, 36 anos, dono e professor de escola de música). "...fiz aulas de bateria desde os 13 anos em uma escola de música, foi uma experiência muito legal" (Helena, 33 anos, baterista e tatuadora).

O ensino musical nas escolas de música e através de aulas oferecidas por professores particulares é bastante variado, a depender da metodologia aplicada e dos objetivos dos praticantes. Em geral, nesses ambientes, as aulas tendem a ser ministradas de forma individual<sup>22</sup>, o que permite que os professores atendam de maneira efetiva aos desejos musicais dos praticantes. Além de serem ensinados sobre as técnicas e habilidades específicas do instrumento, os alunos têm a oportunidade de desfrutar de uma orientação personalizada, o que contribui para um progresso mais rápido e direcionado. Ademais, os conteúdos e a abordagem de ensino podem ser melhor adaptados para atenderem às necessidades e interesses específicos de cada aluno, tornando o processo de aprendizagem bastante motivador.

Diferentemente das aulas em grupo, nas quais o instrutor deve dividir sua atenção entre todos os membros da turma, as aulas particulares permitem o estabelecimento de um relacionamento mais próximo e colaborativo entre o professor e o aluno. Esse tipo de interação propicia uma comunicação mais aberta, o que permite ao professor obter uma compreensão mais aprofundada das aspirações musicais do estudante e, com isso, auxiliá-lo na realização de seus objetivos.

Marisa, afirma que, ao começar a realizar aulas de baixo elétrico, sentiu-se atraída devido ao fato de seu gosto musical ter sido enriquecido. Inicialmente, ela tinha um forte interesse pelo *rock* dos anos 1990 e 2000, mas, com o auxílio de seu professor, gradualmente explorou outros estilos. Conforme menciona: "[...] comecei a tocar coisas além de Nirvana, fui para o *rock* clássico, mantive meu interesse no *rock and roll*, mas passei a ouvir outras coisas, tipo bandas dos anos 70 e tal" (Marisa, 29 anos, professora da rede básica e contrabaixista/artista). Apesar de não ter limitado sua prática apenas ao que inicialmente a interessava, o professor pôde desenvolver suas habilidades musicais ao conduzi-la por um caminho que considerava interessante para ela. Essa abordagem, personalizada e colaborativa, permitiu que a interlocutora expandisse seus horizontes, ao mesmo tempo em que não se distanciou de suas preferências e inclinações musicais.

Contudo, conforme Pichoneri (2006), o acesso a aulas particulares ou em escolas de música quase nunca é gratuito, o que requer que a família disponha de recursos financeiros para

---

<sup>22</sup> Os alunos têm aulas individuais, geralmente acontecendo em um formato um a um com o professor.

custear as mensalidades ou pacotes. Apesar disso, mesmo aqueles cujos recursos financeiros eram reduzidos, em algum momento de sua formação, receberam aulas particulares.

Luísa (26 anos, *au pair*), realizou seu percurso musical na fase anterior à universidade praticamente todo de forma gratuita, por meio de projetos sociais. Contudo, aos 17 anos, por já trabalhar e, desse modo, possuir uma fonte de renda, conseguiu custear aulas particulares por algum tempo:

A única aula particular que eu fiz foi quando eu quis aprender violoncelo, e queria tocar na orquestra, aí comprei um e comecei a fazer aula em uma escola de música municipal, que tem um preço bem mais barato que o convencional. Fiz por seis meses, mas tive que sair pra fazer cursinho, mas foi a única aula paga que eu fiz de música (Luísa, 26 anos, *au pair*).

No que diz respeito à educação musical gratuita, o Brasil conta atualmente com uma variedade de projetos socioeducativos com o intuito de promover o desenvolvimento musical de crianças e adolescentes pertencentes a distintos contextos sociais<sup>23</sup>. Nesse sentido, Fisher (2012), destacou a existência de 92 projetos de integração social por meio da música orquestral espalhados pelo Brasil. O acesso a esses projetos em algum momento da aprendizagem musical foi um fator presente e marcante em três das trajetórias analisadas:

Eu comecei com artes bem novinha, assim desde criança. Fazia isso em centro comunitário, na escola etc. [...] Então sempre tive muito contato com o artístico. Com 9 anos, eu entrei em um projeto social que ensinava música popular, hip hop, dança brasileira e depois comecei em um outro projeto que oferecia aulas de musicalização, aí eu comecei a fazer e nunca mais parei (Luísa, 26 anos, *au pair*).

Eu fazia um curso, tipo oficinas culturais, que tinham em Araraquara. São cursos gratuitos de arte e cultura que são oferecidos para famílias de baixa renda e ali eu comecei a ter essa vivência de coletivo e algumas experiências com apresentação, o que foi bem legal porque eu não tinha essa experiência antes (Heitor, 29 anos, *professor em escola de música e guitarrista*).

Lá em Pirassununga, apareceu um projeto de música, tipo o Projeto Guri, que tem aí no estado de São Paulo. Apareceu o Cordas da Cultura, que era um projeto da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, em parceria com a 51, aquela empresa de bebida, e aí ofereciam aulas gratuitas de violino, violoncelo, viola e contrabaixo. Aí eu comecei a fazer aulas e tocar lá (Marisa, 29 anos, *professora da rede básica e contrabaixista/artista*).

---

<sup>23</sup>Mais informações em: <https://oglobo.globo.com/cultura/orquestras-sociais-se-multiplicam-no-brasil-mudando-destino-de-jovens-carentes-5787491>. Acesso em: 01 de ago. 2023.



Esses programas têm desempenhado um papel de grande importância na democratização do acesso à educação musical, proporcionando oportunidades para que jovens, especialmente advindos de situações de vulnerabilidade socioeconômica, possam aprimorar suas habilidades e explorar seu potencial artístico, expandindo o acesso à educação musical. Desse modo, para muitos, estes espaços constituem a única possibilidade de acesso ao ensino e à prática musical formal. Luísa atrela o desenvolvimento de sua musicalização como resultante de sua precoce inserção em projetos sociais, tendo em vista não ter recebido suporte familiar em nenhum momento de trajetória formativa.

Além disso, o estabelecimento de conexões interpessoais e das práticas em grupo, essenciais para os praticantes que viessem a seguir na música profissionalmente, são bastante explorados e desenvolvidos nestes locais. Podemos verificar esta questão na fala de Heitor, na qual, atribui significativa importância às oficinas culturais em seu desenvolvimento musical coletivo. Segundo Koopman (2007), a aprendizagem por meio de interações sociais permite o desenvolvimento dos saberes de forma comunitária, e, dessa forma, torna-o mais diverso.

Portanto, de modo geral, tais iniciativas são essenciais para a promoção de uma maior inclusão sociocultural, de modo a possibilitar um aprendizado musical dinâmico e diversificado e, principalmente, democratizado. Contudo, ao considerarmos o acesso ao ensino superior em música, que pressupõe a realização de uma prova de conhecimentos específicos, teóricos e técnicos, pudemos perceber, através dos relatos dos interlocutores, que o completo domínio das habilidades requeridas para essa avaliação é mais bem adquirido em instituições educacionais musicais de maior grau de institucionalização<sup>24</sup>, sendo os conservatórios um exemplo proeminente.

Luísa, mais uma vez, ilustra bem essa questão ao ser questionada sobre sua preparação para a prova técnica. "[...] pra mim foi complicado, porque, na musicalização, que foi o que eu tive nos projetos, tudo é muito prático. No máximo eu sabia ler uma partitura básica, clave de sol e tal, eu não sabia o que era uma terça menor, terça maior" (*Luísa, 26 anos, au pair*). Apesar disso, é importante ressaltar que ela entende como bastante positiva a sua experiência nos projetos sociais de que participou, os quais proporcionaram a ela um domínio rítmico e melódico bastante avançado. "Na parte rítmica eu arrasava, porque eu tocava desde criança, a parte técnica foi ok porque eu estudei bastante com as provas antigas. Mas a parte de acordes foi difícil" (*idem*).

---

<sup>24</sup> Nessas instituições, além das aulas práticas, os alunos geralmente seguem uma estrutura curricular que abrange também conhecimentos teóricos, o que proporciona um ambiente propício para o desenvolvimento aprofundado das competências necessárias nas provas de admissão ao ensino superior em música.

Entre os interlocutores cujos processos formativos se deram em conservatórios, por meio dos chamados cursos livres<sup>25</sup>, as habilidades técnicas necessárias à prova foram relativamente desenvolvidas, tendo em vista que, desde o início do curso, há o aprendizado teórico. Para muitos, especialmente os mais jovens, a maior burocratização do ensino musical pode ser desmotivadora, visto que torna o processo menos dinâmico em comparação às aulas e projetos, mais interativos e dinâmicos. No entanto, para os futuros musicistas, esse aspecto se torna um diferencial positivo em relação aos demais concorrentes que nunca tiveram acesso a tais conhecimentos. Ao receberem um aprendizado musical abrangente, que vai além do domínio do instrumento e inclui outras disciplinas teóricas que compõem e estruturam o ensino musical, estes indivíduos adquirem conhecimentos musicais técnicos e teóricos específicos, o que lhes proporciona maior facilidade em provas e processos seletivos.

E eu tinha a minha base no conservatório da minha cidade, que era público e tal, eu fazia aula teórica, eu fazia aula, eu corria atrás, né? Então, além de ter que saber a mesma matéria que o pessoal que quer fazer medicina tem que saber, você tem que saber também a prática e teoria musical. E o conservatório me ensinou bastante disso e eu entrei, então com uma base boa (*Marisa, 29 anos, professora da rede básica e contrabaixista/artista*).

A formação musical de Marisa destaca-se por ter sido bastante diversificada. Antes da entrada no ensino superior, já havia frequentado tanto aulas particulares e projetos sociais, como também o conservatório municipal de sua cidade. A interlocutora afirma que esse aprendizado combinado foi essencial para a sua entrada e bom desempenho no ensino superior.

Lia também confirma a importância do ensino em mais de uma instituição para o seu aprendizado prático e teórico: "Eu comecei com aula particular e aí depois eu fui para um conservatório também. Aí lá eu aprendi umas coisas teóricas também e aprendi mais violão". Posteriormente, ao decidir se graduar em música, afirma que, além do que foi aprendido no conservatório, também teve aulas voltadas à treiná-la para os processos seletivos de que participaria: "...eu continuei fazendo aula com o meu professor, porque tinha... E, enfim, eu

---

<sup>25</sup> Os cursos técnicos, ministrados em conservatórios, geralmente demandam uma carga horária semanal extensa e conferem um diploma que, embora não seja oficialmente reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC), é altamente respeitado no cenário musical e aceito por algumas instituições de ensino para atividades de docência (Pichoneri, 2006). Por outro lado, os cursos livres se assemelham essencialmente aos oferecidos por escolas de música privadas, tipicamente demandando de uma a duas horas de dedicação semanal. De modo geral, ambos os cursos propiciam uma formação bastante específica, porém, a sistematização do curso livre não é tão abrangente quanto nos cursos técnicos.

precisava estudar também, né, fazer toda a questão de trabalhar a música que eu iria apresentar, né, para a banca<sup>26</sup>" (*Lia, 33 anos, cantora*).

Dessa forma, o acesso ao ensino superior em música pressupõe um domínio prévio de habilidades técnicas adquiridos anteriormente à entrada, que, como verificado, foram adquiridas pelos interlocutores desde cedo, de maneiras e em graus distintos. Nesse meio altamente competitivo, a realização de provas de competências específicas como requisito para a aprovação permite filtrar e selecionar os candidatos com as maiores habilidades previamente desenvolvidas. Assim, diferentemente de outras ocupações, nas quais o ensino superior formal é requisito para a posterior atuação, para os artistas, esse tipo de formação constitui-se como uma dentre as opções de qualificação possíveis, aparecendo como uma complementação e aperfeiçoamento de uma formação anteriormente iniciada.

### **2.3. Os caminhos para o Ensino Superior em Música: influências e a decisão pela licenciatura**

Ao analisarmos as possíveis circunstâncias que podem ter levado os indivíduos a desejarem se profissionalizar no meio musical, verifica-se, conforme Pichoneri (2006), que o suporte familiar, comum na fase inicial do aprendizado, pode se converter em resistência quando a formação musical torna-se também uma escolha ocupacional. No caso dos graduados em música entrevistados, os que enfrentaram maiores resistências familiares em relação à decisão de cursar a graduação em música foram aqueles cujas famílias, no início de suas trajetórias musicais, já não apoiaram o seu desenvolvimento musical. "[...] quando eu falei que ia fazer faculdade de música eles ficaram em choque, falaram que não ia dar certo" (*Pedro, 25 anos, professor particular e garçom freelancer*).

Aí, antes de eu entrar meus pais não me apoiavam de jeito nenhum, só depois que eu entrei que eles ficaram "nossa ela entrou". Mas antes, eu não tinha apoio nenhum deles, me ajudaram tipo assim "ah você quer faculdade? então vamos fazer as coisas de casa pra você" Não. Eu tinha cursinho, trabalhava à tarde, escola, cuidar dos meus irmãos, então foi muito pesado antes da faculdade (*Luísa, 26 anos, au pair*).

---

<sup>26</sup>Até o ano de 2021, o vestibular do curso de música da UFSCar consistia apenas em uma prova teórica. Entretanto, a partir de 2022, sofreu alterações e passou a incluir a preparação e avaliação de uma obra prática. A interlocutora, apesar de ter ingressado em 2009, menciona a importância dessa preparação prática, pois também prestou vestibulares em outras instituições que exigiam esse requisito.

A família de Luísa, desde o início de seu desenvolvimento musical, não a apoiou. A ausência de capital cultural no seio familiar fez com que a importância que ela deu à música não fosse devidamente compreendida. Conforme verificado anteriormente, seu aprendizado musical se concretizou, em grande medida, graças ao seu acesso a projetos sociais e também aos professores que a incentivaram no decorrer do percurso.

Sua trajetória revela as dificuldades enfrentadas por indivíduos de classes sociais mais baixas para o acesso ao ensino superior em música e a possibilidade de ascensão social por essa via. Vinda do ensino público, ela teve que conciliar desde cedo seus estudos musicais com a escola, o trabalho e o cuidado de seus irmãos. Aos indivíduos com origens socioeconômicas menos favorecidas, são acrescidos uma série de obstáculos a serem enfrentados para seguirem uma carreira na música e acessarem uma formação profissional na área.

Nesse ponto, é relevante destacar que a dificuldade de aceitação, por parte da família, da formação e profissionalização musical da interlocutora também está, de certa forma, relacionada à uma questão de gênero. Por ser mulher, a ela foram atribuídas tarefas domésticas, o cuidado de seus irmãos mais novos e os afazeres domésticos. De acordo com Biroli (2018), a divisão sexual do trabalho tornou-se um dos elementos que explicam a função e o desempenho das mulheres e dos homens na sociedade. As mulheres tendem a ser designadas para assumirem funções domésticas e de cuidado com os filhos e outros familiares, ao passo que os homens são direcionados ao trabalho considerado produtivo, exercido no âmbito público, e que é remunerado.

"[...] Minha família tem uma cabeça muito diferente, muito mesmo, conservadora. O sonho da vida deles era que eu fosse uma mulher de casa, recatada, essas coisas. E eu, desde criança, não me encaixava nisso" (*Luísa, 26 anos, au pair*). A partir de sua fala, percebemos que, apesar dos discursos em prol do acesso à participação feminina no mercado de trabalho serem marcantes no contexto atual, a diferenciação de tratamento e atribuição de determinados papéis sociais ao gênero feminino persistem por gerações em famílias como a da interlocutora, mantendo o padrão de dominação masculina e submissão feminina (Biroli, 2018).

Para outros, por outro lado, cursar o ensino superior em música representa uma oportunidade de conciliar suas paixões pessoais, expandir seu conhecimento técnico e sua rede de contatos, além de atender às expectativas de seus pais quanto a cursar uma faculdade. Nesse contexto, a trajetória de Clara se destaca. Inicialmente perdida em relação à área profissional que gostaria de seguir, foi incentivada por seus pais a considerar a música como opção: "[...] meus pais falaram assim, mas como assim você não é boa em nada? Você sabe tocar um monte

de instrumentos, você compõe, você entende de música (*Clara, 25 anos, professora da rede básica e estudante*). Diante do estímulo recebido, decidiu cursar música na faculdade.

Conforme verificado na seção anterior, o papel dos professores no processo de aprendizagem musical é marcante no decorrer das trajetórias analisadas. Nesse sentido, grande parte dos interlocutores afirmou ter sido influenciada na escolha de seguir profissionalmente na música por seus professores, os quais, inclusive, também os ajudaram na preparação para a prova de habilidades específicas.

Eu queria artes visuais, porque eu também sempre gostei muito de desenhar e pintar. Fiz aula de pintura, de desenho e tal, e música. E o meu professor de música, que me dava aula de bateria particular, ele me incentivou muito. Então, eu falei assim, vou prestar as duas coisas e o que for, foi. Aí ele me ensinou algumas coisas mais teóricas, que eu ainda não tinha muito contato, né? Tipo, harmonia, essas coisas que caem na prova. Partitura, ler partitura, porque eu já li a partitura rítmica só. Só a partitura de bateria, né? Não lia a partitura normal, assim. Então ele me ensinou também, e aí acabei passando em música aqui na UFSCar. E aí fui fazer (*Helena, 33 anos, baterista e tatuadora*).

Para Helena, a entrada no ensino superior foi possibilitada por seu professor, o qual, além de incentivá-la, a ensinou os conhecimentos teóricos necessários para a realização do vestibular, por mais que não fossem relativos ao estudo ou prática da bateria.

Os depoimentos dos interlocutores evidenciaram que os professores — particulares ou não — desempenham um papel fundamental ao fornecer orientação, suporte e incentivo para o desenvolvimento musical e também para a realização do curso superior em música. Nesse sentido, se anteriormente enfatizamos a relevância da família no processo de iniciação musical, destaca-se que, no que diz respeito à escolha do curso, tal influência é, em grande medida, exercida pelos professores.

Por não ter recebido o devido apoio familiar ao longo de sua formação musical, Luísa encontrou em seus professores um grande estímulo para prosseguir em seus estudos e, posteriormente, se graduar.

Eu tinha um ex-professor de música que me deu aula com 10 anos. E me acompanhou durante toda minha trajetória. Talvez fosse melhor ele falar de mim do que eu mesma. Ele me acompanhou em tudo, todas as fases da minha vida ele tava lá, sabe? E ele era uma pessoa assim que meio que substituiu meus pais. Tipo, formatura foi ele que foi, da faculdade, da escola, foi ele que ia. E sempre foi assim, meus professores que iam nas coisas, porque meus pais não iam. E como eu sou artista desde criança, eu sempre me apresentei muito, e meus pais não iam em nada, os professores que iam (*Luísa, 26 anos, au pair*).

Conforme mencionado pela interlocutora, seus professores foram os propiciadores de seu desenvolvimento musical, chegando, inclusive, a assumir um papel substituto dos pais nas apresentações musicais das quais participava. Eles não apenas forneceram orientação técnica, mas também proporcionaram o suporte emocional necessário para o progresso de sua jornada musical, e deram as diretrizes que proporcionaram a entrada no ensino superior.

Então, esse professor me ajudou demais a entrar na faculdade. Quando eu falei que ia fazer música ele disse: você tem certeza? Porque é complicado, o mercado de trabalho e tal. Mas eu falei que eu queria, que era isso que eu queria fazer e tal. Aí ele tinha as provas do vestibular de música, que ele foi acumulando durante anos. E ele falou: olha, eu tenho provas desde 2004, ano que abriu o curso [de 2004 a 2015], e vou te dar elas para você treinar e vou te ajudar também (*ibid.*).

O professor de Luísa não hesitou em retratar a complexidade presente na realidade do mercado de trabalho musical<sup>27</sup>. Entretanto, providenciou o encorajamento necessário para que ela prosseguisse com seus estudos no ensino superior, fornecendo orientações precisas e entregando materiais para que ela praticasse ao máximo e alcançasse seus objetivos.

Ao verificar os motivos que levaram os interlocutores a optarem por cursar uma licenciatura em música, diversas respostas foram identificadas. Para alguns, essa escolha decorreu da maior acessibilidade de ingresso, uma vez que as provas práticas costumam demandar conhecimentos musicais de forma menos complexa e específica, em comparação às avaliações exigidas para admissão nos cursos de bacharelado, que demandam a preparação e apresentação prática de repertórios musicais altamente técnicos e rigorosos, assemelhando-se às audições de orquestras, por exemplo. Para outros, foi uma decisão cuidadosamente pensada e fundamentada, principalmente devido ao apoio e incentivo fornecidos pelos professores ao longo do processo de educação musical. Além disso, a regulamentação da música como disciplina obrigatória também foi vista como uma oportunidade de acesso a maiores possibilidades no mercado de trabalho.

No terceiro ano, eu voltei a estudar piano por fora. Depois de mais velho, fui fazer aula particular com uma professora de piano. E ela meio que me induziu, assim, ela me seduziu para ser músico. Ela falou: "ó, você toca bem". E como eu estudava desde pequeno, eu me dava bem com música e tal. Ela falou: "por que você não vai fazer licenciatura em música na UFSCar?" Antes disso eu nem sabia que tinha esse curso lá [...]. Aí prestei e passei. (*Henrique, 36 anos, dono e professor de escola de música*).

---

<sup>27</sup> As condições do mercado de trabalho musical e as atuações dos interlocutores serão melhor analisadas no decorrer do terceiro capítulo.

Para Henrique, o papel desempenhado por sua professora, já em uma fase de escolha e readequação profissional, foi essencial para que cursasse a graduação em música. Ele, que até então atuava na área de contabilidade, nunca havia pensado na música como fonte de renda:

Meu pai é administrador, ele tem um escritório de contabilidade e administração. Eu fui trabalhar com ele. Naquela época que eu fui fazer cursinho, e não sabia o que eu queria fazer, fui estudar ciências contábeis. Eu fiquei três anos nessa área, na faculdade também, mas não me identificava muito (*ibid.*).

A influência familiar foi marcante no início de sua trajetória profissional, mesmo sem sofrer pressão do pai para seguir seus passos, optou, inicialmente, por uma opção que lhe parecia mais estável e que ofereceria um emprego garantido no escritório do pai. No entanto, ao perceber que não se identificava com a área escolhida, a importância da professora se tornou fundamental em seu processo de readequação profissional, guiando-o em direção à graduação em música e propiciando a abertura de novas possibilidades de profissionalização.

As incertezas relacionadas à escolha profissional no início da vida adulta foram uma experiência significativa compartilhada não apenas por Henrique, mas também por outros interlocutores, como é o caso de Jorge. Este último expressa de maneira clara a dificuldade enfrentada no momento inicial de escolha do curso superior que iria seguir:

Primeiro prestei engenharia porque o pai queria que eu fosse dessa área. Sempre gostei de desenhar e também prestei artes visuais na Unicamp. Não passei em nenhum. Depois, no outro ano, prestei filosofia. Nunca gostei muito de ler, mas tinha um professor de filosofia muito bom, aí prestei. Nesse ano, passei na Unesp Marília em filosofia e em música na UFSCar, já que gostava de tocar e tal tinha prestado também (*Jorge, 35 anos, guitarrista em bandas de rock*).

Apesar dos desvios de percurso inicialmente enfrentados, Jorge logo se decidiu por cursar música. Ele relata que um amigo lhe deu um conselho significativo durante o processo de escolha: "Você já tá tocando em banda, já dá aula. O que você quer fazer em outra área? Vai pra música". Isso fez muito sentido para ele, pois o fez perceber que seguir no caminho da música era a opção mais coerente e adequada para o desenvolvimento de sua trajetória profissional, previamente iniciada através das atividades mencionadas.

A partir de 1996, a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional passou a estabelecer uma maior diversificação das linguagens artísticas — música, artes visuais e dança—, no ensino artístico escolar obrigatório. Posteriormente, em 2008, foi instituída a

obrigatoriedade da disciplina de educação musical na rede básica<sup>28</sup>. Essa conjuntura propiciou uma expansão no mercado de trabalho musical, contando com maiores oportunidades de atuação educacional. Visando a formação de profissionais especializados na docência, a oferta de cursos de licenciatura em música por universidades públicas e privadas foi significativamente ampliada. Dessa forma, o licenciado na área pode atuar no ensino da música no âmbito escolar, desde a Educação Infantil até o Ensino Médio.

[...] eu tinha ouvido falar que em 2008, né, no ano de 2008, o então presidente Lula, acho que ele tava no primeiro mandato ainda, ele aprova uma lei... Ou ele estava no início do segundo mandato, não sei. Ele aprovou uma lei que tornou a música um conteúdo obrigatório nas escolas do país, nas escolas municipais, como escolas estaduais. Isso já abriu um leque muito grande pra gente. Qualquer licenciado em música, por exemplo, poderia apresentar um concurso para professor de artes, por exemplo, né? Mas naquele momento da minha vida, eu tinha muito sonho de ser músico profissional, mas assim, eu precisava garantir alguma coisa. Já que eu vou pra uma área que é instável, então eu vou pro mais garantido. Vou pra licenciatura, né? (*Miguel, 33 anos, professor da rede básica*).

[...] Então, eu percebi que o UFSCar entraria muito na minha realidade de vida. Por quê? A licenciatura me mostra que eu vou sair licenciada com uma chance certa de emprego. Porque se eu saio só com o diploma de conservatório, eu não tenho chance de dar aulas, não sou licenciada, então eu não posso trabalhar em escola, o meu ambiente de trabalho fica restrito. Saindo com a licenciatura, eu posso trabalhar de diversas maneiras, desde fanfarra, até musicalização, até formação de banda, tudo, né? Orientação musical e tal. (*Marisa, 29 anos, professora da rede básica e contrabaixista/artista*).

Nesse âmbito, tais interlocutores fizeram a escolha de cursar a licenciatura em música não estritamente por sonharem em ser professores, mas sim devido às maiores oportunidades profissionais que tal formação proporciona. Além disso, reconheciam que a licenciatura permitiria o aprimoramento de suas habilidades e conhecimentos musicais de forma mais abrangente, enriquecendo sua formação como músicos e preparando-os para uma maior diversidade de caminhos na carreira musical.

Em outras trajetórias verifica-se um desejo inicial de cursar o bacharelado em música. Contudo, por possuírem maior concorrência e provas específicas mais criteriosas, esses interlocutores afirmaram que o acesso é muito difícil para aqueles cuja formação não foi iniciada em conservatórios ou cursos específicos, que os preparassem tecnicamente desde cedo:

---

<sup>28</sup> Em 18 de agosto de 2008, o então presidente Lula sancionou a Lei Nº 11.769, a qual institui a inclusão do ensino de música como obrigatória nas instituições de ensino básico, dentro do ensino das artes. Em 2016, com a criação da lei Nº 13278/16, de 02 de maio de 2016, as disciplinas de artes visuais, música, dança e teatro passaram a fazer parte da grade curricular obrigatória das escolas.



E aí eu escolhi música lá também. Só que lá, eu escolhi bacharel. Só que eu tinha 18 anos, né? Era bem difícil passar, porque tem que ter uma bagagem prática muito grande, que eu ainda não tinha, pra fazer bacharel, né? Mas, ainda assim, eu me inscrevi no bacharel lá, em Canto. Eu nem sabia direito. E aí, na UFSCar, foi pelo Enem. E aí eu pensei, acho que vai ser mais fácil porque é pelo Enem. Apesar da prova específica ser bem difícil. Eu acho um pouco difícil. E eram vinte e poucas questões de teoria musical. Aí, eu meio que aprendi rapidão na semana da prova pra poder fazer. Então eu tive que me preparar, assim, mais teoricamente. (*Clara, 25 anos, professora da rede básica e estudante*).

Clara destacou sua preferência por cursar o bacharelado, pois não possuía a intenção de tornar-se professora. Gostaria de atuar em orquestra e sabia que as habilidades técnicas e vocais necessárias para tal seriam melhor desenvolvidas em tal modalidade de graduação. Contudo, conforme mencionado, no momento da escolha ainda não dispunha de todas as habilidades necessárias à sua entrada. Apesar de ter se esforçado, não conseguiu passar.

A licenciatura em música, desse modo, ao invés de escolhida em prol das possibilidades de atuação educacional, constituiu para ela a opção disponível - mais viável e acessível - de aperfeiçoar seus estudos na área. "[...] Eu escolhi porque foi pela opção que a UFSCar tinha. Como não tinha bacharel, eu fiz licenciatura." E, ao mesmo tempo, de estabelecer uma maior rede de contatos<sup>29</sup> com outros estudantes e professores.

Em consonância a isso, em uma pesquisa sobre a formação de professores de música no Brasil, Soares, Schambeck e Figueiredo (2014) entrevistaram 1.924 estudantes de Licenciatura em Música de diversas instituições de ensino superior brasileiras e constataram que somente 42% dos interlocutores possuíam o desejo de atuar como professores. Segundo os autores, isto pode ser consequência da ausência de opções de cursos de bacharelado em muitas universidades, assim como da dificuldade de acesso a eles, consequentes de sua enorme concorrência.

Ao entrevistar músicos atuantes, Requião (2016) constatou que mais da metade (66,67%) dos interlocutores atuavam como professores particulares de música, sendo uma forma de atuação comum à categoria. Contudo, somente 21,24% desse total disse cogitar o ensino da música antes de sua profissionalização, o que evidencia que tal atuação, apesar de frequente, nem sempre representa o fim profissional desejado a princípio.

Conclui-se que a busca pelo curso de graduação em música é impulsionada por diferentes fatores, os quais variam de acordo com o contexto e as experiências individuais. Em

---

<sup>29</sup> Possuir uma ampla rede de contatos na atuação musical é fundamental para a ampliação de suas possibilidades de atuação, haja vista muitas das oportunidades de trabalho serem obtidas por meio de indicações.

geral, o acesso ao ensino superior - especialmente em uma licenciatura - representa, para os músicos analisados, uma maior oportunidade de alcançar sucesso em um mercado de trabalho que, como será discutido no próximo capítulo, é permeado pela instabilidade e flexibilidade. Portanto, conforme Travassos (1999), o diploma representa uma esperança de alcançar estabilidade financeira, pois viabiliza vínculos empregatícios com escolas reconhecidas oficialmente.

### **3. FORMAÇÃO SUPERIOR *versus* PRECARIZAÇÃO: DISSONÂNCIAS DO MERCADO MUSICAL CONTEMPORÂNEO**

Neste capítulo, será discutida a relação entre a formação superior e a entrada dos músicos no mercado de trabalho. Verificar-se-á, a partir das vivências acadêmicas e profissionais<sup>30</sup> de nossos interlocutores, como se deu o processo de formação superior e as relações e experiências estabelecidas nesse contexto. Em seguida, observar-se-á de que forma a obtenção do diploma cristaliza-se frente às exigências do mercado de trabalho atual, no qual as qualificações raramente garantem ocupações devidamente estáveis e formalizadas.

Buscou-se analisar suas trajetórias profissionais de forma a compreender quais são os caminhos traçados pelos egressos dos cursos de música da UFSCar, bem como captar suas percepções em relação às vivências no âmbito profissional, refletindo sobre as consequências da atuação na área em trabalhos precários e mal remunerados e possíveis adaptações e/ou migrações para áreas distintas da de formação, advindas da escassez de oportunidades no meio artístico-musical.

#### **3.1. Acesso ao Ensino Superior e vivências profissionais no período de formação universitária**

Sobretudo a partir dos anos 2000, uma série de políticas públicas e leis voltadas à democratização da educação superior foram implementadas no Brasil. Dentre tais, ressalta-se a Lei de Cotas<sup>31</sup>, através da qual, passaram a ser asseguradas 50% do total de vagas das universidades federais para estudantes oriundos de escolas públicas, e o Reuni<sup>32</sup>, com o intuito de ampliar o acesso e a permanência estudantil nas universidades. Assim, as oportunidades de acesso às universidades públicas foram ampliadas para jovens pertencentes a contextos sociais

---

<sup>30</sup> Conforme apontado por Morato (2009), as experiências ao longo do ensino superior já se configuram como vivências profissionalizantes, uma vez que a atuação profissional paralelamente à realização da graduação em música é frequente. No caso dos interlocutores aqui analisados, todos relataram ter exercido alguma atuação profissional no âmbito musical ao decorrer de sua trajetória universitária.

<sup>31</sup> As vagas reservadas às cotas (50% do total de vagas da instituição) serão subdivididas — metade para estudantes de escolas públicas com renda familiar bruta igual ou inferior a um salário mínimo e meio per capita e metade para estudantes de escolas públicas com renda familiar superior a um salário mínimo e meio. Em ambos os casos, também será levado em conta o percentual mínimo correspondente ao da soma de pretos, pardos e indígenas no estado, de acordo com o último censo demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2012). Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cotas/perguntas-frequentes.html> Acesso em: 24 jul. 2023.

<sup>32</sup> O Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), foi implementado em abril de 2007, pelo Decreto nº 6.096.

menos favorecidos, bem como para candidatos negros, pardos e indígenas, contribuindo significativamente para uma maior inclusão na universidade no país.

O acesso ao ambiente universitário foi favorecido, porém as desigualdades socioeconômicas ainda se constituem como entraves no que tange às condições de realização do curso. Belletati (2011) evidencia que, dentre as dificuldades enfrentadas por estudantes oriundos de contextos desfavorecidos, ressaltam-se as pressões de ordem econômica, que levam a necessidade de conciliar as atividades do curso superior com um emprego remunerado.

No caso dos estudantes de música, essa questão aparece de forma marcante. Todos os entrevistados evidenciaram terem realizado algum tipo de atividade remunerada ao decorrer da formação superior. Para muitos dos interlocutores, começar a trabalhar cedo possibilita a obtenção de maiores recursos financeiros para a continuidade de seu percurso formativo, que envolvem os custos de vida em uma nova cidade<sup>33</sup> e a compra de melhores instrumentos para a prática musical.

Para além de pressões socioeconômicas, que são comuns a estudantes de baixa renda que cursam graduações de modo geral, os motivos que levam particularmente os músicos a procurarem trabalho antes da finalização do curso superior, ou até mesmo antes do ingressarem nele, tem muito a ver com a precoce iniciação no mercado de trabalho como característica da própria atuação musical. Conforme Pichoneri (2006), "Se os músicos iniciam sua formação musical bastante cedo, ainda na infância, é legítimo dizer também que se inserem, de forma relativamente precoce, no mercado de trabalho" (p. 72).

Nesse contexto, as atuações remuneradas dos interlocutores, por vezes, apareceram como anteriores à realização da graduação, tendo em vista que, grande parte dos postos de trabalho para musicistas não possuem como pré-requisito o diploma de nível superior. Este, por sua vez, constitui-se como um diferencial e, no caso dos que cursam a licenciatura, também como possibilidade de atuar na docência, em escolas da rede básica. Segundo Pichoneri (2006), "ao chegar à universidade, já são profissionais, tanto do ponto de vista de sua formação, que a essa altura já é bastante sólida, quanto do ponto de vista da atuação profissional" (p.72). Isso evidencia que a graduação representa uma possibilidade de ampliação de um caminho já delineado e a formalização dessa trajetória por meio de uma titulação.

"Atuação profissional na música eu comecei com 21 anos. Quando comecei a fazer cursinho, em 2009, já estava começando a tocar com banda e dar aulas" (*Jorge, 35 anos*,

---

<sup>33</sup> Oito dos dez entrevistados não moravam em São Carlos antes de ingressarem na universidade, o que exigiu que se mudassem de suas cidades de origem para cursarem a graduação em música.

*guitarrista em bandas de rock*). Para Jorge, o ingresso na licenciatura em música ocorreu posteriormente à sua inserção na atuação profissional como professor particular de música e como guitarrista em bandas. Apesar de já estar imerso no campo musical, durante um período de dois anos frequentando um curso preparatório para vestibulares, ele ainda não havia decidido qual curso universitário seguir. Com o passar do tempo, ele percebeu seu interesse pela atuação na música e seu desejo de continuar explorando essa área. Essa revelação o levou a tomar a decisão de ingressar no curso de música na UFSCar. Portanto, para Jorge, a opção por cursar a graduação em música foi motivada pela intenção de se especializar naquilo que ele já praticava profissionalmente.

As vivências profissionais de Heitor se iniciaram aos 16 anos, quando, junto a alguns amigos, montou sua primeira banda, com a qual recebia uma quantia por apresentações nos bares em que tocava. "Tive essa experiência com bandas dos 16, 17, em diante. Eu continuei tocando, comecei a tocar em bares, mas no sentido profissional da coisa, comecei a caminhar para um sentido de músico profissional". Aos 18 anos, após concluir o ensino médio, passou a trabalhar em setores fora do campo musical, concomitantemente à sua participação em grupos musicais, com o objetivo de garantir uma renda suficiente para sua subsistência. "[...] trabalhei na Lupo, trabalhei com moto táxi, trabalhei com manutenção de motor elétrico, trabalhei com várias coisas". Ele acrescenta: "Na época, eu trabalhava com essas coisas, mas eram coisas que eu não tinha aquele prazer de fazer. Trabalhava pela necessidade, enfim". Percebe-se que atuação de Heitor em áreas não relacionadas à música, naquele período, estava direcionada estritamente para fins financeiros, visando obter os recursos necessários para o seu sustento e para o prosseguimento dos estudos e atuações musicais, que demandam investimentos diversos, incluindo a manutenção dos instrumentos.

Mas aí chegou um dado momento onde eu falei, vou parar de trabalhar com essas coisas que eu não me afino tanto. Tive essa oportunidade de fazer o cursinho, então fui juntando essas coisas. Trabalhava por fora e fazia cursinho, passei na faculdade e entrei (*Heitor, 29 anos, professor em escola de música e guitarrista*).

Conforme exposto pelo interlocutor, optar por cursar a graduação em música representou a estratégia adotada para expandir suas perspectivas de atuação e garantir uma compensação financeira mais favorável em seu campo de interesse: a música. Essa decisão foi motivada pelo desejo de se desvincular da necessidade de continuar envolvido em atividades profissionais que não se alinhavam com suas afinidades, possibilitando, ao mesmo tempo, um aprimoramento na área em que genuinamente desejava continuar atuando.

Nesse contexto, a centralidade do trabalho para os profissionais que operam na Indústria Criativa foi objeto de análise por Bendassolli e Borges-Andrade (2011), os quais identificaram um comprometimento emocional mais profundo com as tarefas desempenhadas em comparação com outras ocupações laborais, o que se consolida como uma parte essencial da subjetividade desses trabalhadores. Desse modo, a música enquanto profissão surge como um elemento crucial de afirmação de suas próprias identidades. Como apontado pelo interlocutor, existe um "prazer" associado à prática musical, conferindo significado à atividade de uma maneira que não era encontrada em suas experiências anteriores.

Quando indagados sobre suas vivências no ensino superior, os músicos entrevistados destacaram que a experiência não apenas foi fundamental para aprimorar suas habilidades teóricas e técnicas e na preparação para serem futuros professores, mas também desempenhou um papel crucial no desenvolvimento das suas primeiras incursões no mercado de trabalho musical, as quais, inicialmente, se deram principalmente por meio de atuações, voluntárias ou como bolsistas, em projetos de extensão da própria universidade.

No caso de Lia, essa experiência ocorreu por meio de um programa no qual os bolsistas ministravam aulas em escolas municipais da cidade: "[...] fiz parte do PIBID, no qual nós íamos ministrar aulas em escolas, sabe? Também fiz isso. Porque precisava de dinheiro para ficar aqui e tudo mais. Sempre trabalhei, durante minha graduação, sempre participei dos projetos (Lia, 33 anos, cantora)". Conforme a interlocutora argumenta, essa experiência, no âmbito educacional, desempenhou um papel fundamental para seu sustento financeiro na cidade universitária e estabeleceu as bases para as suas futuras atuações como professora.

A primeira experiência profissional de Marisa ocorreu através da Orquestra Experimental da UFSCar, que é formada por alunos e professores da faculdade. Embora tenha sido uma participação voluntária, de acordo com a interlocutora, foi fundamental para que ela aprimorasse suas habilidades técnicas de maneira colaborativa. "Eu comecei a tocar na Orquestra Experimental da UFSCar, que é maravilhosa, uma das melhores orquestras que já toquei, e foi incrível participar porque consegui praticar com o grupo" (Marisa, 29 anos, professora da rede básica e contra baixista/artista).

Para Clara, a universidade desempenhou um papel crucial ao expandir suas possibilidades de atuação profissional. Cursar uma licenciatura proporcionou uma gama mais ampla de opções para sua carreira na área musical. Nesse contexto, além de desenvolver ainda mais suas habilidades musicais, ela teve a oportunidade de aprender novos instrumentos, o que agregou maior variedade ao seu currículo.

Eu tinha que fazer todos os instrumentos no curso. Um pouco de cada. Então aí, quando eu comecei a ter essas experiências, eu comecei a gostar muito. Então eu fiz flauta, fiz percussão, voz, coral, violão, teclado. E aí eu achei super legal, sabe? Eu gostei muito. E ainda você sai habilitado para ser professor, o que amplia ainda mais o que você pode trabalhar (*Clara, 25 anos, professora da rede básica e estudante*).

Ao considerar a competitividade do mercado de trabalho musical, o domínio de variadas competências profissionais possibilita maiores chances de inserção em diversos subcampos de trabalho. Essa questão se destaca nas trajetórias dos músicos entrevistados, os quais demonstram ser permeados por uma polivalência não apenas em suas atuações profissionais, mas também ao longo de suas trajetórias formativas. No curso superior, passam a praticar variados instrumentos e participam de diversos projetos de extensão para se qualificarem em variadas habilidades e, posteriormente, estarem aptos a realizarem atividades diversas.

Pedro, até o momento de sua entrada na universidade, tocava somente guitarra e violão. Ao longo do curso, ele aprendeu a tocar diversos outros instrumentos e explorou diferentes gêneros musicais. "Durante o curso, comecei a me envolver com outros instrumentos também, além da guitarra. Hoje eu toco piano, né, me considero pianista. E aprendi baixo, toquei na orquestra, enfim. E isso foi bem legal. (*Pedro, 25 anos, professor particular e garçom freelancer*).

Lia destaca ter participado de uma série de projetos e atividades profissionais ao longo de sua graduação: "Eu participei de vários projetos de extensão ao longo da faculdade, participei no coral, trabalhando também no coral, com bolsa, como bolsista em uma escola e como professora particular também".

A partir das trajetórias supracitadas, pode-se inferir, de modo geral, que as trajetórias acadêmicas dos graduados na licenciatura em música foram percorridas por uma ampla e variada formação musical, bem como pela realização de múltiplas atuações profissionais.

Conforme Menger (2005), o acúmulo de experiências profissionais em que sejam trabalhadas distintas habilidades é decisivo para uma posterior inserção no mercado de trabalho artístico. Nesse sentido, pudemos verificar que ambiente universitário é especialmente propício para o desenvolvimento dessas habilidades, proporcionando aos estudantes a oportunidade de participar de projetos diversos, ampliar sua formação musical e se envolver em atividades que contribuam para sua capacitação profissional.

Todas essas questões evidenciam a importância do ensino superior na preparação dos músicos para o mercado de trabalho, o qual proporciona não apenas um maior domínio de competências técnicas e teóricas, mas também o desenvolvimento das práticas profissionais,

tanto na docência quanto nas performances. Ao analisar as trajetórias desses indivíduos, percebemos que, concomitantemente aos estudos, foram gradualmente se inserindo no mercado musical. A concomitância entre o trabalho e os estudos, especialmente em um curso matutino e vespertino, como se configura a grade da licenciatura em música pela UFSCar, nem sempre é facilmente conciliável, conforme verificaremos a seguir a partir da trajetória de Clara.

Quando a pandemia de Covid 19 foi decretada<sup>34</sup>, os quatro campi da Universidade Federal de São Carlos tiveram o primeiro semestre letivo de 2020 suspenso<sup>35</sup>, e, a partir do segundo semestre até 2022, as disciplinas foram ministradas de forma remota. Clara, que naquele momento estava cursando o terceiro ano de sua graduação, se viu impelida a voltar para a cidade em que seus pais moravam para reduzir suas despesas mensais. Além disso, passou a dar aulas em uma escola de sua cidade natal, em que trabalhava de forma remota, devido às medidas restritivas impostas pelo contexto pandêmico.

E aí, em 2020, 2021, foi assim, dando aula online, fazendo faculdade online. Só que daí, em 2021, teve a vacina. Em junho, eu acho que foi. Começou a ter aquela esperança de que a gente iria voltar presencial. Só que eu já não podia mais voltar, porque eu estava dando aula na escola aqui e também comecei a cantar na Orquestra Sinfônica aqui. Tipo, comecei a ficar por aqui, sabe? Durante a pandemia. Aí, eu falei, nossa, meio que sem condições de voltar pra São Carlos (*Clara, 25 anos, professora da rede básica e estudante*).

Conforme verificado acima, o período em que a interlocutora permaneceu em sua cidade natal desempenhou papel essencial em sua inserção no mercado de trabalho musical, no qual passou a ministrar aulas em uma escola e também a atuar na orquestra local. Contudo, essas atuações necessitavam que ela estivesse presencialmente no local em que as realizava, o que fez com que seu retorno presencial à São Carlos, para finalizar o curso de música, fosse dificultada.

Faltava, tipo assim, um semestre pra eu me formar. Aí, eu entrei em contato com meus professores. Perguntei o que eles sugeriam, o que eles podiam fazer pra me ajudar a transferir. Eles falaram assim: procura uma faculdade com uma grade parecida. Entre em contato com a gente, que a gente faz a parte burocrática. Aí, eu achei a Uninter. Daí, eu mandei todos os documentos que eu precisava pra parte da coordenação do curso, pros professores. Aí, no meio de 2021, eu me transferi na minha graduação. E, em dezembro, eu terminei as matérias, né? (*Clara, 25 anos, professora da rede básica e estudante*).

---

<sup>34</sup> A pandemia de Covid-19, causada pelo SARS-CoV-2, foi decretada no dia 11 de março de 2020 pela Organização Mundial da Saúde (OMS).

<sup>35</sup> Mais informações disponíveis em: [https://www.saci.ufscar.br/data/pauta/65136\\_portaria\\_gr\\_4371\\_replanejamento.pdf](https://www.saci.ufscar.br/data/pauta/65136_portaria_gr_4371_replanejamento.pdf). Acesso em: 01 de ago. de 2023.



Diante disso, Clara tomou a decisão de transferir sua matrícula para uma faculdade *online*. Essa escolha permitiu que ela obtivesse o diploma rapidamente, sem a necessidade de se deslocar para outra cidade. Somente com estas adaptações ela conseguiu conciliar suas atividades com os estudos.

Portanto, para uma considerável parcela da juventude brasileira, em particular para os jovens músicos, os estudos e o trabalho não se configuram como etapas isoladas e realizadas sequencialmente. Pelo contrário, ocorrem de maneira simultânea, sendo sobrepostos em diferentes graus, a depender das circunstâncias socioeconômicas enfrentadas pelos indivíduos. As dimensões da vida escolar e profissional se apresentam de forma interligada e combinada (Abramo; Venturi; Corrochano, 2020). Esse fenômeno é ainda mais recorrente quando consideramos os profissionais atuantes no universo musical, no qual, como mencionado anteriormente, a inserção precoce no mercado de trabalho se configura como uma característica comum da atividade.

Mais que uma “categoria”, trabalhar e estudar configura uma “situação”, que pode ser mais breve ou mais extensa e voltar a ocorrer mais de uma vez ao longo das trajetórias juvenis.[...] Combinar trabalho e estudos é uma situação quase inevitável para os jovens acima dos 20 anos de idade que procuram a continuidade de sua formação educacional. Trata-se de uma situação que se impõe a partir do término da educação básica e como estratégia para acessar o ensino superior (Abramo; Venturi; Corrochano, 2020, p. 527-539).

### **3.2. A importância da formação de redes para o acesso ao mercado de trabalho**

No âmbito dos graduados em música, a inserção profissional pode ser facilitada através da formação acadêmica, mas não somente devido ao título, uma vez que a maioria inicia suas atuações antes mesmo da conclusão do curso. Um aspecto de grande relevância para essa inserção é o estabelecimento de uma maior rede de contatos, tanto com os colegas e veteranos do curso como também com professores e ex-professores universitários.

Essa questão é reiterada por Heitor, que afirma ter estabelecido um amplo contato com diversos colegas de profissão desde o momento em que ingressou no curso.

Além de ter esse viés da licenciatura, a gente está atuando com outros músicos ali, né? A gente está em contato com outros músicos, outros profissionais da área. Então, é muito bacana receber essas outras experiências e estar permeado por essas outras experiências, né? É um lugar onde eu acabei respirando mais música. [...] O tempo todo eu estava em contato com a música nos diversos âmbitos, né? Técnico, pensando na área de educação, compartilhando experiências, até coisas mais subjetivas. Mas em

relação ao que eu tinha como gênero principal que eu tinha contato com a música, que era o rock, pop rock nacional, enfim, aí você tem contato ali com uma galera que é mais do forró, uma galera que é mais do jazz, da orquestra, então é um ambiente múltiplo, muito variado, né? Não é um ambiente heterogêneo. Então acaba sendo muito bacana, foi muito legal essa experiência, no sentido de educação e no sentido da experiência como músico mesmo (*Heitor, 29 anos, professor em escola de música e guitarrista*).

Conforme evidenciado, as conexões estabelecidas com colegas de profissão ganham maior amplitude no ambiente universitário e proporcionam o compartilhamento de experiências, a troca de conhecimentos e a formação de parcerias no campo musical. Essa interação mais ampla também tem o potencial de expandir os horizontes de atuação, que, no caso de Heitor, ocorreu ao ser introduzido a novos gêneros musicais, conferindo um caráter dinâmico ao processo formativo e possibilitando o desenvolvimento de novas habilidades. Além de enriquecer o processo educativo, tais contatos podem desempenhar um papel importante na facilitação da inserção no mercado de trabalho, através de parcerias em projetos musicais ou mesmo indicações de ex-colegas e professores, ou seja, essas conexões podem abrir portas para oportunidades profissionais. Esse aspecto é particularmente relevante, uma vez que a rede de relacionamentos construída durante este período pode contribuir significativamente para o acesso a oportunidades e projetos na área musical.

Becker (2010), em *Mundos da Arte*, explora minuciosamente as dinâmicas das atividades artísticas e a maneira como os artistas interagem e colaboram uns com os outros dentro de um âmbito mais abrangente, que ele conceitua como "mundo da arte". Becker enfatiza que a criação artística transcende a noção de ser uma empreitada isolada, e, em vez disso, é um esforço coletivo e colaborativo que se desenvolve por meio das interações sociais entre os diversos agentes imersos nesse domínio específico.

De acordo com o autor, as relações sociais estabelecidas dentro desse "mundo da arte" são fundamentais para o progresso artístico. As redes de contatos e as conexões pessoais emergem como elementos de destaque, desempenhando um papel crucial na promoção de artistas e exercendo influência direta sobre a avaliação e reconhecimento de seu trabalho. Em suma, Becker (2010) ressalta que a criação artística é intrinsecamente moldada pela cooperação e colaboração entre os participantes envolvidos, e que o êxito artístico é frequentemente atravessado por essas interconexões sociais.

Através do *capital social* proposto por Bourdieu (1980), as dinâmicas presentes em tais relações podem ser melhor clarificadas. Conforme o autor, este conceito abrange os recursos que indivíduos ou grupos possuem devido às suas interações sociais e relações interpessoais.

Isso engloba desde amizades próximas e redes profissionais até filiações organizacionais, constituindo uma variedade de conexões que podem resultar benefícios concretos ou subjetivos (ibid.). De maneira similar à forma como um indivíduo pode acumular mais ou menos capital cultural e econômico, como discutimos no capítulo anterior, ele também pode adquirir diferentes níveis de capital social. No contexto dos músicos, o acesso à educação superior possibilita a criação de vínculos que promovem essas interações interpessoais, as quais culminam em um aumento de capital social.

Jorge e Miguel se conheceram na universidade e tornaram-se amigos. Com o passar do tempo, uniram-se a outros colegas do curso e fundaram uma banda de *rock*, na qual passaram a atuar de maneira conjunta. "No momento que eu estava na Federal, aí eu comecei a entrar em bandas, comecei a entrar em grupos. A maioria dos grupos eram grupos de rock, o Jorge, inclusive, foi meu colega em uma dessas bandas que eu criei lá" (*Miguel, 33 anos, professor da rede básica*). Através dessas colaborações, consolida-se uma relação de confiança e parceria entre os membros de um mesmo campo — neste caso pertencentes ao mesmo curso de graduação. A realização das atividades ocorre por meio de uma interdependência, na qual a sua execução somente é possível por meio da cooperação com o outro.

Nesse cenário, a criação de uma rede de contatos se revela especialmente crucial para aqueles que aspiram atuar em grupos musicais ou realizar performances solo. Além da camaradagem compartilhada entre os membros de uma banda, ganha um significado particular a construção de conexões com outros agentes do mercado, que possuam vínculos ou participem de estabelecimentos como casas de shows ou bares nos quais as apresentações possam ocorrer. Verifica-se, assim, a existência de um *networking* no âmbito musical, que, quando cultivado de maneira eficaz, se converte em maiores oportunidades profissionais.

Geralmente toco em bar, mas também toco em eventos particulares, festas, essas coisas, e festas maiores da cidade. Mas a maioria e a base que me sustenta é bar. [...] Eu sempre procuro lugares novos pra tocar, até porque ficar tocando sempre no mesmo lugar satura, eu mesmo enjojo. Então tô sempre procurando lugares diferentes, de Limeira e região, mas tem alguns que eu toco sempre, lugares assim que a cada dois três meses sempre tenho data lá (*Jorge, 35 anos, guitarrista em bandas de rock*).

Jorge, que atua exclusivamente como guitarrista em alguns projetos musicais, busca incrementar sua rede de contatos com certa frequência. Por atuar frequentemente em bares, procura estabelecer novas conexões com proprietários de bares, que possam necessitar de músicos para performar em seus estabelecimentos, para que assegure um volume satisfatório de *shows* ao longo do mês.

Para ele, tocar para públicos diversos possibilita que mais pessoas acessem sua arte e, potencialmente, despertem um interesse por ela. Assim, o capital social adquirido não se limita somente àqueles atores que podem diretamente demandar seus serviços, como os proprietários de bares, mas também inclui os que consomem suas músicas. Desse modo, o aumento no número de admiradores de sua atuação musical resulta em benefícios mais substanciais. Se a demanda pela banda aumenta, esta passa a ser mais requisitada, inclusive em locais que ofereçam cachês mais substanciais, o que, por sua vez, culmina em maiores ganhos financeiros, que possibilitam maiores investimentos em instrumentos, gravação de materiais e deslocamentos para outras cidades. Esse processo ilustra como a construção e manutenção de um capital social elevado é essencial para o desenvolvimento da carreira e a viabilidade econômica de músicos como Jorge.

No âmbito da criação de redes de contatos, Marisa destaca o papel de grande importância desempenhado por seu ex-professor de música no que diz respeito ao seu ingresso em uma academia de música, na qual ela teve a chance de se especializar no violoncelo e atuar como bolsista. Essa oportunidade exemplifica como a relação entre professores e alunos pode influenciar positivamente as trajetórias profissionais.

Um professor meu antigo daquele projeto lá de Pirassununga de 2009 mandou mensagem pra mim e falou assim: "viu, a gente tá abrindo um projeto, Academia Livre de Música e Artes aqui em Ribeirão Preto. Você não gostaria de vir fazer a prova?" Aí eu fui. Fiz a prova, passei e ganhei bolsa pra ficar estudando lá. [...] Eu fiquei nessa Academia Livre de Música e Artes como estudante, fazendo aula de contrabaixo e tocando na orquestra de 2014 a 2020. [...] E o meu professor de contrabaixo era o mesmo desde 2008. Olha que doideira. Então, a gente também se conhece há mais de 15 anos (*Marisa, 29 anos, professora da rede básica e contrabaixista/artista*).

Em sua pesquisa com músicos de orquestra, Pichoneri (2006) explicita essa relação entre professor-aluno como fundamental para a inserção de seus interlocutores no mercado de trabalho musical formal, o qual é extremamente competitivo. De acordo com a autora, os professores de música que não só lecionam em conservatórios ou escolas, mas também participam de orquestras ou outros projetos, exercem papel relevante nesse processo. De modo que, quando surgem oportunidades para preenchimento de vagas nas orquestras das quais façam parte, ou quando novos projetos são iniciados, tais como no caso de Marisa, esses professores entram em contato com seus ex-alunos de destaque para ocuparem essas posições. Essa rede de conexões estabelecida entre professores e alunos funciona como um meio pelo qual informações sobre oportunidades no mercado de trabalho musical são compartilhadas e

indicações são realizadas, facilitando a entrada e o avanço desses músicos em suas carreiras profissionais.

O estabelecimento de conexões com colegas de curso proporcionou a Helena a entrada no mercado de trabalho educacional logo após concluir sua formação universitária. Ela compartilhou: "Após minha graduação, tive a oportunidade de dar aulas por meio de indicações. Recebi recomendações que me possibilitaram começar a lecionar em uma escola particular". Isso reforça a importância do *networking* no cenário musical, onde tais conexões frequentemente se formam de maneira natural, estabelecendo laços pessoais que podem evoluir para amizades, porém, além disso, constitui-se como um mecanismo que desempenha papel fundamental na obtenção de oportunidades de emprego para os entrevistados.

Assim, na atividade musical, devido à sua baixa regulamentação e ausência de barreiras de entrada visíveis por meio da obtenção de um diploma, o acesso à universidade pode conferir certo prestígio social ao viabilizar a criação de redes de contatos, estimulando assim o processo de profissionalização (Morato, 2009).

### **3.3. Flexibilidade, polivalência e alta especialização: caracteres comuns do mercado de trabalho musical**

Conforme mencionado anteriormente, a busca pelo diploma universitário é uma estratégia de diferenciação adotada por parte dos atuantes do meio musical, visando alcançar melhores posições de trabalho. Apesar das oportunidades de inserção no mercado de trabalho serem potencializadas no ambiente acadêmico, por meio do envolvimento em projetos de extensão e da ampliação das conexões com colegas de profissão, ainda assim, a informalidade e a flexibilidade continuam a caracterizar a realidade das atividades desempenhadas mesmo por aqueles com alto grau de qualificação.

Os músicos que obtiveram graduação são indiscutivelmente reconhecidos por sua qualificação e possuem uma vasta gama de experiências profissionais, cultivadas simultaneamente aos estudos. No entanto, a inserção deles ocorre predominantemente por meio de arranjos laborais precários e instáveis. Esse cenário nos incita a questionar os discursos que propagam que a formação acadêmica superior é garantidora de posições profissionais mais favoráveis (Pichoneri, 2006).

Entendamo-nos bem: é legítimo e até mesmo necessário, do ponto de vista da democracia, atacar o problema das 'baixas qualificações' [...] Mas é ilusório deduzir

daí que os não-empregados possam encontrar um emprego simplesmente pelo fato de uma elevação do nível de escolaridade. A relação formação-emprego apresenta-se num contexto totalmente distinto daquele do início do século (XX). [...] Hoje, nem todo mundo é qualificado e competente, e a elevação do nível de formação continua sendo um objetivo social. Mas este imperativo democrático não deve dissimular um problema novo e grave: a possível não-empregabilidade dos qualificados (Castel, 1999, p. 521).

Em seu relato, Pedro discorre sobre a dificuldade de se inserir no mercado de trabalho musical, e destaca que carência de oportunidades no mercado, que é uma questão generalizada, e ainda agravada significativamente pela sua localização geográfica, no caso, São Carlos. A cidade, conforme argumenta, abriga uma considerável quantidade de profissionais qualificados, formados pela UFSCar, frente a uma gama limitada de postos de trabalho ou oportunidades de atuação.

Tem essas questões de a cidade, ela já ser um meio que tem pessoas que já estão ali faz tempo, né? Elas já estão participando dessas escolas, já estão inseridas. [...] Conheço várias pessoas que se formaram comigo e hoje trabalham nas escolas particulares, tem vários alunos e tal, mas no mercado, assim, é difícil, sabe? De se inserir, não são muitas possibilidades (*Pedro, 25 anos, professor particular e garçom freelancer*).

Assim como Pedro, diversos interlocutores compartilharam experiências similares no que tange ao enfrentamento de desafios para se inserirem no mercado de trabalho. Essa situação é ainda mais agravada em cidades de pequeno ou médio porte, as quais tendem a possuir um mercado menos abundante, quando comparadas às grandes metrópoles e capitais.

Em consonância a isso, Marisa argumenta: "Quando eu me formei, eu pensei: "se eu morar em São Carlos, não vai ter emprego, porque todo mundo que se forma em São Carlos fica lá, não vai ter escola, vou ficar desempregada lá". Não queria viver nesse sonho do estudante que se formou e fica naquele local ainda, né?". Diante disso, ela optou por se mudar, buscando explorar novas possibilidades em localidades nas quais a concorrência fosse menos acirrada, ou nas quais o mercado de trabalho fosse mais abundante: "Eu queria pegar meu currículo e espalhar, e ver onde ia dar.

Clara, que atualmente trabalha como professora na rede básica municipal e, concomitantemente, estuda canto em um conservatório da região, afirma que seu objetivo primordial é conseguir trabalhar "nos palcos", em alguma grande orquestra. No entanto, ela percebe que essa aspiração só pode ser genuinamente realizada no cenário musical da cidade de São Paulo, que conta com algumas orquestras nas quais poderia vir a atuar. Ela destaca: "[...]

em São Paulo, as remunerações são muito boas e a cena musical nessa área é muito diversificada e dinâmica".

No entanto, conforme as argumentações de Pichoneri (2006), baseadas em sua pesquisa com músicos que integram a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, a entrada nesses ambientes é extremamente concorrida. Além de um alto nível de qualificação, é necessário um treinamento contínuo que garanta um desempenho técnico exemplar nas audições., as quais ocorrem ocasionalmente e envolvem a apresentação de um repertório específico e denso por parte dos candidatos, a partir da qual são selecionados aqueles que se destacaram de maneira excepcional para integrar o corpo da orquestra.

A interlocutora afirmou se inscrever nos processos seletivos com frequência. "Eu sempre faço processos seletivos lá em São Paulo, da OSESP<sup>36</sup>, EMESP<sup>37</sup>, do Teatro São Pedro, Academia de Ópera, porque eu quero um dia trabalhar com palco, sabe? E com canto lírico, com ópera mesmo, fazer turnê de concerto e tudo mais." No entanto, enquanto não alcança o sucesso nesses processos, continua exercendo sua função como professora na prefeitura de Pirassununga e prossegue com seus estudos em canto no conservatório de Tatuí<sup>38</sup>.

Além disso, a interlocutora também relatou participar de alguns projetos pontuais promovidos pela prefeitura de sua cidade. Por meio de um cadastro de artistas, ela pode ser chamada para participar de apresentações realizadas em ocasiões específicas.

Eu tenho um cadastro oficial de artistas, que tem. Toda cidade tem. E aí, toda vez que tem trabalhos da prefeitura, que precisem de voz, me chamam. [...] Em Limeira, tem um musical, um teatro da Via Sacra, que é da prefeitura, só que os atores que eles contrataram, eles não cantavam. Aí eles contrataram seis pessoas para gravar no Estúdios Músicas e eles dublaram depois. Como eu tenho o cadastro da prefeitura, eles me chamaram (*Clara, 25 anos, professora da rede básica e estudante*).

Observa-se, conforme Segnini (2011), que músicos, tal qual Clara, que estejam inseridos em contratos formais de trabalho, mas almejem ampliar sua atuação para diferentes segmentos do mercado musical, necessitam estender suas atividades para além desses vínculos. Isso ocorre porque o avanço profissional nesse setor demanda a construção de redes de contato e a busca por diversos caminhos profissionais. Essas ações são consideradas essenciais para

---

<sup>36</sup> Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

<sup>37</sup> Escola de Música do Estado de São Paulo Tom Jobim.

<sup>38</sup> Fundado em 1951, o Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí é um dos mais prestigiados do Estado de São Paulo e do país. Mais informações em: <https://www.conservatoriodetatui.org.br/quem-somos/> Acesso em: 2 de ago. 2023.

atender às demandas tanto artísticas quanto financeiras do campo musical (ibid. p. 184).

Assim como Clara, a grande maioria dos interlocutores destacou a prática de exercer múltiplas atividades simultaneamente como uma estratégia para garantir uma remuneração mais substancial. Evidenciaram-se, de forma recorrente, as atuações temporárias, sem vínculos empregatícios (sem carteira assinada) ou autônomas (por conta própria), que tendem a ser realizadas de maneira combinada. Desse modo, o universo do trabalho musical, mesmo entre os considerados altamente qualificados, configura-se, conforme a análise de Menger (2005), como um verdadeiro "laboratório da flexibilidade", no qual as tendências flexibilizadoras, típicas do universo do trabalho contemporâneo, são experienciadas de forma maximizada.

Em sua análise, Nascimento, Coelho e Dellagnelo (2018) observaram que, por ser bastante comum ao campo artístico a realização de atividades simultâneas, que necessitam de horários flexíveis e diversificados, e prática de funções que demandam o cumprimento de variados afazeres não segmentados, dificilmente são definidas jornadas de trabalho e salários fixos e estáveis.

Marisa, que trabalha somente no meio musical em Poços de Caldas - MG, exerce quatro atividades concomitantes na área para conseguir obter sua renda mensal, nas quais exerce distintas funções: "[...] tenho o trabalho registrado [ministra aulas de música em uma escola privada da rede básica], dou algumas aulas particulares, toco na orquestra e tem o teatro também, que é por meio de edital".

Ao combinar o ensino formal, as aulas particulares, a performance orquestral e a participação em projetos diversos por meio de editais, ela ilustra uma estratégia para se manter ativa no cenário musical. No entanto, apesar da atuação em múltiplas atividades simultaneamente, verifica-se, em suas falas, a recorrência de um sentimento de incerteza em relação à quantia que irá receber nos próximos meses. Dentre suas fontes de renda, somente o emprego na escola, onde recebe aproximadamente mil reais, é fixo e possui carteira assinada. A remuneração proveniente das aulas particulares está diretamente ligada ao número de alunos que conseguir no mês, enquanto na orquestra, depende da quantidade de apresentações agendadas, porém, segundo a interlocutora, tais atuações não representam parte significativa de sua renda total.

É por meio de seu envolvimento em variados projetos, viabilizados através da participação em editais direcionados ao desenvolvimento de atividades artístico-culturais-educacionais, que a interlocutora declara obter uma parcela substancial de sua renda mensal.



Em certos períodos, inclusive, chega a ganhar mais do que recebe no seu emprego na escola onde é contratada.

Tem edital para dar aula em creche, edital para apresentar sua peça de teatro em escolas daqui. Edital pras mulheres apresentarem. Edital pros músicos tocarem no coreto ou em outros lugares aqui. Ocupar os espaços. Então, eu vou conseguir estar em 5 editais. Cada edital dá no mínimo 4 mil reais. (*Marisa, 29 anos, professora da rede básica e contra baixista/artista*).

Contudo, devido à natureza temporária de tais atuações, com duração limitada a alguns meses, e também à necessidade de aguardar a disponibilidade sazonal dos editais e a aprovação dos projetos solicitados, não é possível assegurar uma fonte estável de renda no médio e longo prazo. A busca contínua por novos projetos e a incerteza quanto à aprovação dos editais são desafios enfrentados cotidianamente por Marisa e seus colegas de profissão autônomos.

Nesse sentido, ela argumenta:

[...] E aí, quando a gente é artista, a gente precisa se planejar. A gente tem que ter uma planilha financeira. Porque eu não tenho dinheiro em janeiro, fevereiro. Porque os editais estão fechados. Os editais fecham até dezembro. Então, vou começar a trabalhar em maio. O teatro, nas escolas, tudo. E aí, vem quatro mil, três mil e quinhentos, por aí. Ou eu ponho na poupança, ou eu guardo, ou eu faço alguma coisa com isso. Mas, eu preciso me planejar para o ano que vem. Janeiro, fevereiro e março (*Marisa, 29 anos, professora da rede básica e contra baixista/artista*).

Nesse contexto, os músicos autônomos, que dependem principalmente de projetos temporários, se veem obrigados a realizar um planejamento financeiro minucioso, o que implica em controlar gastos de forma rigorosa e economizar durante os períodos de atuação para enfrentar com maior segurança os momentos de inatividade, quando não há projetos em execução. Essa estratégia torna-se fundamental para garantir uma mínima estabilidade em suas vidas e persistir no mercado musical.

Lia, que também participa de vários editais, evidencia a impossibilidade de previsão de renda em suas atividades laborais. No entanto, em contraste com Marisa, ela não possui nenhum vínculo empregatício formal, sua atuação é exclusivamente autônoma, envolvendo uma combinação de projetos variados e o ensino de violão para poucos alunos particulares, o que resulta na experimentação da flexibilidade ao nível máximo. Ela, conforme caracterizado por Segnini (2011), faz parte dos musicistas considerados por "conta própria" que dependem da participação em diversos editais para obterem renda.

Ao compartilhar suas vivências em diversos editais nos quais esteve envolvida, a interlocutora ressalta a frustração experimentada ao não ter um de seus projetos aprovados, devido a questões contratuais:

[...] a gente conseguiu, na verdade, passar em um edital ano passado, é muito triste isso, mas aí a gente conseguiu passar, só que por causa de uma documentação, por causa do meu MEI, assim, que não tinha o tempo, assim, suficiente, enfim, não foi. E aí eu fiquei em depressão por quase, sei lá, três semanas, muito triste, assim. [...] A minha renda é bem variável, cada mês está entrando um determinado valor. Então é muito louco. Por exemplo, no começo do ano é horrível porque não entra nada, e aí eu sempre deixo reservas de dinheiro que eu sempre faço isso, para ir me auxiliando, assim, mas é essa coisa bem, bem variável (*Lia, 29 anos, cantora*).

Dessa forma, apesar de demonstrar um forte apreço por atuar dessa maneira polivalente, conforme verificaremos a seguir, Lia reconhece a natureza instável de sua ocupação. Ela percebe os desafios de se manter quando está envolvida em menos projetos, o que reitera a necessidade de artistas "intermitentes" contarem com um planejamento financeiro cauteloso para os períodos de menor demanda de trabalho, como estratégia para manter sua subsistência.

### **3.4. A autonomia como potencializadora da instabilidade e da flexibilidade**

Apesar de os interlocutores reconhecerem as inconstâncias e imprevisibilidades de suas atuações autônomas, é perceptível, em alguns relatos, a tendência de valorização do discurso do auto empreendedorismo. A ideologia empreendedora ganha força substancial sob a égide neoliberal, a partir da qual a concorrência foi generalizada para toda a sociedade, levando cada indivíduo a ser concebido como uma "empresa" em constante concorrência com os demais (Dardot; Laval, 2016).

Conforme apontado pelos autores, os sujeitos, para além de empreendedores, tornaram-se "empreendedores de si mesmos". Nessa dinâmica, todas as esferas de suas vidas entrelaçam-se à lógica empresarial, e a competitividade emerge como um traço marcante da própria subjetividade dos indivíduos. O trabalhador contemporâneo é estabelecido como uma unidade econômica autônoma inserida num quadro competitivo, no qual que deve se portar como empresa, tornando o empreendedorismo uma ideologia do "novo espírito" do atual capitalismo, onde um conjunto de crenças dirige, justifica e legitima o comprometimento dos indivíduos com o sistema (Boltanski; Chiapello, 2009).

Como consequência de tal conjuntura, a autonomia no trabalho passa a ser promovida e incentivada, sustentada pela premissa de que constitui um meio de emancipação dos controles inerentes aos empregos considerados "convencionais", caracterizados por relações de trabalho contratualizadas.

[...] Eu trabalho, se for ver, como autônoma, então é aquela coisa que eu tenho que estar sempre no corre, tem que estar sempre fazendo isso, mas é uma coisa também, é uma característica minha, assim [...] Eu gosto de fazer meus horários, eu gosto dessa coisa sempre em movimento, sabe, essa coisa diferente, sei lá, na segunda -feira eu estou em tal lugar, e na terça eu estou em outro, em tal horário, em outros horários, sabe, e eu tenho essa flexibilidade que eu gosto bastante, onde que eu posso reagendar todas as minhas coisas (*Lia, 29 anos, cantora*).

A melhor parte é não ter patrão, eu amo não ter ninguém mandando em mim. Eu já tive muito chefe na minha vida, eu adoro o fato de eu mandar, eu faço minha agenda e o que eu quiser. O que eu quiser entre aspas, né? Eu tenho minhas obrigações, mas ninguém manda em mim (*Jorge, 35 anos, guitarrista em bandas de rock*).

Tanto para Lia quanto para Jorge, atuar de maneira autônoma e sem vínculos assume uma conotação positiva, por lhes permitir trabalhar sem a presença de um supervisor ou chefe que exerça controle direto sobre suas atividades, de forma que os eles próprios possam estabelecer suas prioridades e ditar o ritmo de sua jornada de trabalho, o que resulta em uma sensação de maior liberdade. Conforme é adicionado por Jorge: "Eu tenho minha banda, se eu não quiser mais, eu saio dessa banda, faço outra, ou faço solo também, toco violão, o lado melhor é a liberdade" (*Jorge, 35 anos, guitarrista em bandas de rock*).

Ao trazer à tona as análises de Abílio (2019) sobre trabalhadores da plataforma *Uber* e relacioná-las com o contexto discutido aqui, torna-se evidente que o discurso empreendedor tende a obscurecer as dinâmicas subjacentes entre capital e trabalho. Como consequência, os trabalhadores autônomos tendem a visualizar a sua atuação, isenta de benefícios/garantias, como vantajosa em relação aos trabalhos formais, uma vez que promove a ideia de que podem atuar como "gestores de si mesmos" (idem. 2019).

Contudo, é essencial destacar que, no universo dos músicos, a autogestão de suas próprias carreiras sempre foi a norma, adquirindo uma cristalização ainda mais evidente sob a perspectiva neoliberal. Sob essa ótica, a análise de Becker (2008) sobre a carreira *outsider*<sup>39</sup> dos músicos de jazz nos anos 60 em Chicago revela de que maneira esse grupo emergente encontrou abordagens não convencionais e alternativas para desenvolver suas trajetórias musicais. A

---

<sup>39</sup> Becker (2008) denomina de carreiras *outsiders* as ocupações "desviantes", que transcendem as convenções comuns e são consideradas pelos demais membros da sociedade como fora dos padrões "normais".

opção pela carreira *outsider* proporcionou aos músicos uma autonomia ampliada, permitindo-lhes explorar estilos e abordagens distintas, desvinculando-se das limitações impostas pelo aspecto comercial. Entretanto, essa liberdade criativa também acarretou em desafios, incluindo flexibilidade extrema, instabilidade financeira e a ausência de direitos presentes em trabalhos ditos convencionais.

Jorge percebe que, mesmo desfrutando de maior autonomia do que os trabalhadores em regime de "contrato", tal independência é possibilitada apenas até certo ponto, tendo em vista necessitar assegurar um número suficiente de apresentações para garantir sua renda mensal. Isso o coloca em uma posição em que, como Rosenfield (2015) destaca, se vê submetido às demandas de fidelidade para com seus clientes — nesse caso, os proprietários dos locais nos quais se apresenta.

Nesse sentido, a ausência de critérios e regulamentos estabelecidos em contratos formais, ao invés de conferir maior autonomia e liberdade de atuação sem limitações normativas claras resulta em complexas e indefinidas regras de conduta que devem ser cumpridas (Pina, 2018). Caso músicos como Jorge não se portem conforme o esperado nos estabelecimentos em que se apresentam, ou não sigam as demandas de fidelidade previamente estabelecidas, ainda que não estejam sujeitos a demissões formais, enfrentam uma alta probabilidade de não serem convidados novamente ou de serem excluídos para futuras apresentações, o que diminui suas oportunidades de atuação.

O que é muito difícil, a pior coisa de quem trabalha sozinho é quando você aumenta os preços, porque você tem que aumentar devagarinho, o povo vai chiar e sempre vai ter alguém que cobra mais barato que você, aí os caras não contratam por qualidade, eles contratam por preço. Aí ah você tá cobrando 250 contos, um outro cara lá cobra 150. Mas o cara não tá vendendo o valor agregado que tem quando contrata alguém profissional, com anos de experiência (*Jorge, 35 anos, guitarrista em bandas de rock*).

O valor de seu cachê, embora definido por ele e pelos outros membros da banda, precisa ser aprovado por seus contratantes para ser efetivamente pago, os quais, conforme pontua, tendem a dar preferência para os que cobram valores mais baixos. Para se diferenciarem dos demais, os músicos que buscam atuar nesse setor necessitam manter o valor de suas apresentações abaixo da concorrência, o que revela que sua autonomia é condicionada pela lógica competitiva do mercado. Isso ilustra uma relação dual e paradoxal nas práticas autônomas/empreendedoras, conforme destacado por Rosenfield (2015), caracterizada por uma "autonomia na subordinação" e "submissão à independência".

A imprevisibilidade é uma característica marcante para os músicos que atuam em casas de *shows* ou bares, e foi amplamente considerada por aqueles que a praticam como uma atividade mal remunerada e instável. Jorge, cuja fonte de renda provém exclusivamente das performances de sua banda, e que se sustenta por meio do recebimento de cachês, compartilhou a dificuldade enfrentada para estimar seus ganhos em um mês:

"[...] Eu não tenho segurança financeira tão boa quanto outros que são assalariados, tem uma instabilidade. Mas isso não é só do músico, é do autônomo em geral, quem é autônomo tem esse perfil, esse percalço de não ter segurança. Então, quem é autônomo precisa se programar muito assim, sabe, porque, se der algum problema financeiro ou de saúde, precisa ter dinheiro guardado para não se ferrar (*Jorge, 35 anos, guitarrista em bandas de rock*).

A ausência de uma renda fixa e a imprevisibilidade dos ganhos resultam, de modo geral, em instabilidades financeiras, que, conforme salientado pelo interlocutor, caracterizam o trabalho autônomo de forma geral. Percebe-se, através de sua exposição, que uma responsabilidade adicional recai sobre os profissionais que atuam por conta própria, os quais necessitam mobilizar, conforme anteriormente mencionado, uma série de atributos e estratégias para manterem sua subsistência.

Eu não tenho fundo de garantia, não tenho aposentadoria. Aliás, aposentadoria até tenho porque pago MEI, sou microempreendedor, comecei a pagar MEI faz dois, três anos, mas não tenho férias. Eu posso me dar férias, mas eu preciso me planejar muito bem antes, porque vai ser um mês que eu não vou receber, quem é assalariado (clt enfim) recebe. Eu não tenho isso, se eu quiser tirar duas semanas de férias, beleza, vai ser duas semanas que não vou receber nada (*Jorge, 35 anos, guitarrista em bandas de rock*).

Conforme evidenciado na fala de Jorge, diferentemente de contextos trabalhistas estáveis e regulares, nas atuações autônomas, de modo geral, os encargos pela execução do trabalho são transferidos aos músicos. A concessão de auxílio transporte para o deslocamento até o local de trabalho não está contemplada e, em caso de eventuais imprevistos a responsabilidade pelos encargos associados recai sobre os próprios trabalhadores (Costa, 2020. "Tampouco existe, *a priori*, um sistema de proteção social/trabalhista diretamente associado aos serviços pontuais que realizam, tais como aqueles advindos de contribuições previdenciárias [...] ainda garantidos por determinados vínculos de trabalho plenos no Brasil" (ibid. p. 336).

No caso do interlocutor, a única garantia que possui é a contribuição previdenciária realizada junto ao INSS, obtida por meio da formalização de seu registro como

microempreendedor individual (MEI). No entanto, essa responsabilidade deve ser inteiramente assumida por ele, através do pagamento mensal de uma taxa para garantir a manutenção de seu registro ativo. O discurso empreendedor neoliberal infunde uma dimensão de auto responsabilidade nos trabalhadores por sua empregabilidade ou pela ausência dela. E, além disso, os coloca como os garantidores dos seus próprios direitos trabalhistas, caso optem por fazê-lo, possuindo a "liberdade de escolha" em adquiri-los ou não (Dardot; Laval, 2016). A lógica empreendedora aplicada em um mercado de trabalho como o musical, no qual a competitividade, flexibilidade e informalidade atingem níveis máximos, acaba por perpetuar formas precárias de atuação. A alta concorrência e a constante rotatividade de mão de obra, presentes nas diversas esferas da atuação da área, contribuem para a formação de uma "reserva de profissionais qualificados" (Menger, 2005), que se submete a formas precárias de trabalho para permanecer vinculada à área de formação.

### **3.5. A pandemia e os impactos para as atividades no meio musical**

A conjuntura de flexibilidade e precariedade, que já caracterizava as atividades musicais, foi exacerbada pelo advento da pandemia de Covid-19, iniciada no primeiro trimestre de 2020 e perdurou intensamente por mais de dois anos, cujas medidas de isolamento afetaram diretamente o setor artístico ao inviabilizar a realização de performances, musicais, ensaios e etc., reduzindo ainda mais as possibilidades ocupacionais artísticas e aumentando o desemprego e migrações para setores distintos.

Algumas medidas governamentais foram empregadas para tentar mitigar as dificuldades vivenciadas pelos trabalhadores artísticos, sendo a mais relevante a Lei Aldir Blanc<sup>40</sup>, decretada no segundo semestre de 2020, que previu o auxílio financeiro ao setor cultural, porém, "sua efetiva aplicação ainda é objeto de um intenso processo de mobilização social desses(as) trabalhadores(as)" (Guazina, 2021).

Os profissionais que atuam no meio musical se viram obrigados a adaptarem suas atividades laborais para o ambiente virtual. No entanto, devido à sua natureza intrinsecamente marcada pela interação presencial, essa transição enfrentou desafios significativos. A essência das performances ao vivo, dos ensaios presenciais e das interações diretas com o público não pôde ser fielmente replicada no ambiente online.

---

<sup>40</sup> Lei nº 14.017/2020 (BRASIL, 2020).

Dessa forma, independentemente da posição ocupada, os interlocutores relataram ter enfrentado desafios substanciais ao longo desse período. Além de se esforçarem para manterem suas carreiras ativas, aqueles que trabalham de forma autônoma experimentaram uma considerável diminuição em suas fontes de renda. A permanência na atividade demandou esforços extras, especialmente para encontrar maneiras viáveis de se sustentar diante das limitações impostas.

Foi horrível, eu fiquei com umas aulas particulares, coloquei um preço até abaixo, assim, não é? Mas, foi bem difícil, tanto que aí eu voltei para a casa dos meus pais, eu consegui ficar pagando aluguel aqui, porque o cara aqui é muito legal, sabe? E aí ele abaixou o aluguel daqui, sabe? E aí também deu essa segurada (*Lia, 33 anos, cantora*).

Lia, que naquele período trabalhava como professora particular, viu-se obrigada a reduzir a mensalidade que cobrava de seus alunos, visando preservar ao menos uma fonte mínima de renda. Entretanto, mesmo após essa adaptação, ela enfrentou uma considerável redução em sua estabilidade financeira. Isso a levou a tomar a decisão de voltar para a casa de seus pais, na qual os custos com energia, eletricidade e internet seriam reduzidos.

Além disso, como ressaltado por Pedro, ao contrário de várias disciplinas teóricas, o ensino de aulas de instrumentos musicais no ambiente virtual apresenta uma série de desafios:

Ensinar música pela internet, não é, tipo, uma aula. Por exemplo, eu acho que o importante da música é a gente estar em contato com os sons, a gente ouvir, né? Então, a qualidade do som é péssima, porque era aula on-line. Não tem como o aluno tocar ao mesmo tempo que eu, sabe? Não tem um programa específico para isso, ou pelo menos aqui no Brasil, nas escolas, a gente não conhece, sabe? Então, era um horror, era muito difícil (*Pedro, 25 anos, professor particular e garçom freelancer*).

Henrique, que é proprietário de uma das escolas de música mais reconhecidas em São Carlos, também foi fortemente afetado pelo contexto da pandemia. Pouco tempo antes, ele havia inaugurado uma segunda unidade de sua escola para atender à crescente demanda de alunos, porém, enfrentou uma considerável redução no número de matrículas. Isso ilustra como até mesmo os profissionais autônomos estabelecidos e com alguma previsibilidade financeira, como o próprio interlocutor, sofreram impactos significativos em seus rendimentos durante o período em questão.

Eu tive uma baixa muito grande na escola, porque em 2019 a gente tinha duas casas, porque já estava aumentando, e achei até vantajoso ser duas casas e não uma casa enorme, porque uma delas eu pude devolver, a outra eu mantive [...] Então, assim, segurou um pouco mais as pontas, porque a minha renda caiu absurdamente. Coisa

de... Caiu mais de 50%. Mas lógico que na pandemia também as despesas diminuiram um pouco. Então deu pra equilibrar (*Henrique, 36 anos, dono e professor de uma escola de música*).

Jorge enfatizou que até determinado período da pandemia, quando as medidas de distanciamento social atingiram seu ápice, ele foi impedido de realizar apresentações presenciais, resultando em uma quase anulação de sua renda. Apenas no segundo semestre de 2021, aproximadamente um ano e meio após o início da pandemia, conseguiu retomar com seus *shows* de maneira gradual.

No começo até tentei fazer umas *lives*, mas o pessoal logo enjoou, não deu muito certo. [...] Então, sempre que abria o comércio, toda brecha que o Dória dava eu tocava. "Oh pode tocar até 20, 21 horas", aí dava um jeito de tocar até esse horário. Mas no começo foi bem escasso, foi horrível. Até metade de 2021, foi aquela incerteza, de abre e fecha, aí na metade de 2021, quando começou as vacinas, melhorou muito já, começou a cair os casos, né, aí as coisas começaram a andar (*Jorge, 35 anos, guitarrista em banda de rock*).

Fica evidente que as múltiplas atuações desempenhadas pelos músicos durante a pandemia de Covid-19 foram permeadas pela acentuação da flexibilidade, instabilidade e precariedade, fatores já presentes no cenário anterior. Os autônomos, cujas rendas eram variáveis, foram particularmente impactados, os quais testemunharam o desaparecimento repentino de suas fontes de renda, originando uma onda de desafios financeiros que evidenciou a vulnerabilidade intrínseca à sua atividade profissional.

### **3.6. A incerteza como elemento comum frente à um futuro indefinido**

A análise das trajetórias dos graduados em música revelou a acumulação de diversas experiências profissionais de curto a médio prazo como uma característica comum em suas atuações. Como ressaltou Sennett (2006), no contexto do capitalismo flexível, os trabalhadores passam a ser requisitados a se adaptarem rapidamente às mudanças e a assumirem riscos cotidianamente. O autor complementa que, diferentemente do cenário permeado pelo capitalismo sob as égides fordistas, no qual os indivíduos construía sua carreira a partir de uma ou duas atuações ao longo de toda a vida, nesse novo contexto, as trajetórias profissionais tornam-se envoltas por variadas atuações distintas, as quais vão sendo acumuladas e sobrepostas com o passar do tempo.

Na era flexível, as interações sociais e as dinâmicas laborais são pautadas pelo imediatismo e máxima eficiência, o que dificulta a realização de planejamentos a longo prazo,



tanto em âmbito profissional quanto pessoal. Desse modo, verifica-se um cenário contemporâneo caracterizado pela incerteza e pela insegurança, no qual a transitoriedade e a fluidez das relações tornam-se comuns.

Nesse contexto, os músicos profissionais enfrentam a necessidade de constantemente se adaptarem às demandas voláteis do mercado, o que os leva a acumular diversas atividades e projetos para garantir uma renda sustentável. Essa atuação multifacetada e a busca por oportunidades em diferentes frentes também refletem a influência do discurso empreendedor, conforme evidenciado anteriormente, que promove a ideia de que a autonomia e a diversificação são estratégias para lidar com as incertezas e a instabilidade da carreira musical, em um mercado de trabalho crescentemente caracterizado pela precariedade e pela incerteza, no qual as projeções futuras de oportunidades de emprego são praticamente nulas.

Por mais que eu tenha uma flexibilidade, eu vou depender se tem lugares ou não para eu trabalhar, para eu atuar. Então, se eu vou para outra cidade, vou conseguir uns barzinhos, umas datas, mas pode ter semana que eu não consiga, pode ter semana que eu consiga. Então, tem meses que vou faturar, sei lá, dois mil reais tocando um barzinho, fazer meu salário ali, mesmo que poderia ser mais, mas faturei. Vai ter meses que eu vou faturar mil suando. Então, não é estável (*Heitor, 29 anos, professor em escola de música e guitarrista*).

Heitor, que além de professor em uma escola de música, também participa de alguns projetos musicais, evidencia o teor incerto de sua atuação com performances musicais. A sensação de insegurança deriva da ausência de estabilidade salarial, diretamente atrelada à demanda por shows nos locais em que pode se apresentar.

Como explicitado em sua narrativa, há períodos em que alcança uma remuneração três vezes maior do que em outros, contudo, em todos esses casos, ele obtém seus ganhos mediante um esforço intensivo: "suando". Em contraposição à lógica empreendedora neoliberal, que implica uma auto responsabilização pelo sucesso ou insucesso financeiro, fica evidente que a quantia de renda que ele adquire está sujeita a uma série de fatores externos a ele, que estão além de seu controle e esforço individual, de modo que a insegurança torna-se corriqueira em sua vivência profissional.

A incerteza não está restrita apenas às formas consideradas autônomas: essa realidade, cada vez mais presente, permeia também as atuações consideradas "regulares", respaldadas por contratos de trabalho formalizados. Clara e Helena ilustram bem essa situação, já que ambas tiveram experiências de trabalho regulamentado em escolas municipais. Ainda que, à primeira vista, essas atuações possam parecer estáveis, especialmente em comparação com atividades

"por conta própria", a instabilidade é revelada ao constatar que foram contratadas sob regimes temporários. Portanto, por mais que desfrutem de uma renda mensurável por um período determinado, de um ou dois anos, uma vez encerrada a vigência contratual, voltam à condição de instabilidade.

É importante salientar que a consolidação das formas precárias de contratação, semelhantes às experienciadas pelas interlocutoras, foram oficializadas por meio da Reforma Trabalhista de 2017. Por meio da qual, os contratos intermitentes foram regularizados, resultando na formalização de modelos contratuais *a priori* considerados irregulares, contribuindo para a proliferação das condições de trabalho precárias e incertas no mercado de trabalho.

De modo geral, percebe-se que as atuações no cenário musical brasileiro, historicamente marcadas pela precariedade e flexibilidade, em consonância com as tendências flexíveis globais e com as políticas nacionais de desregulamentação, encontram-se ainda mais sujeitas à incerteza. As oportunidades de trabalho estável e de longo prazo se tornam uma realidade acessível a uma minoria, enquanto a grande maioria dos profissionais precisa se engajar em múltiplas atividades simultâneas para assegurar sua subsistência e enfrentar os períodos de baixa demanda por seus serviços.

Atuar numa escola, por mais que tenha garantias, também tem um reflexo numa escola particular, a gente vai sofrer com o impacto de uma baixa de alunos ou não. Então, no mês, o que já aconteceu comigo, no mês eu recebi mil e oitocentos, no outro mês eu recebi mil e trezentos. Uma faixa de trinta dias. Então, é difícil ter essa perspectiva. Então, é uma área muito instável, é uma área que não há uma garantia de um salário bom, muito bom, como outras áreas podem proporcionar, não no sentido romantizado da coisa, mas de possibilidades mesmo, de crescimento, de atuação, de plano de carreira (*Heitor, 29 anos, professor em escola de música e guitarrista*).

### **3.7. Adaptações e mudanças de área de atuação: estratégias em busca de alguma estabilidade**

As relações contratuais de trabalho na música estabelecem um diálogo estreito com o crescimento das formas precárias de trabalho, ao mesmo tempo em que reforçam a necessidade de formação contínua, habilidades virtuosas e criatividade (Segnini, 2007). Nesse cenário, o desequilíbrio gerado pelas perspectivas profissionais em um mercado que não os comporta resulta em um aumento no número de profissionais insatisfeitos, os quais frequentemente se

veem obrigados a combinar a atuação musical com outras atividades ou, até mesmo, a abandonar permanentemente a música enquanto ocupação.

Após completar sua formação superior, Helena passou a trabalhar como professora de música em duas escolas da rede municipal e em uma escola de música de São Carlos. Desde sua inserção no mercado de trabalho educacional, afirmou sentir-se desvalorizada e insatisfeita com suas atuações:

[...] só que eu não curti essa experiência de dar aula em escola. Eu cheguei a dar aula em uma escola particular de música também, que eu achava legal. Mas eu achava muito pouco valorizado, em relação ao dinheiro mesmo. Então, era uma carga de trabalho muito pesada. Porque você trabalha antes, durante e depois que você sai da escola. E você recebe um salário muito ruim. E daí não tem apoio, não tem estrutura. É uma coisa muito complexa. Eu ficava muito frustrada (*Helena, 33 anos, baterista e tatuadora*).

Diante da crescente frustração que enfrentava, Helena tomou a decisão de se desligar de suas posições como professora e encerrar sua atuação nessa área. A partir de então, como consequência, sua renda sofreu uma redução significativa, passando a ser composta apenas pelos valores provenientes dos poucos cachês das apresentações que realizava com sua banda, que eram insuficientes para sua subsistência. Em resposta ao panorama de instabilidade financeira, a interlocutora tentou explorar outras oportunidades em áreas distintas a de formação, visando obter maiores ganhos. E assim, decidiu se tornar tatuadora.

Desde então, Helena passou a conciliar a realização das duas atividades profissionais — como tatuadora e nas performances musicais. Ao combinar essas duas fontes de renda, conseguiu alcançar o montante de sua remuneração mensal, no entanto, por ambas serem relativamente variáveis e incertas, com rendas bastante flexíveis e carentes de direitos e garantias, a interlocutora relata enfrentar alguns momentos de maior instabilidade financeira:

Eu gosto muito de tatuar e tocar. Eu não consigo me ver sem fazer uma coisa ou outra. Então, eu acho que meu ideal seria poder fazer essas coisas. De uma forma mais tranquila. Sem que eu fique muito estressada por causa de dinheiro. Porque é muito instável, então as vezes passo por uns perrengues (*Helena, 33 anos, baterista e tatuadora*).

De maneira análoga a Helena, Pedro também destaca a necessidade de buscar outras fontes de renda devido às limitadas oportunidades de trabalho e remunerações incertas no campo musical. Atualmente, ele ministra aulas particulares, mas, devido ao número reduzido de alunos, também assume trabalhos *freelancers* como garçom para complementar seus ganhos.

Essa diversificação de atividades dentro e fora do campo musical representa uma estratégia adotada por muitos músicos autônomos para contornar as incertezas do mercado de trabalho e garantir uma renda mais substancial.

Devido à significativa dificuldade de ingresso e progresso no mercado musical, Pedro expressa o seu desejo de mudar de campo de atuação, com o objetivo de conquistar um trabalho formalizado e com estabilidade financeira.

Eu tenho a certeza, sim, que eu não quero mais trabalhar com música. Eu estou extremamente saturado disso. E eu acho que é uma área extremamente mal remunerada e que as pessoas não valorizam nem um pouco o seu esforço, o seu trabalho. Então, tipo, tenho muitas qualificações, já fiz faculdade, fiz o conservatório de Tatuí, que é um conservatório super famoso na América Latina, no geral. E estudei demais. Só que a porcentagem do que você ganha, a porcentagem de chances de emprego que você tem e os lugares que você pode trabalhar não aumentam proporcionalmente ao tanto de tempo que você gasta ou as qualificações que você tem. Tem uma gama de outros fatores que estão envolvidos nisso. E aí, isso é muito frustrante (*Pedro, 25 anos, professor particular e garçom freelancer*).

A limitação de oportunidades para profissionais altamente capacitados em um mercado de trabalho instável e saturado leva a um profundo desânimo em relação à profissão, acompanhado de indignação pela persistente ausência de trabalho, apesar do investimento significativo em formação. Nesse contexto, a decisão de abandonar a atuação musical e migrar para áreas consideradas mais estáveis é uma estratégia adotada por muitos músicos que enfrentam baixos salários e falta de reconhecimento.

De maneira semelhante a Pedro, diversos outros interlocutores compartilharam dessa percepção e tomaram a decisão de abandonar a carreira musical. Pudemos constatar que vários dos graduados em música que foram entrevistados optaram por buscar novas áreas de atuação, na tentativa de se inserirem em mercados de trabalho mais formais e com melhores possibilidades de remuneração.

Para Luísa, a mudança de atuação se deu de forma não planejada. Após formar-se atuou em algumas escolas de música e realizou algumas apresentações em orquestras, — ambas sem contratos — porém, no período pandêmico, perdeu suas principais fontes de renda e viu-se desempregada. Após uma busca sem sucesso por oportunidades como professora de música, a interlocutora se viu obrigada a explorar outras direções profissionais, para contornar sua condição de desemprego. A partir de então, passou a trabalhar como babá. Após consolidar maior experiência prática como babá, tomou a decisão de abandonar de forma definitiva sua área de formação original. Essa escolha a levou a se inscrever em um programa de intercâmbio

como *au pair*<sup>41</sup> nos Estados Unidos. Ela discorre: "Hoje em dia eu ainda gosto muito de música, mas mais como um hobby mesmo, porque pra trabalho mesmo é muito difícil de conseguir algo".

Miguel, que ocupa o cargo de professor de música estatutário em uma escola municipal, destaca-se como o único interlocutor que desfruta de uma situação trabalhista considerada "estável". Contudo, apesar de permeado pela estabilidade, ele revela o desejo de migrar para outra área de atuação que ofereça uma maior gama de possibilidades de atuações formais para além da docência.

[...] não consigo mais trabalhar como músico, não tenho tempo, eu tenho, sei lá, eu tenho exercício para resolver, aula pra preparar, não tenho tempo de pegar meu instrumento e tocar, sabe, às vezes, então, eu fiquei só na docência, então, acabou que desencantei um pouco dessa área, sabe? Acabei desencantando um pouco dessa área e eu tenho vontade de mudar hoje [...] A minha carga horária é 40 horas semanais, são 32 turmas aqui no Ibaté, ou seja, dá a média de uns 700 ou 800 alunos por semana, é muita coisa. [...] Todo professor tem uma sala, todo professor tem seu material, educação física tem bola, tem quadra, a gente não tem nada, a gente tem malemá tem uns instrumentos de brinquedo, sabe? Então assim, aqui a gente tem uma estrutura muito precária para trabalhar e ninguém tá nem aí (*Miguel, 33 anos, professor da rede básica*).

Apesar de não enfrentar a flexibilidade e informalidade no mesmo nível que outros interlocutores, permeados por contextos de falta de direitos e rendas exíguas e imprevisíveis, Miguel destaca que o enfrentamento de desafios constantes em sua rotina como professor, que dizem respeito às jornadas exaustivas e a falta de equipamentos adequados para ministrar as aulas de música, gradualmente, contribuíram para o seu desencantamento com o trabalho docente.

Então somando tudo isso, hoje eu tenho um plano de tentar mudar de carreira, sabe, o que eu vou fazer, eu não sei, mas eu quero fazer alguma coisa que eu consiga ficar na minha casa, que eu consiga trabalhar de lá, sabe, ou, sei lá, engenharia, ou alguma coisa com computação, enfim, alguma coisa assim. Eu tenho esse plano, não sei exatamente o que eu quero, mas quero mudar de área (*Miguel, 33 anos, professor da rede básica*).

---

<sup>41</sup> O programa de intercâmbio de *au pair* consiste em integrar-se a uma família anfitriã, desempenhando a responsabilidade de cuidar de seus filhos. Em contrapartida, oferece-se aos participantes alojamento, alimentação e uma pequena remuneração semanal.

Desse modo, ele pretende buscar especialização em uma área tecnológica, que o permita trabalhar de forma remota, almejando adentrar em um setor mais valorizado. No qual as oportunidades de atuação com remunerações adequadas sejam menos restritas do que no cenário musical.

Heitor, atualmente exercendo a função de professor em uma escola de música, compartilhou seu anseio de especializar-se na área de Tecnologia da Informação, buscando uma inserção em um mercado com perspectivas de remuneração mais estáveis.

Então, o que eu planejo mesmo para a minha vida é o dia poder abrir um curso gratuito para pessoas de baixa renda, e levar o máximo que eu puder levar. Inclusive, esse pensamento meu de mudança diária, de ganhar um salário mais bacana, é justamente, também tem um fiozinho ali, um pé até que grande, na verdade, de poder me estabilizar, de poder ter um respiro para que eu possa devolver o que eu recebi, que eu possa entregar e transferir o que eu recebi, tanto de experiência particular, quanto, por exemplo, do que eu recebi do curso de música, das oportunidades que eu tive. Esse é o meu maior sonho, assim, de seguir. Então, por mais que eu saia por um momentinho, eu sempre vou estar ali dentro da música, de alguma forma, porque é o que eu gosto de fazer (*Heitor, 29 anos, professor em uma escola de música e guitarrista*).

Sua motivação central reside na intenção de conciliar suas atividades musicais com a incursão na área de T.I., a fim de, futuramente, ao alcançar maiores recursos financeiros, possa estruturar um curso ou projeto social no âmbito musical, voltado para auxiliar crianças e jovens em situação de vulnerabilidade. Este depoimento exemplifica uma estratégia adotada para ampliar suas oportunidades profissionais formais, não tão facilmente acessadas no universo musical, e ao mesmo tempo, objetivar melhores condições para continuar a atuar na área que realmente gosta (na música).

Portanto, percebe-se que Heitor não pretende se afastar completamente do mercado musical, uma vez que é algo que lhe traz grande satisfação. Contudo, o objetivo de estabelecer uma atuação mais estável no âmbito musical demanda, em primeiro lugar, a obtenção de recursos financeiros adequados.

A análise dos depoimentos acima evidencia de maneira contundente a instabilidade e escassez de oportunidades que permeia as atividades artísticas como um todo. Nos últimos anos, esses profissionais altamente especializados têm enfrentado um cenário cada vez mais marcado pela volatilidade, condição agravada no contexto mais recente de subfinanciamento cultural e retirada de direitos trabalhistas. Como resultado, considerável parcela se viu impelida a atuar em áreas distintas da de formação musical para conseguir sobreviver, haja vista as adversidades de inserção no mercado de trabalho oriundas das reduzidas oportunidades disponíveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo investigar as trajetórias formativas e laborais dos indivíduos graduados em música, com o intuito de compreender de que maneira eles se integram ao mercado de trabalho e quais são suas possibilidades de atuação. Para alcançar tal objetivo, foram considerados aspectos cruciais, como a influência familiar na escolha da música como trajetória artística, a decisão pela graduação em um curso de licenciatura em música como facilitador de entrada no mercado de trabalho formal, bem como os desafios e desvios de carreira enfrentados.

Os nossos resultados apontam que esses profissionais altamente especializados têm enfrentado crescentes obstáculos em meio a contextos permeados por uma crescente instabilidade. Essa situação foi ainda mais agravada pela intensificação do subfinanciamento do setor cultural e pela ocorrência de ataques ideológicos diretos ao campo artístico, às quais se encontrou submetida no contexto recente. Em decorrência desses fatores, a escassez de oportunidades e a flexibilidade das possibilidades de atuação no âmbito artístico-musical, que já eram uma constante há muitos anos, tornaram-se ainda mais proeminentes e frequentes, resultando em uma maior incerteza quanto ao futuro para essa categoria.

Além disso, essa conjuntura foi ainda mais agravada com o início da pandemia de Covid-19, que teve início no primeiro trimestre de 2020 e se prolongou por mais de dois anos. As medidas de isolamento social impactaram diretamente o setor artístico, inviabilizando a realização de apresentações, aulas, ensaios e atividades correlatas. Todos os entrevistados relataram ter tido suas atividades laborais afetadas e suas remunerações reduzidas nesse período. Diante desse cenário, as oportunidades de trabalho para músicos tornaram-se ainda mais escassas, levando ao aumento do desemprego e a migrações para setores distintos.

Verificou-se que a precariedade e a instabilidade laboral se fizeram presentes em grande parte das trajetórias analisadas. Em um mercado de trabalho carente e marcado pela informalidade, poucos conseguiram estabelecer vínculos trabalhistas estáveis, a grande maioria dos interlocutores afirmou atuar de maneira autônoma, obtendo remunerações baixas, variáveis e de difícil previsão, frequentemente sujeitas a flutuações sazonais. Diante dessa realidade, muitos expressaram a dificuldade de se manter financeiramente apenas com a renda proveniente das atividades musicais, o que fez com que viessem, em diversos casos, a complementar a renda através da conciliação de duas ou três ocupações simultaneamente, algumas relacionadas à área de formação e outras não.

A busca por uma superespecialização, evidenciada, de modo geral, por meio da obtenção do diploma em música e demais especializações, reflete um anseio por diferenciar-se e alcançar melhores perspectivas no mercado de trabalho. No entanto, é notável que esse objetivo raramente é alcançado, dadas as persistentes condições de instabilidade laboral, desemprego e carência de oportunidades, que constituíram desafios frequentemente mencionados. Em vista disso, parte das trajetórias analisadas revela a adoção de estratégias de mudança de área como forma de enfrentar as dificuldades frequentes no setor musical, com o propósito de se reinserir em um mercado de trabalho mais seguro e com melhores possibilidades de atuações estáveis.

Não obstante, a polivalência emerge como um elemento central nas trajetórias dos músicos, os quais buscam incessantemente diversificar suas atividades e experiências profissionais, com o intuito de manterem-se ativos e expandirem suas possibilidades de atuação dentro do campo musical. A habilidade de transitar por diferentes contextos e demandas constitui uma ferramenta crucial frente às dinâmicas instáveis e multifacetadas desse setor. Em síntese, os resultados obtidos ressaltam a complexidade das trajetórias profissionais dos músicos, destacando suas estratégias de sobrevivência e os inúmeros desafios que enfrentam num mercado de trabalho caracterizado por sua volatilidade e imprevisibilidade.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABILIO, L.C. **Uberização: Do empreendedorismo para o autogerenciamento subordinado.** Psicoperspectivas, Valparaíso, v. 18, n. 3, p. 41-51, nov. 2019.
- ABRAMO, H.W.; VENTURI, G.; CORROCHANO, MC. **Estudar e trabalhar: Um olhar qualitativo sobre uma complexa combinação nas trajetórias juvenis.** Novos estud. CEBRAP, São Paulo, v. 39, n. 3, p. 523-542, 2020.
- ANTUNES, R. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho.** 2a ed. São Paulo: Boitempo, 2009;
- BARROS, J. M. de; ROSA, L.; SANTO, L. E. **O artista como trabalhador no Plano Nacional de Cultura.** Políticas culturais em revista, v.7, n.1, 2014.
- BECKER, H. **Mundos da arte.** Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BELLETATI, V.C.F. **Dificuldades de alunos ingressantes na universidade pública: indicadores para reflexões sobre a docência universitária.** 2011. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- BENDASSOLLI, P.F.; BORGES-ANDRADE, J.E. **O significado do trabalho nas indústrias criativas.** RAE, São Paulo, v. 51, n. 2, p. 143-159, mar./abr. 2011.
- \_\_\_\_\_; WOOD JR., T. **O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas.** Organizações & Sociedade, Salvador, v. 17, n. 53, p. 259-277, abr./jun. 2010.
- BENHAMOU, F. **A economia da cultura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BIROLI, F. **Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil.** São Paulo: Boitempo, 2018.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, È.. **O novo espírito do capitalismo.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURDIEU, P. **A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura.** Trad. Aparecida Joly Gouveia. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.). Pierre Bourdieu: Escritos de educação, p. 39-64. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O capital social: notas provisórias.** In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Orgs.) Escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 65-69.
- BRASIL. Lei n.13.278. Brasília: Presidência da República, 2 de maio de 2016.
- BRASIL, Senado. FERRAÇO, Ricardo. Parecer nº, de 2017 da Comissão de Assuntos Econômicos, sobre o Projeto de Lei da Câmara nº 38, de 2017, que altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e as Leis nºs 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de

1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=5333909&disposition=inline>. Acesso em: 15 dez. 2022.

BRÉSCIA, V. L. P. **Educação musical: bases psicológicas e ação preventiva**. São Paulo: Átomo, 2003.

CALABRE, L. **Política Cultural no Brasil: balanço e perspectivas**. 2007. (Mimeo).

CARVALHO, C. A. P. **O Estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura no Brasil**. In: Calabre, Lia (Org.). *Políticas Culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itáu Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

CASTEL, R. **As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário**. São Paulo: Vozes, 1998.

CASTELLS, M. **A Sociedade em rede**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

CERQUEIRA, F.V. **A imagem pública do músico e da música na Antiguidade Clássica: desprezo ou admiração?** *História*, São Paulo, v. 26, n.1, p. 63-81, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/rthTN3zRvhp4976BhttKwjP/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 de jun. 2023.

CERQUEIRA, A. **O artista como trabalhador**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS/CEMARX, 8., 2015, Campinas. Anais [...]. Campinas: UNICAMP, 2015.

CHIN-TAO, W. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Editora SESC, 2006.

COGGIOLA, O. **O Craque de 1929 e a grande depressão da década de 1930: crise, revolução e contra-revolução**. 2015. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/287205265\\_A\\_Crise\\_de\\_1929\\_e\\_a\\_Grande\\_Depres\\_sao\\_da\\_Decada\\_de\\_1930](https://www.researchgate.net/publication/287205265_A_Crise_de_1929_e_a_Grande_Depres_sao_da_Decada_de_1930) Acesso em: 14 de jul. 2023

COLI, J. **Vissi d'arte por amor a uma profissão: um estudo de caso sobre a profissão do cantor de teatro lírico**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.

Costa, R.H. **A música como arte de viver em Salvador**. 2020, 426 f. Tese de Doutorado, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A Nova Razão do Mundo - Ensaio sobre a Sociedade Neoliberal**. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

DOMINGUES, J; PAULA, L. **“Esse tipo de ‘artista’ não mais se locupletará da Lei Rouanet”: políticas culturais e sentidos em disputa no Brasil pós-impeachment**. In: *ENECULT*, 15., 2019, Salvador, Anais eletrônicos... Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111577.pdf> . Acesso em 02 de julho de 2022.

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

ELIAS, N. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. v.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- FOLEY, D. **Valor de uso** (verbete). In: BOTTOMORE, Tom (ed.). **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FREIDSON, E. As profissões são necessárias. In: FREIDSON, E. **O renascimento do profissionalismo: teoria, profecia e política**. São Paulo: Edusp, Coleção Clássicos, n. 12, 1998.
- FUCCI AMATO, R.C. **Capital cultural versus dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros**. Revista Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 79-97, 2008.
- GONDIM, L. M. P.; LIMA, J. C. **A pesquisa como artesanato intelectual: considerações sobre método e bom senso**. São Carlos: EdUFSCar, 2006.
- GONZAGA, A.F. **Lei Rouanet: governo Lula fará novo decreto para os quase R\$ 1 bilhão**. Edital Concursos Brasil, Goiânia, mar. 2023. Disponível em: <https://editalconcursosbrasil.com.br/noticias/2023/03/lei-rouanet-governo-lula-fara-novo-decreto-para-os-quase-r-1-bilhao/> Acesso em: 7 mar. 2023.
- GROUT, D.J. e PALISCA, C.V. **História da Música Ocidental**. Portugal: Gradiva, 1994
- GUAZINA, L. **As configurações do trabalho musical e a pandemia da Covid-19: precarização, luto, resiliência e redes de cooperação**. OPUS, [s.l.], v. 27, n. 3, p. 27, nov. 2021. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021c2701>>. Acesso em: 15 jun. 2023.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 17<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Loyola, 2008a.
- HARVEY, D. **O Neoliberalismo: História e Implicações**. São Paulo: Loyola, 2008b.
- HORTA NUNES, J. **O trabalho dos músicos no Brasil: tensões identitárias e arranjos domésticos**. Revista Colombiana de Sociologia 40(2), 107-128, 2017.
- IANNI, O. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Globalização e neoliberalismo**. São Paulo em perspectiva, v. 12, n. 2, p. 27- 44, 1998.
- KOOPMAN, C. **Community music as music education: On the educational potential of community music**. International Journal of Music Education, v. 25, n. 2, p. 151-163, 2007.
- MENGER, P.M. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfose do Capitalismo**. Lisboa: Editora Roma, 2005.
- MORATO, C.T. **Estudar e trabalhar durante a graduação em Música: construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e professor de Música**. 2009. 307 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós- Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

NASCIMENTO, M.; COELHO, M.; DELLAGNELO, E.H.L. **Reconhecimento do trabalho artístico na sociedade de consumo**. Revista Pensamento Contemporâneo em Administração, v. 12, n. 3, p. 65-78, 2018. p. 66. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pca/article/view/13184/pdf>. Acesso em: 22 de Jun. de 2022.

PICHONERI, D. **Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes**. 2006, 120 f. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas, 2006.

PICHONERI, D. **Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia**. 2011, 227 f. Tese (Doutorado), Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas, 2011.

PINA, M.R.M. **Work hard, party harder: o trabalho dos DJs no lazer noturno paulistano**. 2018, 117 f. Tese (Doutorado), Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar, São Carlos, 2018.

QUEIRÓZ, M.I. **Relatos orais: do “indivisível ao divisível”**. In: Von Simon, O. M (org.) Experimentos com histórias de vida (Itália-Brasil). Enciclopédia aberta de Ciências Sociais. São Paulo: Vértice, 1988.

RAYNOR, H. **História social da música: da idade média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

REQUIÃO, L. **Eis aí a Lapa...Processos e relações de trabalho do músico nas casas de show da Lapa**. 2008, 222 f. Tese (Doutorado), Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008

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

ROSENFELD, C. **Autoempreendedorismo: forma emergente de inserção social pelo trabalho**. Revista Brasileira De Ciências Sociais, 30(89), 115–128, 2015.

SEGNINI, L. R. P. **À procura do trabalho intermitente no campo da música**. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 16, n. 30, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/3895>. Acesso em: 15 mar. 2023.

SEGNINI, L.; SOUZA, A. **Trabalho e Formação no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos**. São Paulo, Projeto de pesquisa FAPESP, mimeo, 2003/2007.

SEGNINI, L. **Acordes dissonantes: Assalariamento e relações de gênero em orquestras**. In: ANTUNES, Ricardo. Riqueza e miséria do trabalho no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2006.

SENNETT, R. **A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. 11a ed. Rio de Janeiro: Record, 2006;

SILVA, A. P.; BARROS, C. R.; NOGUEIRA, M. L. M.; BARROS, V. A. **"Conte-me sua história": reflexões sobre o método de História de Vida**. Mosaico: Estudos em Psicologia, Belo Horizonte, Brasil, v. 1, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/mosaico/article/view/6224>. Acesso em: 20 dez. 2022.

SOARES, J.; SCHAMBECK, R.F.; FIGUEIREDO, S. **A Formação do Professor de Música no Brasil**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

TRAVASSOS, E. **Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, V. 5, n. 11, p. 119 – 144, out. 1999.

WEICHSELBAUM, A. S.; NUNES, P. L. **Contribuições do Ensino da Música em Projetos Sociais: Depoimentos de Egressos**. In: XVII Encontro Regional Sul da ABEM Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical, Curitiba, out. 2016,

ZARIFIAN, P. **Engajamento Subjetivo, disciplina e controle**. In: Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 64, 2002.