



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Cyntia Malaguti Moya

**Os músicos, por eles mesmos: criativos, hiperflexíveis e
“à deriva”**

São Carlos

2024

CYNTIA MALAGUTI MOYA

**Os músicos, por eles mesmos: criativos, hiperflexíveis e
“à deriva”**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos, como requisito para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Jacob Carlos Lima

São Carlos

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

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

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Cyntia Malaguti Moya, realizada em 30/08/2024.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Jacob Carlos Lima (UFSCar)

Profa. Dra. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini (UNICAMP)

Prof. Dr. Jordão Horta Nunes (UFG)

Prof. Dr. Marcos Roberto Mariano Pina (UFSCar)

Profa. Dra. Breilla Valentina Barbosa Zanon (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão do financiamento que tornou esta pesquisa possível, e ao professor Jacob Carlos Lima, pela orientação zelosa e por me inspirar com seus trabalhos, artigos e reflexões.

Estendo este agradecimento aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, com quem tive o privilégio de aprender mais sobre o campo e sobre o trabalho do sociólogo ao longo desses anos. Agradeço também aos colegas do LEST-M (Laboratório de Estudos sobre Trabalho, Profissões e Mobilidades), tanto aos que estavam presentes antes de mim, que realizaram pesquisas tão relevantes, quanto aos que entraram junto ou depois, e que concluíram ou concluirão suas pesquisas. Agradeço por terem compartilhado suas trajetórias comigo. A esses professores e colegas, sou grata pela solicitude, pelas conversas, contribuições, pela convivência ao longo desses anos e pelo apoio tão necessário no desenvolvimento da pesquisa e na partilha destes momentos.

Agradeço também aos amigos que me indicaram entrevistados e abriram portas para o campo de pesquisa. Dentre os diversos amigos que tanto me ajudaram não posso deixar de citar Enrico e Tiago, que tão prontamente me receberam diversas vezes em São Paulo, me auxiliando com sua disponibilidade, redes de contatos e amizade.

Aos entrevistados, alguns amigos, outros conhecidos e os que vim a conhecer e que generosamente se dispuseram a compartilhar informações relevantes para este trabalho, assim como aos músicos com quem conversei todos esses anos, meu muito obrigada. Esse trabalho é uma pequena contribuição aos seus trabalhos. Por fim, guardo um reconhecimento especial aos meus queridos familiares, que me incentivaram e apoiaram, contribuindo com seu acolhimento e presença, vocês moram no meu coração.

Resumo

Este projeto investigou os músicos, enquanto trabalhadores considerados “criativos”, indagando de que modo se percebem como trabalhadores e como tais percepções impactam na gestão de suas carreiras. O objetivo geral foi o de analisar, a partir das interpretações dos próprios sujeitos sobre suas vivências e experiências, como se constroem carreiras em uma atividade vista como dependente mais do talento do que da formação, inserindo a discussão no contexto das reconfigurações do trabalho nas últimas décadas. Para tanto, buscamos recuperar a lógica que articula “criatividade”, mercados flexíveis e o uso das novas tecnologias no cotidiano de suas atividades e trajetórias. A hipótese levantada foi a de que as autopercepções dos músicos estão articuladas a significados atribuídos à atividade musical que se concretizam em formas heterogêneas de “ser artista”, misturando trabalho, projetos de realização pessoal e atividades variadas dentro e fora da música, conforme ela é entendida como ocupação principal ou complementar. O escopo de análise foi o estado de São Paulo (SP) e a temporalidade entre 2012 e 2023. A abordagem foi qualitativa com a aplicação de entrevistas semiestruturadas e observações de campo. A pesquisa de doutorado, realizada entre os anos de 2020 e 2024, também acompanhou o contexto de isolamento social por conta da pandemia. Complementando a proposta, discutimos ao longo do texto e em um capítulo específico como a pandemia afetou um mercado tradicionalmente restrito. Os resultados evidenciaram que a maioria dos músicos se identifica como empreendedores, associando essa autoimagem a significados positivos. Além disso, valorizam disposições de personalidade como o gosto por mudanças, capacidade de recomeçar e de se reinventar constantemente para lidar com a instabilidade e o trabalho ininterrupto, o que exige elevado engajamento emocional e o exercício de múltiplas atividades. Dessa forma, a pesquisa pretende contribuir para as discussões sobre a complexidade do trabalho na atualidade, abordando as transversalidades entre profissionalização e amadorismo, trabalho e vida pessoal, e os significados atribuídos aos contextos de trabalho hiperflexíveis.

Palavras-chave: músicos, trabalhadores “criativos”, trabalho artístico, carreiras, autopercepções.

Abstract

This project investigated musicians, considered as "creative" workers, questioning how they perceive themselves as workers and how such perceptions impact their career management. The main objective was to analyze, based on the interpretations of the subjects themselves about their own experiences, how careers are built in an activity perceived as relying more on talent than formal education, placing the discussion in the context of work reconfigurations in recent decades. To this end, we sought to recover the logic that articulates "creativity," flexible markets, and the use of new technologies in the daily lives of their activities and trajectories. The hypothesis was that musicians' self-perceptions are linked to meanings attributed to musical activity, which manifest in heterogeneous forms of "being an artist," blending work, personal fulfillment projects, and various activities within and outside of music, depending on whether it is understood as a primary or complementary occupation. The scope of the analysis was the state of São Paulo (SP) and the period between 2012 and 2023. The approach was qualitative, involving the application of semi-structured interviews and field observations. The doctoral research, conducted between the years 2020 and 2024, also followed the context of social isolation due to the pandemic. Complementing the proposal, we discussed throughout the text and in a specific chapter how the pandemic affected a traditionally restricted market situation. The results showed that most musicians identify as entrepreneurs, associating this self-image with positive meanings. Additionally, they value personality traits such as a taste for change and the ability to restart and constantly reinvent themselves to cope with instability and uninterrupted work, which requires high emotional engagement and the performance of multiple activities. Thus, this research aims to contribute to discussions on the complexity of contemporary work, addressing the intersections between professionalization and amateurism, work and personal life, and the meanings attributed to hyper-flexible work contexts.

Keywords: musicians, "creative" workers, artistic work, careers, self-perceptions.

Résumé

Ce projet a étudié les musiciens en tant que travailleurs considérés comme "créatifs", explorant comment ils se perçoivent en tant que travailleurs et comment ces perceptions impactent la gestion de leurs carrières. L'objectif général était d'analyser, à partir des interprétations des sujets sur leurs propres expériences, comment se construisent des carrières dans une activité perçue comme étant plus dépendante du talent que de la formation, en intégrant la discussion dans le contexte des reconfigurations du travail en ces dernières décennies. À cet effet, nous avons cherché à récupérer la logique qui articule "la créativité", les marchés flexibles et l'utilisation des nouvelles technologies dans la vie quotidienne de leurs activités et trajectoires. L'hypothèse soulevée était que les auto-perceptions des musiciens sont liées aux significations attribuées à l'activité musicale, qui se concrétisent en formes hétérogènes d'"être artiste", mélangeant travail, projets d'accomplissement personnel et diverses activités dans et hors de la musique, selon qu'elle est comprise comme une occupation principale ou complémentaire. La portée de l'analyse était l'État de São Paulo (SP) et la période entre 2012 et 2023. L'approche était qualitative avec l'application d'entretiens semi-structurés et d'observations sur le terrain. La recherche doctorale, menée entre les années 2020 et 2024, a également suivi le contexte d'isolement social en raison de la pandémie. En complément de la proposition, nous avons discuté tout au long du texte et dans un chapitre spécifique comment la pandémie a affecté une situation de marché traditionnellement restreinte. Les résultats ont montré que la majorité des musiciens s'identifient comme entrepreneurs, associant cette auto-image à des significations positives. De plus, ils valorisent des dispositions de personnalité telles que le goût du changement, la capacité de recommencer et de se réinventer constamment pour faire face à l'instabilité et au travail ininterrompu, qui exige un engagement émotionnel élevé et l'exercice de multiples activités. Ainsi, cette recherche vise à contribuer aux discussions sur la complexité du travail contemporain, en abordant les transversalités entre professionnalisation et amateurisme, travail et vie personnelle, et les significations attribuées aux contextes de travail hyperflexibles.

Mots-clés: musiciens, travailleurs "créatifs", travail artistique, carrières, auto-perceptions.

Lista de Figuras

Gráficos

Gráfico 1 – Arranjos de moradia e coabitação.	31
Gráfico 2 – Autopercepções como trabalhadores.....	98

Quadros

Quadro 1 – Perfil dos 27 músicos entrevistados	28
Quadro 2 – Renda antes e na pandemia	33
Quadro 3 – Ocupações dos músicos analisados	91
Quadro 4 – Qualidades e habilidades percebidas como mais importantes para ser músico profissional.*	160
Quadro 5 – Dificuldades e compensações da carreira.....	165

Imagens

Imagem 1 – Show de Ciro, cantor e artista autoral de sertanejo: técnicos de som e apresentação de abertura com DJ.....	125
Imagem 2 – Público concentrado no palco no show de Ciro.	125
Imagem 3 – Técnicos de som e comportamento do público em show de banda de sucesso nacional.	127
Imagem 4 – Apresentação do grupo de samba de Fábio em bar próprio.	137
Imagem 5 – Apresentação de Guilherme em empreendimento autoral. Show com instrumentistas contratados e palco montado antes da apresentação.	138
Imagem 6 – Apresentação de Daniel, músico autoral em ação auto-organizada de músicos. .	140
Imagem 7 – Performance de música autoral de Daniel, apresentação de jazz em bar especializado e apresentação de jazz e música instrumental em bar estilo pub.....	141

Sumário

1. Introdução	10
1.1. Métodos.....	19
2. Sempre gostei de música	28
2.1. Perfil socioeconômico e formação.....	28
2.2. Escolarização	39
2.3. Percepções sobre a naturalização do envolvimento com música.....	48
3. Música: uma carreira que foi acontecendo	53
3.1. Início da profissionalização: performances ao vivo remuneradas.....	55
3.2. Desenvolvimento da carreira e tentativa de sistematização	59
3.3. Música como carreira principal e percepções sobre risco	61
3.3.1. Aceitação do risco	61
3.3.2. Proteção ao risco.....	67
3.4. De atividade principal a complementar	71
3.5. Música como carreira complementar	75
4. “Se virando”: multiatividade e empreendedorismo	88
4.1. Percepções sobre a multiatividade.....	97
4.2. Autopercepções: empreendedores	107
4.3. Autopercepções como prestadores de serviço	112
4.4. Artistas	115
5. Performances ao vivo	118
5.1. Desigualdades de reputações e apresentações ao vivo	120
5.2. Negociação de remunerações e improvisos de soluções.....	130
5.3. Músicos autorais e performances auto-organizadas	135
5.4. Trabalho, lazer e redes de relacionamentos.....	144
6. Talento e criatividade como carreiras	152
6.1. Compensações de ser músico	161
6.2. Padronização e percepções sobre a frieza do mercado movido pelo lucro.....	166
7. Pandemia, rotina e mudanças de rumo	176
8. Considerações finais	183
Referências bibliográficas	191
Apêndice: roteiro de entrevistas	199

1. Introdução

Esta pesquisa analisou os músicos enquanto trabalhadores “criativos”,¹ exercendo uma atividade considerada imaterial e mais articulada ao talento do que à formação e diplomação, indagando de que modo se percebem como trabalhadores e como isto impacta na gestão de suas carreiras.

O objetivo foi o de analisar, a partir das interpretações dos próprios músicos sobre suas vivências e experiências, como se constroem carreiras em uma atividade que se apoia em valores como talento, inspiração e criatividade, localizando a discussão no contexto das reconfigurações do trabalho nas últimas décadas.

Os músicos se identificam com conceitos variados que se misturam com a formação e o vínculo de trabalho: profissionais, amadores, artistas, músicos, trabalhadores criativos, empreendedores culturais, autônomos, *freelancers*, músicos de palco, compositores, entre outros. Nossa hipótese é a de que tais autopercepções estão imbricadas às maneiras como enxergam a atividade musical, conferindo a ela uma aura de produção artística e realização pessoal que se concretiza em formas diversas de “ser músico”, misturando trabalho, vida pessoal e identidades profissionais.

A multiatividade desdobra-se em polivalência, pluriatividade e poliatividade, indicando três dimensões de articulação da música com atividades variadas. Polivalência significa o exercício de diversas atividades no campo da música, por exemplo, tocar mais de um instrumento ou estilo e fazer manutenção dos equipamentos. Pluriatividade compreende atuações em áreas próximas ou que dialoguem com o ofício de músico, como aulas de música e luteria. Poliatividade indica a inserção em ocupações completamente alheias às artes, como profissões liberais, trabalho autônomo em um setor não artístico, trabalhos como atendente, vendedor ou empregos em áreas distantes das artes. (Machillot, 2018; Bureau e Shapiro, 2009) Essas três dimensões são para fins analíticos. Na prática, tais atividades podem ser entendidas como complementares e integradas à carreira do músico. Conforme afirma Requião (2002), atividades de performance e artísticas

¹ O conceito de criatividade está entre aspas, pois aqui o entendemos enquanto vinculado à concepção de economia criativa, que surge a partir dos anos 1990 (Bendassolli *et al.*, 2009), concepção que está caracterizada no capítulo 4, subitem 4.1.

conferem status a um professor de música. Elas também podem estar situadas nas fronteiras entre polivalência, pluriatividade e poliatividade².

A multiatividade não é uma novidade para os artistas, mas sim uma parte integrante de sua identidade profissional, praticada por escolha como um valor, por necessidade de sobrevivência, ou por ambos os motivos. (Bureau e Shapiro, 2009) Tal forma de atuar no mercado é intensificada pelos processos ditos de “flexibilização” do trabalho que se expressam também nas artes.³ (Machillot, 2018)

Os músicos conciliam diversas atividades em seus afazeres cotidianos, num mercado de trabalho instável e restrito, e vinculam-se às percepções que possuem acerca do que representa ser músico e trabalhador “criativo” na contemporaneidade. Essas concepções podem envolver dimensões variadas da existência – de diferentes formas –, conforme a música é entendida como atividade principal ou complementar, e também podem estar articuladas ao lazer em um conceito complexo de trabalho.

Em suas pesquisas empíricas, Machillot (2018, p. 283) observa um processo, ainda que parcial, de ressignificação positiva da multiatividade por uma parcela dos músicos que percebem sua atividade mais como um negócio do que como “liberdade criativa”. Percepções contraditórias derivam do equacionamento de referenciais identitários como músico “artista”, “profissional” e/ou “empresário”.

Para compreender a multiatividade desses trabalhadores, foi fundamental enxergar o trabalho artístico a partir da noção de hiperflexibilidade (Menger, 2005) e das redes de relacionamento, conforme identificadas por Becker (2009) sob o termo “panelinhas”, enquanto essenciais para a permanência do músico num mercado com tais especificidades.

Menger (2005) analisa os artistas enquanto precursores da experimentação das formas de emprego contemporâneas que se estendem para além do âmbito artístico, abrangendo campos nos quais alta qualificação, engajamento, autonomia e inovação se mesclam com modalidades intermitentes de trabalho.

² Um exemplo é o caso da trajetória de Eric, um músico com quem conversamos ao longo da pesquisa durante observações de campo. Sua profissão principal é a de designer, ocupação que dialoga com o campo artístico e que é utilizada por ele para se divulgar como músico nas redes sociais.

³ Embora a condição de autônomo tenha sido historicamente o padrão para os artistas no mercado, especialmente desde a modernidade. (Elias, 1995; Williams, 2011; Menger, 2005), para os músicos, independentemente das especificidades nacionais, certos espaços foram mais protegidos e regulamentados ao longo do século XX. Isso incluiu o ambiente das orquestras e, especialmente em países desenvolvidos como a França, o dos músicos considerados profissionais estabelecidos. No entanto, esses nichos têm sido progressivamente desregulamentados nas últimas décadas, como parte das transformações mais amplas que ocorrem no mundo do trabalho. (Menger, 1989 *apud* Machillot, 2018; Menger, 2005; Segnini, 2006, 2008; Olivera, 2014)

O mercado de trabalho artístico é, para Menger (2005), o que mais tem se aproximado das condições ideais de perfeição concorrencial. O autor entende que os valores da criatividade, inovação e autonomia e as exigências de alta qualificação e formação constante, assim como a prevalência de contratos de trabalhos intermitentes, caracterizam cada vez mais o protótipo de trabalhador desejado pelo mercado.

Ainda segundo Menger (2005, p.62) o estatuto do artista se confunde ora com o de empresário, assumindo os riscos da concorrência, ora com o do *freelance* ou o de subcontratado dos mercados flexíveis, pautado em contratos atípicos adaptados às flutuações do mercado e à organização do trabalho por projetos. Por vezes, complementa o autor, também se assemelha com o de comunidades de profissionais liberais, nas quais há reconhecimento da expertise, gestão da reputação e valores como autonomia, responsabilização e ética, assim como regulação pela comunidade dos pares e uma retórica do serviço desinteressado.

As comunidades relacionais são vistas pelos músicos como essenciais para a profissionalização, pois é por meio delas que circulam ofertas de trabalho e informações relevantes. (Becker, 2009) Becker identificou que os tipos de panelinhas nas quais os músicos se inserem derivam dos valores sobre a música que prevalecem em suas autopercepções: a liberdade e a integridade em relação a padrões artísticos opõem-se ao controle externo, especialmente do público e dos empregadores. Isso representa um conflito entre viver segundo as regras definidas dentro do campo musical ao qual pertencem e aquelas estabelecidas pelos que estão alheios a essa esfera, bem como pela sociedade mais ampla.

No caso dos músicos de jazz entrevistados, observa-se que os próprios artistas afirmam que a qualidade dos empregos aos quais têm acesso varia conforme a origem nas “panelas comerciais” ou nas “panelas de jazzmen”, e que a forma como enxergam a música influencia os tipos de panelinhas das quais participam. (Becker, 2009, p.119) Todo músico, em determinado momento, deve optar por um desses caminhos ou então abandonar a área. (Becker, 2009) Atualmente, a organização em redes está cada vez mais permeada pelo digital/online, intensificando a lógica das panelinhas. As redes são estruturas facilmente remodeláveis e sem hierarquias claras, que geram percursos profissionais caracterizados por mudanças frequentes, variação de atividades e mobilidades laterais. (Sennett, 2022)

Dentre as diversas ocupações que os músicos podem exercer no campo da música, nas lógicas da polivalência e da pluriatividade, destacam-se: as performances ao vivo; a

composição para si, para outros artistas ou empresas (como trilhas e jingles); transcrições de partituras; produção musical; gravações de faixas ou músicas; e aulas de música.

Sob uma perspectiva sociológica, a performance ao vivo pode ser interpretada como uma prestação de serviço voltada para os clientes, ou seja, o público. O músico, visto como detentor de conhecimento especializado que lhe confere autoridade, depende da validação dessa expertise musical pelo público, o qual exerce controle sobre a “qualidade” do serviço prestado. Dessa forma, o público pode impor pressões e sanções sobre o trabalho do músico e os padrões artísticos; pode até mesmo rejeitar o serviço musical oferecido e substituí-lo por outra opção, caso não atenda às suas expectativas. (Becker, 2009; Nunes e Mello, 2012)

Esse raciocínio pode ser estendido ao trabalho de composição artística, que também depende da venda e da aceitação do público para ser remunerado. Contudo, a composição pode ser exercida também como uma forma de autoconhecimento, expressão e valorização pessoal do músico, mesmo que resulte em pouca ou nenhuma remuneração e tenha um número reduzido de ouvintes.

Dessa forma, a dependência da aprovação do público está intrinsecamente ligada ao reconhecimento social dos músicos e à sua remuneração. Essa dinâmica impõe barreiras ao exercício profissional da liberdade criativa, refletindo a lógica desse mercado desde a modernidade.⁴

O conflito destacado por Becker (2009, p.117), como evidenciado nas declarações de seus informantes, entre "tocar o que sente" e "tocar o que as pessoas querem ouvir", é ressaltado também por Bendassolli e Wood Jr. (2010). Eles discutem o condicionante típico que a modernidade impôs aos artistas e que persiste na contemporaneidade: o conflito entre liberdade criativa e preferências do público.

Os músicos sofrem controle da multidão em suas carreiras. Da mesma forma, nos processos contemporâneos de plataformização do trabalho, os prestadores de serviços são avaliados pelos clientes e usuários, e suas reputações e oportunidades de trabalho são afetadas por essas avaliações. Essa lógica de controle pela multidão é uma característica

⁴ Na modernidade, testemunhamos uma transformação na condição e no papel dos músicos, que foi marcada pela emergência de um mercado musical. Esse processo gradualmente retirou os músicos dos círculos protegidos das cortes, estabelecendo o trabalho autônomo como uma característica central da atividade musical. Essa transformação esteve imbricada aos processos mais amplos que envolveram mudanças em todas as esferas da sociedade, com a industrialização, a instituição do mercado como mediador inevitável das relações sociais, assim como a resistência crítica dos artistas. (Elias, 1995; Williams, 2011) Conferir nota 3.

compartilhada entre a atividade dos músicos ao vivo e os modelos de trabalho baseados em plataformas digitais.

Apesar dos desafios enfrentados, especialmente relacionados à sobrevivência e às condições de trabalho, Bendassolli e Borges-Andrade (2015) observaram que a maioria dos artistas opta por permanecer na mesma área profissional, buscando soluções que conciliem as demandas do mercado com sua liberdade artística. A maneira como os artistas atribuem significado ao seu trabalho pode influenciar as suas percepções acerca das tensões vivenciadas e as estratégias que desenvolvem para enfrentá-las enquanto continuam atuando na área.

Bendassolli e Wood Jr. (2010) verificaram que o amadorismo permite maior liberdade criativa, mas impõe a necessidade de ter outra carreira, que pode não ter relação com a arte, como estratégia de sobrevivência. Por outro lado, o profissionalismo implica a necessidade de reconhecimento do público e do mercado, o que exige concessões em relação à liberdade criativa.

Ao longo da pesquisa, observamos uma zona cinzenta entre profissionalismo e amadorismo, dada a diversidade de configurações que o trabalho musical assume através da multiatividade e dos diferentes objetivos associados à música. Por exemplo, ter a música como uma carreira complementar pode ser uma forma de buscar maior liberdade artística, mesmo que essa atividade seja considerada profissional e contribua para uma parte da remuneração.

O conceito de profissionalismo adotado nesta pesquisa deriva das perspectivas de Dubar (2021) e Freidson (1998), que defendem que todas as ocupações podem ser organizadas como profissões. A socialização e a prática são consideradas elementos essenciais na identificação positiva com o trabalho exercido e na construção de carreiras, que ocorrem necessariamente ao longo da vida, entrelaçando-se à formação. Assim, a constituição de um profissional é um processo contínuo, que não se esgota na aquisição de um conhecimento especializado e um diploma.⁵

No processo de profissionalização dos artistas, a expertise adquirida na esfera pública se mescla com as competências e identidades desenvolvidas na sociabilidade,

⁵ O conceito de profissionalismo na sociologia das profissões e das ocupações é objeto de disputa entre correntes teóricas divergentes. Contrariamente ao interacionismo simbólico, o funcionalismo entende que há uma diferença entre ocupação e profissão. De acordo com essa perspectiva, apenas atividades que dependem da aquisição de diploma e que são valorizadas socialmente proporcionam autoidentificação positiva com o trabalho e podem ser consideradas profissionais, como no caso de médicos e advogados. (Dubar, 2021; Freidson, 1998)

especialmente no contexto da performance. Diferentemente de áreas como a docência, que possui regulamentações obrigatórias de certificação institucional, a performance artística não segue esse mesmo padrão. (Nunes e Mello, 2012) Dessa forma, apesar da existência de cursos e formações que visam desenvolver as habilidades de palco, não há garantias de aprovação pelo público ou exigências obrigatórias de títulos para trabalhar.

A complexidade do trabalho artístico impõe ao pesquisador uma nebulosidade na dicotomia profissional/amador. Para Perrenoud (2009), o campo artístico é marcado pela heterogeneidade de condições de trabalho e de trajetórias. A origem socioeconômica e a influência familiar são fatores recorrentes na vivência dos artistas, assim como aquisição de competências, que ocorrem ao longo da vida, perpassando experiências familiares e práticas em situações concretas de performances, em aula e sociabilidade. (Segnini 2016; Souza, 2016) Da mesma forma, o trabalho, tal como vem se expressando na contemporaneidade, generaliza esses percursos de profissionalização cada vez mais entrelaçados com o talento e a individualidade. (Sennett, 2006)

Uma das grandes transformações na cultura do trabalho no capitalismo flexível, conforme salienta Lima (2010), está sendo a ressignificação positiva da informalidade e do trabalho por conta própria, enquanto liberdade e empreendedorismo. O trabalhador tem incorporado valores como individualismo e autonomia, na perspectiva empresarial voltada ao incremento da competitividade, ao corte de custos e à desmobilização do caráter coletivo do trabalho.⁶

Para pesquisadores do trabalho artístico como Menger (2005), Segnini (2006, 2009, 2014, 2016), Bendassolli *et al.* (2016), Bendassolli e Wood Jr. (2010), Machillot (2010) e Olivera (2019), os músicos estão cada vez mais imersos na lógica do empreendedorismo. Tais estudos têm salientado a necessidade de os músicos desenvolverem competências “empreendedoras”, gerirem seu próprio negócio segundo a lógica do “se virar” para sobreviver e exercitarem as múltiplas atividades que integram o “empreendedorismo musical”.

No Brasil, Coli (2006), Bendassolli e Borges-Andrade (2015), Cerqueira (2017), Pina (2018) e Alves (2024) também destacam a complexidade das condições do trabalho artístico e musical no país: por um lado, observam a precarização de corpos estáveis de

⁶ Segundo Lima (2010), no Brasil, nota-se uma desvalorização do trabalho assalariado formal – com carteira assinada em tempo integral – que antes era percebido como um objetivo primordial, em detrimento da valorização dos trabalhos por conta própria, ocasionando um engajamento subjetivo à instabilidade. Esse processo permeia grupos de trabalhadores dos mais qualificados aos que são historicamente mais precarizados, como vendedores ambulantes.

orquestras, junto aos quais o músico havia conquistado maior segurança e possibilidade de emprego, e o espraiamento do empreendedorismo, especialmente entre músicos considerados independentes; por outro, apontam ressignificações positivas sobre a ausência de vínculos trabalhistas formais como necessária à criatividade. O mesmo se dá na América Latina, com a condição instável e largamente informal de trabalho dos músicos e artistas performáticos (Miralles, 2018; Quiña, 2016), assim como percepções positivas sobre a informalidade e multiatividade enquanto propulsoras da criatividade, ao propiciar vivências em contextos diversos. (Olivera, 2019)

Miralles (2018) afirma que os artistas lidam com representações contraditórias da atividade, que oscilam entre as noções de arte, vida, hobby e trabalho. Pesquisando empiricamente atores, dançarinos e artistas circenses no Chile, Miralles salienta que tais artistas performáticos percebem sua atividade como profissional, assim como têm ciência das condições precárias em que atuam, especialmente a informalidade e a hiperflexibilidade. Os artistas possuem uma noção complexa de trabalho, que se mistura com a vida, sendo distante da concepção tradicional, em que há uma separação entre essas duas dimensões, dificultando o reconhecimento da atividade como profissão na sociedade.

Elenco outras questões subjacentes ao tema que esta pesquisa buscou verificar: como os músicos significam a instabilidade? Como buscam se inserir no mercado artístico e a partir de qual identidade profissional se posicionam? Se existe um sentimento migratório em direção às grandes cidades, onde estão concentrados a maior parte dos cursos de formação e um mercado musical mais desenvolvido? Qual o espaço reservado aos músicos em cidades menores? Quais as representações sociais que justificam a profissionalização em uma carreira considerada instável? Como percebem a formação na área?

O recorte espacial selecionado foi o estado de São Paulo, capital e interior, por concentrar o maior número de profissionais em atividade. Nesse estado também se localiza o maior número de vagas nos cursos superiores em música. (Segnini, 2016) Essa disponibilidade de acesso ao ensino formal e, especialmente, aos cursos de graduação, no maior mercado brasileiro, permite, de um lado, contrapor a importância conferida ao diploma na profissionalização dos músicos, e, de outro, verificar como isto se integra com o papel central do talento nessas carreiras que não exigem titulação.

A cidade de São Paulo, mesmo se comparada com a cidade do Rio de Janeiro, é percebida por músicos de diversas regiões do país e do interior do estado como o mercado

musical mais estruturado do país, devido à rede bem estabelecida das instituições do Serviço Social do Comércio (SESC) e à grande quantidade de casas de *shows*, que oferecem melhores remunerações e visibilidade para a sobrevivência de músicos empreendedores. (Cerqueira, 2017) Assim, a cidade de São Paulo é, dentro do mercado musical nacional, o maior e mais diversificado e bem estabelecido circuito de trabalho, possibilitando a formação de redes sociais e visibilidade para músicos. Além disso, a pesquisa se centrou nas cidades onde a pesquisadora obteve fácil acesso, o que auxiliou na realização de entrevistas e observações presenciais à medida que essas atividades foram retomadas ao final da pandemia.

A música possui uma distribuição geográfica maior do que outras artes, como as artes cênicas, mais concentradas nas capitais como São Paulo e Rio de Janeiro; além disso, possui mais expressividade econômica no país e uma menor dependência em relação aos produtores culturais, sendo também os músicos, ainda que com tensões e desafios, mais direcionados para o negócio. (Bendassolli *et al.*, 2016, p.7)

O intuito da comparação entre cidades foi o de iluminar se a localização geográfica e a migração desses profissionais consistiram em aspectos relevantes nas carreiras dos músicos, verificando as cidades menores em relação à metrópole e as possibilidades de trabalho a distância, oferecidas pelas tecnologias e plataformas digitais.

O recorte temporal foi o ano de 2012 até 2023. Mas, antes disso, deve-se destacar que o excedente de oferta de artistas no mercado, constatado por Menger (2005), também ocorre no Brasil, especialmente no contexto da abertura dos mercados a partir da década de 1990, prosseguindo nos anos 2000 e até 2011, decaindo nos anos subsequentes, que coincidem com o recorte temporal da pesquisa.

Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), entre 1992 e 2003 constatou-se um forte crescimento da população ocupada em Artes e Espetáculos⁷: 67%, bem acima dos 16% verificado no mercado de trabalho nacional. No campo da música, que representou 51% de todos os ocupados em Artes e Espetáculos, o número de profissionais passou de 50.839 para 118.431, sendo que, considerando o ano de 2006, 88% atuavam na condição de autônomos: 30% “sem carteira” e 58% “por conta própria”. (Segnini, 2011, 2014)

⁷ De acordo com a Classificação Brasileira das Ocupações (CBO), os músicos são classificados como Profissionais de Espetáculos e das Artes e são assim descritos: família 2626: Músicos Compositores, Arranjadores, Regentes e Musicólogos e família 2627: Músicos Intérpretes. (CBO, 2022)

Entre 2003 e 2011 esse aumento no número de músicos profissionais prosseguiu, porém em menor intensidade. Nesse período, o crescimento dos ocupados em Artes e Espectáculos foi de 22%, ligeiramente acima do mercado de trabalho nacional, 17%. No que tange aos músicos, em 2011, foram registrados 127.972 profissionais, dos quais 94% atuando como autônomos – 24% “sem carteira” e 70% “por conta própria” – enquanto a média nacional foi de 36%. Em todo o período analisado até aqui o crescimento dos ocupados em música se deu mais âmbito do trabalho autônomo, havendo redução do emprego formal entre 2004 e 2011. (Segnini, 2011, 2014)

Por outro lado, o período entre 2012 e 2021 foi marcado por uma diminuição no número de músicos profissionais. Em 2012, foram constatados 124.200 músicos e em 2022, 111.382. Entre esses anos, houve oscilações significativas, com um pico em 2017, quando foram registrados 169.030 músicos. Em 2019, esse número foi de 155.426, que despencou para 115.327 em 2020, momento que se iniciaram as medidas de isolamento social impostas em função pandemia de COVID-19. (Antigo, Henrique e Machado, 2022, p.7)

É necessário ressaltar que essas estatísticas contém um grau significativo de imprecisão. A dificuldade em ter um quadro preciso sobre a atuação dos músicos se deve a diversos fatores. Entre eles destacam-se a informalidade, as múltiplas formas de engajamento com a música – que vão além das ocupações primária e secundária captadas pela PNAD – e a natureza intermitente dos trabalhos por projetos, em que períodos de desemprego são características estruturais da atividade. Além disso, há a complexa mensuração do tempo de trabalho, que pode incluir estudos e ensaios, deslocamentos, tempo despendido em redes sociais entre outras atividades que devem ser realizadas para trabalhar. As análises de Costa e Sousa (2023, p.5) informam que não se pode obter um número exato da população total de ocupados em música, o que dificulta a definição de amostras representativas do campo.

Dessa forma, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua Anual (PNADC/A) de 2019, o número de profissionais da música, representados pela rubrica músicos, cantores e compositores, no Brasil foi estimado entre 125 e 185 mil, com uma taxa de informalidade variando entre 71,6% e 84, 5%, considerada alta em comparação com o mercado de trabalho no Brasil, cerca de 38%. Costa e Sousa (2023, p.7 e 8) inferem que há a possibilidade de que ter outras ocupações além da música possa diminuir a informalidade global, considerando todas as atividades, para cerca de 67%, porém, devido aos intervalos de confiança, isso não é conclusivo.

Arruda (2016) constatou que, em 2009, houve um aumento de 300% no número de cursos de graduação presenciais de bacharelado em arte no Brasil. Tal aumento foi concentrado no ensino público, especialmente nos cursos de música e artes cênicas, e, segundo a autora, pode ter sido causado pela Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, que estabeleceu a obrigatoriedade de aulas de música na educação básica⁸. Os cursos de formação de professores de artes também sofreram crescimento no período, porém de maneira mais constante. Esses dados podem indicar uma necessidade percebida de profissionalização por meio do diploma e do ensino formal, fruto de políticas públicas setoriais. (Arruda, 2016, p. 189)

Por outro lado, conforme analisa Requião (2001, 2002), a formação acadêmica costuma ser vista pelos músicos como burocrática, eurocêntrica e distante das necessidades demandadas pelo mercado. Tendo em vista que, esse aumento dos cursos de graduação ocorreu nos anos em que houve a supracitada tendência de crescimento do número de ocupados em música, que se inverte no período do recorte desta pesquisa, acessamos músicos nesse momento de decréscimo e quatro anos após 2009. Isto possibilitou identificar, em uma amostra de músicos selecionada a partir do mercado, se a diplomação constituiu proporcionalmente um aspecto relevante nas trajetórias de profissionalização, conforme percebido pelos músicos analisados.

Sintetizando, por meio desta pesquisa buscou-se contribuir para as discussões no campo da sociologia do trabalho, explorando as transformações contemporâneas através das percepções dos músicos sobre suas experiências como trabalhadores "criativos" e sobre os desafios enfrentados na busca pela profissionalização em contextos de hiperflexibilidade. Além disso, visou-se agregar às discussões sobre as intersecções entre profissionalismo e amadorismo, trabalho e lazer, bem como sobre as dinâmicas de tempo e espaço de vida e de trabalho.

1.1. Métodos

Esta pesquisa teve origem no aprofundamento de minhas reflexões sobre as articulações entre música, mercado e trabalho ao longo do mestrado que culminou na

⁸ Brasil. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=11769&ano=2008&ato=adcoXVE5UNRpWT2bd>. Acesso em: 23 maio 2024.

dissertação *Arte e Conflito Social*. (Moya, 2016) A partir do estudo de caso empírico sobre a Virada Cultural de São Paulo, foi observado que a música constituía a maioria das programações artísticas do evento, e que as contratações dos músicos por parte do poder público, financiador e organizador, reafirmaram a validação das características singulares do mercado artístico e das condições desse trabalho, conforme destacado pela literatura, especialmente por autores como Menger (2005) e Segnini (2014): desigualdades extremas de remuneração, alta concorrência, predominância masculina, celebração do sucesso de poucos, intermitência e instabilidade. (Moya, 2016)

Embora os contratos com as prefeituras em eventos tragam alguma formalização na lógica da intermitência, no cotidiano, os músicos atuam quase sempre a partir de acordos informais. (Quiña, 2016) Lima (2006, 2010, 2019, 2021) analisa processos contemporâneos de ressignificação positiva da informalidade enquanto empreendedorismo e a assimilação dessa cultura pelos trabalhadores de diversas áreas, que ocorre em paralelo com a contínua diminuição do emprego estável. Lidar com a instabilidade é percebido cada vez mais como reinventar-se e, nesse contexto, as áreas “criativas” atraem pelas promessas de realização pessoal. Na prática, contudo, exigem investimento de tempo e recursos e correr os riscos diante das dificuldades de estabilização.

Assim, a música emerge como estudo de caso privilegiado para entender as autopercepções de trabalhadores que constroem carreiras assentadas em valores como criatividade e talento e em meio a contextos de instabilidade. A questão e os objetivos propostos demandaram uma abordagem qualitativa, cujos métodos e técnicas permitem a apreensão dos significados que os indivíduos atribuem aos fenômenos sociais, os quais só podem ser captados pelo pesquisador por meio da sua imersão no ambiente pesquisado. (Oliveira, 2015)

A operacionalização da pesquisa partiu de uma análise bibliográfica e documental visando delinear o campo da música, inserindo-o nas discussões sobre trabalho artístico e Indústrias Criativas. Para tanto, recorreremos à revisão de obras e artigos de referência e atuais. Este aprofundamento bibliográfico e documental foi mantido em todas as fases da pesquisa, aliado a fontes secundárias como sites de informações descritivas e estatísticas quando necessário.

O acesso ao campo foi realizado por meio das entrevistas e, em um segundo momento, das observações de campo. A preparação para as entrevistas incluiu primeiramente o desenvolvimento de um roteiro de perguntas para averiguar os perfis dos

músicos da amostra, identificando quem são em termos de origens geográficas, socioeconômicas, formação, renda e outros aspectos sociológicos. Junto a esta etapa, o roteiro para entrevistas semiestruturadas foi elaborado e testado com o questionário⁹, cujo modelo consta do apêndice.

O acesso ao campo para as entrevistas e a aplicação do roteiro de perguntas para identificação do perfil ocorreram seguindo o método bola de neve, a partir de pontos de entrada diversificados para minimizar o enviesamento do resultado. O método bola de neve inicia-se com identificação de um ou mais indivíduos, denominados sementes ou informantes-chave, que por meio de suas redes localizam contatos que correspondam ao perfil procurado pelo pesquisador, estando esses critérios definidos e evidentes aos informantes. A tais contatos iniciais que integram o grupo a ser pesquisado, por sua vez, ao participarem das entrevistas, são solicitadas novas indicações e assim por diante, ampliando cada vez mais a amostra e o acesso do pesquisador ao grupo pesquisado.¹⁰ (Handcock e Gile, 2011; Vinuto, 2014; Dewes, 2013)

O método bola de neve foi selecionado por três razões principais. Primeiro, ele permite maior facilidade de entrada e imersão no campo, já que sendo os entrevistados indicações ou conhecidos da pesquisadora isto pode diminuir as resistências às interações em contexto da pesquisa. Conforme analisa Becker (1993, p.155), a entrada do pesquisador em um círculo de pessoas pode ser feita por meio de ao menos um contato conhecido, o qual tende a atuar como uma espécie de “fiador” do pesquisador, transmitindo sua confiabilidade ao grupo e, ao apresentá-lo aos outros, impulsiona a amostragem tipo bola de neve.

Uma segunda vantagem deste método é a de permitir o acesso a uma população que não está restrita a um contexto, organização ou papel social específico. O método bola de neve é eficiente para identificar populações dispersas, difíceis de serem encontradas e precisadas, em relação às quais não se conhece a quantidade exata e não é distinguida facilmente da população geral, estando de certa forma “escondidas” e

⁹ Nas entrevistas teste realizadas, a duração foi de no mínimo uma hora, não se estendendo muito além desse tempo, cerca de 10 a 15 minutos.

¹⁰ No método bola de neve, a amostragem é não-probabilística, isto é, não se conhece o tamanho total do universo pesquisado e nem suas características com exatidão e, portanto, não se sabe qual amostra seria representativa deste. A seleção dos entrevistados não é realizada de maneira aleatória, seguindo um critério neutro, como acontecem com as amostras probabilísticas, mas por indicações de informantes do grupo seguindo cadeias de referências. Dessa forma, o tamanho da amostra não pode ser previamente estabelecido. Sua definição se dá ao longo do processo, partindo de especificações do perfil buscado pelo pesquisador e da questão de pesquisa. As entrevistas são cessadas quando se atinge o princípio da saturação, ou seja, quando as informações fornecidas pelos entrevistados não acrescentam informações novas às questões teóricas do pesquisador Ver: Handcock e Gile, 2011; Vinuto, 2014; Dewes, 2013; Costa, 2018.

podendo estar em qualquer lugar. (Handcock e Gile, 2011; Vinuto, 2014; Dewes, 2013) Os músicos podem estar em diversos ambientes como universidades, lojas, igrejas, plataformas digitais, comunidades de músicos online, escritórios, consultórios, escolas de música e podem ser empreendedores em diversas áreas.

Por fim, o método beneficia-se das redes de relacionamento dos indivíduos para coleta de informações e imersão no campo, aproveitando-se das conexões entre aqueles que se reconhecem entre si como músicos. Isto foi essencial para esta pesquisa pois, conforme analisado anteriormente, as redes de relacionamento são centrais para a profissionalização dos músicos (Becker, 2009) e, dessa forma, para acessar os contatos.

Depois de localizados os potenciais entrevistados por meio de indicações de conhecidos da pesquisadora e da própria pesquisadora, isto é, depois de encontradas as portas de entrada para a amostra, iniciaram-se as entrevistas. O total foi de 27 entrevistas aproveitadas para a análise e realizadas entre os meses de abril a junho de 2022 e janeiro a maio de 2023. Houve ainda quatro entrevistas descartadas, já que não se mostraram dentro do escopo de análise pretendido.¹¹

O perfil selecionado foi formatado desta maneira: pessoas que se identificam como músicos, seja tendo a música como atividade remunerada principal ou complementar e que sejam atuantes na área. Estipulou-se também que os entrevistados deviam exercer ou ter exercido profissionalmente a música, com frequência diária ou semanal, evitando aqueles que não a vivenciaram de maneira cotidiana como trabalho.

Os contatos foram realizados com linguagem informal, via aplicativos de mensagens, redes de relacionamento *online* e presencialmente. Nesse momento foram apresentados o nome da pesquisadora, a pessoa que o indicou, o propósito da pesquisa e o convite para participação. Quando o músico era conhecido, houve apenas a apresentação da pesquisa e o convite para a participação.

O roteiro de entrevistas e os temas abordados recuperaram trajetórias profissionais, formações, dinâmicas de sociabilidade e trabalhos concomitantes dentro ou fora da área artística e/ou musical, como forma de captar a dimensão da multiatividade e analisar como essas atividades eram exercidas no cotidiano, isto é, seguindo os interesses

¹¹ Essas quatro entrevistas foram descartadas pelos seguintes motivos: duas devido à música ser exercida como trabalho voluntário e hobby e não como profissão sistemática, uma pelo entrevistado ser originário do Canadá e estar apenas de passagem pelo Brasil, e outra pelo entrevistado priorizar o trabalho de DJ e raramente de produtor musical no ramo do eletrônico.

e objetivos da pesquisa, devidamente informado ao entrevistado. O tamanho da amostra foi ditado pelo princípio da saturação¹², quando foi interrompido.

O roteiro objetivou recuperar as trajetórias de vida dos músicos, que podem ser definidas como fenômenos sociais que respondem a forças amplas da sociedade. Durante as entrevistas, buscou-se identificar aspectos comuns entre os relatos de diferentes indivíduos que participam do mesmo fenômeno social estudado, sem perder de vista as singularidades individuais. Por meio desses relatos, é possível extrair representações coletivas sobre as situações sociais relacionadas à experiência direta. Assim, o foco recai não apenas nos discursos, mas sobretudo nas condições materiais de vida, que contribuem para moldar crenças e representações sociais. A comparação de várias narrativas sobre uma mesma experiência permite validar os fatores objetivos que influenciam a dimensão social estudada, assim como suas percepções. (Bertaux, 2010)

Devido à pandemia, a metodologia foi implementada a partir de dois caminhos: à distância, por chamadas de vídeo utilizando o Google Meet e gravadas e por observações em redes sociais e demais mídias digitais nas quais circulam obras, apresentações e demais conteúdos de interesse da pesquisa; e presencialmente, tanto com relação à aplicação do roteiro de entrevistas quanto no tocante às observações nos locais das apresentações.

Como a maior parte das entrevistas foram realizadas no início da flexibilização do isolamento social, ainda em meio às preocupações com a transmissão da COVID-19, e devido à facilidade de acesso a músicos de diferentes cidades do estado de São Paulo, optou-se por um formato híbrido para conduzi-las. No momento do contato, era oferecido ao entrevistado a opção de interação à distância ou presencial, sendo que a maioria optou por realizá-la *online*. Nas entrevistas presenciais e à distância, as perguntas fechadas relativas ao perfil foram preenchidas pela pesquisadora no início da interação, e todas as conversas foram gravadas e armazenadas para posterior transcrição e análise.

O predomínio das interlocuções à distância ocorreu em parte devido à situação sanitária, ainda atípica, e à minha presença intermitente na cidade de São Paulo e Região Metropolitana, onde residia a maior parte dos músicos entrevistados, mas também como consequência do hábito adquirido de comunicar-se dessa maneira após dois anos de pandemia.

¹² Conferir nota 10.

As entrevistas realizadas por chamada de vídeo permitiram encontrar mais brechas de horários nas agendas dos músicos ou minimizar as consequências dos atrasos frequentes, já que eles sabiam que a pesquisadora estaria esperando em casa e não em algum lugar público, e às vezes mesmo à noite. Por exemplo, houve uma entrevista à distância com um músico da cidade de São Paulo realizada às 23 horas, com duas horas de atraso, o que talvez fosse inviável caso fosse presencial.

Oferecer essa opção aos músicos também foi uma maneira de facilitar minha entrada no campo em uma situação sensível após dois anos de pandemia, além de proporcionar uma maior flexibilidade de horários para eles. Assim, priorizamos aqueles horários que melhor se adequavam às suas rotinas, mesmo que fosse à noite ou durante o almoço.

Em relação à disponibilidade de datas, os músicos costumam estar indisponíveis a partir das quintas-feiras. Os melhores dias para entrar em contato e realizar entrevistas foram às segundas e terças-feiras, e às vezes também às quartas-feiras, dias reservados ao lazer, descanso e outras atividades. A partir do meio da semana, a maioria deles começa a se preparar para a rotina de shows e pode não responder ou estar ocupado para interagir.

No geral houve bastante receptividade dos músicos que participaram da pesquisa, tanto nas etapas das entrevistas quanto nas observações em campo e contatos informais. Alguns assuntos delicados foram abordados, como situação financeira e de moradia, entre outros que foram ditos espontaneamente, como preconceitos enfrentados ao identificarem-se como músicos e serem associados à boemia e à precariedade, além das dificuldades relativas à expressão da própria sensibilidade artística organizada como um negócio.

Contudo, se por um lado o processo à distância foi mais rápido e flexível, permitindo maior qualidade na gravação, inclusive com captação de imagem, por outro, gerou alguns dissabores, especialmente com três entrevistados que, embora tenham sido bastante receptivos, não quiseram ligar a câmera ou não puderam fazê-lo por problemas técnicos.

Já em relação à presencialidade, a vantagem foi especialmente a de trazer maior contato com o ambiente físico e o universo dos músicos, facilitando a relação pesquisador-entrevistado, tornando-a mais pessoal com conversas e interações informais, por meio das quais foi possível colher informações significativas para a pesquisa acerca do estilo de vida e das condições de trabalho. Daniel, por exemplo, quis realizar a entrevista presencialmente na casa em que mora com a namorada na zona rural, em meio

a uma mesa posta com café e bolo, em uma sala onde circulavam seus cachorros. Ele tocou sua composição nova que ainda não havia sido divulgada, mostrou seu estúdio e após o término da entrevista continuou absorto na conversa sobre música.

Como desvantagem das entrevistas presenciais, podemos apontar os deslocamentos. Em primeiro lugar, pela pesquisa incluir várias cidades, e em segundo lugar pelas dificuldades de movimentação em São Paulo e região metropolitana, onde residiam alguns dos músicos entrevistados. As rotinas corridas deles, as dificuldades do trânsito e as grandes distâncias por vezes tornaram complicado encontrá-los presencialmente nesses locais.

Para chegar aos entrevistados, inicialmente, recorreu-se a três músicos conhecidos, encontrados em contextos de sociabilidade. Contudo, embora as entrevistas tenham sido combinadas nas conversas presenciais, elas acabaram não acontecendo, mesmo com insistência da pesquisadora.

Diante disso, a decisão foi a de ampliar o número de informantes e portas de entrada ao campo. Assim, uma maior quantidade de músicos e amigos não músicos foram acessados, demandando entrevistas ou indicações de possíveis entrevistados. A estratégia para realizá-las mais rapidamente também foi alterada, deixando de insistir nos que não respondiam mensagens ou eram menos acessíveis e focando nos que se mostravam mais receptivos e cujas entrevistas eram agendadas em um primeiro ou segundo contato.

Assim, conforme os músicos entrevistados iam indicando outros, foram priorizados os que se mostravam interessados em participar da pesquisa e, dessa maneira, dificuldades de acesso ao campo foram sendo contornadas. Alguns interesses que motivaram essa parcela de músicos a contribuir foram a curiosidade sobre o tema e o fato de enxergarem o contato como uma maneira de ampliarem suas redes de relacionamento e de se expressarem sobre a música.

Com relação às observações sistemáticas sobre as performances ao vivo, elas ocorreram principalmente nos meses de junho a agosto de 2022 e de fevereiro a maio de 2023. Contudo, ao imergir no tema, as idas a apresentações musicais por lazer acabaram se articulando ao olhar da pesquisadora, e, nesses momentos, foram colhidas informações também relevantes para complementar o trabalho já realizado.

As observações de shows ao vivo dependeram da possibilidade de presença física e dos deslocamentos até os locais, sendo programadas para após as entrevistas, devido às condições sanitárias decorrentes da pandemia. Como critérios, foram realizadas observações em apresentações de músicos entrevistados e de outros músicos,

considerando a facilidade de acesso aos shows. Essas escolhas foram justificadas pela praticidade na realização da pesquisa e permitiram observar uma variedade de estilos musicais, seguindo a mesma abordagem utilizada nas entrevistas.

As apresentações ao vivo abrangeram uma variedade de estilos, como rock, blues, jazz, pop, sertanejo, samba, música popular brasileira (MPB) e músicas autorais, algumas delas realizadas por cinco dos entrevistados. Além disso, foram feitas observações em um show de uma banda famosa nacionalmente, a fim de identificar diferenças com relações às apresentações de artistas amplamente reconhecidos. Também foram realizadas observações em plataformas de *streaming* de música e redes sociais para identificar como os músicos entrevistados — incluindo aqueles cujas performances não pude presenciar — se posicionam na internet. O uso de plataformas de streaming de música, como o *Spotify*, é considerado um indicativo de profissionalismo em suas perspectivas.

Algumas observações e anotações sobre as performances ao vivo incluíram a identificação de desigualdades na quantidade e no tipo de trabalho realizado pelos músicos, que estão relacionadas ao seu nível de popularidade e ao formato da apresentação: seja solo, no estilo voz e violão, seja com banda completa ou com músicos contratados. Também foram registradas informações sobre a presença ou ausência de técnicos de apoio, as características dos locais dos shows — se ao ar livre ou em espaços fechados —, os horários das performances, o comportamento do público e a lotação do local, além do ambiente físico e da decoração. Além disso, foram levantadas as situações de deslocamento até os locais dos shows, e notados os modos como os músicos lidam com os equipamentos, se a organização de eventos ocorria de forma independente ou em estabelecimentos, os tipos de negociações com contratantes e proprietários de locais e os imprevistos que podem surgir durante as apresentações. Por fim, foi observado como os músicos interagem com o público e se costumam levar familiares, cônjuges ou amigos para assistir às suas apresentações.

Os shows ocorreram em diversos horários e locais. As observações foram feitas tanto durante períodos diurnos quanto noturnos, em uma variedade de espaços como bares, espaços públicos, restaurantes, casas especializadas em jazz, pubs, entre outros. A diversidade dos eventos incluiu aqueles em que havia venda de bebidas alcólicas em bares, assim como apresentações realizadas em meio à natureza, sem venda de álcool. Foi notado que alguns músicos preferem se apresentar em pé, interagindo constantemente com o público, enquanto outros têm o costume de se apresentar sentados. Alguns passam

despercebidos pelo público, enquanto outros são aguardados, celebrados e procurados após o show, mesmo que por um público reduzido.

Durante as observações das performances, as conversas informais acrescentaram elementos significativos aos objetivos da pesquisa, mostrando-se uma etapa imprescindível para esta tese. Ao longo do texto, há ilustrações de trajetórias, percepções sobre o trabalho, exemplos sobre como se organizam eventos e outras informações suplementares retiradas dessas interações informais em campo.

Durante as apresentações, as anotações foram realizadas no celular e, posteriormente, transcritas para o computador. Isso também foi feito com registros fotográficos e pequenas filmagens, captando aspectos visuais e sonoros dos contextos pesquisados. O uso do celular deixou mais fácil a interação nos momentos das observações, enquanto um caderno físico criaria alguma estranheza, ao não se adequar ao ambiente de música ao vivo. Dessa forma, foi possível apreender as diversas situações de trabalho dos músicos que se apresentam ao vivo, contribuindo para a discussão da pesquisa e introduzindo elementos qualitativos não contemplados pelas entrevistas semiestruturadas e perguntas de perfil.

A tese está estruturada da seguinte maneira: no Capítulo 2, são apresentadas as características de perfil dos entrevistados, juntamente com suas percepções em relação à formação e ao envolvimento musical que têm início na infância e adolescência. O Capítulo 3 analisa o desenvolvimento das trajetórias profissionais dos entrevistados, relacionando essas trajetórias aos objetivos de ter a música como carreira principal ou complementar. Em seguida, no Capítulo 4, são abordadas as vivências com a multiatividade e como os músicos se percebem enquanto trabalhadores. No Capítulo 5, são discutidas as condições e diversidades de situações de trabalho em performances ao vivo. O Capítulo 6 examina os significados das carreiras construídas tendo a noção de talento e o imperativo da "criatividade" como elementos centrais. Por fim, no Capítulo 7, são apresentadas algumas reflexões breves sobre os impactos da pandemia nas rotinas e carreiras dos músicos profissionais, seguidas das considerações finais.

2. Sempre gostei de música

O objetivo deste capítulo é o de analisar características de perfil da amostra de músicos pesquisada, incluindo: gênero, faixa etária, estado civil, condições de moradia, renda, habitação e formação, bem como, em um segundo momento, suas percepções sobre o aprendizado musical e conexões entre experiências de vida, gosto e práticas musicais. Destacamos que os músicos tendem a ver seu interesse e envolvimento com a música como natural, frequentemente expressando frases nesse sentido, como: “sempre gostei de música”. O início da profissionalização remonta para eles ao convívio com as redes de relacionamento imediatas e com a experiência prática, e isto impacta nas percepções sobre a inevitabilidade de serem músicos profissionais e no desenvolvimento considerado natural de suas trajetórias.

2.1. Perfil socioeconômico e formação

O Quadro 1 apresenta uma síntese do perfil dos 27 músicos entrevistados: há predomínio de homens (26) com formação no ensino superior (17), e as idades variaram entre 19 e 54 anos, especialmente na faixa de 20 a 40 anos (22). Todos trabalham ou já trabalharam com performances ao vivo, embora também tenham realizado outras atividades dentro da música, como por exemplo, composição, produção musical ou aulas. As cidades dos músicos entrevistados foram as seguintes: São Paulo (13), Região Metropolitana de São Paulo (RMSP) — Carapicuíba, Itapevi e São Bernardo do Campo (5) — e, no interior do estado, Campinas (4), São Carlos (1) e cidades pequenas de até 100 mil habitantes (4), perpassando assim cidades maiores e menores.

Quadro 1 — Perfil dos 27 músicos entrevistados

Nome fictício	Idade	Cidade	Estado civil	Filhos	Escolaridade	Área de formação	Ensino formal em música
Rogério	33	São Paulo	Solteiro	0	Ensino Superior Completo e Pós-graduação	Graduação em Música e Mestrado em Música.	Graduação e Mestrado

Saulo	26	São Paulo	Solteiro	0	Ensino Superior completo	Aviação Civil	Projeto Guri
Marcos	32	Carapicuíba (RMSP)	Vive junto	0	Ensino Médio Completo	X	Não
Gael	28	São Paulo	Solteiro	0	Ensino Superior completo	Administração de Empresas	Não
Léo	39	Campinas	Casado	1 (4 meses)	Ensino Superior Completo e Pós-graduação	Graduação em Comunicação social e Doutorado em Música	Conservatório, Mestrado e Doutorado
Renato	33	Campinas	Solteiro	0	Ensino Superior Completo e Pós-graduação	Graduação em Psicologia e Especialização em Psicologia	Conservatório
Ciro	24	Cidade pequena	Solteiro	0	Ensino Superior incompleto	Engenharia Civil	Conservatório
Daniel	35	Cidade pequena	Vive junto	0	Ensino Superior Completo e Pós-graduação	Graduação em Administração de Empresas e Mestrado em Administração de Empresas	Não
Anderson	27	São Paulo	Vive junto	1 (recém-nascido)	Ensino Superior Incompleto	Produção Audiovisual	Não
Benjamin	32	São Paulo	Solteiro	0	Ensino Superior Completo	Administração de Empresas	Conservatório
Heitor	28	São Paulo	Solteiro	0	Ensino Superior Completo e Pós-graduação	Graduação em Educação Física e Especialização em Educação Física	EMESP
Filipe	32	São Paulo	Solteiro	0	Superior completo	Engenharia de Produção	Não
Juan	31	São Paulo	Solteiro	0	Ensino Médio Completo	X	EMESP
Natanael	26	São Paulo	Solteiro	0	Ensino Superior Completo	Engenharia de Áudio	Não

Paulo	19	Carapicuíba (RMSP)	Solteiro	0	Ensino Superior Cursando	Tecnologia da Informação	Não
Rodrigo	30	São Paulo	Casado	3 enteados (9,11 e 13 anos)	Ensino Superior incompleto	Design e Publicidade	Projeto Social Cristão
Talles	37	São Paulo	Casado	0	Ensino Superior completo	Comunicação Social	Conservatório
Túlio	40	São Paulo	Solteiro	0	Ensino Superior completo	Produção de Eventos	Não
Vitória	23	São Paulo	Solteiro	0	Ensino Médio Completo	X	Não
Diógenes	38	Campinas	Vive junto	0	Ensino superior Completo e Pós-graduação	Graduação em Engenharia Agrícola e Mestrado em Biologia	Não
Márcio	34	Campinas	Vive junto	0	Ensino Superior Completo e Pós-graduação	Graduação em Música e Doutorado em Música	Conservatório, Graduação e Mestrado
Danilo	39	São Carlos	Divorciado	1	Ensino Superior Completo Pós-graduação	Graduação em Educação e Mestrado em Educação	Não
Hélio	41	Cidade pequena	Vive junto	3 (7,8 e 16 anos)	Ensino Superior completo	Administração de Empresas	Conservatório
Francisco	26	Cidade pequena	Solteiro	2 (ambos 3 anos)	Ensino Médio Completo	X	Não
Júlio	37	São Bernardo do Campo (RMSP)	Solteiro	0	Ensino Médio Completo	X	Curso técnico Faculdade Paulista de Artes
Fred	42	São Bernardo do Campo (RMSP)	Solteiro	0	Ensino Superior Completo	História	Conservatório (2 meses)

Lúcio	54	São Bernardo do Campo (RMSP)	Casado	2 (28 e 30 anos)	Ensino Médio Completo	X	Conservatório
-------	----	------------------------------	--------	------------------	-----------------------	---	---------------

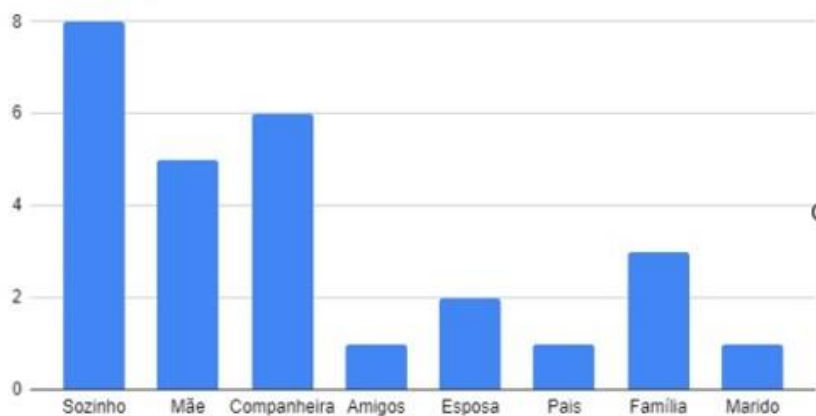
Fonte: elaboração própria a partir de informações coletadas nas entrevistas realizadas entre 2022 e 2023.

As informações expostas reiteram algumas características comuns dos trabalhadores do campo artístico, verificadas tanto em contextos internacionais quanto no Brasil, especialmente a menor presença de mulheres e a elevada escolarização, embora apenas três possuam graduações e/ou pós-graduações em música. Porém, a alta qualificação e o ensino formal não se traduzem em estabilidade, há uma vulnerabilidade social intensa nessa área ilustrada pelos tipos de contratos de trabalho. (Segnini, 2009, 2014, 2016; Menger, 2005)

As informações de perfil dos entrevistados indicam uma profissão exercida sobretudo por jovens solteiros e sem filhos, verificado em mais da metade das trajetórias (16). Os demais são ou casados ou, o que é mais comum, vivem juntos, sendo um divorciado, e, desses, apenas seis têm filhos e um, enteados. A maioria dos músicos não possuem moradia própria, mas vivem com a família, em habitações adquiridas por eles ou herdadas (10), ou em residências alugadas (11), e dois em locais emprestados por parentes. Dos demais, dois estão financiando seu imóvel residencial e outros dois têm moradias próprias. Assim, foi significativo o número de músicos que não possuíam casa própria no momento da entrevista, mesmo já tendo carreiras de vários anos na área.

Há uma variedade de arranjos de coabitação e configurações familiares: oito músicos moram sozinhos, nove com os pais – com a mãe, com os dois pais ou com a família de nascença –, nove com cônjuge ou com cônjuge e filhos/enteados, e um com amigos. O gráfico abaixo mostra a diversidade de situações de moradia encontrada na pesquisa.

Gráfico 1 — Arranjos de moradia e coabitação.



Fonte: elaboração própria a partir de informações coletadas nas entrevistas realizadas entre 2022 e 2023.

Os músicos pesquisados tendem a dividir os custos do orçamento doméstico, e isto também ocorre de diversas formas: oito compartilham o orçamento com a família, considerando mãe, os dois pais ou com os pais e irmão(s); oito dividem os custos com cônjuges; e um com cônjuge e os pais. Assim, a maior parte (17) compartilha o orçamento com cônjuge ou familiares em diversos arranjos domésticos. Os demais dez afirmaram que são os únicos responsáveis pelo sustento da casa e, desses, apenas um tem dependente, a sua cônjuge.

Com relação à situação financeira, com base nas informações expostas no Quadro 2, seis músicos situaram-se nos extremos mais baixo e mais alto de renda, enquanto a maior parcela, representada por 20 músicos, situa-se nos extratos intermediários de renda, de três até dez salários mínimos mensais.

A renda é composta pelo conjunto das atividades exercidas dentro ou fora da música e pela renda familiar, isto é, o total do orçamento da residência caso o músico more com cônjuge, família ou receba ajuda para seus gastos mensais; a não ser quando tenham afirmado serem os únicos responsáveis por seus custos de vida.

A escolha desse recorte para analisar a renda deveu-se ao fato de a instabilidade do trabalho artístico no cotidiano poder ser em parte compensada pela segurança encontrada nos relacionamentos. Assim, a pesquisa pretendeu abarcar o estilo de vida dos músicos e considerar a influência de haver ou não contribuições em seus orçamentos tanto em situação de normalidade sanitária quanto durante o período pandêmico em que, na maior parte dos casos, houve perda total ou parcial da remuneração.

Quadro 2 – Renda antes e na pandemia

Renda em salários mínimos (considerando a renda familiar)	Antes da pandemia (quantidade de menções)	Renda na pandemia (quantidade de menções)
Até 1	0	1
1 a 2	1	6
2 a 3	3	0
3 a 5	7	12
5 a 7	6	2
7 a 10	7	3
Mais de 10	3	3

Fonte: elaboração própria a partir de informações coletadas nas entrevistas realizadas entre 2022 e 2023.

Excetuando-se os três músicos que ganhavam mais de dez salários mínimos, cuja renda permaneceu inalterada, houve na pandemia, em linhas gerais, uma diminuição de valores de rendimentos mais altos e aumento das rendas intermediárias mais baixas, como mostra o Quadro 2. A vulnerabilidade constatada no trabalho artístico e, logo, música (Segnini, 2016; Menger, 2005; Pina, 2018) acentuou-se então, sendo que a maior parte deles perdeu uma parcela ou o total da renda. Assim, 16 entrevistados afirmaram que a remuneração diminuiu, e em dois desses casos a renda individual foi a zero devido ao cancelamento das apresentações ao vivo que, por ser um trabalho informal, não ofereceu nenhum tipo de contrapartida social na condição de desemprego.

Júlio ganhava antes da pandemia de três a cinco salários mínimos com as performances ao vivo, seu único trabalho, e durante o isolamento social ficou sem renda, voltando a morar com sua mãe que um tempo depois faleceu. Ele então herdou a casa de dois quartos em um bairro de classe média em São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo, que lhe dá algum suporte. Durante a pandemia, ele participou de um coletivo de ajuda para músicos que o auxiliou a pagar as contas da casa:

Eu participei de alguns projetos coletivos de solidariedade que pagavam algumas contas. Eu não recebia dinheiro desse projeto, mas eles pagavam as contas, tipo conta de telefone, de luz, qualquer conta, tinha um valor médio que eles estipulavam. Então, fazendo *lives* na pandemia, eu cheguei a ganhar, mas não em dinheiro. E esse projeto seguiu ajudando mais pessoas também. Ele nasceu na pandemia, mas ele segue ativo. (Júlio, cantor de voz e violão e compositor, 2023)

Talles, que além de ser músico tem um emprego formal em uma empresa de comunicação social, ficou sem metade da renda que vinha das apresentações. Apesar de ter sido surpreendido pela paralisação dos shows e de acumular dívidas no cartão de crédito, ele percebe que, devido ao outro trabalho, conseguiu sobreviver com menos dificuldades do que seus colegas. Ele também participou de redes de solidariedade e ajuda mútua entre músicos, apoiando financeiramente aqueles que ficaram em situação de maior risco quanto à sobrevivência:

Teve amigos meus que quase passaram fome. Tanto é que a gente fez uma corrente para um ajudar o outro, porque eu tinha um fixo. Então eu falei vou ajudar os que não tem nada, porque eu tenho amigos músicos que trabalham só com música. Então eles passaram um perrengue maior que o meu. (Talles, violinista, 2022)

Vitória é cantora, tendo como atividade principal a realização de shows semanais. Antes da pandemia, ela possuía um emprego fixo como garçonne em uma lanchonete para complementar sua renda. Com o isolamento social, o restaurante onde trabalhava fechou, deixando-a sem ambas as fontes de renda por dois anos. Residindo com a família, conseguiu se sustentar graças ao apoio financeiro de seu pai e irmão. A renda familiar caiu de quatro para aproximadamente dois salários mínimos, devido também à redução nos rendimentos desses familiares. Quando indagados sobre o quanto ganham por mês, é comum precisarem refletir a respeito, por não terem um orçamento fixo:

Então, deixa eu ver, mais ou menos, contando com todos os shows, conseguia tirar no mês, assim, só com música, deixa eu ver, mais ou menos, uns dois mil reais, contando com meu emprego normal. [...] Meu pai tem problema respiratório e, por conta disso, eu também fiquei totalmente em casa. Não sai para fazer nada, a não ser mercado. Por conta disso, pela saúde dele, a gente acabou todo mundo dando um passo para trás. (Vitória, cantora e compositora, 2022)

Fred tinha três ocupações antes da pandemia. Atuava como artista da música e palestrante sobre cultura, música, literatura e cinema, além de ser professor de História no ensino médio da rede estadual. Antes da pandemia, sua renda variava entre três e cinco salários mínimos provenientes da música, e entre cinco e sete salários mínimos ao considerar suas três atividades. Com a suspensão dos shows, sua renda total caiu mais de 50%, e ele conseguiu manter certa estabilidade financeira graças às aulas que passou a ministrar à distância. No período de reabertura, ele já havia deixado de lecionar, e a porcentagem de sua renda oriunda das apresentações musicais ao vivo aumentou para

80%, acentuando sua dependência dessa fonte de rendimento. As flutuações nos ganhos tornam recorrentes as dificuldades para relatar uma renda média estável da atividade musical, o que prejudica a previsibilidade orçamentária. Frequentemente eles precisam realizar um cálculo mental aproximado, juntando meses bons e com aqueles em que há baixas de trabalhos, para ter um parâmetro de rendimento médio:

Sem a música, caiu bem mais de 50%, muito. Eu não tenho ideia, assim, eu nunca parei para pensar, mas mais de 50%. Varia muito, tem show de 15 mil reais, tem show de 500 reais. Então é muito complicado. É complicado, mês passado eu fiz mais de 10 em uma semana, vai um exemplo, porque o volume e, também, o tipo de show. Época de São João também, mas o básico é 5 mil. É que não dá, varia muito. Isso só com a música, porque tem as palestras, que eu sou convidado para dar para jovens, tem também algumas mesas, algumas coisas que eu tenho que ir, e aí é uma grana por fora. (Fred, músico autoral, 2023)

A vulnerabilidade exacerbou alguns problemas que possuem articulação com a diminuição da renda, a perda do trabalho e as condições de vida instável. Algumas situações relatadas nesse sentido foram: alcoolismo, depressão, ansiedade, problemas financeiros, dívidas de cartão de crédito, insegurança, sensação do aumento do custo de vida e medo da instabilidade, perda de moradia, separação ou decisão de morar junto para dividir os custos de vida.

A ausência de variação significativa na renda durante a pandemia foi relatada por oito entrevistados. Os seguintes motivos foram mencionados: continuação do recebimento de ajuda dos pais (1); ocupações fora da área preexistentes à pandemia, como empregados de empresas privadas no setor bancário e de tecnologia da informação (2), professor concursado de biologia (1); e trabalhos variados e temporários fora da área ou em diálogo com a música que surgiram como resposta empreendedora ao desemprego, como ilustrador e professor de música online (1), produtor audiovisual (1), vendedor de roupas e costureiro (1) e dono de estúdio em local próprio (1):

Aí, quando chegou a pandemia, eu tive que fazer uma adaptação para focar em outras coisas que eu fazia para ganhar dinheiro. Como tocar ao vivo já não era uma possibilidade, eu comecei a dar aula, fiz uma parceria com uma escola que o dono é amigo meu, peguei alguns alunos lá da escola e dei um foco maior na parte de desenho que eu fazia. (Rodrigo, guitarrista e cantor, 2022)

Três entrevistados perceberam um aumento da renda durante a pandemia por motivos distintos: Rogério e Saulo por migrarem suas atividades musicais para “*home office*”, promovendo aulas online e atividades de “*home studio*” respectivamente; e

Renato por graduar-se em Psicologia em 2020, transição de carreiras iniciada cinco anos antes.

A música sendo uma profissão instável, isto dificulta o planejamento familiar e profissional de longo prazo. A maior parte dos músicos conta com apoio familiar de diversas formas: por meio de ajuda financeira, da divisão do orçamento e do empréstimo de residências e coabitação. Além disso, familiares e cônjuges também ajudam na organização do trabalho e no apoio a uma rotina laboral noturna e aos finais de semana, inclusive participando dos shows, o que reforça a importância do apoio das redes de relacionamento imediatas em uma carreira instável.

Mães, namoradas ou esposas podem desempenhar papéis ativos nas carreiras musicais, ajudando a organizar o trabalho e frequentando as painelinhas musicais. A namorada de Daniel, que é fotógrafa profissional e com quem ele vive junto, faz registros das apresentações ao vivo e divulga as imagens em redes sociais. Ela está sempre presente nos eventos e gravações, tirando fotos e tratando as imagens a serem publicadas. A mãe de Fred, por sua vez, trabalha na produção de shows maiores, especialmente na parte contratual de apresentações cujos contratantes são prefeituras, e também auxilia no planejamento de viagens, reservando passagens e hotéis. É comum que as negociações e a organização das agendas passem pelas mães ou mulheres dos músicos. Outras ajudas, de amigos e conhecidos, também se evidenciam nas trajetórias de profissionalização. É importante ressaltar o papel de familiares e cônjuges que moram junto com os músicos, atentando para a intersecção entre essas relações e os espaços de trabalho que misturam vida pessoal e profissional.

Esses apoios, frequentemente voluntários, são fundamentais na produção de shows e projetos musicais, apesar de pouco visíveis. A realização do trabalho musical depende de uma cadeia colaborativa de profissionais contratados e voluntários, assim como de redes de apoio familiares. Becker (2010) destacou a importância das relações e da sociabilidade das quais o músico depende, desde a família até os técnicos de som. (Nunes e Mello, 2012; Nunes, 2017) Além disso, há um papel significativo da família e cônjuges para ajudar a lidar com os altos e baixos da profissão, garantindo suporte financeiro.

Na composição da renda, os profissionais que trabalham com a música como carreira complementar geralmente obtêm de 30% a 50 % de sua renda desta ocupação, enquanto aqueles que consideram a música como sua ocupação principal nem sempre derivam a maior parte de sua renda dela, variando de 40% a 100%. Ter a música como

objetivo principal envolve uma estimativa complexa por parte dos músicos, que mistura pretensões, senso de autorrealização e remuneração.

A migração em busca de oportunidades de trabalho em música não se mostrou um aspecto majoritário entre os entrevistados. Do total, 25 moram há mais de 10 anos na mesma cidade, mas realizam deslocamentos frequentes para estudos ou trabalho, evidenciando a importância da mobilidade espacial no desenvolvimento na carreira. Em contrapartida, há três casos de migração em busca de novas oportunidades de trabalho em música e realização artística: duas migrações de outras regiões, nordeste e centro-oeste, para a cidade de São Paulo e uma do interior de São Paulo para a capital, esta última por alguns anos, mas que não se prorrogou por dificuldades financeiras.

São comuns as viagens curtas para cidades próximas ou longas para outros estados para realizar shows, a fim de desbravar novas oportunidades de trabalho, e desenvolver-se criativamente buscando inspirações em outros locais; mas apesar das estadias de períodos mais longos, de alguns meses, tocando em navios, ou realizando mudanças de cidades ou temporadas no exterior, acabam retornando ao local de origem, por não terem conseguido estabilidade dado o caráter temporário dos contratos.

As motivações para idas ao exterior, verificadas na trajetória de cinco músicos que passaram de alguns meses a cinco anos em outros países, são ilustrativas dessa condição de instabilidade do campo de trabalho: fazer cursos de pós-graduação ou de formação, tentar a sorte ou trabalhar na Europa, realizar shows ou gravar álbum autofinanciado em estúdio de boa qualidade nos Estados Unidos. Além disso, encontramos duas trajetórias de migração por busca de trabalho em carreiras fora da música, do interior do Ceará e do interior de São Paulo, para a capital paulistana, e que impactaram no trabalho musical, já que implicou a descoberta de possibilidades que não existiam no lugar de origem ou não eram possíveis naquele momento.

Assim, embora a maioria dos músicos permaneça por um longo tempo em suas cidades, as mobilidades são constantes dada a necessidade de busca de oportunidades de trabalho em música ou em carreiras em outras áreas. Identificamos duas trajetórias de migração da cidade de São Paulo e de Santos para o interior em busca de melhor qualidade de vida para se trabalhar com música decorrentes de oportunidades e trabalho surgidas por meio da rede de relacionamentos.

Com relação à necessidade de viagens como parte integrante do trabalho para desenvolver a carreira, há uma diversidade de percepções, mas a predominante é a de que elas são essenciais (11); outros entrevistados podem considerar as viagens como inerente

à atividade, mas também associá-las às condições de precariedade do trabalho. Por fim, identificamos músicos que percebem que esses deslocamentos não são centrais nem necessários.

Assim, mesmo que seja possível evitar viagens para fazer shows, em determinado momento elas se tornarão inevitáveis para buscar inspiração e expansão criativa. Desse modo, os deslocamentos também servem para ampliar horizontes e buscar elementos que inspirem e desenvolvam a criatividade, indo além do mundo já conhecido e evitando limitações artísticas.

Com isso, há associação da música com liberdade e ausência de fronteiras, caracterizando-a como uma expansão cultural, criativa e inovadora, como parte da personalidade dos músicos. Na impossibilidade de viajar com frequência, é essencial reservar períodos para fazê-lo, a fim de realmente crescer como músico e artista. Caso contrário, no máximo, alcançará apenas uma vida satisfatória. As viagens servem não apenas para garantir a sobrevivência, diante da limitação de realizar shows suficientes somente em um local, mas também para estimular a inspiração ao quebrar a rotina, pois o músico se cansa de permanecer sempre no mesmo lugar.

As viagens em si não são consideradas um sintoma da precarização e podem até ser vistas como a parte mais agradável do trabalho e uma necessidade da profissão. No entanto, isto pode ser dificultado pela precariedade do mercado, que requer que os músicos acabem gastando muito com deslocamentos e recebendo apenas pelo show, além de terem que se deslocar mais devido à falta de espaços para apresentarem determinado estilo musical e autoral.

Destoando dessas perspectivas, três entrevistados, Filipe, Heitor e Paulo, entendem que as viagens são obrigatórias apenas para os músicos que se apresentam ao vivo. As viagens estariam mais associadas a essa atividade, enquanto o mercado para artistas da música oferece outras portas de entradas nas quais tais deslocamentos não são necessários, como nos trabalhos de produção musical, ensino presencial e em formato digital, composição para outros artistas, venda de músicas autorais na internet e gravação de faixas de instrumentos para outros músicos:

Acho que vai depender da escolha que a pessoa fizer dentro da música. Ela pode escolher ser um produtor, mais ou menos nesse caminho que eu estou seguindo, ou mesmo fazer produções para outras pessoas, mas sempre dentro de casa. Aí essa questão toda de viagem, deslocamento, acaba não fazendo parte. Mas se a pessoa escolhe ir para estrada mesmo, porque tem gente, tem

músicos que eu sei que não vive sem tá viajando, tá cada hora num lugar tocando e tal. Então, são caminhos diferentes. (Filipe, guitarrista, 2022)

Tem amigos meus que não trabalham com shows. Eles trabalham mesmo com estúdio, tipo, eles vendem muito ali, o autoral no digital. Então, quando você é músico, que você quer levar seu trabalho para as pessoas, tem que fazer show. Você tem que levar seu trabalho no físico. Então, acho que é por isso que tem muita gente também que se decepciona muito com artista, que vê que o artista não é tudo aquilo que tá no CD ou até mesmo que tá ali no digital que eles estão escutando. (Paulo, cantor de voz e violão, 2022)

Eu acho que hoje em dia não mais, a viagem, né? Ela não é mais necessária na profissão de músico. Tanto que até o Marcelo, [que foi baterista de um cantor famoso], depois da pandemia ele parou de viajar porque não era mais algo que ele que ele percebia que que era necessário para ele trabalhar com música. O que tem muitas pessoas fazendo hoje, né? Então hoje ele tá vendendo o curso, ele tá dando aula e ele curte a família dele, trabalha com música e ele não precisa passar um mês fora de casa. (Heitor, baixista e músico de palco, 2022)

2.2. Escolarização

Uma parcela significativa dos entrevistados origina-se de famílias em que ambos ou um dos pais possuem ensino superior completo ou ensino superior completo com pós-graduação, na proporção de sete e seis famílias respectivamente. A escolarização dos músicos entrevistados mostrou-se maior do que a de seus pais – mais da metade, 17, possuem ensino superior completo ou pós-graduação, tendo sido o ensino médio completo a escolaridade mais baixa encontrada nesta amostra. Essa escolarização da amostra está acima da média nacional, em que aproximadamente 30% dos brasileiros acima de 25 anos possuem ensino médio completo e 19,7% ensino superior completo. Mostra-se também maior do que o percentual de escolarização da população dessa faixa etária no estado de São Paulo, que é ligeiramente superior à média nacional, de 33,6% e 24,9% considerando ensino médio e superior respectivamente. (IBGE, 2023)¹³

A escolaridade da amostra não reflete com precisão as estatísticas sobre o campo da música.¹⁴ Embora a qualificação em termos de escolaridade formal no campo artístico tenha sido considerada alta até 2012, no período entre 2012 e 2021, que abrange o recorte desta pesquisa, houve uma queda significativa nesse quesito. Traçando um breve

¹³ PNAD Contínua. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/7189#resultado>. Acesso em: 23 maio 2024.

¹⁴ A amostra pode conter um grau de enviesamento, como foi analisado na Introdução e Metodologia. Além disso, conforme discutido nesses mesmos itens, as estatísticas possuem limitações, já que é impossível conhecer o tamanho exato da população de músicos.

histórico, entre 1992 e 2001, foi observado que 60% dos profissionais da música possuíam ensino superior completo, porcentagem significativamente maior do que à da população ocupada no Brasil, que era de 8,1%. (Segnini, 2009) A alta escolaridade se manteve entre os músicos profissionais, considerando a atualização dos dados em 2012. (Segnini, 2014)

Por outro lado, em 2021, mais da metade dos músicos (52,8%) possuía ensino médio completo ou superior incompleto, enquanto o número dos diplomados do ensino superior caiu para 32,6%. (Antigo, Henrique e Machado, 2022, p. 8) Costa e Sousa alertam que os diplomas de nível superior não se convertem em formalização nas ocupações musicais, porém podem propiciar maior chance de ter vínculos formais em outras ocupações. (Costa e Sousa, 2023, p.19)

A elevada escolarização verificada na amostra de entrevistados evidencia um alto capital escolar e mesmo cultural, porém ressalta também discrepâncias nesses aspectos. O capital cultural tende a reproduzir as relações de poder entre classes sociais e frequentemente se soma aos capitais econômico e social, instituindo um habitus relativo a práticas e gostos que representam valores socialmente hierarquizados. Assim, o campo da arte também expressa desigualdades simbólicas e econômicas que tendem a se perpetuar. A familiaridade com as diversas linguagens artísticas relaciona-se com a origem social. Uma vez que a educação familiar pode naturalizar ou não o “bom gosto”, há uma diferença entre o conhecimento adquirido na infância e o da educação formal, proveniente da “boa vontade cultural”, ou ainda o do autodidata, que é fragmentado. Quanto mais naturalizado tal conhecimento, mais desenvoltura se possui com o conteúdo social transformado em dom natural. Além disso, o sistema educacional atua no sentido de manter a ordem em conformidade com a já estabelecida desigualdade de origem, validando o conhecimento tido como mais legítimo em vez de promover a conversão social. (Bourdieu, 1998, 2007, 2004)

Mas o capital cultural é variado e se reflete na especialização musical. Os gostos, estilos e tipos de instrumentos aprendidos na família relacionam-se, impactam nas suas trajetórias de profissionalização que evidenciam as disparidades socioeconômicas. Comparamos brevemente dois exemplos. Marcos vem de uma família com baixa escolarização, em que ambos os pais, falecidos, tinham ensino fundamental incompleto. Sua mãe era diarista e o pai servente de pedreiro. Ele mora em Carapicuíba, na Região Metropolitana de São Paulo, na casa deixada pela mãe com a companheira, sendo o único responsável pelo sustento da casa; possui ensino médio completo e renda de dois a três salários mínimos. A música é ocupação complementar compondo um terço da renda junto

com a ocupação principal, mecânico de autos. Marcos atua com voz e violão em pequenos bares.

Benjamin, por outro lado, vem de uma família de elevada escolarização, seus pais são médicos, ambos com pós-graduação. Ele vive em um bairro considerado nobre na cidade de São Paulo, em uma casa própria. Além de ser músico autoral, possui um estúdio próprio de dois andares que aluga e produz shows, *podcasts* e eventos. Benjamin fez aulas de piano, violino e teatro em um conservatório particular e depois aprendeu guitarra, violão e canto com professores particulares. Ele já morou no Rio de Janeiro e em Los Angeles, tocou em festivais internacionais e gravou seu primeiro álbum com financiamento independente aos 16 anos. Sua renda é significativamente maior, de 7 a 10 salários mínimos, sem ajuda dos pais:

Minha mãe era de Minas Gerais, trabalhou na roça e depois de diarista, trabalho em que ficou a maior parte da vida dela, ela faleceu recentemente. Meu pai era de Pernambuco e desde novinho começou a trabalhar como servente de pedreiro e depois se especializou e virou mestre de obras. Ele gostava muito de música, mas era de ouvir mesmo forró e sertanejo. O forró e o sertanejo mudou um pouco desde aquela época, mas é o que eu mais canto, forró e sertanejo. Eu trabalho como mecânico de autos e faço esses trabalhos com música. (Marcos, cantor de voz e violão, 2022)

Na minha família, meu pai gosta muito de música também. Apesar de ele ser médico, ele toca sax. Ele adora sax. Leva bem a sério, estuda bastante. E aí eu comecei no piano, bem, bem menino, assim, com uns oito anos. Lá em casa tinha um piano. (Benjamin, cantor e músico autoral, 2022)

Esses exemplos ilustram diferenças de profissionalização entre os músicos, impactadas pelas condições econômicas e educacionais da família, especialmente em uma carreira “criativa”, que se desenvolve em condições de hiperflexibilidade.

Embora apenas cinco músicos possuam titulações institucionais completas em conservatórios, faculdades, cursos técnicos e pós-graduações em Música, mais da metade (15) passou por algum tipo de ensino institucional durante um período. Isto inclui diversos tipos de instituições além dos conservatórios e faculdades, como cursos técnicos e livres, cursos em escolas tradicionais, projetos sociais de formação como indicado no Quadro 1.

Dos nove músicos que passaram por conservatório¹⁵, apenas três terminaram a formação, pela dificuldade de conciliar trabalho ou faculdade com os estudos musicais. Os demais tiveram passagens mais longas, de cinco a dez anos, ou mais curtas, de dois meses a dois anos. O acesso aos conservatórios ocorre na iniciação musical ou para aprender mais após estarem tocando como trabalho. Assim, a obtenção de títulos de conservatório mostrou-se rara entre os entrevistados, mas sugere a procura desses cursos para se desenvolver musicalmente em algum grau.

Na formação dos músicos, os caminhos institucionais e pragmáticos se entrelaçam. Independente da formação, as dimensões da atividade musical — como composição, performance, docência e outras atividades — estão interligadas na vida profissional, o que indica que a formação musical não se limita apenas ao ensino formal em instituições, mas envolve experiências práticas e aprendizado ao longo da vida, que podem mesmo ser consideradas centrais e mais importantes. (Souza, 2016; Nunes e Mello, 2012)

Como o aprendizado musical se inicia cedo, na infância ou adolescência, as graduações e pós-graduações em música são procuradas como um caminho para um aprofundamento da profissionalização nesse campo e não para o aprendizado musical. Os músicos iniciam a trajetória profissional bem antes de ingressar na universidade;

¹⁵ Os conservatórios de música oferecem cursos regulares que, ao serem concluídos, costumam conferir diplomas de nível médio técnico ou certificados de conclusão sem um reconhecimento específico, como no caso do Conservatório de Tatuí, um dos mais reconhecidos em termos de excelência, mas que não oferece diploma. A formação é profissionalizante e pode demorar tanto quanto ou mais do que uma faculdade, ou ter uma carga horária menor, como dois ou três anos, mas exigindo conhecimento prévio. O aluno pode também ingressar antes dos 18 anos na formação regular ou passar previamente, na infância ou adolescência, por cursos de iniciação musical e livres para adquirir conhecimento e prática. Os cursos do Conservatório de Tatuí, por exemplo, podem chegar a durar 14 semestres, e a idade mínima de ingresso é de 14 anos. Contudo, essas seleções são concorridas e exigem preparação prévia. O ensino em Tatuí é gratuito, pois é vinculado à Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativa, e passou a ser gerenciado por uma Organização Social da Cultura (OS) em 2006. Existem também conservatórios privados, como o Carlos Gomes em Campinas e o Souza Lima em São Paulo. Este último abre mais espaço para o rock e o pop, sem desvincular-se do erudito e da música brasileira. Assim, as grades curriculares podem ser direcionadas à música erudita, popular ou ambas, mas o currículo tende a ser mais tradicional, valorizando o erudito e gêneros populares como o jazz, choro e MPB, além de incluir aulas teóricas e práticas de harmonia, percepção, leitura de partituras e práticas de conjunto, corais e orquestras de câmara. Já as graduações oferecem diplomas de nível superior, exigem conhecimento aprofundado ao entrar, por meio de vestibular e provas específicas, e têm duração de 8 semestres. Disponível em: <https://www.conservatoriodetatuí.org.br/wp-content/uploads/2024/03/2024-03-28-REGIMENTO-ESCOLAR-2024.pdf>; <https://www.conservatoriodetatuí.org.br/quem-somos/historico/>; <https://www.souzalima.com.br/cursos/curso-tecnico-em-instrumento/>; <https://www.conservatoriocarlogomes.com/cursos-tecnicos>; https://www.santamarcelina.edu.br/faculdade/saopaulo/curso_graduacao/bacharelado-em-musica-2/ ; <https://www.iar.unicamp.br/graduacao/cursos/graduacao-em-musica/>.

Embora tenham sido salientadas diferenças entre ensinamentos de conservatório e faculdades de música, no geral essas formações priorizam uma noção de cultura hegemônica e próxima de estruturas de poder, pautada na música erudita distante de práticas, repertórios e tecnologias que prevalecem no mercado. (Requião, 2002)

(Souza, 2016) inclusive os vestibulares para os cursos de música exigem um conhecimento técnico anterior.

As competências necessárias para o trabalho de performance ao vivo geralmente são adquiridas na prática, por meio da sociabilidade e do contato com o público. Além disso, não há necessidade de certificados ou de um diploma específico, tendo em vista que as competências consideradas essenciais a essa atividade são validadas pela aprovação ou não do público. Neste domínio de atividade, a formação e a profissionalização são articuladas com a sociabilidade primária, como família e religião, e mesmo com as redes de contatos sociais, que emergem como preponderantes sobre a formação institucional para a legitimação social de um músico. (Nunes e Mello, 2012)

Embora as instituições ofereçam caminhos para se profissionalizar como músico, mesmo em atividades de performance ao vivo e composição, isto não confere nenhuma garantia de resultado. Assim, não há barreiras de entrada institucionais para ser músico que toca ao vivo e que compõe artisticamente.

A maior parte dos músicos considera que os diplomas de graduação em música ou de conservatório não são caminho para profissionalização, nem mesmo para obter alunos particulares, embora dar aulas ou ter uma carreira acadêmica sejam atividades vistas como justificativas válidas para buscar essas formações.

Entre os dois músicos que fizeram graduação em música, não houve uma percepção estratégica sobre essa escolha em relação aos benefícios para se profissionalizarem e as oportunidades de carreira para o futuro. A decisão de fazer uma graduação em música decorreu de não se verem fazendo outra formação e pela pressão social e familiar de ter um diploma. Eles ainda percebem que ficar demasiado focado nos estudos e na faculdade pode inclusive atrapalhar a carreira. Os benefícios percebidos foram no sentido da rede de relacionamentos que engendrou trabalhos práticos e da possibilidade de seguir carreira acadêmica.

Em suas percepções, as práticas de banda, a participação na cena musical, as músicas e álbuns produzidos tiveram mais importância para a profissionalização do que a formação acadêmica em música. Isto indica para eles o valor da experiência prática e da integração em painelinhas. A maioria dos músicos partilha dessa percepção no tocante à música popular, com apenas uma exceção, Filipe que se formou em engenharia por influência dos pais, mesmo querendo fazer faculdade de música e considera este um dos motivos de sua instabilidade profissional como músico. Entre os músicos com viés mais erudito, há a descoberta de que é possível conseguir trabalhos em contextos de festas,

apresentações que misturam estilos musicais e teatros musicais sem ter completado a formação no conservatório.

No geral, eles recorrem mais frequentemente a professores particulares do que a escolas de música pagas. A maior parte (16) já fez aulas com professores particulares, mesmo que por um breve período e, desses, sete também recorreram às escolas pagas. Contudo, nenhum deles fez apenas escolas de música pagas, sem conciliá-las com professores particulares. Em suas percepções, as aulas particulares cumprem um papel significativo na formação musical, combinadas com outras formas de aprendizado.

A legitimidade do professor de escolas alternativas¹⁶ e particulares ocorre no mercado e ao olhar dos alunos a partir das atividades de performance e enquanto artista, visível em propagandas de escolas e aulas particulares em revistas especializadas. A busca por professores particulares e escolas de música pode cumprir um papel de preencher a lacuna entre o ensino mais institucionalizado, distante da realidade do mercado e do trabalho do músico, e as suas realidades profissionais, além de possibilitar um ensino que traga um percurso individualizado e no qual possam tocar o que gostam. (Requião, 2001, 2002)

É significativo que a menção ao aprendizado sozinho ou na sociabilidade foi verificado em todas as trajetórias. O papel da sociabilidade e do autodidatismo aparece ao longo dos percursos através do contato com a rede de relacionamentos em situações informais como nas rodinhas de violão com amigos, em reuniões com familiares, em contextos religiosos e escolares e da rede de contatos de namoradas. Foi por meio das redes de relacionamentos que se formaram os primeiros grupos musicais, que aconteceram as primeiras apresentações e que houve as trocas sobre técnicas, repertórios e estilos novos. Assim, eles percebem que o aprendizado informal desempenha um papel essencial no desenvolvimento das competências e habilidades musicais e na construção da carreira.

As centralidades dos aprendizados na sociabilidade e autodidatismo influenciam suas percepções sobre os significados de ser músico. Valores como individualidade, convivência, experiência prática e informalidade que integram suas trajetórias, compõem também qualidades e competências consideradas essenciais para a profissionalização.

¹⁶ “Por escolas de música alternativas entendo aquelas cujos professores não precisam ser concursados, pois sua competência docente é legitimada pela atuação como músicos. Elas não precisam atender a regimentos externos e instrumentos oficiais, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) e os documentos dela decorrentes, assim como não são controladas por nenhuma agência estatal ou religiosa”. (Requião, 2001, p.98)

O talento é visto como um atributo da singularidade individual, que o músico deve expressar. Considerado uma qualidade possuída por poucos, o talento foi uma noção fundamental para o triunfo do individualismo nas artes no século XIX. Seu reconhecimento só pode ocorrer *a posteriori*, por isso também é vivido como uma qualidade misteriosa. Nos mercados movidos pela noção de talento, como o artístico, os mecanismos de seleção são pautados na incerteza e no risco. Essa dinâmica, aliada à raridade do talento, produz uma desigualdade estrutural, resultando em um excedente de artistas que se consideram talentosos e poucos lugares de consagração. (Menger, 2005, 2014; Fabiani, 2016)

Adorno (1995) critica a naturalização do conceito de talento. De origem romântica e articulada à noção de gênio, ela obscurece as condições sociais. Por outro lado, ele afirma que o desenvolvimento de competências das quais se nomeiam “talento” se dá pelo aprendizado que é a experiência real. A noção de talento abarca linguagem e capacidade de expressão, assim como outras habilidades que possuem em grande medida base nas condições sociais.

A diversidade de percursos de formação encontrados pode ser ilustrada por dois exemplos opostos. Márcio faz doutorado em Música e passou por todas as modalidades de aprendizado musical formais e informais. Ele aprendeu por conta própria, com professores particulares, em escolas de música e conservatório, além de fazer faculdade de música e pós-graduação na área. Por outro lado, Daniel aprendeu música sozinho e por meio da sociabilidade sem fazer qualquer tipo de aula, nem mesmo com professor particular. Apesar disso, ele conviveu com músicos parceiros que tinham algum tipo de formação, inclusive graduados em música. Em suas percepções, ter um diploma de graduação é desnecessário à profissionalização como músico.

Ambos concordam que o aprendizado do trabalho é mais dependente da prática e que a profissionalização não tem a ver com a faculdade na área. Contudo, Márcio percebe como importantes as formações que percorreu antes da faculdade de Música, mesmo as mais institucionais como o conservatório, e entende que a faculdade o ajuda a se manter no campo musical, especialmente enquanto doutorando e professor acadêmico no futuro, além de trazer conhecimentos mais formais, centrais para uma maior estruturação do trabalho. Por outro lado, a percepção de Daniel, que é compositor de canções, é a de que a música é algo solto, dependente do sentimento, da inspiração e da vivência mais do que algo aprendido em instituições, e não confere valor a percursos institucionalizados:

Meu grande professor, ele me ensinou e ele me mostrou muito mais sobre a vida do músico e sobre o ser músico do que todos os outros. E ele também me ensinou a coisa do estudar, porque antes eu não tinha muito esse negócio. Eu me divertia e passava muito tempo com a guitarra, porque eu amava muito aquilo. Já tinha banda que eu viajava, viajei pra tocar bastante de van, de ônibus, né? E aí, por causa dessa minha interação profissional já intensa, eu já conhecia muita gente de Campinas. Campinas já era meu reduto. [...] Eu acho que a faculdade, ela não tem nada a ver com profissionalização. (Márcio, instrumentista de guitarra e violão, 2022)

Então a gente passa a maior parte do tempo cuidando das nossas certezas, quando o maior tempo que a gente deveria gastar era dando conta das incertezas que nos aparecem. Eu não me sinto tão transgressor quando eu não tenho uma agenda de dia a dia do que eu tenho que fazer. Muito pelo contrário, eu me sinto conectado com a vida. Isso foi um aprendizado do artista, o artista ensina a viver de uma forma romântica, meio sem saber do amanhã. E é isso que faz a parte da entrega ser interessante. (Daniel, músico autoral e cantor, 2022)

Embora a valorização da informalidade esteja presente em diversos graus nas trajetórias de formação, diferentes tipos de músicos têm percepções distintas sobre o aprendizado e suas combinações com o ensino institucional. Entre aqueles que mais valorizam a expressividade e a espontaneidade, é comum aprenderem predominantemente por meio da sociabilidade e do autodidatismo, recorrendo ocasionalmente a algumas aulas particulares. Esses músicos, que se consideram "práticos", acreditam que se formam "na vida", dispensando métodos formais.

Francisco, um percussionista oriundo de uma família de sambistas, ilustra como a oportunidade de estudar em um conservatório pode ser vista como uma escolha que vai contra seu estilo de vida característico. Ele reconhece que isso poderia trazer crescimento como músico, mas teme perder o prazer de tocar da maneira como está acostumado, valorizando a noite, a boemia, a diversão e o improviso. Léó, por sua vez, é formado em conservatório e faz doutorado em Música. Ao terminar o conservatório, que conferiu ênfase excessiva ao ensino formal, vivenciou outras realidades. Ele teve a oportunidade de conviver e aprender com sambistas que sabem música "de ouvido", sem conhecimentos formais sobre partituras e cifras, mesmo já tendo gravado com artistas renomados dentro do estilo.

O excesso de formalidade, especialmente considerando os conservatórios, tende a gerar mais críticas por parte dos músicos do que a informalidade. Além disso, dois entrevistados, mesmo terminando a formação em conservatório de alto nível, não tiveram títulos reconhecidos pelo Ministério da Educação, recebendo apenas um certificado de conclusão. Essa contradição ressalta as percebidas limitações do sistema educacional

formal quando se trata da música, habilidade em que a experiência prática, o talento e o reconhecimento no campo são considerados mais importantes do que a titulação acadêmica.

A necessidade frequente de ter outras profissões fora da área é mais citada enquanto motivação para ter uma formação superior. Dos 17 músicos com diplomas de ensino superior, 15 tem formações fora da música. As áreas em que os músicos possuem diploma de ensino superior são variadas, mas a maioria fora do campo artístico, em Administração (4), Engenharia de Produção, Agrícola e Aviação Civil (3), Educação Física (1), História (1), Psicologia (1), Educação (1), sendo que as áreas mais próximas do campo artístico encontradas foram Comunicação Social (2), Engenharia de Áudio (1) e Produção de Eventos (1).

A percepção sobre a aquisição de diplomas nessas áreas foi a de terem outras profissões de que também gostassem, tal como gostavam da música, para assim poderem ter mais opções de trabalho ou mesmo priorizar outra carreira como principal. Outras motivações, embora minoritárias, foram: para agradar a família (1), ou porque a família era contra a formação em música em nível de graduação (1). Além disso, a aquisição de diploma em um dos casos, em comunicação social, foi para ter o título de nível superior para entrar em mestrado acadêmico, já que o conservatório não possibilitou a documentação desse nível.

Dos demais, três têm ensino superior incompleto, em Engenharia Civil, Produção Audiovisual e Design e Publicidade, vistos como estudos desnecessários para serem músicos ou que sobrecarregavam a rotina.

Em suma, os percursos de aprendizado dos músicos se combinam de várias maneiras, engendrando trajetórias individualizadas que misturam modalidades de aprendizado formal e informal, conforme vão construindo suas carreiras, adaptando-os às suas necessidades e interesses específicos.

Esses percursos não tendem a ser planejados. Diversos fatores podem influenciar suas percepções sobre como buscar formação musical. Impactam nas trajetórias: a maneira como vivenciam e percebem os estilos musicais com os quais se identificam, a forma com que vivenciaram a música na família e em outros relacionamentos de proximidade, a disponibilidade de instituições de ensino, escolas de música e professores particulares nas proximidades, ou pelas motivações serem mais direcionadas à sociabilidade ou ao aprendizado formal do instrumento; podendo ainda ser uma escolha

feita mais tarde, após estar trabalhando, por exemplo, fazer um tempo de conservatório ou aulas particulares para a fim de se aprimorar.

Em relação à dimensão do estilo musical, temos que o aprendizado erudito é considerado o mais institucionalizado, já que exige leituras de partituras e outros conhecimentos mais formais de música; no outro extremo, o samba é um estilo visto como marcadamente informal. Diversos outros estilos musicais podem se aproximar de uma percepção mais formal ou informal, como o jazz e o choro, MPB, rock, sertanejo e funk. Contudo, o nexos das trajetórias de formação também passa pelos estilos necessários para a sobrevivência no trabalho em música que impacta nessas limitações estilísticas, que vão sendo transpostas e cada vez mais percebidas com fluidas pelos músicos.

2.3. Percepções sobre a naturalização do envolvimento com música

Esta seção destaca as percepções dos músicos sobre a naturalização do seu envolvimento com a música que os levou à profissionalização, frequentemente expresso por frases como “sempre gostei de música”. As experiências vividas no contato precoce com a música e a prática musical entrelaçam-se ao desenvolvimento da vontade de se tornarem músicos e às percepções sobre suas trajetórias de profissionalização como algo natural que aconteceu ao longo do tempo.

A música começa a integrar o cotidiano dos entrevistados sobretudo por influência de familiares, por vezes envolvidos em contextos religiosos, como os de corais e bandas de igreja, bem como por interações sociais escolares, institucionais e de amizade. É por meio dessas experiências que ocorre a introdução da música nas atividades, contextos dos quais fazem parte e os aprendizados formais e informais.

Nas vivências com a música nessa fase da vida também ocorre o contato com o ideal de sucesso do mercado artístico que permeou o imaginário dos entrevistados motivando-os a querer ser músicos. O sucesso encanta e atrai (MENGER, 2005), e o fascínio pela atividade musical pode ocorrer por meio da mídia, de idas a shows ou algum tipo experiência que envolva ouvir e ver artistas admirados, despertando o desejo de querer fazer isso da vida.

A maior parte (22) teve incentivo familiar mais ou menos ostensivo para aprender música. Isso significa que ou os pais faziam questão desse aprendizado, ou isto ocorreu

por influência mais indireta, como ter instrumentos musicais em casa e convivência com membros da família, como pai, mãe, avós, irmãos, tios, primos, padrinho ou padrasto, que eram envolvidos com música ou com o campo musical.

Na maioria das vezes esses familiares não eram profissionais da música. Esse foi o caso em apenas cinco trajetórias, e, dessas, em apenas uma, os familiares eram apenas músicos profissionais sem outra ocupação, a não ser referentes à polivalência. Em geral, esses familiares são amadores ou apreciadores (15), o que pode estar articulado com algum empreendimento ou ocupação no campo da música, e isto é percebido como impactando diretamente nas experiências vividas por eles em seus cotidianos.

Os músicos originam-se de contextos familiares em que a música é valorizada enquanto arte, sociabilidade familiar ou como trabalho ou negócio. Contudo, em cinco trajetórias, encontramos a percepção de que não houve incentivo familiar significativo para explicar seus interesses por música, ainda que também não houvesse críticas e resistências, que podem surgir posteriormente, ao longo da profissionalização. Nesses casos, as amizades aparecem nas falas como fatores mais relevantes no envolvimento com música.

Alguns exemplos dessa diversidade de situações de vivências cotidianas e influências das redes de proximidade são: começar a aprender música na infância, porque os pais faziam questão desse desenvolvimento musical, e tocar acompanhando a família de músicos, para socializar e fazer renda ou em festas organizadas pelo agrupamento familiar, enquanto aprendiam os instrumentos na prática com os mais velhos: “Como a gente vivia da do sítio, na roça, fazia esses eventos também, até para ganhar um dinheirinho também e ajudar a sustentar a gente. E eu fui criado ali no meio, ouvindo os forrós, principalmente o forró pé de serra”. (Lúcio, acordeonista, 2023)

Os trabalhos no campo musical foram observados em três trajetórias e ramos: produção de artistas, organização de shows e eventos por secretarias de cultura de prefeituras e aluguel de equipamentos de som, que podem se combinar com a apreciação e o amadorismo na família. Esses trabalhos constituem negócio complementar ou profissão familiar e podem ser vistos como uma diversão pelos músicos, algo que os incentivou a gostar da “bagunça”, boemia, e fascinar-se pelo palco, mesmo quando não se tem referência de músico profissional na família:

Tinha meu avô, pai da minha mãe, que mexia com aluguel de som, então tinha estúdio, tinha as coisas, sempre tinha ensaio no barracão e eu sempre ia atrás do barulho. Ele ia fazer palco eu ficava em volta. Sempre fui louco por música.

Meu outro avô, por parte de pai, gostava muito de música, só que ele não era um músico, ele “arranhava”, sabia fazer umas quatro ou cinco, notas, gostava de boteco, de bagunça, sempre estava lá com o violãozinho, tocando. E eu ficava fascinado, sabe? Não tinha uma referência de músico, parecia que era natural. Eu era moleque e via meu pai com o violão, enquanto eu não fosse ali eu não sossegava. Então eu ficava atrás dos meus avôs e isso foi o início, comecei a pegar, comecei a tocar. (Ciro, artista autoral e cantor)

A trajetória de Anderson, por outro lado, é específica, já que apenas nesse caso da amostra, encontramos familiares que exerciam a atividade de músicos profissionais como carreira exclusiva. O avô foi considerado o precursor de uma espécie de tradição familiar de bateristas, seguida pelo pai e por ele. Seu avô viajou o mundo tocando e fez comerciais para empresas grandes no Brasil. Seu pai tocou mais de dez anos em uma conhecida banda de rock nacional, além de ter tido outras bandas conhecidas localmente ao longo da vida. Por outro lado, Anderson quis seguir o exemplo do pai que era contratado da banda, porém, diferentemente dele, desejava e tinha como sonho ser artista autoral e autônomo e não contratado:

Era o de seguir mais ou menos o caminho que o meu pai seguiu, vamos dizer assim, mas uma maneira assim, por exemplo, meu pai era um músico contratado [de uma banda famosa]. Ele fez parte da banda durante 12 anos, mas ele foi contratado, então ele não compôs nenhuma música, ele só gravou algumas e tudo mais. E a minha ideia era seguir essa carreira, esse caminho que ele fez, mas com uma coisa autoral, que a gente tivesse criado e seguido todos os passos, ido atrás e enfim. (Anderson, baterista, 2022)

Os músicos têm a percepção da influência do meio, seja da família, dos amigos, da escola, da igreja ou da cidade no envolvimento com música. Mesmo assim, consideram que há uma naturalidade nisso, uma espécie de chamado que, apesar das externalidades, possui um aspecto de vocação subentendido. A ideia central é a de que a música sempre esteve presente em suas vidas, de que sempre a apreciaram e, conseqüentemente, trabalhar com ela foi algo inevitável e desejado:

Eu aprendi sozinho. A música foi uma surpresa na minha vida e eu comecei a aprender sozinho, pesquisar, procurar [...] Sempre andei com eles, com a minha mãe. Minha família sempre do samba, sempre foi do samba, sabe? Meus tios do samba, meu padrinho do samba e isso daí foi aonde eu fui me adaptando. (Francisco, percussionista e cantor de samba, 2022)

Nos casos em que os familiares são considerados pouco relevantes para o interesse musical, essa naturalidade é considerada mais justificável, já que não houve exemplos concretos em que pudessem ter se espelhado. Contudo, é comum que eles tenham pais

que eram amadores ou apreciadores que os influenciaram, ainda que não reconheçam esse aspecto. O sambista Gael considera que sempre gostou de música, que aprendeu inicialmente sozinho e posteriormente com amigos, sem impacto de influências familiares. Contudo em seu cotidiano era comum a mãe e as irmãs ouvirem música:

A minha família, minha mãe principalmente, gostava muito de MPB. E ela cantava com tanto gosto que eu começava a gostar só de ver ela feliz, sabe? Então, domingo de manhã, ela acordando a gente cedo para limpar a casa e ela colocava o “cedezinho” dela, cantava com tanto amor, que eu comecei a gostar de música, principalmente a música brasileira [...] E minha irmã mais velha, ela passou pelo período em que o forró universitário foi muita febre e eu era muito novinho. Mas ela tinha todos os CDs, então isso foi muito importante para mim. Eu ouvia muito forró universitário. Minha irmã do meio, ela passou também por uma fase em que o pagode foi muito sensação aqui em São Paulo e eu a mesma coisa, pirei, devorava tudo de pagode. Agora, o gosto pelo samba foi sozinho. Foi um caminho natural, na verdade. (Gael, percussionista de samba, 2022)

Da mesma forma, Hélio considera que o papel das amizades foi mais importante do que o da família, já que aprendeu a tocar e posteriormente iniciou o trabalho musical a partir do samba e do pagode devido às amizades de infância com outros garotos com quem brincava e jogava futebol, embora a mãe fosse cantora em coral da igreja:

Eu sempre gostei de música e todos os estilos de música. Eu era bem jovem e tinha uns meninos perto da minha casa que gostavam muito de samba e pagode, e eu aprendi até a gostar mais por causa deles [...] meus pais sempre me falaram isso, você tem que ter a carteira assinada, não eram músicos. Assim, eles são da igreja, minha mãe canta na igreja, meu pai toca, minha irmã toca, então fui influenciado na música porque a minha família é evangélica. Mas ninguém falou você tem que ser músico. (Hélio, cantor de voz e violão, 2022)

Paulo, que também trabalha em barzinhos com voz e violão, teve os primeiros contatos com o instrumento musical aos nove anos de idade por meio da convivência na escola e valoriza essas vivências musicais nas “rodinhas” de amigos. Nas percepções dele, o papel dos pais esteve presente na prática de escutar música juntos, especialmente quando andavam de carro, porém não considera isto determinante no gosto pela música e nem na posterior profissionalização.

O guitarrista Filipe, entende que “nasceu para isso” e que não teve influência de nenhum familiar, já que ninguém era músico profissional ou amador. Para Filipe, os pais não o incentivaram na carreira musical, ao contrário, eles o tinham desestimulado

inclusive a mais tarde cursar uma faculdade de música, o que acabou acatando, graduando-se em engenharia:

E aí comecei a fazer essas aulinhas na escola. Só que eu me identifiquei mais do que qualquer um, eu nunca mais parei. Na verdade, para os meus amigos era mais uma coisa dos pais forçando, a molecada acabava parando no caminho. Eu fui porque eu quis e quis continuar mesmo. Eu era chato, até de tocar todos os dias, o tempo todo e tal. Então eu engajei sozinho. Foi um negócio que eu me apaixonei e não teve nenhuma influência de familiar também. Ninguém da minha família toca nem nada do tipo. Eu sou o único, então ninguém, zero conexão com música. Eu nasci para isso. (Filipe, guitarrista, 2022)

É significativo sete menções à religião como parte importante do processo de aprendizado, desenvolvimento do gosto e profissionalização na música: quatro afirmaram que tiveram influência da Igreja Evangélica, dois da Católica e um da Espírita. Esse impacto da religião aparece conectado com o das relações com os pais na infância que frequentavam alguma instituição religiosa, reforçando a importância da família no processo.

Assim, por exemplo, Saulo, além de ter sido influenciado pelo trabalho do pai de gestor cultural e pelas idas em shows musicais, também percebe as vivências na igreja católica como significativas para o seu início na música. Foi no ambiente religioso que conheceu mais sobre os instrumentos musicais e fez sua primeira apresentação ao vivo, de maneira voluntária. Essa conexão com a Igreja continua até hoje: embora ele não tenha um viés religioso, um dos seus principais trabalhos como músico de palco é acompanhar um padre cantor que faz shows pelo Brasil. A socialização musical na igreja também pode trazer alguns conflitos de estilos musicais: rejeição à música popular, como MPB e Bossa Nova, samba, funk e ao eletrônico, e um incentivo maior ao erudito entre os evangélicos. Porém, em todos os casos o interesse pela música é entendido sobretudo como algo natural e não uma imposição vinda da fora.

A inclinação musical remonta às fases iniciais da vida, e é percebida como algo natural e que sempre esteve presente no cotidiano enquanto prática e predileção. Afirmações como: “sempre gostei de cantar”, “A partir daí eu começo a me apaixonar pela música e não encontrar outro caminho possível a seguir”, “eu nem lembro quando aconteceu” e “peguei gosto” embasam o entendimento de que a escolha da carreira é algo que foi acontecendo, ainda que pautado na intenção de ser músico, o que fica evidente em algum momento nas trajetórias.

3. Música: uma carreira que foi acontecendo

Este capítulo analisa como os músicos percebem o desenvolvimento da própria carreira em contextos de hiperflexibilidade, tendo em vista seus objetivos de tê-la como ocupação principal ou complementar. As análises evidenciam que eles entendem a profissionalização como algo que foi acontecendo a partir do envolvimento considerado natural com a música, sendo um processo inacabado que mistura história de vida e objetivos de realização pessoal em trajetórias repletas de rupturas e recomeços, em que a extrema instabilidade torna inviável planejamentos de médio e longo prazo.

A construção de uma identidade profissional não é algo que se adquire e se estabiliza apenas pela formação, mas um processo que se dá principalmente por meio da socialização em instituições e coletivos ao longo da vida. Assim a organização de um trabalho como profissão passa por esses processos de autorreconhecimento positivo em relação à ocupação, ainda que não necessitem de formação superior. (Dubar, 2012)

No aprendizado ao longo da vida (Souza, 2016), os músicos desenvolvem suas carreiras por meio de experiências de vida. O trabalho e o emprego portam significados de subordinação, obrigação e sofrimento: não estando na dimensão do prazer, este se desloca para outras instâncias da vida, por exemplo os relacionamentos, as atividades lúdicas, esportivas ou religiosas. Assim, não há uma autoidentificação com o trabalho enquanto definição representativa e positiva de si mesmos. (Dubar, 2012, p. 353)

Por outro lado, as profissões são entendidas como escolhas e carregam sentido de autonomia e progressão de carreira, cujos exemplos mais comuns são as profissões liberais. (Dubar, 2012, p. 354) São profissões, ofícios ou vocações as atividades que têm essas características e que resultam na produção de obras expressivas do profissional ou serviços valorizados por outros. Essas atividades são imbuídas de sentido, pois não se restringem à troca meramente econômica, enquanto dispêndio de energia para adquirir um salário, mas são reconhecidas como permitindo uma realização de si, o reconhecimento social e por parte dos pares e a organização da vida coletiva. Assim, para ser profissional, a atividade deve possibilitar a construção de uma identidade positiva em relação à atividade e ao reconhecimento social. (Dubar, 2012)

Por outro lado, em contexto de flexibilidade, a moderna organização do trabalho, articulada às dimensões do caráter pessoal, pode ser sintetizada na ausência do longo prazo. As mudanças excessivas regidas pelos movimentos caóticos e desordenados do

mercado impelem a mudanças de rotas frequentes diante de instituições cada vez mais instáveis. (Sennett, 2022)

No que tange aos músicos, observamos a dificuldade e até mesmo a incapacidade para planejarem as suas carreiras no longo prazo. A despeito dos sonhos para um futuro longínquo, as atitudes são “prisioneiras do presente” (Sennett, 2022, p.107) em movimentos de curto prazo. Mesmo com anos de estudo, experiência e excesso de trabalho, há a sensação de estagnação, de não sair do lugar, que evoca constantemente a necessidade de mudar para tentar algo novo. Há então uma dificuldade em construir carreiras e profissões estáveis, algo necessário para sociedades equilibradas. (Freidson, 2019)

Nas suas trajetórias de profissionalização e na tentativa de geri-las em meio à exacerbação da incerteza, os músicos são impelidos a tomar decisões constantes sobre os rumos profissionais, as quais são submetidas às percepções sobre as situações vivenciadas em cada momento e remodeladas periodicamente, devido às dificuldades em estabelecer planos e projetos.

Nessas trajetórias ocorreram frequentes adaptações do desejo de viver da música às contingências: oportunidades inesperadas, reveses e necessidades de sobrevivência. Decisões determinantes são tomadas de maneira não planejada, conforme vão interpretando suas experiências a partir de dois eixos principais de percepção: os riscos de viver da música e se este é o objetivo de carreira principal ou complementar naquele momento da vida.

A articulação entre a dimensão da atividade profissional, a autoimagem e o caráter (Sennett, 2022; Dubar, 2012) exacerba nos músicos comportamentos alinhados ao desejo de realização pessoal pelo trabalho por meio de mudanças descontínuas que promovam ruptura com o passado, e não a continuidade e a experiência cumulativa. A crença predominante é a de que as mudanças, quaisquer que sejam, são melhores do que a permanência, sendo um valor em si mesmas, ainda que não tragam melhores resultados. (Sennett, p.58)

A música, que inicialmente é exercida como um hobby, torna-se um trabalho quando começam a realizar performances ao vivo, remuneradas por pagamentos descontínuos referentes a cada apresentação realizada, e contratada via de regra de maneira informal. Esta transição foi verificada em todas as trajetórias analisadas, induzindo a pensar que tocar ao vivo é a porta de entrada para a profissionalização na carreira, e ocorre quando já estão se apresentando de forma gratuita, esporádica ou

rotineiramente, por exemplo, em festas, churrascos, barzinhos, corais, orquestras ou reuniões de família ou amigos.

As oportunidades de trabalho surgem por intermédio das panelinhas, de maneira considerada espontânea, por meio de convites de conhecidos, de outros músicos ou de desconhecidos que os viram tocar. Isto pode ocorrer também pelo acesso do músico a bares em sua cidade ou bairro, motivado pela paixão pela música e por estar no palco, inserindo-se na cena musical desta maneira.

Em suas percepções, quanto mais se está na cena musical, mais a rede se expande e outros trabalhos surgem. Por outro lado, ausentar-se dela leva ao processo inverso, em que se é rapidamente esquecido e se deixa de ser informado das ofertas de trabalho.

No início da profissionalização, 19 músicos percebiam a música como carreira principal para o futuro, enquanto oito a enxergavam como trabalho complementar. Essa proporção se alterou um pouco ao longo do tempo porquanto quatro músicos desistiram de tê-la como objetivo principal. No momento das entrevistas, apenas um músico vivia com renda exclusiva das performances, porém exercendo polivalência e a autogestão da carreira. Suas percepções sobre carreira principal e complementar envolvem uma estimativa sobre renda, objetivos de futuro e realização pessoal.

3.1. Início da profissionalização: performances ao vivo remuneradas

Inicialmente a atividade é convertida em trabalho motivada mais pela paixão e do que pela racionalização quanto ao sucesso, o qual pode exercer um fascínio enquanto um sonho vago (Menger, 2005), especialmente “tocar para grandes públicos”, “viajar o mundo” e “fazer o que ama”.

O trabalho de se apresentar e receber por isso é iniciado sobretudo na adolescência ou juventude. Dos 27 músicos entrevistados, quase todos iniciaram suas apresentações pagas entre 14 e 29 anos. Houve quatro trajetórias que destoaram deste padrão: duas em que a profissionalização se deu na infância; uma na vida adulta, aos 36 anos; e outra iniciada também na infância por um breve período e retomada aos 42 anos, após duas décadas de distanciamento da atividade enquanto profissão.

O mais frequente é que essas primeiras apresentações remuneradas ocorram em bares; mas também foram observados casos em que os músicos começaram a se apresentar em festas fechadas como aniversários e churrascos, ou públicas como ensaios

de escolas de samba e carnavais. Também foram observadas trajetórias que começaram em corais e orquestras. Ao longo da profissionalização, fica evidente algum grau de nebulosidade entre dimensões do hobby e do trabalho e conceitos complexos de trabalho. (Perrenoud, 2009; Miralles, 2018)

No início, as apresentações podem ocorrer sem uma periodicidade definida. No processo de conversão em trabalho, a opinião do público em performances voluntárias é considerada importante, elogiando ou perguntando se o músico é ou pretende ser profissional. Isto reforça a importância do reconhecimento social para que os músicos se percebam como profissionais. (Dubar, 2012)

Marcos, por exemplo, começou a tocar e cantar as músicas que gostava e, quando ia em festas, os amigos pediam para levar o violão para performar algumas canções. Percebendo isto como um incentivo, resolveu aprender mais na internet, até que começou a ser convidado para tocar profissionalmente em bares e festas. Os convites vieram a partir de perguntas como: “quanto você cobra para se apresentar?”, que o pegaram de surpresa, tendo ido consultar outros músicos para ter um parâmetro sobre remuneração. Após começar a receber para cantar, avaliou que seria necessário fazer aulas de canto e violão com professor particular:

Até que chegou um momento em que o pessoal começou a me convidar para fazer profissionalmente e falar quanto você cobra pra cantar num barzinho, numa festinha? E eu fui me informando com o pessoal que já era da área pra ter uma noção e comecei a cantar profissionalmente. Antes eu aprendia só no Youtube mesmo, na internet, mas depois que eu comecei a receber pra cantar, aí eu vi a necessidade de fazer aula de canto em escola, aula de violão com professor particular também, e estudei um pouco para melhorar e tô até hoje. (Marcos, cantor de voz e violão, 2022)

Tocar ao vivo e ser músico não é percebido imediatamente como um trabalho, mas é antes um processo permeado de conflitos no que tange aos significados atribuídos ao profissionalismo. Frequentemente eles se veem como profissionais em retrospecto, depois de já estarem trabalhando por um tempo ou quando avaliam que eram bons em algum momento da trajetória passada.

O que prevalece em suas falas é o gosto pela música e a naturalidade com que a profissionalização aconteceu, embora fundamentada no aprendizado constante e longas horas de trabalho e treino. Esse desenvolvimento também é considerado espontâneo ainda que tenha sido precedido por performances gratuitas, bem como de tempo dedicado a frequentar a cena musical e fazer *networking*. Nenhuma dessas atividades, que ocorreram

quase sempre quando eram muito jovens, foram consideradas trabalho por eles. Isto salienta novamente a permeabilidade das dimensões do passatempo e da atividade profissional, o que dificulta seu reconhecimento enquanto trabalho e a mistura com a dimensão do prazer.

Essa dificuldade para se definirem como profissionais no início de carreira decorre, sobretudo, da ideia de que gostar do que se faz é incoerente com a noção de trabalho convencional. Isto se expressa em alguns estranhamentos, por exemplo, cobrar pelas apresentações, não conseguirem se perceber como profissionais, apego a motivações artísticas ou técnicas, como tocar bem e conquistar as pessoas, ou mesmo por achar que não se é bom o suficiente.

No exercício da ocupação remunerada deparam-se com exigências de pontualidade, comprometimento e aprovação pelo público, e, ao começarem a pensar na música como carreira para o futuro, com a necessidade de sobrevivência. Assim, vão emergindo dúvidas sobre como ser profissional, as quais vão sendo solucionadas na prática, como: negociar o valor da apresentação, avaliar o nível de qualidade técnica necessário, fazer ou não uso de álcool e drogas, perceber as vantagens e desvantagens de apresentar-se sozinho ou em duplas ou grupos, interagir com o público ou mesmo com quem vai cantar na banda.

Assim, ao começarem a vivência concreta da profissionalização, encontram dúvidas sobre como se aperfeiçoar no trabalho que antes era feito por hobby. Esses questionamentos surgem conforme percebem que as *gigs*¹⁷ trazem desafios não previstos. Sem um parâmetro de como resolvê-los, vão tentando solucioná-los individualmente, ou a partir do contato com outros músicos, nas panelinhas de que fazem parte.

Algumas soluções podem ser fazer aulas de música ou beber menos nas *gigs*, e estas decorreram das suas percepções sobre as experiências práticas em relação ao que seria importante nas panelinhas de que fazem parte. Em alguns casos, o uso de bebidas, cigarro e maconha pode ser considerado importante para o pertencimento, e em outros isto é visto como falta de profissionalismo.

Além da exposição ao público e a outros músicos, a qualidade das execuções nas primeiras performances também pode gerar visibilidade e convites para fazer shows,

¹⁷ *Gigs* são trabalhos de performance artística, atividades largamente informais, intermitentes, instáveis e consideradas criativas. Os artistas estão acostumados com o “*giging*” e serviram de modelo para a conceitualização da chamada *gig economy*, que designa a lógica do trabalho que se generaliza na reestruturação econômica. (Skaggs, 2018)

especialmente em estilos em que a virtuosidade é mais valorizada, como o metal. Filipe percebe a profissionalização como um processo que se iniciou por volta dos 15 anos, quando seu irmão o apresentou ao metal melódico com o qual se identificou, estudou e foi evoluindo rápido a ponto de, pela qualidade técnica, por volta dos 18 anos, passar a ser chamado por grupos já formados para tocar em bares. Márcio começou a frequentar os ambientes boêmios dos bares aos 16 anos, quando já tinha uma banda que recebia para tocar, aproveitando-se de que dois membros do grupo já tinham 18 anos, o que facilitava a entrada nesses locais e o consumo de álcool e cigarro.

A correria, o “perrengue”, estar nos ambientes em que há música, tocar com a galera e, depois do show, ser abordado pelas pessoas, além da rotina na noite, é algo pelo qual se apaixonam e que os leva a querer fazer mais shows e só desejar fazer isso. Este engajamento com a atividade musical é percebido como um indicativo de vocação, não somente por ser o que mais gostam de fazer, mas também por lhes parecer algo natural, não decorrente de cálculo e estratégias definidas.

No caso de Saulo, contudo, isto gerou um alto retorno e sucesso inesperado. O baterista estava no lugar certo, na hora certa, e teve um “golpe de sorte” aos 17 anos, quando foi selecionado para integrar uma banda de rock autoral, seu estilo preferido, que já estava fazendo sucesso na cidade de São Paulo. A informação desta oferta para seleção de baterista e a sugestão para “arriscar” veio de um guitarrista que havia conhecido fora do contexto musical, em um campeonato de videogame do bairro, considerando-o mais um contato do que um amigo.

Pode-se questionar se colaborou para isto o fato de estar em São Paulo, o que contribuiu para aumentar a probabilidade de encontrar um grupo musical de sucesso, assim como manter uma rede de relacionamentos ampla e específica e ser considerado bom no exercício do *métier* musical.

As mudanças aleatórias e caóticas (Sennett, 2022) costumam ser interpretadas como oportunidades, conferindo significado ao contexto hiperflexível no qual os músicos precisam construir carreiras, e que implica a ausência de controle sobre o resultado. Os fatores externos são sintetizados em uma atitude de confiança e entrega, de se “deixar levar pela música”.

O trabalho com performances musicais pode ser iniciado de outras maneiras, por meio de teatros, óperas ou orquestras, sendo decorrente da participação anterior em corais de igreja ou pequenas orquestras municipais. Os convites podem aparecer mesmo quando não se está buscando ter a música como profissão. Assim, a despeito dos sonhos na

infância de ser maestro, Túlio começou sua carreira como cantor erudito ao se apresentar como amador na Igreja, levando-o a ser convidado para trabalhar em uma ópera e, a partir daí, outros trabalhos semelhantes foram aparecendo por meio da rede de relacionamentos. No momento da profissionalização, não estava buscando e nem construindo uma carreira como músico.

Há ainda os que começam a trabalhar em festivais, festas e churrascos, especialmente com familiares e amigos. Em todas essas condições, entretanto, a tendência é a de serem em algum momento impelidos aos bares, que são majoritariamente locais de apresentação ao vivo. O início das performances remuneradas normalmente não é um exercício sistemático do trabalho, os músicos performam de vez em quando e a rotina de apresentações vai se formando no momento seguinte, aliada às preocupações quanto à sobrevivência.

Dúvidas que dizem respeito aos rumos mais amplos da carreira ocorrem posteriormente, conforme ela vai se desenvolvendo, por exemplo: como conciliar a boemia e a flexibilidade de horários com a gestão eficiente da própria carreira, como tornar a vida instável das performances sustentável financeiramente, como alavancar a carreira e conquistar público e como lidar com a falta de recursos para investir em seus projetos. Em suma, eles se deparam com os significados de gerir a carreira em meio à instabilidade do mercado musical que apresenta incertezas, reveses e alguns raros “golpes de sorte” momentâneos.

3.2. Desenvolvimento da carreira e tentativa de sistematização

Quando já estão tocando com maior ou menor frequência e recebendo por isso, adentram mais profundamente nas condições concretas de um mercado hiperflexível e movido pelos mecanismos ocultos do talento. As incertezas quanto ao futuro são consolidadas como predisposição a mudanças e tomadas de decisões constantes sobre os rumos profissionais.

Vai sendo constituída uma tendência à positividade da imprevisibilidade e uma inclinação para agarrar as oportunidades que aparecem: não pensar demais, ir para a prática e correr riscos fazem parte das competências da profissão. Os músicos vão se lançando no mercado, vendo o que acontece e fazendo revisões dos objetivos e estratégias.

Na tentativa de se estabilizarem, desenvolvem carreiras de maneira não-linear, permeadas de pausas, ajustes e guinadas, nas quais as situações profissionais precisam ser constantemente modificadas. Como trabalhadores “à deriva”, seus percursos são permeados de mudanças descontinuas, dificultando narrativas de continuidade e a conversão de experiências acumuladas em ascensão.

Na gestão da carreira, o desejo de se reinventar e a capacidade de recomeçar integram valores e requisitos, assim como os objetivos de curtíssimo prazo angariam relevância na maneira de conduzir a carreira pensando sobretudo no próximo passo.

Construir carreiras, respondendo às contingências e não ao planejamento estratégico de longo prazo, implica esforços para se adaptar à condição de instabilidade e aprender a amá-la, como parte do processo de profissionalização. Assim, os músicos compensam a perda do controle, assumindo o que podem controlar: aperfeiçoar-se musicalmente, dedicar-se às redes de relacionamento e à presença nas panelinhas musicais, ressignificar acasos como oportunidades, ter pontualidade e uma agenda rotineira de apresentações.

O trabalho em música pode se assemelhar a uma aposta, em que o risco é central e as possibilidades de sucesso pequenas, embora envolva todos os esforços de uma profissionalização. Sennett (2022, p.92) analisa a lógica do jogo que se instala nas profissões contemporâneas em mercados instáveis. Em contraste com mercados tradicionais que medem lucro e perda como parâmetro de sucesso, os mercados instáveis e organizados em redes seguem os “burburinhos”, com imagens e regras que não são evidentes. A ascensão é mais atrelada à capacidade do indivíduo de mobilizar a rede e os contatos e de se afastar de situação desgastantes, não se vinculando a elas. Os postos de trabalho não são assegurados por resultados anteriores, e os trabalhadores estão sempre em teste em uma situação de risco constante. Além disso uma promoção não significa necessariamente ganhos financeiros maiores.

Na gestão da carreira musical as dificuldades de fazer a carreira deslanchar resultam em uma contínua rotina de tocar em bares e casas de shows pequenas, em situações de trabalho instáveis, sem conseguir aumentar o valor das remunerações, normalmente por cachês.

As guinadas positivas não costumam ser duradouras, e eles acabam, em alguns casos, retornando ao ponto de partida, tendo que recomeçar. Ainda que aceitem tocar em eventos que incrementem a reputação, mas que não pagam melhor ou nem pagam, e que

invistam na carreira, a ascensão é rara e a posição instável. A mobilidade lateral descrita por Sennett (2022) oculta o fato de que a ascensão não está acontecendo.

Concessões podem ser feitas em nome de ter mais estabilidade e ganhar mais, como performar individualmente para não dividir o pagamento, mesmo que considerem tocar em grupo mais prazeroso, e adentrar estilos variados para aumentar as possibilidades de conseguir trabalho e ter outras ocupações.

Abaixo analisaremos as diferenças entre músicos que investem na música como carreira principal e mantêm esse foco e outros que, apesar de terem o mesmo objetivo, desviam-se constantemente dele em nome da segurança, chegando a ficar meses ou anos priorizando outra carreira fora da área. Analisamos também músicos que abandonaram a música como carreira principal e aqueles que já se profissionalizaram tendo-a como ocupação complementar e mantiveram essa meta.

3.3. Música como carreira principal e percepções sobre risco

3.3.1. Aceitação do risco

Há um grupo de músicos que tem a música como objetivo principal de carreira e aceita os riscos implicados nessa escolha profissional, ou seja, esta é gerida visando consolidar-se como artista e buscando maneiras de influenciar as probabilidades de sucesso e as metas a serem atingidas. As ocupações paralelas dentro ou fora da música são para sustentar o projeto musical, comprando instrumentos, fazendo gravações de clipes e álbuns, contratando profissionais (como produtores, compositores e arranjadores), investindo em imagem e complementando a renda para viabilizar a música como prioridade.

Esses músicos não pausam e nem adiam a carreira musical para perseguir outros objetivos, mas inserem e adequam outras ocupações externas ou dentro da música em função da intenção de carreira principal, seja a de ser compositor ou instrumentista. Eles precisam lidar com desejos contraditórios e até impraticáveis: ter algum grau de controle sobre os fatos aleatórios, ao mesmo tempo em que, para isso, entendem ser essencial a abertura ao novo.

Encontramos nove trajetórias que se adequam a esse perfil, nas quais se busca a consolidação na carreira através de objetivos e metas em termos de estilos musicais, de

desejo de reconhecimento como artistas autorais, ou instrumentistas de improviso, e não apenas como intérpretes que tocam músicas conhecidas. Apesar dos dilemas e das incertezas, eles optam por insistir na música como carreira principal ao longo das trajetórias.

Os que possuem um viés mais artístico não priorizam o negócio em detrimento de uma mudança radical de preferências e gostos, mas vão se dando conta de que tocar em barzinhos faz emergir questionamentos quanto à identidade musical. Com dificuldades para se sustentarem nesses locais de performance, em que há pouco espaço para o autoral e o improviso, eles podem optar por diminuir a frequência de shows, dando prioridade àqueles que são alinhados com a mensagem que querem passar. Isso é conseguido pela diversificação de atividades na música ou fora dela, ou por ajuda de familiares, em um momento em que poderiam dar uma pausa na carreira musical.

Há quase 20 anos que Júlio trabalha apenas com performances ao vivo e sua renda vem praticamente toda de tocar interpretações de canções conhecidas, no eterno atrelamento ao momento presente identificado por Sennett (2022). Apesar da insegurança, ele não abandona o objetivo de ser músico autoral como meta de realização profissional, que caminha devagar:

Não que eu vá trabalhar independente e sozinho pra sempre. Só que os primeiros números se atingem sozinho, depois disso, aí você pode chegar em uma produtora e falar olha, meus números são esses, o que a gente pode fazer para potencializar. E às vezes até as próprias produtoras vão ver o movimento ali acontecendo e vão entrar em contato. É meio assim que funciona o mercado. Mas eu não tenho tido tempo pra fazer esse trabalho porque na noite, é puxado. (Júlio, cantor de voz e violão e compositor, 2022)

Esses sete músicos “artísticos” têm algumas restrições para conseguir shows, pois transitam por estilos musicais que compõem um espectro aceitável por eles. Também investem em redes sociais, mas com algumas críticas, podendo momentaneamente afastar-se desse mundo virtual por cansaço, ou por não concordarem em priorizar a imagem em detrimento da música. Mesmo sabendo que precisam conhecer pessoas influentes e ter parcerias que abram portas, não entram em linguagens musicais que consideram muito comerciais ou demasiado voltadas ao entretenimento:

Em breve eu estarei, acredito eu, mais ativo ou eu vou mudar o rumo mais uma vez, eu vou focar em ser um compositor pra outras pessoas, se eu entender que a internet é muito cruel pra mim, porque eu sofro estando nela. Então são algumas ações que a gente tem que escolher as vezes. (Daniel, músico autoral e cantor, 2022)

Rogério, Márcio e Léo são músicos de estilos considerados mais complexos ou específicos, como jazz, samba, choro e erudito, e também tocam improvisos e autorais. Eles possuem diplomas de graduação, conservatório, mestrado ou doutorado, vinculando-se com o ambiente acadêmico. Suas postagens em redes sociais são repletas de vídeos tocando músicas de difícil execução, dentro desses estilos mencionados. Já Vitória, Daniel, Júlio e Fred não são formados em música e priorizam passar uma mensagem de sensibilidade, regionalidade ou posicionamento crítico. Por fim, Benjamin e Ciro são músicos que tocam estilos como sertanejo, funk e pop; querem “estourar” e ser famosos com músicas próprias, procurando emplacar uma canção, independente de questionamentos quanto ao gênero musical:

É o meu caminho pessoal, passional, é música. E eu nunca pensei muito no financeiro, tipo vou ganhar dinheiro. A minha vida é ser músico, é a minha vocação. Eu vou fazer dinheiro com isso, mesmo passando perrengue, não importa, é a minha vocação. é isso que eu vim fazer. Então eu vou continuar estudando, que é o que eu gosto. as coisas vão vir, né? (Rogério, instrumentista de guitarra e violão e compositor, 2022)

Então, acho que sempre o meu objetivo foi trazer essa conscientização para as pessoas sobre alguns assuntos e trazer esse papo também de como o sistema é, de como ele age e talvez da forma como eu não concordo com ele. Então o meu objetivo sempre foi esse, trazer a mensagem. [...] É algo muito incerto, pode ser que dê certo, pode ser que não dê. Eu acho que o principal objetivo não é o dinheiro, mas sim a mensagem que é levada. (Vitória, cantora e compositora, 2022)

De duas uma: primeiro gostar de compor, a outra coisa é objetivo final. O que é o objetivo final? Assim, pensa, é estourar uma música. Se você estourar uma música hoje você fica bem tranquilo financeiramente. Uma ou duas músicas, você não precisa de 10. Você consegue ter uma estrutura. Ter uma estrutura é o que? Trabalhar confortável, ter dinheiro pra você fazer um negócio legal, tranquilo, de nível nacional. Então as vezes a composição, na verdade, é uma estratégia. [...] Tô disposto a qualquer coisa. Se tiver um projeto, se tiver um negócio bom, se precisar de amanhã, qualquer lugar do mundo, sou solteiro, pego minhas coisinhas e vou, sem pensar. (Ciro, artista autoral e cantor, 2022)

Apesar de algumas diferenças de posicionamento quanto a estilos musicais, essas trajetórias têm como ponto em comum guinadas, ajustes e recomeços, mas sem alterar os objetivos com a música. Mesmo com mudanças de local devido a idas ao exterior, ou dúvidas em relação à maneira de se posicionar na carreira, esses afastamentos são utilizados para se desenvolver musicalmente e aprimorar estratégias para voltar à cena musical, ainda que seja para “dar as caras” nos mesmos locais e tentar de novo.

Fred, que é pernambucano e músico de estilos regionais nordestinos, decidiu migrar para São Paulo após já ter uma carreira consolidada no Nordeste, onde já performava em shows maiores. A ideia de que poderia continuar a ascensão profissional não se concretizou e, quando mudou de estado, teve de recomeçar “do zero”, indo tocar em bares por valores menores. Ao invés de pausar a carreira na música ou abandoná-la, Fred continuou tendo-a como objetivo principal e, para sobreviver, conciliou com outras atividades fora da área: fez uma graduação em História e deu algumas aulas e palestras que também surgiram por convites e sem planejamento. Após 15 anos em São Paulo, ele considera que conseguiu ter entre 60% e 80% da renda vinda dos shows, mas não teve mais a mesma projeção que tinha no Nordeste.

Nessas movimentações laterais e experiências não cumulativas, que se assemelham à lógica de um jogo ou aposta, em que cada evento anterior não influencia ou condiciona o próximo, atribuir uma narrativa ao lançar de dados é negar e obscurecer o fato de que as jogadas não estão interligadas. Por exemplo, dizer que se está com sorte é desconsiderar essa falta de relação entre as jogadas. (Sennett, 2022)

Deixar uma situação anterior e se colocar em movimento não é uma decisão em que predomina o cálculo racional, mas sim um ato carregado de esperança por algo melhor, o desejo de ascensão, ou motivado pelo medo de permanecer inerte, de perder oportunidades — valores que contrastam com a "cultura do risco". Permanecer estável é visto de forma negativa e é considerado estagnação, enquanto arriscar é visto como uma demonstração de caráter. (Sennett, 2022)

Antes de se estabelecer em São Paulo, Fred adotou uma estratégia para promover sua ascensão profissional, a qual dependia de conquistar o público. Ele começou a enviar mensagens privadas através das redes sociais, direcionadas a amigos e desconhecidos, com uma meta diária de 100 a 150 mensagens, priorizando contatos na região nordeste e sudeste do país. As mensagens enviadas continham uma de suas músicas e solicitavam *feedback* do possível ouvinte. Uma dessas mensagens alcançou um brasileiro residente no Japão, que o convidou para realizar apresentações em uma escola destinada a filhos de brasileiros, com o objetivo de promover a cultura nacional entre os imigrantes, por meio de festividades como a Festa de São João. Durante sua estadia no Japão, também participou de um programa de televisão local. Após retornar ao Brasil, continuou se apresentando em bares, eventos privados e festas organizadas por prefeituras.

A vida de músico como carreira principal com aceitação do risco impõe a necessidade de estar ainda mais aberto aos imprevistos. É preciso agarrar oportunidades

quando aparecem para não perder a chance; assim, não é bem visto refletir muito ou ter medo do novo, de viagens, de morar em outros lugares, isto é, de arriscar. Para tanto buscam ter alguma estratégia.

Daniel mudou-se do interior para São Paulo para alavancar a carreira musical. Ele levou consigo um EP¹⁸ de músicas autorais e alguns contatos, imergindo no cenário de shows da cidade, expandindo sua rede e organizando uma pequena turnê. Investiu em suas redes sociais, gravou clipes e disponibilizou sua música online. Seus avanços o levaram a planejar um segundo álbum, gravado nos EUA. Contudo, nesse ínterim, acabou se confrontando com as estruturas do mercado musical, sentindo a pressão por uma *persona* artística vendável, mas que não refletia sua verdade. Daniel percebeu que se dava enfoque à venda em detrimento da expressão artística enquanto lidava com os desafios de manter-se em São Paulo e desenvolver a carreira. Assim, após o segundo álbum, reduziu sua presença online e a frequência de shows, mas continuou compondo e produzindo suas músicas, planejando divulgá-las, enquanto desenvolvia a nova *persona* artística. A ajuda financeira da família permitiu-lhe seguir a música como sua principal aspiração profissional, sem considerar outra carreira.

Em contrapartida, para músicos como Benjamin e Ciro, que desejam estourar e se apresentam em festas, casas noturnas e bares de entretenimento, o sucesso é percebido como tocar o que o público quer ouvir, não o que eles próprios gostam. Assim, para expressar-se, veem a possibilidade de inserir elementos de “criatividade” pessoais em gêneros populares como funk e sertanejo. Eles buscam contatos e parcerias com pessoas que consideram influentes na indústria musical e dentro dos estilos mencionados. Isto inclui compra de composições ou direitos de execução de músicas, *network* com compositores e produtores renomados, investimentos na produção frequente de clipes e musicais, com campanhas de lançamento em redes sociais, além de manutenção uma presença ativa nas redes sociais com postagens diárias sobre seus estilos de vida, não apenas sobre música.

Para eles, é necessário mudar de estratégias constantemente, visando sempre o que dá resultado. Ciro optou por investir na carreira musical estabelecendo um “plano B” e um prazo para atingir seus objetivos. Seus empreendimentos complementares no ramo da alimentação e engenharia, realizados em parceria com familiares, oferecem renda

¹⁸ EP é uma sigla para *Extended Play*. Trata-se de um álbum menor do que o chamado *Long Play*. O tempo total de um EP deve ser de até 30 minutos. Esse formato tem adquirido relevância nas plataformas de *streaming* de música.

adicional para financiar sua carreira de cantor e artista, além de proporcionar uma alternativa caso seja necessário retornar a essas atividades.

Sua trajetória sofreu uma guinada ao participar de um programa de televisão em que conheceu músicos e produtores famosos no mercado do sertanejo; tendo tido contato com eles pessoalmente em trocas informais, foi aprendendo estratégias para crescer como artista, diferentes das que tinha até então e das quais não tinha conhecimento.

Ciro esteve aberto a abdicar da estratégia anterior, em que se sentia sobrecarregado por tentar conciliar faculdade, duas empresas e barzinhos no final de semana, em nome do que considerou necessário para crescer como músico e priorizar esse objetivo. Houve desapego com o diploma da faculdade, com os estilos musicais tocados e com relação à ideia de compor canções sozinho.

Ele percebeu que deste modo elevou o valor de contratação de shows e angariou seguidores; no momento da entrevista estava com 15 mil seguidores em redes sociais. Contudo, isto não se traduziu necessariamente em boas remunerações. Sua renda familiar girava em torno de sete a dez salários mínimos. Após um ano de realização da entrevista, o número de seguidores ultrapassa 20 mil, porém ainda não tinha adquirido estabilidade. A instabilidade é vista por ele como “tentar a sorte” e se não “estourar” abandonar essa ideia, mas isto é acompanhado de trabalho e investimento.

Nos “mercados em que o vencedor leva tudo” (Frank e Cook, 1996, *apud* Sennett, 2022, p. 105), baseados na competitividade exacerbada em que a grande maioria fica sem ou com pouco reconhecimento, não há como calcular racionalmente ganhos e perdas. Isto não é claro e nem motivante para a mudança, já que, pelas próprias configurações do mercado, as pessoas são obrigadas a assumir riscos mesmo sabendo que são poucas as possibilidades de sucesso. Há necessidade de desapego de conteúdo para priorizar a venda, especialmente se há objetivo de “estourar”.

Analisamos o desenvolvimento das trajetórias de músicos que têm a música como carreira principal, e objetivo futuro, e que percebem como aceitável o risco que esta escolha implica. Ainda que tenham um “plano B” ou o gerenciem por meio de outras ocupações ou ajuda familiar, e mesmo com a insegurança, continuam mantendo essa escolha de carreira o tempo inteiro.

No próximo item analisaremos músicos que também possuem como objetivo viver de música como trabalho principal, mas junto aos quais o medo do risco exerceu um papel central nos gerenciamentos profissionais e, em diversas vezes, afastaram-se desta meta ou a relegaram a uma renda complementar. Seus percursos também seguiram

o padrão de perceber que a carreira foi se desenvolvendo a partir da prática e com poucos planejamentos, alinhada à lógica dos movimentos caóticos do mercado. (Sennett, 2022)

3.3.2. Proteção ao risco

Alguns músicos (6) embora nutram o sonho de viver da música, acabam se distanciando desta carreira ou tornando-a uma atividade complementar em diferentes momentos de suas vidas, impulsionados pela busca por segurança e desencorajados pelo medo e pela insegurança. Dessa forma, a música oscila entre ser uma ocupação principal e complementar, ainda que permaneça como um projeto profissional para o futuro, uma vontade persistente que nem sempre se concretiza em todos os momentos. A decisão de construir carreiras em outras áreas é frequentemente justificada pelas percepções dos músicos de que seria arriscado ou de que não veem perspectivas concretas de viver exclusiva ou principalmente da música naquele momento.

Assim, por exemplo, Hélio aspirava ser músico e desde a adolescência trabalhou tocando em barzinhos. No entanto, optou por cursar Administração de Empresas na graduação para ter mais opções de empregos estáveis e com carteira assinada. Embora tenha nutrido o desejo de viver da música, ao longo de sua trajetória, ele tomou diversas decisões que o levaram para outras ocupações fora da área, enquanto continuava tocando aos finais de semana como ocupação complementar.

Durante 12 anos, trabalhou em uma multinacional e, ao sair, recuperando o sonho de viver da música como carreira principal, acabou adiando novamente esse objetivo, aceitando outras propostas de trabalho que surgiram. Inicialmente, trabalhou na área administrativa de um restaurante por cerca de oito meses e, ao deixar esse emprego para, enfim, novamente tentar ser músico como ocupação principal, apareceu outro trabalho na área financeira de uma empresa, o que o levou a adiar mais uma vez o projeto por um ano e meio. Por vezes essas tentativas de ser músico parecem confusas, e desejos contraditórios de realizar o sonho e o receio de arriscar se misturam nas falas:

Na época eu não saí da [fábrica de laticínios] porque eu queria trabalhar com música. Eu tinha vontade, mas eu tinha medo porque foram 12 anos, né? Então eu falei assim eu vou sair de lá, e se não dá certo, entendeu? Então, era um projeto paralelo, igual a maioria dos músicos tem uma outra renda [...] e eu saí de lá, aí um amigo meu tinha um restaurante e ele me chamou pra ser gerente dele. Aí eu fui, trabalhei mais uns oito meses lá e ele vendeu o restaurante. Então eu saí em 2018, acho que em abril, da [fábrica de laticínios], fiquei até dezembro parado, vivendo só com a música, e aí esse amigo meu me fez o

convite e eu fui. Mas na realidade a hora que eu saí de lá, minha ideia já era viver com a música. (Hélio, cantor de voz e violão, 2022)

O medo de não dar certo é comum nessas trajetórias, sendo acompanhado pela perspectiva de que investir na busca do sucesso pode ser em vão, dada a probabilidade de incorrer em despesas adicionais sem garantias de progressos substanciais na carreira e na remuneração. A maneira como avaliaram o risco exerceu um papel significativo nessas escolhas de priorizar em diversos momentos outra carreira fora da área.

No caso de Hélio, apesar de sua atuação profissional na música desde a adolescência, passou mais de 14 anos realizando outras ocupações como principais, até encontrar uma solução que minimizasse os riscos e possibilitasse sua dedicação à música de uma maneira vista como mais segura. Essa solução veio com o estabelecimento de sua própria empresa em casa, a qual proporciona não apenas renda, mas também flexibilidade de horários para se dedicar mais às performances musicais como trabalho principal.

Essas mudanças para se proteger dos riscos vão acontecendo como respostas à necessidade de sobrevivência e às percebidas oportunidades que aparecem, a partir do que seria mais importante em cada momento: apostar na carreira dos sonhos de uma forma considerada segura ou priorizar a sobrevivência e a estabilidade.

Lúcio profissionalizou-se como músico depois de se aposentar como metalúrgico em São Paulo, apesar de sempre ter tido o desejo de viver da música. Ele chegou a tocar em festas com sua família no interior do Ceará, por vezes recebendo por isso, mas quando migrou para São Paulo, por volta dos 22 anos, tornou-se metalúrgico nos anos 1990, profissão que exerceu exclusivamente por 20 anos. Foi somente mais tarde, próximo de se aposentar, que comprou um acordeom e foi voltando gradualmente a tocar. Hoje tem 54 anos, é aposentado e músico, e performa profissionalmente desde aproximadamente 2010, quando tinha por volta de 42 anos de idade.

Parte dessa mentalidade de buscar segurança pode ser atribuída ao contexto geracional; no entanto, entre os músicos que temem o risco, tanto aqueles que visam uma carreira principal quanto os que veem a música como uma atividade complementar, há diversos jovens que compartilham dessa percepção.

Francisco, de 26 anos, toca profissionalmente desde a infância, levado pela família às rodas de samba e performances em Carnaval. Mas também desenvolveu outra profissão como pintor de casas, a qual, em termos de renda, passou de complementar a principal depois da pandemia, devido à insegurança gerada pelo contexto. Contudo ele ainda avalia que a música é sua carreira principal, pois é nela que se reafirma

positivamente e dela deriva a sensação de prazer e realização expressiva. (Dubar, 2012) Além de ser constituinte de sua identidade pessoal e social, é pelo trabalho artístico que se valoriza e que é conhecido socialmente e reconhecido por outros músicos, enquanto o trabalho de pintura é como uma atividade desprovida de realização pessoal.

A necessidade de segurança e o desejo de ser músico tiveram que ser equacionados ao longo de sua trajetória. Francisco chegou a “abrir” shows¹⁹ de músicos famosos, a ter convites para morar no Rio de Janeiro e tocar samba e pagode, assim como contatos que poderiam abrir portas para a carreira musical. Contudo, preferiu permanecer no interior de São Paulo, para ter uma vida mais tranquila e ficar próximo de seus filhos.

Os músicos que têm a música como carreira principal, mas se preocupam mais com o risco no processo de profissionalização, usam estratégias defensivas que podem ser contraditórias com esse objetivo. Os que desejam seguir carreira autoral também podem gerir a carreira nessa mesma lógica.

Filipe teve guinadas positivas mesmo protegendo-se dos riscos. Apesar de ter o sonho de fazer sucesso como músico autoral e de estar tocando na noite desde os 18 anos, ele trabalhou no meio corporativo como fonte principal de renda até que, com 25 anos, decidiu sair e “apostar” em sua banda que havia começado a apresentar resultados.

Com a banda, houve momentos que puderam ser interpretados como indicativos de uma possível ascensão: gravações de álbuns próprios e videoclipes, ser tocado na rádio e “abrir” shows de artistas conhecidos. Esses processos o motivaram a sair do emprego e fazer a transição completa para a música. Embora a dedicação à música enquanto atividade paralela tenha ocorrido o tempo todo, a saída da empresa em que trabalhava ocorreu após a percepção de que a banda estava começando a alcançar sucesso. Dessa forma permaneceu dois anos, de 2014 a 2016, vivendo só da música.

Após esse período, desavenças entre os membros do grupo, bem como a diminuição dos trabalhos que realizava também como músico *freelance* e em produção musical, o levaram a decidir interromper a carreira na banda, vender tudo que tinha e ir para o exterior, mudança vista como uma oportunidade, que apareceu por meio da namorada na época:

Eu estava com poucos trabalhos, então eu estava até meio mal de grana. Como eu não estava trabalhando em empresa, e pintou a viagem, eu falei, eu acho que eu vou, não tenho muito que perder aqui no Brasil. E vendi tudo o que eu tinha e fui pra fora. (Filipe, guitarrista, 2022)

¹⁹ No meio musical, isto significa tocar antes do artista considerado o principal no mesmo evento.

A ideia era viver novas experiências aproveitando para inserir-se na cena musical em um país europeu, porém sem saber como fazer isso, Filipe chegou a fazer *gigs* na rua e um curso livre, mas a música acabou ficando em segundo plano em função de outros trabalhos intermitentes em restaurantes para sobreviver. Quando voltou ao Brasil, após dois anos, já estava afastado da cena profissional e sem dinheiro. A saída foi encontrar um emprego de novo no meio corporativo e ir retornando à música aos poucos, por meio de trabalhos de músico de palco *freelance* e fixo informais.

Assim, a música voltou a ser renda complementar e ele retornou ao ponto de partida, mesmo após ter tido algum sucesso e ter essa passagem pela Europa. As idas ao exterior podem esgarçar os vínculos já instáveis com as panelinhas musicais no Brasil e acarretar dificuldades para ter trabalho após o retorno, já que nesse mercado é necessário se fazer presente constantemente. Contudo eles tendem a valorizar a experiência da viagem como crescimento profissional.

A mudança descontínua e a mobilidade lateral, bem como a fragilidade do sucesso em mercados hiperflexíveis, tornaram-se evidentes por meio dessas guinadas sem sustentação e dos esforços para escapar da estagnação, assumindo riscos com a percepção de não ter muito a perder.

Essas pausas na carreira musical para buscar mais segurança também são visíveis nas carreiras autorais de Heitor (28 anos) e Rodrigo (30 anos), embora eles tenham tido estratégias de sobrevivência diferentes. Enquanto Heitor construiu uma carreira principal em outra área, educação física, Rodrigo alterna trabalhos, normalmente fixos informais, especialmente como tatuador e ilustrador, com períodos em que performa ao vivo e vive só da música, que é a sua paixão. Essas trajetórias aconteceram em meio a mudanças de rota e decisões não planejadas, visando às vezes a sobrevivência e necessidade de mais segurança, que não significa trabalho formal, do que a oferecida pela carreira musical.

Fica evidente que, para eles, a carreira na música pode ser considerada mais incerta do que empregos que também são instáveis mas têm horários fixos, como as ocupações de tatuador e professor de academia. Assim, a música é o objetivo principal, mas a proteção ao risco foi prioridade em diversos momentos, em que não perceberam oportunidades de sobrevivência adequada no trabalho musical, promovendo essas alternâncias entre carreiras.

Seus percursos apontam para maneiras diferentes de utilizar a multiatividade para apoiar as performances ao vivo como objetivo principal: ter outra profissão por meio de

uma carreira mais convencional, ou intercalar ocupações em áreas fora da música, na maioria das vezes sem registro formal, de tempos em tempos, para, em outros momentos, viver apenas de tocar ao vivo.

Além de protegerem-se dos riscos, esses músicos tendem a não buscar o sucesso, seja por desistência ou por considerarem muito arriscado investir nesse objetivo. No entanto, todos se percebem abertos a essa possibilidade, caso ela surja. Em parte, a desistência do sucesso é explicada pelo contato com experiências de outros colegas músicos que investiram na própria carreira, produzindo videoclipes e gastando recursos para promover suas músicas, apenas para se decepcionarem ao perceberem que continuavam recebendo os mesmos cachês de antes, chegando até a abandonar a música por frustração.

Dessa forma, para esses músicos, o prazer da atividade musical deve prevalecer sobre a busca pela fama ou pelo "estouro", pois reconhecem que esses resultados estão fora do seu controle e podem levar a frustrações. Eles são atraídos pela possibilidade de serem reconhecidos, mas não se esforçam ativamente para controlar sua carreira nesse sentido.

Os músicos que desejam fazer da música sua carreira principal, mas enfrentam considerável receio dos riscos envolvidos, tendem a ter uma postura mais desapegada em relação à perspectiva de sucesso, pois percebem que não estão dispostos a pagar o preço necessário para tentar alcançá-lo. Suas carreiras se desenvolvem de forma gradual, adaptando-se a cada momento de acordo com essa lógica e com recuos constantes.

Filipe é o que mais tenta gerir o objetivo de ter sucesso: ele está estabelecendo parcerias para produzir e divulgar suas próprias músicas em plataformas de compartilhamento, mas ainda mantém um emprego em uma empresa, que não planeja abandonar sem alguma perspectiva de progresso na carreira de músico.

Ao analisarmos essas trajetórias, observamos momentos de sucesso e ascensão na carreira musical, bem como períodos de estagnação, contratempos e pausas ao longo do tempo. No entanto, os músicos mantêm seus objetivos de fazer da música a carreira principal, mesmo que essa posição oscile entre principal e complementar em termos de renda, como forma de se protegerem dos riscos envolvidos, e de enxergarem o sucesso com desapego.

3.4. De atividade principal a complementar

Neste segmento, vamos examinar trajetórias em que a música passou de ocupação principal para atividade complementar ou hobby, e como essa transição ocorreu guiada pela prática e pela interpretação dos resultados obtidos. Ao longo do tempo, as percepções sobre risco e sucesso foram se transformando, priorizando a segurança, uma remuneração estável e uma rotina consistente.

Anderson, Saulo, Juan e Renato são músicos que alcançaram um certo grau de sucesso, que pode ser identificado por diversos elementos, tais como: ter suas músicas tocadas nas rádios, possuir um público para suas composições autorais, “abrir” shows de artistas estabelecidos, contar com uma ampla e estratégica rede de contatos no meio musical, ser reconhecido pelos colegas como talentosos instrumentistas ou vocalistas, e conseguir viver da música e do campo musical como fontes exclusivas de renda.

Contudo, a despeito do esforço e do investimento na carreira, sejam eles em formações, horas de estudos, deslocamentos para performar, compras de instrumentos, divulgações, gravações, clipes e tempo dedicado para socializar e manter a rede de relacionamentos, o sonho foi abandonado:

Eu fui também em vários programas de televisão [...] nessa média, até os sete anos de idade, eu viajei bastante fazendo show, até mais, até uns dez [...] e sim também sou ator, cantor e violinista. Então, foi aí que eu entrei para o musical. Daí pra frente também comecei a trabalhar com teatro musical e até hoje [...] foi muito bom porque eu comecei a abrir mais o leque em questão de musicais, né? Fiz bastante musical de 2012 pra cá. Só que ao mesmo tempo foi um pouco complicado porque tinha uma transição. Antes eu tinha uma dupla sertaneja com pouco tempo com meu irmão. Depois que eu entrei na pré-adolescência, fiz uma dupla sertaneja com meu irmão e aquele empresário lá de trás virou meu padrasto. Então ele queria porque queria que eu continuasse cantando sertanejo, que continuasse nesse caminho. E eu não queria fazer isso, não era minha onda mais. (Juan, cantor e violinista, 2022)

Eu queria ser famoso, antigamente eu queria, mas não quero mais não. Porque eu tinha uma visão diferente do que era a fama. Quando eu era mais novo, eu queria ser rico e visto por todo mundo, conhecido, aplaudido e tudo o mais. Claro, o artista quer estar em evidência, quer ser aplaudido, mas eu acho que a fama que eu queria é tóxica pra a minha cabeça. Hoje eu não daria conta de lidar com isso, sabe? (Juan, cantor e violinista, 2022)

Nesses casos, a música passou a ser uma carreira complementar ou a hobby, compondo também o novo campo profissional, como no caso de Anderson, que é produtor de um podcast no qual entrevista músicos. O novo trabalho foi possível graças à sua experiência anterior com sua banda por sete anos, às conexões que estabeleceu e à rede de contatos herdada do pai, músico profissional.

A desistência da música como carreira principal ocorre devido à instabilidade da atividade, a qual se complica mais ainda se não estiver disposto a comprometer a identificação com gostos e estilos, isto é, com a atitude do desapego.

A extrema competitividade e instabilidade levou a uma sensação de incapacidade de viver segundo as regras dos “mercados em que o vencedor leva tudo”. (Frank e Cook, 1996, *apud* Sennett, 2022, p. 105.) O fracasso não está mais restrito às camadas mais pobres da sociedade, pois muitos da classe média também experimentam essa sensação, especialmente em mercados onde prevalecem essa lógica. (Sennett, 2022) Ao tentar prosperar em carreiras nesses contextos e enfrentar o fracasso, os músicos podem experimentar um sentimento generalizado de desvalorização.

Os músicos que desistiram do sonho observaram a "avidez" dos contratantes, que exigem casas lotadas e se beneficiam do excesso de mão de obra artística nas negociações. (Menger, 2005) Eles notaram também a exploração por parte de produtores, que controlam o acesso aos melhores shows, e dos próprios músicos, que terceirizam o restante da banda em apresentações nas quais são os principais, pagando cachês menores e desproporcionais aos que recebem; necessitando ainda dedicação para socializar e manter contatos para que as ofertas de trabalho continuem fluindo.

A dependência da rede de relacionamentos para conseguir sustentar os trabalhos também trouxe dificuldades significativas. O *networking* é essencial para acessar as oportunidades mais bem pagas e que possibilitariam estourar. Demanda tempo ir aos locais de socialização, normalmente nas horas de lazer, e interagir com profissionais e artistas de outros gêneros musicais, inclusive mais populares como sertanejo e funk; misturam-se amizade e relacionamentos afetivos, e acabam tendo que comprometer seus valores musicais para adentrar outros círculos. Os relacionamentos profissionais e pessoais se misturam cada vez mais conforme se consegue sucesso e isto pode ser sentido como perda de liberdade pelos músicos.

O financeiro instável também resulta, segundo suas percepções, da identificação com estilos como rock, jazz, MPB e outros considerados mais complexos, minoritários ou de maior status artístico, porém com menor demanda por parte dos contratantes. Embora tenham conseguido algum sucesso e oportunidades de crescimento na profissão, não atingiram os objetivos desejados da maneira com que sonhavam.

A música passa, assim, a ser uma fonte de sofrimento, resultando em problemas nos relacionamentos com amigos, família e cônjuge, além da instabilidade financeira. A sociabilidade se torna mais uma obrigação do que um lazer, pois percebem que precisam

fazer concessões e frequentar círculos sociais que não compartilham dos mesmos valores, além de terem que tocar músicas que não gostam para alcançar o sucesso.

As guinadas positivas nas quais alcançaram algum sucesso não foram frutos nem de um planejamento mais estruturado do que o dos demais músicos que não atingiram o mesmo resultado, nem de um esforço maior do que destes nesse sentido. Eles adotaram estratégias semelhantes, como estar presentes em locais de performance desejados e ampliar suas redes de contatos no meio musical.

Anderson e Saulo, ambos bateristas, iniciaram suas carreiras musicais aos 17 anos. Enquanto Anderson, filho de um baterista nacionalmente conhecido, tentou atrair o público para sua banda autoral misturando músicas próprias com interpretações, Saulo integrou um grupo já estabelecido em São Paulo. O processo para alcançar e manter o sucesso para ambos foi complexo e determinado por mecanismos ocultos do talento, conforme descrito por Menger (2005), pelos quais há a valorização de alguns em detrimento da maioria em um processo que não é completamente controlável e compreendido.

Após perceberem que estavam ganhando público, Anderson e sua banda decidiram investir tempo e recursos financeiros no projeto. Gravaram dois EPs, sendo algumas músicas em inglês, e realizaram shows em diferentes estados, incluindo a participação em um festival de renome:

Com essa banda, a gente conseguiu fazer muitos shows mesmo e formar uma base de público legal, principalmente aqui na Zona Sul. Então, por que que eu falo que, para mim, a profissionalização veio mais pra frente? Porque você sente que você á fazendo a coisa certa no dia em que você vai tocar as suas músicas autorais em um show para 400, 500 pessoas e as pessoas cantam mais alto do que você tocando. Então, isso aí foi que a gente começou a perceber, que a gente tinha uma coisa boa na mão e começou a investir tempo e o pouco de recurso que a gente tinha pra conseguir fazer essa banda ir pra frente [...] fizemos vários shows e a gente teve a oportunidade de tocar também no Mundo de Oz, que é um festival de música eletrônica e no palco *Chillout*, que aí não é música eletrônica, pra a galera que quer ouvir uma coisa diferente. E devia ter mais ou menos umas 1500 pessoas, ali na frente do palco. (Anderson, baterista, 2022)

No entanto, seguindo a lógica do jogo e da aposta descrita por Sennett (2022), a "maré de sorte" não perdurou e a banda começou a enfrentar estagnação em relação ao público. Nos últimos shows, o grupo ainda utilizava a abordagem mista, mesclando músicas autorais com *covers* populares na tentativa de atrair mais seguidores. Além disso, os conflitos internos na banda começaram a se intensificar, como é comum em bandas.

Eram seis pessoas na banda e a gente cometeu o erro de tentar ser democrático, sendo que, na realidade, numa banda, você precisa ter uma pessoa que seja o líder, no sentido de conseguir tomar as decisões e pra onde vai. Então a gente tinha seis pessoas escolhendo entre as mesmas coisas e com opiniões muito diferentes. Então era muita briga, muita discussão, apesar da gente ser muito amigo até hoje. Mas a gente terminou porque ninguém aguentava mais olhar na cara do outro mesmo. (Anderson, baterista, 2022)

As relações de poder entre os contratantes e os artistas mais estabelecidos acabam restringindo o acesso a espaços de consagração. Nessa lógica, uma prática recorrente são os produtores e contratantes exigirem que bandas e músicos menos reconhecidos vendam uma quantidade específica de ingressos como condição para se apresentarem em eventos de renome, mantendo assim uma estrutura que dificulta a ascensão desses.

A decisão de mudar de carreira principal é fundamentada na sensação persistente de estagnação na música. É comum sentirem essa estagnação após um certo tempo pela dificuldade de ascender mais na carreira mesmo assumindo a gestão e a venda de shows. Assim, esses músicos foram impulsionados pelo sonho, tiveram guinadas de sorte, mas acabaram desistindo devido às dificuldades em obter reconhecimento e sucesso a partir de um certo ponto, pela instabilidade e por desilusões com o mercado musical.

3.5. Música como carreira complementar

Oito trajetórias profissionais se desenvolveram tendo a música como carreira complementar e mantendo outros objetivos profissionais como principais. Esses músicos também se motivaram pela paixão e pelo prazer de compor e performar, porém tiveram como prioridade a busca por trabalhos que trouxessem mais estabilidade.

Ao receberem os primeiros convites para apresentações remuneradas, eles já tinham ou estavam considerando ter outra profissão fora da música como principal. Embora o desejo fosse ser músico profissional, a busca pelo "estouro" não foi percebida como meta. Assim, eles podem estar abertos a essa possibilidade, deixando-a ao acaso, e rejeitar o sucesso por considerá-lo negativo ou não o desejar.

A instabilidade e o comprometimento necessários para viver exclusivamente da música ou torná-la a ocupação principal foram os principais desafios que os levaram a buscar outros objetivos. No entanto, todos reconhecem que a maior motivação para continuar na atividade é poder tocar o que gostam nas apresentações, pelo menos na maioria delas.

Eles percebem que as vantagens desse arranjo incluem se divertir em *gigs* e não ter que tocar todos os finais de semana do mês. Embora trabalhem na maioria dos finais de semana, aceitando convites que surgem por meio dos contatos que já possuem, podem reservar um ou outro para descansar.

No entanto, mesmo compreendendo que a música como atividade complementar oferece maior liberdade, é necessário agradar ao público, trabalhar em *gigs* que não apreciam, ou trabalhar sem vontade devido a compromissos assumidos anteriormente, e utilizar o tempo de lazer para treinar repertório, estudar música e se apresentar. Esse arranjo profissional também possibilita não dependerem completamente do dinheiro das apresentações para sobreviver. Contudo, contam com ele para ter um complemento, o que contradiz a sensação de liberdade presumida.

Os oito músicos analisados nesse subitem são: dois sambistas, Gael e Diógenes; dois com trajetórias eruditas, o violinista Talles e o cantor de óperas Túlio, além de Natanael, que é compositor e produtor musical; Danilo, que performa MPB e bossa nova em bares; e dois músicos que tocam sobretudo sertanejo em barzinhos, Marcos e Paulo. Como carreiras principais eles são empregados de empresas privadas, professores de ensino médio da rede pública, mecânico, estudante de graduação em Tecnologia da Informação, produtor de eventos e técnico de palco, esta última profissão, no campo da música. (Ver Quadro 3)

A música como trabalho complementar foi se desenvolvendo sem muitos planejamentos, impulsionada pela busca de realização pessoal que a carreira principal não proporciona, percebendo que como músicos eles se divertem, são aplaudidos e desfrutam do que fazem, ao mesmo tempo em que complementam sua renda. Embora o trabalho principal ofereça mais estabilidade, ele também é percebido como voltado para a sobrevivência e carente de motivação. Novamente está presente em suas motivações a distinção entre trabalho e carreira, em que o primeiro representa uma obrigação e o segundo uma escolha que proporciona autorrealização. (Dubar, 2012)

Apesar de ser uma atividade considerada prazerosa, percebida como distinta do trabalho tradicional e na qual encontram mais prazer, dedicação e reconhecimento social, além de uma identificação positiva, a música não proporciona remuneração suficiente nem estabilidade. A busca por um emprego vitalício e seguro tornou-se associada à apatia e à falta de desafios na ética contemporânea do trabalho. (Sennett, 2022)

O sucesso é encarado de maneira "desapegada" por esses músicos, que enxergam seu trabalho como uma forma de "diversão séria" e não estão dispostos a investir tempo

e dinheiro na construção de um caminho para serem famosos, pois consideram que isso está além da sua capacidade de controle ou chega a ser mesmo indesejável. Tal abordagem do desapego é semelhante à dos músicos que receiam o risco, mas desejam a música como objetivo principal. Contudo, como carreira complementar, eles também podem considerar a fama algo negativo, ou serem indiferentes a isso.

Para desapegarem do sucesso, consideram que o trabalho árduo como músicos não necessariamente os levará à fama e ao reconhecimento, podendo lidar com essa contradição de, por vezes, desejá-lo, mantendo-se abertos a um golpe de sorte improvável. Além disso, priorizam outras carreiras para a sobrevivência e deslocam a música para a dimensão da realização pessoal, sobretudo vinculada à diversão e ao prazer, mais do que ao trabalho, embora não consigam torná-la apenas um passatempo.

Paulo, de 19 anos, abraçou a música como uma aposta nos últimos seis meses, mas não a percebe como um projeto profissional principal devido à sua instabilidade. Ainda assim, o trabalho de tocar ao vivo está associado à liberdade, em oposição ao emprego convencional. Atualmente, ele frequenta a faculdade e se apresenta em barzinhos, encontrando na música uma forma de escapar da rotina. Sua decisão de se dedicar mais à música surgiu durante a pandemia, quando o trabalho remoto no setor bancário trouxe sobrecarga e isolamento, levando-o a buscar mais satisfação profissional nos palcos dos bares durante a reabertura. Ele vive das apresentações e da pensão paterna, morando com sua mãe após o divórcio de seus pais:

E tirando a faculdade, e outras responsabilidades que eu tenho de estudo, a música atualmente é a minha maior ocupação. Mas por enquanto eu não quero viver só de música pro resto da vida. Atualmente eu quero terminar a primeira faculdade e depois arrumar um estágio, alguma coisa assim. Mas o músico vai ficar sempre paralelo comigo. Parece que nasceu comigo isso [...] eu trabalhava no chat de um banco ali com suporte e depois eu vi que não era o que eu queria. Aí eu fiquei um tempo no trabalho, fiquei um pouco afastado da música. Depois que voltou da pandemia, eu parei com tudo mesmo, eu falei não é isso que eu quero, eu quero ficar com a música, não quero ficar preso num escritório pelo resto da minha vida. Pelo menos por agora, sou muito novo. E aí que eu saí. (Paulo, cantor de voz e violão, 2022)

A música como carreira complementar não foi percebida como uma escolha que traz segurança. A incerteza é uma característica marcante desse arranjo, já que pode haver dias ou finais de semana sem agenda, tornando o trabalho de músico, exercido dessa maneira, ainda mais imprevisível como fonte de renda. Contudo, eles consideram que seria cansativo ter uma agenda lotada de apresentações, o que é visto como necessário para sustentar-se exclusiva ou principalmente por meio da música e para receber uma

remuneração equivalente à do trabalho principal, mais entediante e desprovido de realização pessoal.

Suas percepções variam entre rejeitar a música como trabalho principal devido à insegurança e à percepção de que, por outro lado, essa mesma falta de segurança pode ter a vantagem de proporcionar mais flexibilidade de horários — e permitir arriscar-se em projetos autorais com menos cobrança por resultado.

Danilo percebe que não possui aspirações de sucesso. Ele começou a se profissionalizar na música na vida adulta, quando já trabalhava como professor concursado na rede pública, embora tivesse se apresentado na igreja desde os 12 anos e em reuniões de amigos na adolescência e na faculdade, tendo vislumbrado a atividade como potencial carreira principal. Contudo, ele só começou a tocar profissionalmente em bares no final de 2018, aos 36 anos, depois de se sentir preparado para isso.

A motivação para o exercício profissional da música era o desejo de apresentar-se com voz e violão, inspirado pelos músicos de MPB que via na mídia, considerando-se tão talentoso quanto eles. Para Danilo, ser bem-sucedido é realizar o trabalho no momento presente, sem pretensões futuras. A música, gerida como carreira complementar, assemelha-se às vezes a um lazer remunerado, porém com um maior sentimento de realização pessoal por não estar restrita à dimensão de um hobby. A dificuldade de projetar um futuro também tem relação com a insatisfação financeira e a instabilidade:

É querer fazer. Eu quero fazer porque eu sei fazer isso. Acho que isso que norteou e não alguma projeção: um dia eu vou estar lá. Não, lá onde? [...] Eu tenho uma realidade que não dá pra viver só com a música, apresentando em bares, não dá pra viver [...] o que eu vejo como trabalho é o meu trabalho como funcionário público. O lazer já está implícito no músico, porque eu não faço outra coisa, tenho meu lazer já ali. É final de semana, já tá ali. Então, tô trabalhando, mas fazendo com o maior carinho e profissionalismo. Mas eu já tô me divertindo e as pessoas gostam disso também, porque veem que é uma realização pessoal, não tô tão assim assoberbado com financeiro. (Danilo, cantor de voz e violão, 2022)

Natanael também se profissionalizou na música como carreira complementar por não desejar alcançar o sucesso, percebendo que não é seu perfil ser artista, embora quisesse conviver nesse contexto. Assim, começou na adolescência a tocar em bandas com amigos e foi chamado para montar palcos, o que acabou se tornando sua profissão

principal, *stage manager*²⁰. Além disso, possui um estúdio montado em sua casa, onde trabalha realizando composições e produção musical para outros artistas.

A profissão de *stage manager* continuou a ser desenvolvida na Alemanha, onde morou entre 2014 a 2019, dos 18 aos 23 anos. Durante esse período, formou-se como técnico em engenharia de áudio e trabalhou acompanhando músicos alemães em turnês pelo país e pela Europa. A grade flexível do curso permitia acomodar as apresentações nos finais de semana. A ocupação principal de Natanael implica a dinâmica dos shows, com viagens semanais às quintas-feiras, retornos aos domingos ou segundas-feiras, e descansos às terças e quartas-feiras.

Embora o projeto de se tornar um *stage manager* profissional na Europa tenha sido bem-sucedido para Natanael, ele descobriu que os calendários de shows maiores ocorrem principalmente durante o verão. Isso resultou em períodos de inatividade ao longo do ano, levando-o a buscar outras ocupações, como assistente de cozinha em restaurantes e na área logística de estádios de futebol. Além disso, mesmo nos meses em que atuava nos palcos, era remunerado apenas pelos dias de show e não pelo tempo das viagens, que podiam compor metade da semana trabalhada na área:

Porque às vezes a gente saía quinta e viajava pra, por exemplo, Rússia e precisava de dois, porque a gente ia tudo de ônibus, a gente não viajava de avião, a gente levava tudo, a gente ia sempre de ônibus. Então tinha viagem que durava dois dias, a gente ficava um dia na estrada. E são gastos que tem, que são a mais do que se você estivesse em casa, né? Porque tem que comer fora, tem que gastar fora. (Natanael, *stage manager*, produtor musical e compositor, 2022)

Natanael convive diretamente com artistas famosos ou em ascensão que possuem capital para contratar assistentes de palco, produtores musicais e adquirir composições. De volta ao Brasil em 2019 e morando sozinho, ele enfrentou as consequências do desemprego no ano seguinte devido ao cancelamento de shows. Nesse período, recebeu ajuda de seus pais, ambos com ensino superior e profissões tradicionais: sua mãe é

²⁰ *Stage managers* são profissionais que coordenam a produção dos eventos ao vivo, incluindo a parte técnica. Essa profissão não foi encontrada nas descrições da CBO. No caso de Natanael, ele também exerce a função de *roadie* que, segundo a CBO, pertence à família 3741, técnicos em áudio, e diz respeito a profissionais de montagem e instalação de equipamentos de áudio e assistentes de palco. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/pesquisas/ResultadoFamiliaDescricao.jsf>. Acesso em: 04 abril 2024.

É necessário ter conhecimentos musicais para instalar equipamentos, afinar instrumentos e outras regulações que devem ser feitas para os músicos que se apresentarão. Os conhecimentos musicais também são necessários para as atividades complementares de Natanael, que é produtor musical e compositor.

psicóloga e seu pai engenheiro. O estúdio caseiro foi montado em sociedade com um amigo gerando complemento de renda:

O estúdio é meu e de um amigo meu e a gente tem meio que uma sociedade. O estúdio é aqui em casa mesmo, é um quarto que a gente fez. A gente faz produção geral, desde compor letra, arranjo, mix, master tipo, do zero até lançar a música. Mas o que mais vem pra gente é fazer mixagem e master, masterização. (Natanael, *stage manager*, produtor musical e compositor, 2022)

Atualmente, Natanael atua para três músicos autorais já estabelecidos no Brasil em seus nichos, desempenhando funções como *roadie*, quando monta e organiza o palco e afina os instrumentos, e como diretor técnico, ao realizar também a pré-produção técnica e executiva, o que inclui a seleção e aluguel de equipamentos e a reserva de praticáveis, que são estruturas para montar o palco. Além disso, ele desempenha os papéis de produtor e compositor. Seu trabalho principal no campo musical requer habilidades específicas, como tocar instrumentos para montar os equipamentos e afinar. Além disso, sua atividade complementar como músico envolve a composição e produção de canções do zero, envolvendo-se com música seja em seu trabalho principal, seja no complementar, seja naquele realizado como passatempo.

Para os que têm uma carreira principal fora do campo musical, a música toma todo o tempo livre após o expediente, normalmente das 18 horas até a madrugada e aos finais de semana. O tempo de lazer é praticamente todo gasto em estudar música, apresentar-se em bares, festas e eventos, fazer *workshops* e desenvolver projetos musicais. Embora não seja um trabalho formal, não represente a maior parte da renda e não tenha patrão, eles se autogerenciam de maneira a ocuparem-se com a música o tempo que têm disponível.

As trajetórias não planejadas com guinadas positivas ou negativas são comuns também entre os músicos que a entendem como complemento de renda. Talles desenvolveu uma carreira não planejada misturando música eletrônica e violino. Ele considera que se profissionalizou por volta dos 24 anos quando, recém-formado em Comunicação Social, foi para São Paulo buscar trabalho. Estando na capital, percebeu que podia expandir também musicalmente e que existiam ofertas mesmo sem ter o diploma do conservatório. Os trabalhos vieram por meio da rede de relacionamentos conseguindo tocar violino em orquestras, eventos corporativos e posteriormente em festas eletrônicas na noite. Logo começou a ter convites para tocar, passando a aproveitar todas as oportunidades que apareciam.

Da inserção como violinista na noite, passou a trabalhar como DJ há seis anos para fazer suas próprias baladas com violino, como um diferencial no mercado e para não precisar dividir o pagamento com outra pessoa. Em São Paulo, a música, que até então tinha sido exercida predominantemente sem remuneração, começou a ser exercida como um trabalho complementar, mas não por um planejamento de carreira e a partir da mistura de estilos e em contextos diversos, conforme foram surgindo. As oportunidades para trabalhar como músico em São Paulo surgiram pela rede de relacionamentos. No caso das festas eletrônicas, por meio de uma conhecida que o apresentou a essa cena:

E aí eu vim pra cá e eu liguei pra ela um mês depois e ela foi me apresentando todos os lugares e ela me falou: você já pensou em tocar, fazer música eletrônica em vez de música erudita, fazer inserções com violino em um segmento eletrônico? Eu falei não, já fiz uma vez e tal. E ela falou: então a gente vai fazer isso na balada, aí você vai tocar comigo, você vai ganhar um cachê. A partir daí, eu comecei a fazer isso com ela. E eu comecei a conhecer toda a noite paulistana. (Talles, violinista, 2022)

As próprias mudanças e adaptações de estilos musicais e de objetivos foram acontecendo a partir da vivência prática, da necessidade de sobrevivência e dos gostos pessoais. Túlio começou a se profissionalizar por volta dos 22 anos quando foi convidado para cantar em uma ópera por fazer parte de um coral voluntário e, paralelamente, tornou-se também produtor de eventos culturais e musicais, coordenando também, desde 2017, um projeto municipal em que apresentações musicais são posicionadas em lugares estratégicos da cidade onde são organizados passeios. O trabalho de produção foi acontecendo e se desenvolvendo junto com o de cantor e culminando por se tornar a atividade principal embora ele não tivesse tido essa pretensão: “Enquanto eu vinha crescendo como artista, como cantor, essa coisa com a produção, com os bastidores, vinha em um processo paralelo, meio que de forma indireta, sem muitas pretensões, mas foi vindo junto e fui me apaixonando”. (Túlio, cantor, 2022)

Os sambistas Gael e Diógenes encaram a música como um ideal e uma forma de diversão, mais do que um trabalho, embora seja uma renda complementar. Assim, ela é parte do cotidiano e da identidade dos músicos que foi constituída ancorada nesse estilo. Os relacionamentos pessoais e profissionais misturam-se, assim como em outros estilos, mas tendendo mais para a dimensão pessoal, isto é, eles percebem que as relações de amizade prevalecem sobre os interesses profissionais. Isto dificulta também a concepção do estilo como trabalho que visa lucro:

Aí uma outra sambista também ligou pra gente pra desejar um feliz Domingo de Ramos. Então é uma coisa, parece até anacrônica. Quem liga pra desejar um feliz Domingo de Ramos? E eu, a bem da verdade, não sabia nem que era Domingo de Ramos. Foi muito por conta dessa lembrança dela que falou: fiz questão de ligar porque eu vou pra Belo Horizonte e aí eu queria ligar pra vocês antes e desejar um feliz Domingo de Ramos. Então é uma rede que é bastante presencial quando possível, mas é bastante próxima nesse sentido, do afeto, de querer estar perto, de se puder, vai estar perto. E aí ela também deixa um pouco de ser comercial. (Diógenes, cavaquinista e percussionista de samba, 2022)

Esses músicos tornam mais complexa a definição de trabalho, pois identificam-se com um estilo que valoriza ainda mais a informalidade. O grupo de Gael se recusa a encarar a música como trabalho e não deseja que seja organizada dessa maneira. Ele é solteiro, boêmio aos finais de semana, mora com seus amigos, também músicos, e afirma que sua casa “respira” música, tendo a sociabilidade como um valor central, pelo que inclusive os instrumentos percussivos são de uso compartilhado:

O samba nunca deixou de fazer parte da minha rotina. Então, eu nunca precisei pensar no samba como uma forma de trabalho, é mais uma forma de expressão mesmo. Mais se tornou um trabalho porque já era uma forma de expressão do que o contrário. (Diógenes, cavaquinista e percussionista de samba, 2022)

Não quero que seja trabalho, mas é uma renda extra. A gente quer começar a gravar a nossa música, mas a gente nunca colocou em prática, porque o gravar necessita do ensaio, o ensaio necessita compromisso, o compromisso leva para a coisa de trabalho e o trabalho foge um pouco do que a gente acredita. (Gael, percussionista de samba, 2022)

Então coloco um vídeo e coloco uma música, eu vou batucando, chega os meninos da minha casa e aí vira samba. Basicamente, eu toco todo dia porque a minha casa respira samba. Eu acordo com o som do cavaquinho e eu vou dormir ao som do cavaquinho. De verdade, eu não estou sendo exagerado [...] principalmente na casa que eu moro, a gente tem muito instrumento porque são quatro meninos, e só um que não é da banda, então são três pessoas com muitos instrumentos. Inclusive um dos meninos que é da minha banda e mora comigo, ele tem um trio de forró. Então, além dos instrumentos de samba, tem os instrumentos de forró, então tem muita coisa. Cada um cuida dos seus instrumentos, tem instrumentos que são da banda, mas assim, se sou eu que estou tocando aquele instrumento naquele momento, eu que cuido dele. (Gael, percussionista de samba, 2022)

Para Gael, a música enquanto atividade complementar permite que ele canalize sua criatividade sem propósitos profissionais rígidos e vivencie o samba de acordo com os valores destacados anteriormente. Esses arranjos consistem em tentativas de soluções de conciliação desenvolvidas por músicos amadores para manter a liberdade criativa, isto é, ter outra carreira para sobrevivência. (Bendassolli e Wood Jr., 2010)

Contudo, nos casos analisados neste subitem, eles não se consideram amadores, mas sim profissionais, e obtêm parte de suas remunerações dos trabalhos com música. Os colegas de banda de Gael também têm suas ocupações principais fora da música. Eles são formados em universidades públicas e exercem as profissões de fisioterapeuta, engenheiro, empresário e educador físico, não tendo pretensões de que a música seja a atividade principal. Além disso, há três músicos contratados que possuem diplomas de ensino superior em música e tocam vários estilos. Porém, como as próprias apresentações do grupo não têm um cronograma muito antecipado e são por vezes marcadas em cima da hora, esse trabalho oferecido aos músicos de apoio não é previsível e nem garantido. Além disso os instrumentistas contratados não estão sempre disponíveis, montando agendas também conforme suas necessidades de sobrevivência:

A gente tem três, que são os que a gente considera fixos, mas já passou, de músicos “*freelas*”, mais de dez [...] mas os nossos músicos, esses estão trabalhando! Agora estão! Está até difícil a gente conseguir o horário deles, então a gente está conhecendo mais outros músicos, que estão passando mais com a gente. Então, é bem legal também isso. A gente fica superfeliz porque eles merecem. Eles estão em um fluxo de trabalho bem maior. (Gael, percussionista de samba, 2022)

Para Diógenes, que tem como carreiras principais a de professor de biologia e a de ilustrador, o samba é uma forma de expressão que se tornou um trabalho e não uma conversão da música em trabalho a partir de uma projeção de carreira. Ele começou a performar em festas fechadas como aniversários e churrascos com 14 anos, e ganhava cachês eventuais tocando cavaquinho e instrumentos de percussão em grupos de pagode que formou com seu irmão. A trajetória continuou na faculdade e ao longo do seu mestrado, quando tocava em festas e bares em Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro, de uma forma mais profissional, ganhando pelas apresentações:

A gente formou um conjunto na época da universidade e tocava bastante, porque tinha bastante demanda. Eu já estava tocando cavaquinho, tocava também por aí, fazia participações em conjuntos, que eventualmente precisassem de alguém pra substituir no cavaquinho, e por aí foi. Então foi assim, eu diria, que a coisa começou a se profissionalizar um pouco mais. (Diógenes, cavaquinista e percussionista de samba, 2022)

Gael e Diógenes percebem que a profissionalização foi algo que ocorreu naturalmente devido aos seus envolvimento constantes com o samba, estilo musical que sempre fez parte de seu cotidiano e de sua identidade pessoal. Para Diógenes, uma das

mudanças não planejadas ocorreu quando teve a oportunidade de conhecer músicos da Velha Guarda de São Paulo durante as idas à cidade em função de atividades relacionadas ao mestrado, quando aproveitava para participar das rodas de samba, sendo convidado a tocar. Esse contato levou a convites mais frequentes, gerando um sentimento de valorização por fazer parte dessa panelinha musical.

Após concluir o mestrado, Diógenes decidiu não prosseguir com o doutorado devido à incompatibilidade de valores entre o samba, que representa a espontaneidade, e o conhecimento institucionalizado. Além de músico, Diógenes também é ilustrador e contribuiu para a cena musical fazendo a capa de um álbum e auxiliando sambistas mais velhos, por exemplo, a se aposentarem.

É frequente os sambistas, por excesso de informalidade/espontaneidade, terem problemas de se reconhecerem como músicos profissionais, e em considerar “tocar samba” como um trabalho com metas e objetivos a serem atingidos. Entre os mais velhos, é comum não saberem notações musicais formais, ou como obter direitos autorais e produzir álbuns, já que isso exige aprendizado e investimentos, e cada vez mais acesso e domínio das tecnologias digitais. Sambistas como Gael e Diógenes se percebem também realizando um trabalho social de ajudar a divulgar e manter o samba de raiz vivo, propiciando o contato com o estilo pela integração de redes de sambistas e de lugares que prestigiam o estilo, além de honrar os músicos antigos, percebendo a rede como um canal para amizade e solidariedade mútuas:

Certa feita, eu trouxe o seu José de uma escola de samba paulistana para fazer um show aqui no Sesc Campinas. E a gente conseguiu um bom cachê pra ele, acho que coisa de cinco mil reais, e até hoje é maior cachê que ele recebeu. A esposa dele fala: nossa, aquele cachê foi um cachê muito bom, o que eu particularmente acho uma coisa bastante ruim, porque ele é baluarte vivo do samba de São Paulo. Mas é um senhor que, se estiver passando na rua, na sua frente, você mal vai reconhecer. A gente tem essa coisa desse não reconhecimento. Isso é uma coisa constante, não só no meio do samba, eu sei que não, mas como é o meu segmento de trabalho com a música, eu observo bastante e, na medida do possível, tento inverter um pouco a coisa, a partir dessa tentativa de, por exemplo, quando vai convidar, convida com um bom cachê, e quando não tem um “trampo”, ainda assim vai e visita a pessoa pra não ser uma relação comercial. E de fato, não é. É uma relação pessoal que passa por, eventualmente, ter um show, ter um compromisso comercial, por assim dizer. (Diógenes, cavaquinista e percussionista de samba, 2022)

A galera é muito unida, muito unida mesmo, é muito legal. Isso foi uma parte que ajudou muito também na relação de contato e teve muitos grupos que surgiram dentro desse grupo grande, então foi bem bacana também. Porque ele não é um grupo só de músicos, ele é um grupo de entusiastas do samba e a gente quer manter sempre vivo o samba de raiz aqui em São Paulo. A gente sempre está fazendo evento, proporcionando um samba e tudo o mais. Isso é

bem bacana, a gente faz trabalho social também. (Gael, percussionista de samba, 2022)

Além dos valores que o samba representa, há a recusa em associá-lo a trabalho também pela instabilidade e as baixas remunerações. Há ainda o receio de se desiludir com o sucesso, que consideram negativo, e com seus "ídolos", levando à escolha de separar a música como atividade criativa e transferir a dimensão da sobrevivência para outras carreiras:

Eu acho muito injusto o que acontece, principalmente porque tem pessoas muito boas e que não têm oportunidade nenhuma. A indústria da música é horrível, eles são mega aproveitadores. Até muitas pessoas que eu tinha como ídolo no samba e no pagode, eu descobri que eram pessoas muito pouco humildes. E isso me afetou em um lugar muito sério. Então eu não tenho uma projeção, porque vai me desanimar no que eu sinto pela música. Eu tenho vontade de crescer, talvez um pouco mais. Mas eu não tenho ambição nenhuma de ser famoso, de viver puramente e exclusivamente da música [...] eu sempre quis trabalhar com o criativo, na verdade, eu adorava. Só que também a publicidade é muito ingrata. Então eu falei, quer saber, vou pra administração porque aí pelo menos não vou estar feliz, mas vou estar ganhando dinheiro. (Gael, percussionista de samba, 2022)

Ao não priorizarem ou não quererem o sucesso e terem a música como carreira complementar, eles investem em seus projetos autorais, adquirem instrumentos e equipamentos melhores e se envolvem na divulgação e sociabilização nas panelinhas, conforme têm disponibilidade de tempo, motivação e recursos. No entanto, suas rotinas são moldadas pelas demandas dos contratantes e pelos convites recebidos. Há semanas em que trabalham apenas aos sábados, enquanto em outras atuam de quinta-feira a domingo. Em alguns finais de semana, não há apresentações, seja por falta de oportunidades ou por recusa de convites que não são atrativos financeiramente ou por questões logísticas.

No caso dos sambistas Gael e Diógenes, eles adotam algumas práticas como: não realizar ensaios e gravações em estúdio e o quase inexistente comprometimento com divulgação em redes sociais, agendas improvisadas e convivência mais presencial do que virtual. Nas apresentações, os grupos normalmente se posicionam em bares e vão tocando, e as pessoas vão chegando, ou os shows podem ser marcados com um ou dois dias de antecedência apenas.

As rodas incluem proximidade com o público, ausência de palco e contribuições de outros músicos amadores ou profissionais que estão presentes. O repertório ensaiado não é definido de antemão, mas vão tocando as músicas conforme sentem a resposta do

público e sua reação às músicas mais lentas e mais agitadas. O grupo de Gael por exemplo separa as músicas por Batidas por minuto (BPMs) para saber o que vão tocar na hora, o que é feito de improviso, usando uma articulação entre batidas da música e batidas cardíacas por meio dos BPMs. Ele considera a interação com o público umas das coisas mais legais ao tocar.

Assim, os grupos não ensaiam da maneira convencional; costumam fazer “ensaios abertos” para o público, o que acaba tornando-se uma apresentação, ou se apresentam até mesmo em casa, com portas abertas ou com convidados. Como o samba é integrado à rotina e aos valores pessoais, na verdade o ensaio acaba tomando mais tempo do que idas semanais ao estúdio. O repertório, embora treinado, não é pré-programado e depende de “sentir” o público no momento. Se este está desanimado, eles tocam músicas mais agitadas e vice-versa. Isto, aliado à vivência prática da música na sociabilidade e os valores de resistência e salvaguarda do estilo caracterizam as atividades musicais dos sambistas:

A gente não tem um *set list*²¹ preparado. A gente não tem uma sequência de músicas, porque a gente faz de acordo com a interação da galera. Então, se a galera está muito animada, a gente coloca coisa mais calma, a galera deu uma acalmada, a gente coloca um pouco mais embaixo e vai aumentando gradativamente até a galera estourar de novo. A gente vai brincando ali. (Gael, percussionista de samba, 2022)

A gente nunca ensaiou na vida! (risos) Nunca ensaiou, nenhum ensaio e muito menos ir ao estúdio pra gravar. Na verdade, é isso. A gente fala que a gente nunca ensaiou, porque a gente nunca falou: “beleza, ensaio”. Mas, na verdade, toda vez que a gente toca é um ensaio, a gente fala que é um ensaio aberto. A gente até fala isso no show: gente isso aqui não é uma roda de samba, não é um show, não é uma apresentação, isso é um ensaio aberto, fiquem à vontade pra pedir, isso aqui é uma roda de amigos, está todo mundo na mesma energia. Então, isso é bem bacana e é muito legal, porque a gente criou uma conexão muito grande. Então, um sabe o que o outro vai fazer, isso é legal. E é só tocando na noite mesmo. (Gael, percussionista de samba, 2022)

Seus trabalhos com música são aos finais de semana em barzinhos, choperias, festas, eventos que podem ou não cobrar entrada de clientes, mas que costumam gostar de frequentar, embora também precisem tocar o que não gostam para agradar o público com alguma regularidade. Eles não organizam a agenda de uma forma sistemática, mas vão aceitando convites que aparecem, e quando não surgem propostas para tocar eles também não buscam.

²¹ *Set list* significa a lista de músicas a serem tocadas em shows.

Em resumo, a dinâmica do mercado expõe as pessoas a um estado de constante vulnerabilidade. Sem garantias ou estabilidades, elas são impelidas a se adaptar às mudanças, muitas vezes suspendendo o conhecimento racional sobre suas consequências e buscando enxergá-las de forma positiva para lidar com a incerteza. Gerenciar carreiras nesses contextos exige um comportamento de sobrevivência, envolve estar aberto ao novo, reiniciar constantemente. Ser um trabalhador flexível requer desapego em relação a estratégias fixas.

Na gestão da carreira musical, percebemos a necessidade de abandonar estratégias rígidas e planejamentos de longo prazo. Prevalecem as mobilidades laterais, em que algumas mudanças repentinas podem ser positivas, mas raramente são mantidas, sendo guiadas pela disposição de se lançar no momento em que surgem, sem muita reflexão prévia.

Não obstante, a tolerância ao risco e o objetivo com a música emergem como dois eixos fundamentais que influenciam significativamente a forma como os músicos tomam decisões ao gerenciarem suas carreiras em meio às incertezas do mercado. Esses aspectos podem impactar a disposição à mudança e a abertura a oportunidades novas, influenciando as trajetórias profissionais. Assim, identificamos três maneiras de perceber e tomar decisões na carreira musical: ter a música como objetivo principal, adaptando-se ao risco ou protegendo-se dele, geri-la como carreira complementar desde o início ou realocá-la de carreira principal a complementar.

4. “Se virando”: multiatividade e empreendedorismo

A prática da multiatividade tem se normalizado na reestruturação do trabalho sob o regime de produção flexível. Nas grandes empresas, a adoção de equipes multifuncionais, que realizam uma variedade de tarefas acompanhadas por uma carga de trabalho intensa, caminha no sentido inverso ao do aumento da especialização e divisão de funções distintas, características do modelo produtivo anterior. (Sennett, 2022) A “acumulação flexível”, conforme nomeia Harvey (2008, p.140), “se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo”. A informalidade, o desemprego estrutural e os contratos de trabalho flexíveis ocupam o centro desse regime de acumulação.

Assim, a capacidade de transitar entre diversas atividades em situações contratuais de informalidade emerge cada vez mais como uma competência essencial para o trabalhador, que está constantemente pressionado a mudar de tarefas, de grupos de trabalho, de ocupações ou localidades para se manter ou progredir profissionalmente.

Os artistas, expressando o ideal do trabalhador flexível, evidenciam essas condições de maneira paradigmática. (Menger, 2005) A multiatividade é uma característica histórica dos artistas, incluindo músicos, não apenas para complementar a renda devido às fortes desigualdades desse mercado, mas também como uma expressão de suas identidades e integridades artísticas. Mesmo músicos que têm empregos estáveis, como aqueles contratados de grandes orquestras que percebem suas remunerações como confortáveis, podem buscar outras atividades além de suas ocupações principais. Essas múltiplas tarefas ajudam a manter suas habilidades profissionais e legitimidade no campo artístico. (Bureau e Shapiro, 2009)

Enquanto parte da identidade dos artistas, a multiatividade é exacerbada pela necessidade generalizada de sobrevivência (Segnini, 2006, 2009, 2014, 2016), que também decorre de atuarem de maneira autônoma, por meio de incipiente divisão do trabalho. (Quiña, 2016)

Mesmo misturada com a necessidade de sobrevivência, nas indústrias “criativas”, a variação de tarefas pode ser interpretada como positiva, uma vez que novidades, mudanças e riscos constantes são percebidos como motivadores e desafiadores, em contraposição à rotina e previsibilidade. Para eles, o prazer, a sensação de cumprir uma

vocação e a realização de uma atividade expressiva e inovadora são aspectos mais relevantes do que o resultado financeiro ao definirem suas identidades profissionais (Bendassolli e Bordes-Andrade, 2015),

Identificamos a vivência da multiatividade e a sobrecarga de tarefas por necessidade de sobrevivência em todas as trajetórias analisadas. Contudo, a percepção dos músicos é a de que a diversificação dentro da música é natural e positiva, desde que esteja alinhada com seus gostos e interesses, abrangendo diferentes estilos, aprendizado de outros instrumentos e ocupações relacionadas percebidas como importantes. No entanto, eles também reconhecem a necessidade de expandir esse escopo de atividades para além das predileções musicais e frequentemente para o campo da música ou fora dele, englobando também a gestão de suas carreiras e outras ocupações para garantir a sobrevivência. Dessa forma, a multiatividade torna-se não apenas uma escolha de legitimidade artística, mas uma obrigação para sobreviver, muitas vezes resultando em exaustão.

Com a pequena escala da maioria dos empreendimentos musicais e a falta de recursos para contratar profissionais especializados, os músicos acabam assumindo múltiplas tarefas, tanto musicais quanto de gestão cultural e de carreira. Isso impacta negativamente na qualidade técnica e na estruturação dos projetos. Devido a essas dificuldades financeiras, os músicos independentes são obrigados a trabalhar com pouca ou nenhuma divisão de trabalho, em oposição ao que seria necessário para estruturar adequadamente os projetos musicais. Essa falta de especialização reduz a probabilidade de consolidação desses empreendimentos. Mesmo motivados pelo prazer de realizar seus projetos, os músicos acabam arcando com diversos trabalhos dentro da polivalência e pluriatividade, que não são remunerados, e com suas despesas, o que dificulta ainda mais o desenvolvimento e a sustentabilidade de suas atividades musicais. (Quiña, 2016)

Além disso, a instabilidade financeira enfrentada pelos músicos causa uma alta rotatividade de instrumentistas e profissionais da música em bandas. Isso ocorre porque eles são constantemente impulsionados a buscar outras fontes de renda e empregos, levando a mudanças frequentes de grupos.

A alta rotatividade dos músicos contratados em bandas é uma constatação já verificada e sintomática do mercado musical. Essa alta rotatividade prejudica a estabilidade e regularidade dos projetos independentes, além de dificultar a previsibilidade de remuneração e trabalho para os músicos, especialmente aqueles que têm responsabilidades familiares e financeiras urgentes. (Quiña, 2016)

Mesmo que as *gigs* sejam fixas, as contratações são informais e podem ser encerradas a qualquer momento. Isso pode acontecer caso o músico acompanhante encontre uma oportunidade que pague melhor, esteja com a agenda indisponível ou não consiga outro show.

Observamos que as bandas raramente conseguem manter a mesma formação por muito tempo, com muitas delas se dissolvendo ou alterando a formação após alguns anos. Somam-se a isso as divergências internas por objetivos profissionais e artísticos que também contribuem para a falta de coesão dentro dos grupos musicais, além de considerarem as distribuições de cachês proporcionalmente menores do que em performances sozinho ou mesmo em duplas. Como diz Marcos: “E devido à facilidade eu comecei a cantar sozinho porque quando tem mais cabeças fica mais difícil controlar e eu sozinho tem dado certo, eu com meu violão faço as apresentações, é isso”. (Marcos, cantor de voz e violão, 2022) E também Léo:

Teve uma fase que eu tocava muito em bar e eu fui sacando que voz e violão iam ganhar mais dinheiro do que tocar com um grupo com dez músicos. Ao mesmo tempo, tocar com um grupo com dez músicos é muito mais divertido. Mas aí eu fui mais pro lado de voz e violão. Mesmo não sendo cantor, até hoje eu faço muito trabalho cantando. (Léo, instrumentista de violão e compositor, 2022)

Os artistas com pouca projeção que contratam músicos de apoio, por outro lado, ao oferecerem remunerações mais baixas do que os mais estabelecidos, podem ter dificuldade de contar com os mesmos instrumentistas para as apresentações, já que estes são impelidos por necessidade a quererem trabalhar com os artistas famosos. Dessa forma, uma ideia criativa implementada com uma divisão de trabalho frágil ou inexistente, juntamente com instabilidade financeira, resulta em sobrecarga de tarefas, comprometendo a profissionalização e exigindo a busca por outros trabalhos, tanto dentro quanto fora do campo da música.

O Quadro 3 abaixo mostra as diversas ocupações exercidas pelos músicos entrevistados. Elas foram divididas em duas categorias: trabalhos com música, isto é, atividades que estariam incluídas nas noções de polivalência e pluriatividade; e trabalhos fora do campo da música e artístico, que se adequariam à noção de poliatividade. Essas duas classificações foram articuladas às suas autopercepções sobre quais ocupações eles consideram principal ou complementar. A última coluna, refere-se a identificações com a condição de empreendedor e será analisado em seguida.

Quadro 3 – Ocupações dos músicos analisados

Nome	Ocupação Principal	Ocupação Complementar	Como se vê na música
Rogério	Músico	Mestrado em Música e professor particular de música	Artista
Saulo	Celetista em empresa de turismo	Músico	Empreendedor
Marcos	Mecânico de autos	Músico	Empreendedor
Gael	Celetista em corretora de imóveis	Músico	Empreendedor
Léo	Músico	Professor de música Doutorando em música	Empreendedor
Renato	Psicólogo	Músico	Prestador de serviços <i>Freelance</i>
Ciro	Músico	Sócio de empresa de marmitta <i>fitness</i> Sócio de empresa de engenharia	Empreendedor
Daniel	Músico	Administrador de empresas	Empreendedor
Anderson	Diretor de vídeo e produtor de conteúdo sobre música	Músico	Empreendedor
Benjamin	Músico	Dono de estúdio ator	Empreendedor
Heitor	Produtor audiovisual	Músico	Prestador de serviços <i>Freelance</i> Deseja ser empreendedor
Filipe	Celetista em empresa de tecnologia	Músico	Prestador de serviços Deseja voltar a ser um empreendedor
Juan	Músico Dono de loja de roupa		Prestador de serviços Deseja desenvolver competências empreendedoras

Natanael	<i>Stage Manager</i>	Produtor Musical Compositor Dono de Estúdio	Prestador de serviços Trabalhador
Paulo	Músico	Estudante de graduação (T.I.)	Empreendedor
Rodrigo	Músico	Desenhista de estampas, panfletos e impressos Tatuador	Prestador de serviços Sobrevivente
Talles	Celetista em empresa de Comunicação Social	Músico DJ	Empreendedor Às vezes prestador de serviços
Túlio	Produtor de eventos e produtor cultural	Músico DJ	Empreendedor Um pouco de todos os rótulos
Vitória	Musicista	Caixa de restaurante	Empreendedor
Diógenes	Professor do ensino médio (biologia)	Músico Ilustrador	Empreendedor
Márcio	Músico	Professor de música	Artista
Danilo	Professor da rede pública	Músico	Empreendedor
Hélio	Músico Empresário que fabrica e vende de sacos de lixo		Empreendedor
Francisco	Músico	Pintor de casas	Empreendedor
Júlio	Músico		Empreendedor
Fred	Músico	Palestrante	Empreendedor
Lúcio	Músico	Metalúrgico aposentado	Empreendedor

Fonte: elaboração própria a partir de informações coletadas nas entrevistas realizadas entre abril de 2022 e abril de 2023.

A posição da música na vida dos entrevistados refere-se ao momento da entrevista. Todas as atividades listadas no quadro são exercidas de maneira remunerada. Constatamos que 15 músicos enxergam a música como uma atividade principal e 12 como atividade complementar. Essas classificações podem entrelaçar-se de diversas maneiras e graus e mostrar-se até nebulosas. Elas podem mudar ao longo da vida devido à

necessidade de sobrevivência e de como avaliam seus objetivos com a música e as percepções sobre o risco, o que foi analisado no Capítulo 3. Além disso, em alguns casos eles consideram difícil distinguir entre ocupação principal e complementar. Isto aconteceu com Juan e Hélio, que consideraram as rendas de ambos os trabalhos semelhantes. Em todos os casos, o engajamento subjetivo é com a música.

. Dez músicos têm todas as rendas oriundas do campo artístico e, desses, nove sobrevivem somente ou principalmente das atividades no campo musical, podendo combinar trabalhos de compositor, professor, músico de palco, técnico, produtor musical, diretor de *podcast*, audiovisual e dono de estúdio. Isto significa que menos da metade da amostra consegue sobreviver somente exercendo atividades vinculadas à música. Considerando a polivalência como critério, o número diminui mais, para quatro, sendo que três deles têm vínculos com formações acadêmicas de pós-graduação em universidades públicas porque enxergam como um potencial objetivo futuro.

As ocupações fora da área são várias: empreendedores de ramos diversos, como alimentação, engenharia, vestuário e embalagens, empregados de empresas privadas de tecnologia, turismo, imóveis, comunicação e construção civil e outras profissões como psicólogo, palestrante, professor da rede pública, mecânico, pintor, caixa de restaurante e metalúrgico aposentado.

A realidade os confronta com a necessidade de assumir outras ocupações para garantir a subsistência no campo da música, o que acaba sobrecarregando suas rotinas diárias. Os músicos entrevistados perceberam o engajamento em múltiplas atividades como parte intrínseca da profissão, influenciada pelas características do mercado, que exige o controle de sua própria carreira. No entanto, alguns também observam que isto é um sintoma da precariedade e da desvalorização da ocupação no contexto atual.

As diversas motivações para o exercício da multiatividade se entrelaçam nas trajetórias analisadas, tendo a necessidade de sobrevivência como ponto comum. Alguns entendem que possuem múltiplos trabalhos também para preservar as atividades musicais com as quais mais se identificam, como composição ou performance, sem que estas se tornem a única fonte de pressão para gerar renda principal. Além disso, podem perceber o exercício da multiatividade como uma consequência de não conseguirem sobreviver apenas das ocupações musicais preferidas, ou como uma forma de viabilizar essas ocupações.

Separar as atividades consideradas mais criativas, autorrealizadoras ou divertidas, das voltadas para a sobrevivência pode viabilizar a autovalorização como músico. Esse

arranjo é possível, por exemplo, ao se perceber como compositor, ainda que este trabalho não remunere ou remunere pouco, e deslocar a pressão da remuneração para aulas de música ou shows em que toca interpretações, ocupações vistas como de menor status artístico entre os músicos autorais. Outra possibilidade é a de identificar-se mais com apresentações ao vivo e dar aulas de música, ou ter outros trabalhos ou outros empreendimentos dentro ou fora do campo da música. Dessa forma, podem dedicar-se aos estilos, ocupações e objetivos musicais percebidos como mais realizadores.

A multiatividade também pode ser exercida por não se ter conseguido viver apenas da música ou da atividade musical preferida, como artista autoral ou de shows de estilos com os quais se identificam. Além disso, a multiatividade pode ser percebida como uma forma de investir ou viabilizar a carreira na música, entendendo isso como uma maneira de buscar seus próprios objetivos, seja para ter mais segurança ao se apresentar, obter recursos para investir na carreira musical ou simplesmente para se divertir. No entanto, essa escolha não necessariamente reflete um ideal de separar as dimensões da arte e do trabalho, nem indica um sentimento de desistência ou de não ter conseguido alcançar os objetivos na música.

Ter que “se virar” permeia todas essas motivações e emerge como pensamento central nesse mercado em que os contratos são hiperflexíveis. Os entrevistados podem recorrer a outras ocupações quando não encontram trabalho na música, a fim de juntar dinheiro para financiar a produção de suas obras e clipes. Alguns não se sentem seguros para depender exclusivamente da música como fonte de renda, enquanto outros o fazem para complementar seus ganhos ou para trabalhar mais próximos do campo da música, mesmo que não sejam artistas: “Eu vejo todos os meus amigos que são músicos, infelizmente, nenhum deles vive só de música. Todos fazem algum trabalho por fora”. (Vitória, cantora e compositora)

Os músicos percebem que ter diversas ocupações é uma realidade para a maioria deles. Além da polivalência, é necessário ter outros trabalhos. Portanto, fazer apenas o que mais se gosta é considerado raro e um privilégio para aqueles que têm recursos para investir em suas próprias carreiras. Os que conseguem equilibrar essas diversas atividades dentro do campo da música consideram-se bem-sucedidos, pois os contatos e a rotina estão totalmente conectados a essa área. Isso pode proporcionar uma sensação de autorrealização ou facilitar a inserção profissional pela ampliação da rede de relacionamentos.

Dessa forma, desempenhar todas as atividades profissionais ligadas ao universo da música é visto como uma estratégia para permanecer dentro do setor enquanto se investe na carreira. Também pode servir como uma maneira de continuar envolvido tangencialmente com a música após abandonar o sonho de se tornar um artista, ou mesmo como uma transição para se tornar um músico em tempo integral. Heitor sempre atuou como músico de palco, mas desenvolveu uma carreira principal como professor de educação física. No entanto, ele encontrou uma maneira de retornar a trabalhar exclusivamente no campo musical, como profissional de audiovisual. Além disso, junto com Saulo, Heitor formou uma banda que toca em festas de casamento. No futuro, eles planejam expandir esse empreendimento, contratando outras bandas para intermediá-las em eventos desse tipo:

Eu larguei a educação física, mas não tinha nada certo ainda. E no final do ano passado eu comecei a trabalhar com vídeo, com audiovisual. E é o que eu tenho feito, hoje eu trabalho com audiovisual. E eu comecei a entrar nos casamentos, bastante casamento. E ali eu achei um lugar pra colocar minha música. Então, até o Saulo deve ter comentado, a gente montou uma banda de festas. E a gente tá trabalhando com isso agora e nesse caminho. (Heitor, baixista e músico de palco, 2022)

Os músicos que “se viram” para sobreviver percebem que o mercado atual mudou e que precisam assumir a gestão da carreira por conta própria, ao contrário de algumas décadas atrás, em que isso era responsabilidade dos produtores ou gravadoras. Assim, enxergam que não é possível sobreviver exclusivamente da criação musical, tendo que aliá-la à administração da carreira e à obrigação de promoverem e venderem seus próprios shows, tanto localmente quanto em outras regiões. Devido à falta de recursos financeiros, quase todos têm dificuldade em delegar essas tarefas e, se conseguem isso, precisam ter certeza de contratar profissionais confiáveis. Há empresários que podem agir de má fé, cobrando valores elevados, fazendo promessas improváveis de serem cumpridas ou se apropriando de valores não autorizados pelos músicos:

Em nenhum momento disseram que eu teria que colocar nenhum tipo de dinheiro. Do nada, quando eu fui ler, o negócio do plano inteiro, eu vejo no final oito mil reais por mês. Nota, só para que cuidasse do meu trabalho. Porém, o início da conversa foi que não tinha dinheiro, de que não tinha empresário ainda porque não tinha dinheiro. Eu não tenho essa renda pra conseguir contratar uma pessoa pra fazer tudo para mim. Então, quando eu vejo uma pessoa que conversou com a minha mãe e aí ela quer cobrar oito pau por mês pra fazer o que eu faço? Eu faço, né? Ela vai me fazer famosa? Ela vai me colocar no *top number one* do mundo, né? Porque por oito mil por mês eu tenho que ser famosa amanhã. (Vitória, cantora e compositora, 2022)

Além disso, durante as viagens e shows, os músicos lidam com uma carga adicional de logística, deslocamentos e o trabalho físico de carregar e descarregar equipamentos. A instabilidade na remuneração também é uma preocupação constante, já que a renda pode variar significativamente devido à flutuação na agenda de shows e turnês. Eles se percebem vivenciando uma realidade difícil, em que mesmo grandes artistas têm cortado equipes para economizar entendendo que, mesmo sendo músico de palco de famosos, não receberão valores justos. Isto pode se concretizar em cachês de 300 a 500 reais para tocar com músicos que recebem 100 mil por show.

As atividades consideradas mais autorrealizadoras por eles são a composição e a performance, assim como as produções e divulgações de músicas e clipes, em que sentem que podem expressar a própria individualidade.

As suas percepções variam entre acreditar que é possível viver de shows e ser estável, especialmente em casas noturnas maiores, devido à constância da agenda, ou acreditar que a estabilidade só virá caso o músico alcance o sucesso. Na composição, é raro obter remuneração, porém, é uma meta almejada pela maioria dos músicos. Todos os entrevistados possuem pelo menos uma música autoral, e a maioria deles (17) tem ou já teve metas autorais, sendo que nove se valorizam principalmente por essa atividade. Aqueles que almejam ser artistas com músicas originais as disponibilizam em plataformas de *streaming*, podendo até ter álbuns gravados e clipes. O reconhecimento no mercado como um artista remunerado por suas músicas originais é considerado altamente valorizado pelos músicos.

Benjamin e Ciro estão entre os poucos que recebem remuneração por seus trabalhos originais, mas a maior parte de suas rendas provém de shows onde tocam covers e de outras atividades dentro e fora do campo musical. Rogério e Daniel, por outro lado, são compositores com uma abordagem mais artística e recebem muito pouca ou nenhuma remuneração por essa atividade:

E também fora isso, tem a minha parte da minha música autoral que eu sempre lanço, que ganho dinheiro com isso também pelos *streamings* e shows. Me chamaram pra cantar agora no Lollapalooza, eu toquei antes no Brazilian Day, lá em Orlando. Então, nessa parte autoral consigo também bastante. Consigo me virar e agora tô montando essa banda junto com o Saulo, que é uma banda pra balada, né? Então, são músicas eletrônicas, funk, reggaeton, coisa de balada pra rodar na noite: formatura, balada, barzinho, mas mais agitado mesmo. Então, dentro disso tudo, sim, consigo tranquilo. Mas eu tenho essas outras rendas do estúdio, de outras coisas, mas tudo é muito próximo assim. E tudo dentro da área artística. (Benjamin, cantor e músico autoral, 2022)

A gente tá fechado numa bolha, que a gente não faz ideia do negócio. Por exemplo, essa música aqui, o compositor que compôs ela, compõe pra [músicos que estão fazendo sucesso no ramo do sertanejo]. A gente pensa que é um negócio que tá fora do alcance. Mas não está fora do alcance. Com certeza, o cara que eu comprei vive só disso. Eu paguei... eu vou te falar o valor. Eu paguei 2.500 reais de autorização pra gravar a música. Eu não comprei a música, eu comprei a autorização pra gravar ela. Tenho que citar, ele tem direito da minha gravação. É tudo dividido, já é pré-definido. Igual, eu sou artista, tenho 41%, o diretor fonográfico, que é quem põe dinheiro, tem direito a 41%, aí os outros, sobra acho que 18%, aí é compositor, músicos, todo mundo ganha. É muita coisa, antes eu patinava, não ia pra frente, não rola. E outra, não adianta, você não é bom em tudo, você tem que entender em que você é bom. Eu não vou compor igual esse cara nunca na minha vida. O cara nasceu pra compor. (Ciro, artista autoral e cantor, 2022)

Portanto, em relação à multiatividade, os músicos consideram que ela faz parte do trabalho, mas também pode ser uma consequência da precariedade atribuída ao mercado brasileiro pouco desenvolvido. Eles enxergam que não há espaço para se especializar em um instrumento ou estilo, ao contrário do mercado norte-americano, por exemplo.

Em alguns momentos, a precariedade do mercado pode ser percebida pelos músicos como a principal causa da instabilidade. É exigido um investimento inicial que leva tempo para apresentar retorno, além de ser necessário trabalhar muito no início, muitas vezes começando em locais menores. Para aqueles que não têm o apoio familiar, que é a realidade da maioria, torna-se mais difícil escapar dessa obrigação de ter duas atividades, uma na música e outra fora.

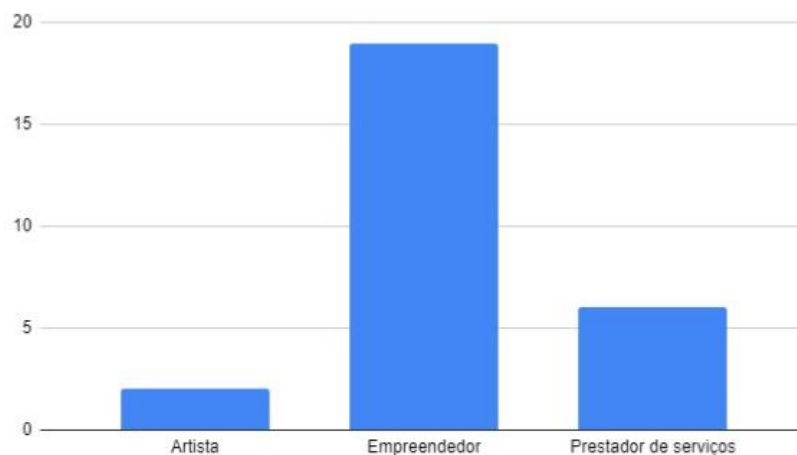
Ter uma renda familiar pode ser considerado um diferencial para conseguir especializar-se mais na música sem precisar se dispersar em muitas outras atividades dentro e fora da área para sobreviver. Eles também podem perceber que essa instabilidade é uma realidade mundial e não restrita ao mercado nacional, já que analisam que ir para a Europa para construir uma carreira não costuma funcionar. Mesmo ganhando dinheiro acabam gastando tudo na manutenção da carreira e nas viagens pelo continente.

4.1. Percepções sobre a multiatividade

A multiatividade para “se virar”, integrada à vivência profissional dos músicos, tende a ser interpretada por eles como empreendedorismo. A maioria dos entrevistados (19) se considera sobretudo empreendedor musical, dentre diversas opções analisadas: prestador de serviço, trabalhador, profissional, autônomo e *freelance*. Dos demais, seis

se identificaram como mais como prestadores de serviços e dois mais como artistas, como ilustra o Gráfico 2.

Gráfico 2 — Autopercepções como trabalhadores.



Fonte: elaboração própria a partir de informações coletadas nas entrevistas realizadas entre 2022 e 2023.

Nas sociedades contemporâneas, o empreendedorismo se converte em um discurso que tende a atribuir à informalidade uma conotação positiva, enfatizando ideais de autonomia e “criatividade”. (Lima, 2010, 2021) No Brasil, dada a histórica estrutura de informalidade, os vínculos empregatícios excluem metade dos trabalhadores. Nesse contexto, os contratos flexíveis de trabalho, ou a ausência de qualquer contrato, emergem como uma versão valorizada da instabilidade. (Lima, 2021, p. 917)

O processo se estende aos trabalhadores com alta qualificação, como os das Indústrias Criativas. Eles se caracterizam por serem motivados pelo prazer da atividade, terem um alto nível de engajamento subjetivo e elevada escolaridade. (Bendassolli, 2008)

Os artistas – incluindo os músicos – passaram a ser classificados como profissionais das “Indústrias Criativas” a partir da década de 1990. Estas Indústrias são definidas enquanto movidas pela criação e inovação, transformando ideias e valores simbólicos em produtos e serviços, inserindo-se na intersecção entre dimensões da economia e do simbolismo. A articulação entre atividades “criativas” e a tecnologia é um dos eixos principais dessa terminologia. Os setores abrangidos são desde as artes, até as mídias, *design*, tecnologias como o desenvolvimento de *softwares* e jogos eletrônicos, arquitetura, entre outros. (Bendassolli *et al.*, 2016; Throsby, 2001)

O surgimento da economia criativa se dá na década de 1990, acompanhando as mudanças econômicas que tiveram no neoliberalismo sua representação política. O

trabalhador criativo é flexível, trabalha por projetos, e coloca-se majoritariamente fora das relações salariais.

O setor artístico e “criativo” caracteriza-se por atividades profissionais sazonais e baseadas em projetos, quase sempre informais. O padrão de formalização mais encontrado é o da intermitência, o que os expõe a períodos de desemprego e à obrigatoriedade de terem que atuar com vários empregadores. (Menger, 2005; Lima, 2021, p. 925)

Essas condições tendem a se espalhar para todos os setores da sociedade, alinhadas com a interpretação de que qualquer trabalhador disposto a inovar pode ser empreendedor. (Lima, 2021, p. 907; Sennett, 2022) Schumpeter (1961), referência para discussões sobre empreendedorismo, diferencia o empreendedor, enquanto indivíduo inovador que rompe criativamente com o passado, do empresário. A "destruição criativa", que consiste em revoluções incessantes de rompimento com o antigo, é considerada a engrenagem do crescimento econômico e o elemento principal ao qual todas as empresas devem se adaptar.

O papel do empreendedor seria o de realizar combinações novas, indo além de simplesmente cumprir as tarefas designadas para aquela posição. Esse conceito pode ser aplicado não apenas aos que possuem uma empresa individual, mas também a empregados, gerentes ou diretores. (Schumpeter, 1997, p. 83) Dessa forma, o empreendedor é caracterizado mais pela natureza de sua função do que pela busca pelo lucro e pelo risco. Por exemplo, um acionista pode ser um capitalista, mas não um empresário, no sentido de que não realiza inovações. Essa definição de Schumpeter contradiz o argumento de que a ação empreendedora é definida pelo risco ao qual os donos dos meios de produção estão sujeitos. (Schumpeter, 1997, p. 84)

Esse conceito de empreendedorismo abrange indivíduos que promovem inovações significativas em organizações e se estende também aos indivíduos inventivos que encontram soluções “criativas” para sobreviver em contextos de mudanças, crises e escassez de empregos. Dessa forma, trabalhadores autônomos e informais podem ser considerados empreendedores.

Além de a maioria dos músicos analisados se perceberem como empreendedores, todos atuam como autônomos, e nenhum deles já teve carteira assinada como músico, refletindo suas condições de trabalho fora da lógica do emprego formal, assalariado e por tempo indeterminado. Essa tendência contrasta com a verificação de que apenas dois

entrevistados se perceberam como artistas e rejeitaram a associação com a ideia de empreendedorismo.

Nas últimas décadas do século XX, constatou-se uma diminuição do financiamento público direto nas artes e a intensificação da lógica do capital privado nessa esfera. Por meio de políticas liberalizantes, as leis de incentivo pautadas na renúncia fiscal foram diretrizes políticas priorizadas. Essas leis atuam como um “subsídio público disfarçado”, conferindo às corporações o poder de decidir rumos de políticas culturais, deduzir esses investimentos dos impostos e utilizar o poder simbólico contido na cultura em suas estratégias de imagem. Essa lógica utilitária impele os artistas e o setor cultural de justificarem sua pertinência econômica, como geradores de renda e emprego, e política, como revitalizadores de espaços públicos, promotores da convivência pacífica e redutores da violência. Dessa forma, a arte pela arte, sem contrapartidas úteis, não recebe fomentos. (Moya, 2016; Wu, 2006; Yúdice, 2006)

No âmbito nacional e no estado de São Paulo, essa lógica pode ser identificada, por exemplo, pela Lei Estadual nº 12.268, de 2006, que estabeleceu o Programa de Ação Cultural (ProAC)²², uma política cultural paulista que pode ser considerada equivalente à Lei Rouanet²³, de 1991, de âmbito federal. Ambos os programas visam o financiamento do setor cultural especialmente através de incentivos fiscais. O ProAC se divide em duas modalidades o ICMS e o Editais. (Panosso, 2018)

O ProAC ICMS, fundamentado na renúncia fiscal, dispõe de orçamentos anuais de 100 milhões de reais, consideravelmente maiores do que a outra modalidade, o ProAC Editais, que opera por meio de investimento direto. Contudo, os recursos do ProAC Editais foram aumentados devido à pandemia, em resposta à situação de vulnerabilidade dos profissionais da cultura. Isso ressalta a importância desse tipo de financiamento direto

²² O ProAC (Programa de Ação Cultural), inicialmente conhecido pela sigla PAC, foi instituído em São Paulo pela Lei Estadual nº 12.268, de 2006. (PANOSSO, 2008) Na modalidade ICMS, o programa recebe propostas de projetos culturais de artistas e produtores sediados no estado de São Paulo. Se aprovados, esses projetos podem buscar patrocínio de empresas também sediadas no estado. O sistema de patrocínio é baseado em renúncia fiscal, permitindo que as empresas destinem parte do ICMS devido ao estado para apoiar os projetos culturais aprovados. O ProAC Editais, por outro lado, é um mecanismo de investimento direto no setor cultural, com financiamento concedido através de concursos públicos. Disponível em: <https://proac.sp.gov.br/>. Acesso em: 16 maio 2024. Disponível em: <https://storageproac.blob.core.windows.net/uploads/2023/05/Atualizacao-Gestao-v.1.2-1.pdf>. Acesso em: 16 maio 2024.

²³ A Lei nº 8.313, de 1991, de nível federal, estabeleceu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), e é conhecida como Lei Rouanet. Criada durante o governo de Fernando Collor pelo então Ministro da Cultura Sérgio Paulo Rouanet, a lei é pautada principalmente em doações e patrocínios privados por meio de incentivo fiscal, servindo como uma política nacional de cultura. Ao longo dos anos 1990 e subsequentes, a lei foi constantemente ampliada e aprimorada para aumentar sua eficácia e alcance. (Panosso, 2018)

diante das condições precárias enfrentadas por esses trabalhadores, como evidenciado no contexto pandêmico. Além disso, destaca-se a limitação da lógica do patrocínio privado em prover soluções adequadas para essa situação emergencial.

No entanto, mesmo nesse contexto de crise, apenas em 2021 a modalidade ICMS foi suspensa, enquanto o recurso equivalente foi dirigido ao recém-criado ProAC Direto, por meio de editais, situação pontual e temporária. Conforme destacado no Relatório de Gestão da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, de dezembro de 2022, que avaliou os anos de 2019 a 2022, os recursos do ProAC Editais foram aumentados nos anos relativos à pandemia: “O ProAC Editais alcançou o feito histórico de ter o mesmo valor de investimento do ProAC ICMS, o que acarretou um aumento de 90% de proponentes beneficiários”. (Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, 2022, p.3)²⁴

Os investimentos estaduais diretos no setor cultural, por meio da modalidade Editais, passaram de 45,3 milhões em 2019, para 47,1 milhões em 2020, 61 milhões em 2021 e 102,4 milhões em 2022. Devido a esse aumento o, o Relatório de Gestão informa que o ProAC Editais “consolidou-se” como o maior programa de fomento cultural direto de nível estadual do país, ainda que a equiparação com a modalidade ICMS tenha ocorrido devido à pandemia e no ano de 2022 e devido também a um ano de suspensão do PROAC ICMS. O ProAC recebeu nos quatro anos analisados 649,1 milhões de reais, sendo 46% destinados à modalidade ICMS e 39% à modalidade Editais. Mesmo que tenha havido aumento do financiamento direto, a necessidade de contrapartida econômica e social se generaliza, por exemplo pelo incentivo à economia criativa como parâmetros de editais.²⁵

²⁴ Disponível em: <https://storageproac.blob.core.windows.net/uploads/2023/05/Atualizacao-Gestao-v.1.2-1.pdf>. Acesso em: 31 maio de 2024.

²⁵ Disponível em: https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-152019-incentivo-ao-desenvolvimento-da-economia-criativa/. Acesso em: 01 junho 2024. Disponível em: <https://proac.sp.gov.br/editais-e-resultados-proac-editais-anteriores/>. Acesso em: 01 junho 2024.

As outras políticas como os Pontos de Cultura²⁶, e Lei Aldir Blanc (LAB)²⁷, de nível federal receberam menores recursos, 14,3 milhões e 264, 4 milhões, entre 2019 e 2022. (Secretaria de Cultura e Economia Criativa, 2022, p. 4) O mote que justifica as diretrizes para as políticas culturais paulistas é o incentivo ao empreendedorismo e à economia criativa:

[...] na dimensão econômica da cultura, como uma resposta no enfrentamento à crise, estimulando em novas linhas o empreendedorismo cultural e o incentivo à economia criativa através da geração de emprego e renda, fazendo com que a cultura e a criatividade possam ser incluídas na agenda político e econômica. (p. 24)

Esse apelo ao empreendedorismo por parte do poder público também justificou mudanças na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, que se tornou Secretaria da Cultura e Economia Criativa, em janeiro de 2019, (Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, 2019; Governo do Estado de São Paulo, 2019)²⁸, tão logo assumiu como governador João Dória e, em junho de 2023, Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas (Secretaria de Cultura e Economia Criativa, 2023)²⁹, sob o governo de Tarcísio de Freitas. A sobrevivência dos artistas em uma carreira cada vez mais sujeita à lógica do empreendedorismo e utilitária passa a dificultar a autoidentificação dos músicos como artistas, sem articular a arte aos valores econômicos, visando a sobrevivência.

²⁶ Os Pontos de Cultura integram a Lei federal nº 13.018, de 2014, que institui a Política Nacional de Cultura Viva. Os Pontos de Cultura devem promover ações culturais por meio de organizações sem fins lucrativos, sobretudo viabilizando o fortalecimento da sociedade civil. Eles são financiados por meio de editais públicos. (Brasil, 2014) Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113018.htm. Acesso em: 0 junho 2024.

²⁷ A Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) deriva da Lei Aldir Blanc 1, implementada em junho de 2020. Esta lei tinha caráter emergencial de fornecer auxílios ao setor artístico e cultural no período de pandemia, repassando recursos a estados e municípios que se encarregavam de distribuí-los por meio de projetos, auxílios emergenciais e subsídios. Em 2022, essa legislação foi revisada e transformada na PNAB, com o objetivo de transferir verbas regulares entre 2023 e 2027 para estados e municípios, que teriam autonomia para decidir como direcionar esses recursos. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/copy_of_cartilha012510online1.pdf. Acesso em: 11 abr. 2024; Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/08/lei-aldir-blanc-de-apoio-a-cultura-e-regulamentada-pelo-governo-federal>. Acesso em: 11 abr. 2024; Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm. Acesso em: 11 abr. 2024.

²⁸ Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2019/decreto-64059-01.01.2019.html> Acesso em: 30 maio 2024. Disponível em: <https://www.cultura.sp.gov.br/secretaria-de-cultura-e-economia-criativa-completa-100-dias-de-gestao-com-aco-es-de-fomento-e-foco-em-formacao/>. Acesso em: 30 maio 2024.

²⁹ Disponível em: <https://www.cultura.sp.gov.br/secretaria-da-cultura-e-economia-criativa-incorpora-industria-ao-nome-da-pasta-e-lanca-nova-marca/>. Acesso em: 30 maio 2024.

As contratações caracterizaram-se pela informalidade. Ainda que a maioria dos músicos analisados (15) possuam algum tipo de cadastro formal — 12 deles afirmaram ter MEI e três possuem empresas abertas do tipo sociedade limitada (LTDA) ou microempresa —, eles raramente o utilizam para fechar trabalhos. A outra parcela (12) é completamente informal, não possuindo nenhum tipo de registro e justificando que nunca precisaram.

Dentre os 19 músicos que se percebem como empreendedores, nove têm MEI e dois têm empresa LTDA e outros oito não têm nenhum registro formal. Nesses casos de músicos que se consideram empreendedores, os contratos informais também são predominantes, mesmo para aqueles que possuem uma empresa formalizada. Foi verificada uma diversidade de situações em que o músico atua, porém, dentro da lógica do trabalho autônomo ou informal.

Em casos pontuais de intermitência, observamos a assinatura de contratos para apresentações, emissão de notas fiscais ou acordos temporários. Eventos de maior porte, organizados por grandes empresas, entidades públicas ou instituições como SESI ou SESC, costumam requerer formalidades contratuais, incluindo a emissão de notas fiscais.

Quando não possuem registro MEI e precisam emitir nota para algum evento, os músicos geralmente recorrem ao nome de algum membro da banda que o possua. Esses trabalhos costumam ter remunerações mais vantajosas em comparação com os cachês e *couverts*³⁰ de bares e festas de pequeno porte, que são a maioria dos trabalhos. Mesmo em eventos particulares, como casamentos, formaturas e festas, prevalece o “boca a boca” como principal forma de contratação.

Também observamos a possibilidade de alguma formalização em contratos de trabalho estabelecidos com gravadoras ou intermediados por agências nos quais é necessário emitir nota fiscal. A formalização por meio de contratos também pode ocorrer quando os músicos acompanham algum artista como músico de palco ou técnico de som, mas isso também não é comum. Entre os que não possuem MEI ou empresa, pode haver a intenção de obter essas condições, motivados pela perspectiva de formalização ou para trabalharem em sociedade.

³⁰ Cachês são pagamentos cujos valores são acertados antecipadamente com os contratantes e *couverts* são remunerações concedidas ao músico com base no montante arrecadado na portaria pelas suas apresentações. Essa negociação costuma ser vantajosa para as casas que negociam com os músicos de uma ou outra maneira a depender do potencial do artista e da quantidade de clientes esperada e habitual para determinados dias e horários. Conforme salienta Alves (2024), houve um processo de substituição de cachês por *couverts* e, recentemente, a volta do predomínio dos cachês, porém com valores reduzidos.

Nos contratos informais, a possibilidade de não receber o pagamento é obscurecida pela confiança na palavra, que é cultivada por meio de interações pessoais, e pela reputação tanto do músico quanto do contratante, que são mantidas ao cumprir o acordo. Como esses acordos verbais são uma parte arraigada da cultura de trabalho na área, os músicos podem se sentir desconfortáveis ou considerar irrelevante propor contratos formais, especialmente em performances menores, como quando tocam na casa de alguém. No entanto, essa prática também é comum em eventos maiores, como casamentos.

É essencial confiar, e na maioria das vezes, não ocorre quebra de acordo entre contratantes e músicos, pois ambos valorizam suas reputações. No entanto, sempre há esse risco presente, e mesmo que muitos trabalhos sejam baseados em recomendações, é difícil avaliar a confiabilidade do contratante nas primeiras interações devido à falta de referências suficientes. Além de os músicos correrem o risco de não receber pelo serviço prestado, é comum os estabelecimentos combinarem de realizar o pagamento alguns dias depois, em uma lógica semanal, o que gera insegurança em relação à sua efetivação.

Segundo Simmel (2021), a confiança nas relações econômicas serve como intermediária entre o que se conhece e se desconhece sobre o outro, fundamentando uma hipótese acerca da confiabilidade que facilita e simplifica a ação. Ela permite tomadas de decisões rápidas, sobretudo em contextos urbanos, onde a vida possui uma dinâmica impessoal e repleta de informações.

A confiança contém também um componente de fé, uma vez que o que é ignorado sobre o outro exige uma crença para suprir a ausência de fatos que comprovem a viabilidade dessa entrega. O ato de confiar não é necessariamente justificado racionalmente por meio de experiências passadas e pode também não se originar de hipóteses sobre comportamentos futuros. Esse limiar entre razão e sentimento possui diversos graus e variabilidades dados pelos interesses e subjetividades dos indivíduos em interação e suas percepções sobre os outros, bem como pela cultura e contexto.

Assim, a confiança nas relações sociais pode ser em alguma medida racional, mas sempre apresenta um componente sentimental de acreditar no outro. Para Simmel, a confiança pode ser considerada uma categoria fundamental do comportamento humano. Nas sociedades modernas, as relações comerciais que envolvem transações monetárias necessitam de um grau de conhecimento adequado à interação. Por exemplo, um vendedor precisa saber se o comprador é solvente sem precisar de informações pessoais sobre ele. Em contraste, a formação de uma empresa entre sócios pode exigir mais

informações sobre a individualidade do outro e sua vida pessoal. Em instituições estáveis, onde há mais objetividade em relação à posição social, poucas informações externas são necessárias. (Simmel, 2021, p. 380-381)

No entanto, a confiança não é garantia de lealdade, pois não pode ser exigida. Trata-se de algo depositado no outro sem a obrigação de retorno, implicando a possibilidade de não ser cumprida e a inexistência de meios de fazê-lo. (Simmel, 2021, p. 409)

As relações de confiança são regidas pela informalidade, costumam estar em oposição às relações contratuais formais, que possuem regras escritas e claras. Assim, a confiança se baseia em normas de relacionamento socialmente aceitas, que têm a função social de fortalecer comportamentos leais e frear comportamentos oportunistas. (Wanderley, 2002)

Granovetter (1985) argumenta que a confiança é um mecanismo que reduz as incertezas na vida econômica e se desenvolve no âmbito das relações sociais, especialmente em interações baseadas nas reputações reconhecidas como positivas, mesmo quando há salvaguardas de regras institucionalizadas. Em caso de quebra de confiança, a reputação fica prejudicada, o que impacta nos negócios.

O julgamento de uma boa reputação pode ser verificado seja por meio de conhecimento próprio sobre a pessoa seja por meio de algum informante específico que já tenha lidado com esse indivíduo. Assim, a institucionalização e a formalização no âmbito econômico atuam para colocar barreiras legais à deslealdade, mas não produzem propriamente a confiança. A confiança preenche brechas deixadas pela "desconfiança", particularmente em mercados com alta competitividade em que há maior grau de incertezas. Isto acentua o papel central das relações sociais e redes de relacionamento nas trocas econômicas no sentido de oferecer mais segurança, já que a regulação da confiança ocorre no âmbito da sociedade e não do mercado e do valor da competitividade. (Granovetter, 1985)

A confiança é um atributo que tende a se tornar mais essencial na contemporaneidade, porquanto o contato com as multidões e a vida cada vez mais urbanizada e rápida impõem a necessidade de se relacionar com um número maior de pessoas de maneira superficial. É preciso interagir e realizar transações com desconhecidos baseando-se em referências incompletas. Diante das transformações tecnológicas, econômicas e sociais, em que há uma intensificação das incertezas, a confiança é cada vez mais mobilizada. (Mota, 2017)

Júlio nunca tomou calote de eventos particulares, mas já enfrentou situações em que não recebeu o pagamento de um bar onde costumava se apresentar semanalmente, tendo na ocasião realizado quatro shows sem receber. Ele também não se apresenta mais em bares que cancelam as apresentações devido à chuva, pela incerteza quanto a poder contar com a remuneração. Por outro lado, Talles, que se apresenta em diversos eventos corporativos, geralmente é solicitado a emitir nota fiscal. No entanto, nos casamentos e na maioria dos trabalhos que realiza, os contratos são informais: “Só quando é evento que eu vou fechar eu faço um “contratozinho” pra não tomar calote. Eu acho que eu tive sorte, meus amigos já tomaram, mas eu nunca tomei. Só uma vez que demorei muito pra receber, mas recebi”. (Talles, violinista, 2022)

A maioria dos músicos (16) não possuem registro na Ordem dos Músicos do Brasil (OMB)³¹, uma vez que os contratantes geralmente não exigem a carteirinha. No entanto, essa exigência é feita em apresentações em SESCOs, espaços influentes para músicos autorais e instrumentais. Márcio obteve uma liminar devido à proibição de se apresentar sem a carteirinha da Ordem em um evento no SESC, algo que nunca havia acontecido em sua carreira até então. Ele considera que é inconstitucional os músicos serem impedidos de exercerem sua profissão por esse motivo:

Eu tenho uma liminar, porque eu nunca concordei, sempre achei uma coisa ridícula por vários motivos. Não precisa nem entrar nesse assunto, né? Mas nunca fiz, nunca fui atrás. Aí a primeira vez que surgiu foi no Sesc, que acho que é a única instituição que pede até hoje. Foi a única vez que me pediram e eu fui atrás de um advogado pra ele me conseguir uma liminar, porque não é constitucional você deixar de fazer sua profissão porque você não tem a carteirinha da Ordem dos Músicos. Seria pra uma medicina, entendeu? Você não tem o CRM ou OAB. Mas a Ordem dos Músicos não, porque não é uma organização real, não tem história, não tem legalização necessária. (Márcio, instrumentista de guitarra e violão, 2022)

Em relação à sindicalização, 16 músicos nunca participaram de sindicatos ou de qualquer outra organização voltada para a defesa dos seus direitos. Outros cinco já estiveram envolvidos em algum momento, mas deixaram de contribuir ou procuraram informações sobre o assunto sem se vincular. Isso totaliza 21 músicos da amostra que

³¹ A Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) é o principal órgão responsável por regulamentar a profissão de músico no país, emitir carteiras profissionais, fiscalizar o exercício da profissão e defender os direitos dos músicos brasileiros. A filiação pode ocorrer tanto para músicos práticos, que não possuem conhecimentos teóricos, mas executam música, quanto para músicos profissionais, que têm conhecimentos formais e também executam música. É necessário ser aprovado em provas realizadas pela Ordem, a menos que se apresente um diploma de curso superior ou técnico em música. Disponível em: <https://www.ombcf.org.br/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

trabalham sem estar associados a qualquer tipo de organização coletiva de defesa de direitos. Dos demais seis músicos, dois participam da União Brasileira de Compositores (UBC)³², dois da Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS)³³, um do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED)³⁴ e um costuma envolver-se em discussões em nível municipal.

Se considerarmos os músicos como representantes do trabalhador do futuro, conforme discutido na hipótese de Menger (2005) sobre os artistas, e aplicarmos isso ao contexto brasileiro, perceberemos que as transformações no mundo do trabalho apontam para a substituição do emprego formal assalariado pela condição de autônomo e informal. Essa situação é evidenciada pela associação de contratos informais como atuação empreendedora, em que os músicos assumem a responsabilidade de investir em suas próprias carreiras e enfrentar os riscos da instabilidade por meio da “criatividade”, inovação e gestão de suas finanças e pagamentos de seguridade social.

4.2. Autopercepções: empreendedores

É porque eu sou de família de comerciantes também [...] então eu acho que isso veio a florescer agora quando eu vi que eu tinha um negócio nas mãos e não entendia muito bem como funciona essa parte de negócio mesmo. Eu via a parte da música, cantar, fazer música, mas não como funciona a marca. Tenho muitos projetos, quando a gente conversar daqui um ano, eu vou dizer naquele tempo eu já fui desenvolvendo um monte de coisinhas a mais relacionadas à música. (Fred, músico autoral, 2023)

³² A União Brasileira de Compositores (UBC) é uma organização sem fins lucrativos composta por compositores que têm como objetivo principal defender os direitos autorais relacionados à execução de músicas autorais. A filiação à União Brasileira de Compositores (UBC) geralmente requer comprovação de que o indivíduo é autor, intérprete, músico, editor ou produtor fonográfico, e que as músicas estejam sendo executadas em mídias ou espaços públicos. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

³³ A Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS) também é uma associação sem fins lucrativos que visa defender direitos autorais de artistas, especialmente de músicos compositores, embora também possa atuar em menor escala com outros campos artísticos como teatro, dança e artes visuais. A filiação também depende de comprovação de atividade profissional na área, como canais no Youtube, obras em plataformas de streaming e perfil em redes sociais. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

³⁴ O Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED) é uma organização que defende direitos de artistas e técnicos de espetáculos, emitindo também registro profissional conhecido como DRT (Diretoria Regional do Trabalho). Disponível em: satedsp.org.br. Acesso em: 08 abr. 2024. Juan, que trabalha em musicais tocando violino e cantando, é associado a esse órgão. Benjamin, que já foi ator, também possui a DRT, embora sua filiação atual considerada mais importante hoje seja na UBC, pela carreira de músico autoral.

O risco é inerente ao empreendedorismo. Embora o discurso empreendedor tenda a minimizar o papel do risco e da incerteza, esses elementos são centrais para qualquer atividade autônoma, especialmente aquelas que buscam inovação. Observamos que, apesar de a maioria dos músicos se identificar como empreendedores, isso é justificado predominantemente, de um lado, por outros significados positivos que prevalecem sobre as incertezas, como a possibilidade de obter ganhos maiores do que em trabalhos convencionais e de estruturar a carreira, e, de outro, pela desvalorização da estabilidade associada a baixos ganhos e estagnação da remuneração.

No contexto das atividades profissionais “criativas”, o processo de conversão simbólica do trabalho informal em atividade empreendedora contribui para obscurecer as percepções sobre as condições de seu exercício, destacando aspectos positivos de realização pessoal. (Lima, 2021, p. 919)

No trabalho artístico, o imperativo da inovação cria uma necessidade constante de reinvenção, combinando elementos novos com soluções já testadas. A incerteza e o risco são pilares essenciais nos mercados impulsionados pela criação e inovação. (Menger, 2005) Essa dinâmica é ainda mais intensa para aqueles que dependem exclusivamente da atividade criativa como principal fonte de renda.

Verificamos que os músicos estão mais propensos a encarar seus processos de profissionalização e seus trabalhos na área artística como demandando habilidades e valores associados ao empreendedorismo. Isso é significativo, uma vez que eles atuam predominantemente como autônomos na música.

Os músicos que se identificaram como empreendedores destacaram certas qualidades e comportamentos fundamentais para o desenvolvimento de suas carreiras: iniciativa e proatividade, inovação e “criatividade”, para transmitir uma imagem profissional e investir no trabalho musical como se fosse uma empresa. Esses quatro pilares representam os eixos de significado pelos quais eles se reconhecem como empreendedores, e muitas vezes se entrelaçam em suas perspectivas.

O primeiro eixo de significados é o empreendedorismo associado a valores como proatividade e iniciativa, em contraposição à passividade e à espera por uma descoberta por parte de produtores, gravadoras ou agências. Os músicos reconhecem a necessidade de perseguir seus objetivos e assumir o controle de suas carreiras, em vez de delegar essa responsabilidade a terceiros ou serem contratados por alguma agência conforme a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), percebendo que assim permanecerão estagnados, recebendo pouco e realizando trabalhos desmotivantes.

Eles se comprometem a promover a si mesmos, buscar contatos e parcerias, conquistar públicos, produzir e divulgar suas obras, organizar eventos, participar ativamente da cena musical, criar sites e gerenciar suas redes sociais. Cuidar apenas da parte artística e musical e esperar ser descoberto é uma atitude desvalorizada e associada a um mercado obsoleto e a uma mentalidade ultrapassada, embora esse comportamento possa evocar uma sensação de nostalgia. Preocupar-se somente com a música e ser contratado por uma agência também é visto como atitude limitante, já que gerindo suas carreiras e tendo iniciativa, podem receber em um show 40 ou 50 vezes mais que seus cachês como agenciados. Embora esses shows maiores não sejam todos os finais de semana, revezá-los com apresentações menores leva ao aumento médio da remuneração, mesmo com um grau de insegurança. A segurança, considerada importante, na maneira como expressa no mercado é vista como expectativa limitante.

Além da iniciativa, a persistência é fundamental, pois aqueles que não se esforçam não têm direito de reclamar do fracasso, mesmo que as tarefas relacionadas à gestão de carreira não sejam do agrado de todos. Essas atividades são vistas como uma condição necessária para construir um futuro na música.

O segundo eixo de significado envolve a ideia de que empreender é investir. Os músicos destacam que se veem como empreendedores porque dedicam recursos financeiros em suas carreiras. Isso inclui gastos com aquisição de novos equipamentos e atualização dos existentes quando se tornam obsoletos, além de compras de itens necessários para o estúdio, seja individual ou da banda. Eles também investem na produção de clipes, vídeos e músicas com recursos próprios, e muitas vezes precisam manter um *home studio* ou alugar estúdios para ensaios e gravações. Quando possível, contratam profissionais de apoio, como músicos, técnicos, produtores e gerentes de redes sociais, embora isso seja viável apenas para uma minoria de músicos com capital disponível.

Eles também reconhecem a importância de investir em materiais de divulgação, como artes digitais e impressas para apresentações, fotos profissionais e até mesmo em itens como camisetas da banda, que podem ser usadas durante as performances pelos músicos ou equipe técnica, ou até mesmo para venda, juntamente com outros produtos como bonés e canecas.

Assim, percebem que é fundamental ter recursos para construir a carreira e atrair um público suficiente para chamar a atenção de produtores, gravadoras ou crescer nas redes sociais. Eles entendem que investimentos são essenciais para qualquer

empreendimento e que a música demanda tempo para se consolidar, mesmo que isso possa gerar conflitos. A falta de garantias é vista como algo normal para qualquer empresa, e na música, que se baseia em vendas, essa realidade precisa ser aceita. Portanto, investir na carreira para pagar as contas, recuperar os gastos, sobreviver e, possivelmente, alcançar o sucesso, depende desses investimentos.

Além disso, alguns destacam que se consideram empreendedores por terem controle sobre o orçamento. Como não recebem salário fixo e precisam reinvestir na música, é crucial que saibam quanto dinheiro está entrando e onde precisa ser alocado para impulsionar suas carreiras. Eles enfatizam que é necessário fazer investimentos financeiros para poder trabalhar, e essa necessidade não vem apenas daqueles músicos que priorizam o aspecto comercial do negócio musical, mas também daqueles que buscam organizar seus projetos e obras com controle sobre o orçamento e qualidade técnica.

O terceiro elo com a ideia de empreendedorismo está ligado ao profissionalismo, contrastando com o amadorismo e a ideia de que o artista que não progride na carreira vive apenas de sonhos. Nesse sentido, tratar o nome artístico como uma empresa é considerado essencial para ser visto e reconhecido pelo público e pelos colegas músicos como um profissional sério.

Dessa forma, a música deixa de ser apenas um hobby ou uma paixão realizada por prazer, e passa a ser racionalizada e estruturada como uma carreira, transmitindo a mensagem de que o músico está levando seu trabalho a sério. Músicos não costumam convidar para trabalhos ou oferecer oportunidades de shows àqueles que demonstram ser amadores. Em um mercado sem barreiras formais de entrada, músicos que vivem de suas performances evitam incluir amadores em suas bandas ou indicar shows, pois isso poderia comprometer a qualidade das apresentações, prejudicar suas reputações e até mesmo reduzir o valor das remunerações devido à disposição dos músicos amadores de aceitar pagamentos mais baixos.

Assim, considerar-se um empreendedor pode estar relacionado a levar a música a sério, tratando-a como um trabalho e não se contentando em permanecer no mesmo nível das performances amadoras. Gerenciar a carreira como um negócio sério, com a responsabilidade de pagar contas e cobrir os custos dos investimentos, demonstra aos colegas que se é um músico maduro, capaz de obter acesso a oportunidades e contatos importantes, tendo acesso às painelinhas e indicações de ofertas de shows

Além disso, alguns músicos podem considerar-se empreendedores por terem aberto uma MEI ou uma pequena empresa como uma forma de terem direitos e uma

aposentaria. Isso é especialmente relevante em um mercado informal em que o trabalho exige esforço físico, jornadas extenuantes — muitas vezes com disposição para virar a noite e trabalhar aos finais de semana — e domínio de instrumentos que demandam força ou voz, levando-os a reconhecer que podem não ter condições de atuar como músicos indefinidamente.

O quarto e último aspecto está relacionado à associação do empreendedorismo com a criatividade e a inovação. Isso implica a crença de que o novo é melhor que o antigo e uma atitude de abertura às possibilidades e à originalidade para se destacarem artisticamente. Os músicos buscam transmitir em suas obras, interpretações, eventos e redes sociais algo que represente sua individualidade, buscando sempre novas formas de expressão.

Assim, A constante busca de oportunidades e a abertura às novas circunstâncias, bem como concretizar ideias inovadoras, são aspectos que surgiram como justificativas para se considerarem empreendedores. A capacidade de inovar e criar algo único é valorizada e vista como essencial para se destacar no cenário musical: “Na música e em outras áreas, eu acho que ser empreendedor é o que me leva também a ser músico. Música também é um empreendimento de uma ideia, é fazer uma ideia virar real”. (Daniel, músico autoral e cantor, 2022)

Dentre a variedade de músicos que se veem como empreendedores, dois deles combinaram esse rótulo com o de prestador de serviços ou com todos os rótulos profissionais analisados. Para eles, a essência empreendedora do trabalho reside na disposição para explorar novas oportunidades e na busca pela inovação para se destacar. Além disso, ambos tentaram formalizar seu trabalho através da abertura de empresas. Túlio possui uma empresa que oferece serviços de produção, incluindo música, por meio de contratos de prazo determinado. Ele também se identifica com os demais rótulos propostos na pesquisa relacionados à música. Já Talles percebe uma mistura de empreendedorismo com prestação de serviços, especialmente quando precisa se adaptar ao gosto do público e do contratante em eventos específicos. No entanto, ele encontra maior satisfação musical quando se apresenta em ambientes noturnos. Além disso, ele vê a dimensão empreendedora emergir na fusão de estilos musicais que realiza e que considera inovadora: “Porque lá no interior ninguém fazia inserção de violino com DJ. E eu comecei a fazer lá no interior e hoje é o diferencial da banda que eu toco. Tem que inovar”. (Talles, violinista, 2022)

Verificamos que esse equacionamento de justificativas para se considerar empreendedor é heterogêneo e independe dos estilos performados. As autoidentificações como empreendedores não estão vinculadas somente àqueles que priorizam a música enquanto negócio, já que podem ser interpretadas no sentido de fazer uma ideia tornar-se real ou inovar artisticamente ou mesmo, parte da necessária adaptação às condições do mercado, porém ela é sempre de alguma forma associada a essa dimensão.

4.3. Autopercepções como prestadores de serviço

Dentre os que se percebem como prestadores de serviço, isso está mais associado à natureza do trabalho realizado em conformidade com as preferências de outro artista ou do público-alvo, seguindo as diretrizes do contratante. Isso se reflete especialmente nas apresentações ao vivo, quando o músico pode ser solicitado a tocar músicas que não gosta ou que não são autorais, seja em suas próprias apresentações ou ao acompanhar outros artistas como músico de palco, *freelancer* ou contratado fixo. Além disso, atividades como produção musical, gravação de faixas instrumentais e composição para venda também tiveram essa conotação de prestação de serviços dentro dessa perspectiva.

Um dos exemplos que derivam da percepção de experienciar a condição de prestador de serviços inclui o de acompanhar outros músicos em shows isolados ou turnês. Para esses músicos, isso significa ter que, previamente, receber o repertório a ser tirado em função do projeto do contratante e dos gostos do público, em vez de se dedicar a uma atividade principalmente expressiva e autorrealizadora.

Esse tipo de contratação é comum e geralmente ocorre de maneira informal, com cachês baixos, por meio de subcontratação, o que é visto como algo que diminui o status artístico dos músicos. Da mesma forma, para os artistas que se identificam com o trabalho autoral, realizar interpretações em bares para obter remuneração também pode ter essa conotação de prestação de serviços e de rebaixamento do próprio valor artístico.

Além disso, atuar ajudando a criar uma obra para outro músico, seja produzindo, compondo, contribuindo com algum instrumento ou criando trilhas e jingles para empresas, é vivenciado como estar prestando um serviço. Em geral, essas atividades são percebidas como feitas priorizando o dinheiro e a venda, e não a autorrealização e de uma maneira considerada não livre. Renato se percebe como prestador de serviços em quase todas as apresentações que realiza, e por vezes se sente invisível como artista para o

público. Isso advém de observar que precisa vender um serviço para ser chamado novamente pelo contratante, tocando um repertório moldado para o público do local: “Eu vendo Coca-Cola, eu vou lá vender minha Coca-Cola. O pessoal gostou, vai querer tomar de novo. Volto lá e vendo mais Coca-Cola, né? Só que, no caso, é um serviço”. (Renato, baixista e cantor de voz e violão, 2022)

A subcontratação inclui também uma espécie de terceirização do músico ou artista principal em relação ao “prestador de serviços”. A exploração pode incluir a gestão desigual do pagamento pelo artista principal, que se encarrega de subcontratar o resto da banda. A prática recorrente é a da apropriação da maior parte do cachê pelo músico principal, normalmente voz e violão ou voz e guitarra, e não a divisão igualitária entre os outros trabalhadores musicais.

O fato é que os contratantes não multiplicam o cachê pelo número de integrantes que irão se apresentar, mas têm como convenção aumentar um pouco a remuneração paga ao músico principal para ser dividida entre os outros membros. Diante disso, tendem a priorizar a prática de violão e voz em performances individuais em detrimento de outros instrumentos, mesmo que tenham se especializado neles, e formações em grupos. Dessa maneira, podem trabalhar sozinhos ou ter a prerrogativa de contratar outros músicos e até decidir dividir os cachês de maneira igualitária.

Considerar-se prestador de serviços é identificar-se como menos autônomo. Quando se apresentam nessas ocasiões, eles as percebem como trabalho e não como uma atividade artística. Além de não terem controle sobre o repertório, precisam cumprir algumas ou quase todas essas regras: chegar no horário, levar os equipamentos, realizar uma performance com qualidade e seguindo o repertório demandado, não beber e nem causar transtornos para os outros músicos. Assim, embora possam aproveitar para socializar, o objetivo principal não é o de se expor como músico “criativo”, uma vez que o projeto foi concebido pensando no público.

Durante essas apresentações, eles se percebem indo prestar um serviço. Montam os equipamentos, passam o som, tocam e depois desmontam para ir embora. Eles também recebem instruções prévias sobre o que será feito, incluindo os tipos de músicas a serem tocadas. Embora essa atividade possa destoar de objetivos auto expressivos, eles podem considerá-la como uma oportunidade de conhecer músicos diferentes, explorar novos estilos musicais e angariar experiência profissional.

Entre os prestadores de serviço, as percepções sobre empreendedorismo variaram entre positivas e negativas. Dos seis músicos que se identificaram dessa forma, três

aspiram a ser empreendedores, enquanto os outros três não veem o empreendedorismo como uma solução para a precariedade que vivenciam. Para os primeiros, empreender significa desenvolver qualidades necessárias para melhorar suas carreiras, alcançando mais liberdade e aumentando ganhos. Isto inclui aprender a se vender e se promover, investir em suas próprias obras autorais, buscar parcerias com produtores e outros músicos, estar ativos em plataformas de *streaming* e redes sociais, e ter confiança em si mesmos.

Por outro lado, as críticas se concentram principalmente na falta de capacidade financeira para investir em sua carreira musical de maneira a ser considerada uma pessoa empreendedora. A falta de recursos os impede de transformar seu projeto em um empreendimento viável. Como resultado, sentem-se obrigados a atender aos objetivos do público e dos contratantes — bares, agências, empresas e organizadores de eventos — em detrimento da expressão artística pessoal. Isso gera uma sensação de falta de controle sobre o curso de sua própria carreira, que deveria ser auto expressiva.

Tocar para terceiros implica dedicar tempo para desenvolver um repertório adequado ao público ou a outro artista, o que muitas vezes significa deixar de investir em suas próprias criações autorais e projetos. Portanto, para eles, simplesmente ser autônomo e ter controle sobre as finanças não é suficiente para se considerarem empreendedores.

Dentre os músicos que se veem como prestadores de serviços, dois também se percebem como *freelancers*, já que são contratados também para apresentações específicas, sem continuidade do trabalho. Ainda, retomemos o caso de Natanael, que exerce a função de *stage manager* e se identifica também como trabalhador, mesclando esses dois rótulos, além de considerar a música também um hobby. Desempenhando o papel de profissional de palco para outros artistas e atuando como produtor musical e compositor, todo o seu trabalho é voltado para atender às demandas de terceiros. Dessa forma, ele se enxerga em duas categorias: trabalhador e prestador de serviços, sendo a maioria dos contratos informal.

Para os músicos, ceder às exigências de contratantes ou do público quando estas entram em conflito com seus critérios artísticos significa conformar-se com as normas estabelecidas por *outsiders* da música ou de estilos musicais com os quais eles se identificam, resultando na perda de autonomia. A posição ocupada pelo músico em sua carreira envolve uma tensão entre a liberdade artística almejada por eles e o controle externo exercido por aqueles que estão fora do círculo musical e que os julgam com base em padrões diferentes. Essa falta de compreensão por parte dos *outsiders* em relação ao

músico pode gerar tensões significativas e, em alguns casos, até mesmo levar ao encerramento de sua carreira. (Becker, 2009)

4.4. Artistas

Entre os entrevistados, há ainda dois músicos que se consideram primordialmente artistas e não se enxergam como trabalhadores, empreendedores, prestadores de serviços ou pertencentes a outras categorias propostas na pesquisa, ao menos na maior parte do tempo. Eles valorizam os rótulos de artista, músico, compositor e instrumentista. Embora ambos atuem como autônomos, apenas em alguns momentos se identificaram como prestadores de serviços: ao tocar ao vivo por dinheiro, para entreter o público, e ao compor trilhas e vinhetas.

Eles entendem que ser artista é um ofício distinto do de empreendedor, uma vez que o processo artístico não visa a venda, enquanto o empreendedorismo sim. Assim, artistas empreendedores seriam aqueles que se vendem como artistas, sendo, portanto, mais negociantes do que músicos.

Eles criticam o mercado e percebem o empreendedorismo como uma falta de direitos camuflada sob o pretexto de inovação. Ambos percebem a prestação de serviços como uma atividade que envolve tocar o que não desejam para sobreviver e produzir música voltada para a venda ou o entretenimento, o que os faz sentir desvalorizados como artistas. Além disso, percebem o empreendedorismo como algo estranho às artes. Como ponto em comum, eles são estudantes de mestrado e doutorado em música em universidades públicas. Isso permite inferir que consideram que ainda não entraram efetivamente no mercado de trabalho, tendo uma visão romântica de como sobreviver a partir do próprio talento.

As reflexões de Menger (2005), que apontam para a oscilação do status do músico entre diversas categorias a depender da atividade exercida, como profissional liberal, empresário, freelancer e subcontratado, foram observadas na pesquisa. No entanto, embora essas categorias possam variar de acordo com a atividade realizada, os músicos analisados tendem a se identificar mais com aquelas que sintetizam sua relação com a música enquanto trabalho. Isso se deve ao fato de que eles atribuem esse significado a quase todas as atividades que realizam para serem músicos profissionais, compondo também disposições de personalidade necessárias para as realizar.

Assim, por exemplo, perceber-se como prestador de serviços é algo visto como uma diminuição do valor como músico, pois compromete a autorrealização por terem de responder a contratos com tarefas designadas por terceiros, o que se assemelha mais a um trabalho convencional, resultando na percepção de perda de autonomia e liberdade criativa e expressiva.

As variações entre as identificações como empreendedores e prestadores de serviços tiveram relação com a maneira como os entrevistados perceberam a maior parte das atividades executadas: enquanto realizadas para si e para a própria carreira ou para os outros. Nesse sentido ser empreendedor não apresentou necessariamente uma oposição com o objetivo de ser artista, mas a categoria de prestador de serviços sim. As críticas mais enfáticas ao empreendedorismo são minoritárias e partem dos dois músicos que se consideram artistas, ou de três entre os seis que se veem como prestadores de serviços, embora ela possa aparecer pontualmente entre os demais entrevistados.

As categorias propostas sobre a condição de atuação no trabalho musical, como empreendedor, prestador de serviços, trabalhador, profissional, autônomo, *freelancer*, trabalho voluntário ou hobby, misturam-se com as identidades artísticas dos músicos. Por exemplo, Benjamin, que tem objetivos autorais, se considera empreendedor, mas quando está no palco, se vê como artista e nunca como prestador de serviços. No entanto, ele também atua como contratante de outros músicos, inclusive dois pertencentes à amostra de entrevistados desta pesquisa, Filipe e Saulo, que tocam em um de seus projetos de banda para casas noturnas na noite paulistana.

Vitória justapõe as identidades de empreendedora, compositora, cantora e musicista. Daniel se identifica como cantor, compositor, *songwriter* e se percebe atuando como empreendedor. Francisco, Gael e Diógenes se identificam como empreendedores e sambistas. Léo, que é instrumentista de choro e samba, se percebe como empreendedor, mas como artista usa várias definições, dependendo de para quem se apresenta enquanto profissional da música, podendo identificar-se como músico, violonista, arranjador, compositor, produtor musical e professor. Essas múltiplas identidades que podem ser mobilizadas pelos músicos demonstram também a permeabilidade da divisão do trabalho e a transição de atividades no campo musical.

As análises realizadas demonstram que as percepções que prevalecem são as de que arte e negócio caminham juntos, e de que empreender é coerente com ser artista, algo desejado ou obrigatório para progredir na carreira. A maioria dos músicos mistura arte e negócio em suas percepções, ainda que o propósito seja autoral, composição e mensagem

artística, e tenham críticas ao mercado, já que se apegam a significados que remetem também à inovação e à criatividade e a realizar uma ideia.

5. Performances ao vivo

Há uma diversidade de situações em que os músicos podem se apresentar ao vivo, como bares, restaurantes, choperias, pubs, *beach clubs*, pesqueiros e casas noturnas de diferentes tamanhos. Os bares, sendo os ambientes mais comuns, variam desde os mais simples, com entradas gratuitas, até os mais caros e sofisticados. Além disso, os espaços públicos também servem como contextos de performances. Os mais frequentes são praças públicas, teatros abertos ou fechados, ruas e pontos turísticos em ocasiões como festas municipais, por exemplo, aniversários da cidade, ou eventos temáticos como carnaval, feriados e festas diversas. Os espaços do SESC e do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) também abrigam apresentações ao vivo, especialmente de estilos musicais autorais e menos populares, e os *podcasts* emergem como espaços potenciais de mídia para os músicos desses estilos mostrarem seus trabalhos para públicos específicos.

As apresentações também podem ocorrer em diversos outros contextos, como churrascos, aniversários, inaugurações, formaturas e outras festas particulares, eventos corporativos e festivais, tanto locais quanto internacionais. Além disso, os músicos podem se apresentar voluntariamente em casas de amigos, eventos beneficentes em prol de instituições sem fins lucrativos e em eventos autogeridos em espaços públicos ou privados e mesmo nas ruas. Essas apresentações voluntárias são vistas com oportunidades para colher benefícios de imagem e *networking*, além de ganhar experiência profissional.

Há músicos que organizam eventos ou turnês por conta própria com o objetivo de divulgar seu trabalho, fortalecer sua rede de contatos, promover sua música autoral e atrair público, podendo também ser uma tentativa de obter uma remuneração maior do que em apresentações comuns em bares.

Para o músico, a diferença entre essas situações de trabalho na performance ao vivo é determinada pelo objetivo da apresentação, por exemplo uma festa municipal ou um bar ou choperia. O perfil do contratante e o objetivo da performance para o qual se é contratado influenciam nos estilos a serem tocados e no tipo de público que estará presente. A estrutura física do local também desempenha um papel importante, especialmente as condições acústicas e técnicas, que podem impor limitações ou oferecer possibilidades em termos de sonoridade, horários, condições climáticas, equipamentos, repertórios e até no tipo de interação com o público.

Embora as apresentações em espaços públicos representem uma parte significativa das atividades desses profissionais, especialmente quando organizadas por prefeituras, que oferecem mais formalidade ao setor, os contratantes mais comuns são os bares. Conforme analisado anteriormente, os contratos, exceptuando-se em eventos públicos, corporativos, apresentações em SESC e SENAI, e alguns eventos maiores, tendem a ser quase sempre informais.

Tocar ao vivo está sujeito a diversas imprevisibilidades como: adoecimento, chuvas, problemas com equipamentos e instrumentos, cancelamento por parte do dono do estabelecimento ou contratante sem explicações, desaprovação do público, ausência de público em número satisfatório, prolongamento do horário da performance para agradar o público, mudanças repentinas de repertório e o não recebimento pelo trabalho. As performances podem ocorrer em espaços total ou parcialmente abertos. Se a área em que os músicos se apresentam for desprotegida, o show pode ser cancelado ou interrompido pelas mudanças climáticas.

Os horários de início das apresentações aqui observadas foram diversos, variando entre 13 horas e uma hora da madrugada. As performances foram de diversos estilos musicais, algumas mais voltadas para o entretenimento, enquanto outras eram consideradas mais artísticas. No entanto, a sociabilização e o consumo — de bebidas alcoólicas, alimentos, cigarros — acabavam sendo frequentemente o denominador comum.

A música ao vivo está se tornando cada vez mais uma forma de sociabilização do que de apreciação artística; e a definição de estilos musicais está se tornando mais fluida. Existe uma tendência por parte do público de frequentar shows motivados pelo desejo de encontrar amigos e desfrutar de momentos de convívio e consumo, em vez de identificar-se com um estilo musical específico ou um gosto musical particular. Isso também se reflete na redução de espaços dedicados à expressão artística considerada "pura", e na tentativa de protegê-los através de eventos restritos e de baixa divulgação organizados em rede, como uma forma de resistência artística. (Fouc , 2012, p. 175)

A pesquisa também revelou a presença de uma mistura de estilos musicais nos trabalhos dos músicos, às vezes considerados contraditórios, como sertanejo e erudito, erudito e eletrônico, e pop rock e sertanejo, que torna as análises mais complexas. O samba, por sua vez, emerge como um estilo com uma identidade social mais marcada.

O predomínio de bares como espaços de performances também aponta para a importância da sociabilidade e do consumo como balizadores dos contextos de trabalho

dos músicos e da venda das suas apresentações, além de destacar a dificuldade de inserção de estilos minoritários como o jazz, o erudito, o instrumental e o autoral. Dessa forma, embora os espaços possam ter inclinações estilísticas específicas, os músicos precisam transitar por diversos deles para “se virar”, o que está alinhado com suas percepções cada vez mais fluidas sobre os estilos musicais.

5.1. Desigualdades de reputações e apresentações ao vivo

Existem dois tipos ideais de artistas nos mercados em que o vencedor leva tudo; aqueles que alcançam a consagração, formando uma minoria, e uma grande maioria de desconhecidos do grande público. Essa desigualdade estrutural nos mecanismos do mercado artístico pode ser observada nas condições de trabalho das performances musicais, refletindo-se nos locais de apresentação, nos valores das entradas e remunerações, no tipo de trabalho realizado, na imagem apresentada e na reação do público.

Na prática, existem gradações de reconhecimento entre os extremos de sucesso e fracasso. Além dos artistas consagrados e dos desconhecidos, há aqueles com reconhecimento local ou dentro de um nicho específico, atingindo públicos restritos que podem variar de dezenas a alguns milhares de pessoas, desfrutando de um sucesso relativo.

No entanto, mesmo os artistas menores, ou em busca de crescimento, podem utilizar símbolos associados ao sucesso no mercado musical para compor uma imagem que transmita a ideia de ser bem-sucedido. Eles podem mimetizar protocolos utilizados por artistas consagrados, desde que disponham de algum capital para isso, adotando estratégias que copiem a imagem e sugiram ao público uma trajetória ascendente ou uma reputação no meio musical.

À semelhança dos mercados da imagem descritos por Sennett (2022), que são movidos pelo burburinho, os artistas precisam mostrar que têm poder na rede de relacionamentos, participando dos bons "zonzuns" e se distanciando dos negativos, além de passar uma imagem de serem artistas prósperos e não funcionários estáveis. Essa busca por status e diferenciação da massa se torna marcador de ascensão. (Sennett, 2022, p. 71 e 91)

Alguns dos músicos descobriram que é imprescindível contratar técnicos de som e, se possível, ter uma equipe em todos os shows, além de músicos de apoio, preferencialmente fixos. Isso é relevante para que a presença do músico ocorra apenas na hora da performance, criando uma aura de mistério e singularidade (Benjamin,1987), gerando expectativa em torno do músico e liberando-o do trabalho técnico.

No mercado artístico, o prestígio é direcionado aos artistas que desempenham as atividades consideradas nucleares em uma determinada forma de arte. Esse prestígio, advém de convenções sociais, não sendo um critério absoluto, por exemplo: na música seria a atividade nuclear a composição ou a interpretação? (Becker, 2010, p.40) A divisão do trabalho pode ser naturalizada e hierarquizada de diversas formas a partir de distinções entre composição e interpretação, que são atividades que se emaranham no rock, se distinguem marcadamente na música clássica e se invertem no jazz, estilo no qual a interpretação adquire mais prestígio do que a composição, tendo em vista que esta apenas fornece uma estrutura para o improviso. (Becker, 2010, p.34)

A produção da obra, contudo, ocorre por redes cooperativas. Para realizar um concerto, diversos trabalhos tiveram que ser realizados, como a construção dos instrumentos e organização do local (Becker, 2010), e, nas performances ao vivo analisadas, o trabalho técnico e braçal é parte essencial do processo, mas obscurecido pelo ideal do artista criador.

A crença de que a obra de arte é produzida por um indivíduo com qualidades especiais, a quem a sociedade atribui privilégios e direitos diferenciados, deriva do “mito romântico” para caracterizar essa crença no “gênio” do artista, cunhado no processo histórico de sociedades ocidentais. Sendo eles especiais, a sociedade entende ser legítimo liberá-los de constrangimentos sociais válidos para o resto das pessoas, como decoro e regras de convivência. (Becker, 2010, p. 38)

A celebração do talento individual também se contrapõe à realidade que ancora os processos inovativos, cada vez mais coletivos e em rede, com participação de usuários, por meio de *crowdsourcing*³⁵, entrelaçando a dicotomia convencional entre artista e público. (Lima e Bridi, 2019, p.335; Woodside e Jiménez, 2012, p. 92)

³⁵ *Crowdsourcing* é um termo que sintetiza o modo coletivo pelo qual as inovações são realizadas em rede, com uso das NTICs. Por meio de plataformas e sites as empresas utilizam trabalhos normalmente gratuitos de usuários por meio do mote colaborativo para geração de ideias, realização de tarefas, resolução de problemas e coleta de informações. Para Corsani (2003), se a inovação ocorre na rede, ela é social e o capital não assume os riscos. A autora afirma que o capital explora as riquezas produzidas pelas redes de compartilhamento intersubjetivas e se apropria do valor, transferindo os riscos para os pequenos produtores e os investimentos à coletividade.

Os músicos, ao organizarem suas performances e delegarem essas atividades desvalorizadas, exploram essa cisão no imaginário do público entre trabalho não-criativo e criativo, associando-se apenas à segunda dimensão. Para a construção do status de uma profissão como mais valorizada do que outras, há uma transferência do trabalho considerado mais degradante para outras ocupações. Na prática, há um continuum entre profissionais e não profissionais, apesar das divisões e hierarquias internas que transferem os trabalhos menos valorizados aos iniciantes ou excluídos da esfera de uma determinada profissão. (Dubar, 2012, p. 358)

Na música, o trabalho pesado e técnico de lidar com os equipamentos, que às vezes pode levar horas para ser montado e desmontado, carregado e descarregado antes e após o show, assemelha-se mais a uma atividade convencional e braçal do que “criativa”. O artista, buscando destaque, geralmente se posiciona no topo da estrutura, e quanto mais bem-sucedido for, maior deverá ser a equipe de apoio. Realizar o trabalho braçal reforça a imagem de desvalorização do artista e demonstra o fracasso financeiro e de reconhecimento perante o mercado.

Essa estrutura de sucesso baseada na imagem, no burburinho e na desigualdade é percebida como uma realidade difícil para músicos que se consideram introspectivos e mais voltados para a virtuosidade ou sensibilidade artística. Além disso, também traz sofrimento para os músicos que vivem da imagem de sucesso. Os que desejam alcançar o estrelato precisam manter um perfil ativo nas redes sociais, com muitos seguidores, postando conteúdo diariamente. Nem sempre esses conteúdos precisam ser sobre música, pois o mais importante é a imagem e ser visto.

Entre os músicos que têm alguns milhares de seguidores nas redes sociais (entre 10 e 20 mil), que atraem mais audiência para os shows e têm pelo menos uma música própria conhecida pelos seus fãs, há o uso dessa estratégia de delegar o trabalho braçal. Com os recursos que possuem, eles se lançam no mercado dessa maneira, projetando a imagem de artista em ascensão, dedicando-se ao networking e às redes sociais.

Benjamin, por exemplo, contrata músicos de apoio fixos e busca parcerias dentro do mercado para compor, além de se dedicar diariamente às redes sociais, relacionando-se com pessoas do meio até mesmo em termos de amizades e relacionamentos amorosos:

Você tem que ser flexível pra sair do seu gosto pessoal. Isso é uma coisa bastante importante na minha opinião. Você tem que tocar o que as pessoas querem ouvir. Então não adianta fazer um repertório que você se sinta muito bem. Então, tipo, fazer um show pensando nos outros, pra mim é o principal. E também ter um carisma pra parte de contratação. Você tem que ser

carismático tanto com o público, tanto com os empresários que você vai lidar, os donos dos bares, das baladas, em tudo. Você tem que ter um relacionamento e o *networking* que vem por trás disso. E tem que conhecer. E eu sempre penso assim, você tem que trabalhar com os melhores que você conhece, então você vai subindo, entendeu? Eu quando comecei a compor, eu compunha sozinho. Aí depois eu comecei a compor com outras pessoas [...] O Instagram é diferente. Tem as pessoas que me seguem, às vezes pela minha imagem e acaba curtindo a música porque gosta de mim. Então, são públicos diferentes: no Spotify, é quem vem pela música mesmo e aí depois acaba conhecendo a imagem. No Instagram vem bem mais pelo *lifestyle*. Vem mais pela imagem. (Benjamin, cantor e músico autoral)

Há alta rotatividade de músicos de apoio que vão de trabalho em trabalho, permanecendo por um tempo apenas nos que pagam melhor. As bandas e artistas iniciantes acabam compreendendo essa realidade de sobrevivência dos músicos contratados, mas não podem contar com eles de forma consistente. Outro ponto é o músico de apoio priorizar a outra profissão, que lhe garante mais estabilidade. Saulo é um dos contratados de Benjamin para o seu projeto de tocar músicas em casas noturnas de renome em São Paulo. Contudo isso não é visto por ele como uma prioridade, o que, portanto, não garante sua permanência nesse projeto musical. Para Saulo, que tem uma banda de casamentos junto com Heitor e um trabalho estável, participar dos empreendimentos musicais de Benjamin é menos importante do que essas outras ocupações:

Pro meu lado profissional em si, tem essa questão musical hoje encabeçando, muito mais essa questão da banda de casamento. Eu tenho o projeto com o Benjamin, que é legal também, mas não é uma prioridade. Assim, se eu tiver que trabalhar CLT a ir para um show com ele, por exemplo, eu tenho alguma atividade em um sábado e eu tenho que ir na empresa, eu vou optar, sem sombra de dúvidas, a empresa. (Saulo, baterista, 2022)

Fred também trabalha com músicos contratados, e embora tente realizar as apresentações com os mesmos instrumentistas, a necessidade de sobrevivência destes ocasiona instabilidade por não conseguirem cumprir agendas por estarem em busca de melhores remunerações:

A base é sempre a mesma. As vezes um não pode porque tem agenda, tá viajando com fulano não sei onde. Então assim, eu perdi meu guitarrista para [uma cantora famosa] agora (risos), eu brinco com o Henrique (risos), ela me roubou você. Então é essa onda, quando os caras podem, aí eu já ligo antes, aviso antes, olha vai ter show. (Fred, músico autoral, 2023)

Nas performances dos músicos de maior reputação, os profissionais técnicos estão sempre presentes, utilizando camisetas pretas com o nome do artista ou da banda. Eles operam a montagem do palco, afinações e testes de equipamentos, a mesa de som e a desmontagem dos equipamentos, assim como cuidam de qualquer imprevisto ou instalação necessária. Os artistas podem então utilizar o mistério, permanecendo longe dos olhares do público, quando são mais famosos, ou dar atenção, tirar fotos, dependendo do nível de reconhecimento, o que gera o burburinho necessário para angariar mais poder na rede.

Na hora da apresentação, o ideal é ser o último a ser visto entrando no palco, depois que a banda está presente e tocando, e o primeiro a deixá-lo após o show, embora o trabalho de passagem de som ocorra antes, normalmente longe dos olhares do público. É comum os músicos levarem a família e amigos para os shows, tanto em cidades maiores quanto menores. Pai, mãe, avó, tios, filhos, se houver, cônjuge, amigos e conhecidos por vezes formam parte do público. Um músico sem público é sintoma de fracasso.

Nos mercados organizados em rede, uma das práticas para tentar ascender é a de se aproximar de pessoas influentes na rede (Sennett 2022), e para os músicos isto envolve pessoas importantes nas panelinhas, considerando o nicho musical e os objetivos de sucesso. Assim, as bandas ou músicos que buscam “estourar” têm o desejo de se apresentar com artistas grandes. Essa prática de “abrir” o show, permite-lhes compartilhar o universo simbólico dos músicos consagrados, sendo vistos por públicos maiores; e utilizam essa oportunidade para se divulgarem por meio de fotos e vídeos em redes sociais, incorporando em sua trajetória essa informação, por exemplo, mostrando que “abriram” o show de alguém conhecido. No entanto, na prática, isso nem sempre resulta em ascensão e sucesso, e às vezes nem mesmo em progressão na carreira, mas sim em um momento de fama passageira.

No mercado que gira em torno da cultura do status, ter seguidores, ser conhecido ou ter tocado com famosos é fundamental para se promover como artista. No caso de músicos que desejam ascender e adotam estratégias de trabalhar a imagem, as apresentações podem ser precedidas e sucedidas por um DJ, desempenhando o papel de “emoldurar” o artista principal. No entanto, por trás das aparências, há uma rotina de trabalho intensa, mesmo com a equipe contratada, e o esforço para parecer um artista de mais renome. Em um show que começou a uma hora da manhã, Ciro, além de ter ido passar o som à tarde, chegou ao local às 21:30h e, permaneceu até o final da apresentação do DJ, indo embora por volta de quatro horas da madrugada. Os técnicos de palco que

operavam o som e a mesa de som, também utilizada pelo DJ, tiveram a mesma rotina de horário.

Imagem 1 — Show de Ciro, cantor e artista autoral de sertanejo: técnicos de som e apresentação de abertura com DJ. Fotos da autora, 2023.



Imagem 2 — Público concentrado no palco no show de Ciro. Foto da autora, 2023.



Os músicos que usam esses símbolos de sucesso podem chamar pessoas do público próximo ao palco ao longo do show para que tirem fotos, interagindo constantemente com eles. Além disso, costumam ter pessoas, profissionais ou conhecidos, filmando as apresentações, utilizando equipamentos como celulares e extensores. As imagens das apresentações precisam estar bem montadas para depois serem divulgadas em redes sociais. Em todas as performances, é de praxe apresentar a

banda, e por vezes dizer algo sobre os músicos instrumentistas que demonstrem seu portfólio, como com quem já tocou e os lugares, cidades ou países.

O comportamento do público muda conforme a reputação dos músicos. Quando os músicos são mais populares, o público, disperso antes do show, volta-se para o palco quando é anunciada a entrada do artista principal da noite. Eles costumam ter pelo menos uma música original mais conhecida que pode ser tocada na abertura do show, ou em algum momento de maior mobilização da plateia, dependendo da popularidade, e cantada animadamente pelo público, que dança próximo ao palco, filmando e tirando fotos. Os músicos conhecidos em suas comunidades mostram essa popularidade ao longo dos shows, chamando conhecidos que estão na plateia pelo nome, mencionando figuras conhecidas da cidade ou da região e performando em festividades públicas ou bares e casas noturnas mais frequentadas. No caso de Ciro, sua intenção é organizar um show com 80% de músicas autorais, mas isso ainda não se concretizou, então ele inclui poucas músicas originais, mas conhecidas.

Natanael, que trabalha como técnico de palco para artistas famosos, descreve a rotina desse trabalho em relação aos músicos de sucesso. Chegando à cidade onde o show será realizado por volta de meia-noite e, após dormirem em um hotel, no dia seguinte começam a montar o palco às 8:00 da manhã. Inicialmente, montam a cenografia e a iluminação; por volta das 13:00, instalam as caixas de som, monitores e todo o equipamento de som; em seguida, preparam o chamado *backline*, incluindo bateria e guitarra. Posteriormente, realizam uma verificação para garantir que tudo está conectado corretamente à mesa de som. Às 18:00, fazem o *soundcheck*, que é a passagem de som com a banda do artista, que normalmente é contratada, e às 19:00, com o próprio artista. Por volta das 19:30 até as 20:00, o artista tira fotos com os fãs durante meia hora, e o show começa às 21:00, encerrando-se por volta das 22:30.

Após o encerramento do show, o artista e a banda retornam ao hotel, enquanto a equipe técnica permanece para desmontar o palco e carregar os equipamentos no caminhão, caso aquele tenha sido o único show na localidade. Se o show se repetir no mesmo local, o palco é deixado montado, finalizando as atividades por volta da meia-noite. Caso o artista precise viajar para outra cidade para se apresentar, o trabalho de desmontagem e carregamento dos equipamentos se estende até aproximadamente as 2:00. No dia seguinte, a mesma rotina é reiniciada, muitas vezes de forma mais apressada devido ao tempo de deslocamento necessário para a nova localidade.

Em grandes shows de bandas estabelecidas, é comum que outras bandas, em vez de DJs, façam a abertura. Em uma observação de apresentação de uma banda nacionalmente famosa, a abertura foi realizada por um trio que organizou seus próprios equipamentos, que incluíam violões elétricos e uma pequena bateria com seu logotipo. Enquanto se apresentavam, o público permanecia disperso, conversando entre si. Após a finalização da apresentação de abertura e antes da entrada da banda principal, os técnicos de som da banda principal terminavam de organizar o palco, compartilhando o espaço com a banda de abertura, que desmontava seus equipamentos, tudo isso ocorrendo sob baixa luminosidade. Os equipamentos da banda principal eram maiores e mais variados, incluindo bateria e teclados de tamanho grande e um suporte com cinco guitarras.

Quando a entrada da banda principal foi anunciada, o público disperso imediatamente concentrou sua atenção no palco e permaneceu focado até o término do show, cantando todas as canções. Os artistas entraram apenas no momento do show e se retiraram imediatamente após o término, enquanto os técnicos subiram novamente ao palco para desmontá-lo. Não houve momentos dedicados à interação ou sessão de fotografias com o público antes ou depois do show.

Imagem 3 — Técnicos de som e comportamento do público em show de banda de sucesso nacional. Fotos da autora, 2022.



Essa realidade contrasta com a da maioria dos artistas, que precisam realizar seu próprio trabalho técnico e braçal, ficando "invisíveis" nesses momentos e trabalhando mais intensamente. Eles geralmente chegam antes do público para realizar essas atividades e, no final do show, se estiverem em um bar, as luzes do palco diminuem enquanto desmontam os equipamentos. Nesses casos, o público volta a socializar e não presta atenção no palco ou nos músicos, que podem sair sem muitas abordagens por parte dos presentes.

Para os artistas menores, o trabalho braçal e técnico pode levar de aproximadamente 20 minutos a quase três horas, dependendo do tamanho e complexidade da montagem. Eles precisam assumir essa atividade, já que não possuem capital para contratar outros profissionais.

A duração dos shows também costuma ser maior em comparação com os de artistas de sucesso, que geralmente duram de uma a uma hora e meia. Para músicos desconhecidos, os shows frequentemente têm uma duração de duas a quatro horas, muitas vezes sem intervalos, além das responsabilidades técnicas e dos deslocamentos, embora a remuneração seja apenas pelo show. Às vezes, ocorre o oposto: eles têm que se apresentar rapidamente em um curto período de tempo, tocando apenas uma ou algumas músicas e dividindo o palco com outros artistas.

Dessa forma, os músicos que não têm equipe de som precisam possuir seu próprio equipamento, carregar no carro, levá-lo para o local e montar e desmontar, recolocando-o no carro. Por isso, tendem a preferir algo pequeno e a tocar sozinhos com voz e violão ou em duplas para simplificar o processo. É raro que os bares disponham de equipamentos de qualidade, e mesmo quando o fazem, trata-se normalmente de mesa de som e/ou caixa, sendo necessário complementar levando equipamentos próprios, emprestados ou alugados.

Júlio, residente em São Bernardo do Campo, foi contratado para se apresentar em uma festa em Maresias, no litoral norte de São Paulo, e teve que providenciar todo o equipamento de som para um trio. Além de sua performance, ele também teve de lidar com carregamento, deslocamento, montagem e desmontagem dos equipamentos extras, já que normalmente performa sozinho, com voz e violão.

Tive que alugar o equipamento, tive que ir buscar o equipamento, tive que botar no carro, ir até Maresias, três horas de viagem, monta tudo, passa o som, toca três horas, desmonta tudo, carrega o carro tipo, equipamento mesmo, *subwoofer*³⁶ de 80 quilos. E depois voltar e pegar estrada. (Júlio, cantor de voz e violão e compositor, 2023)

Durante deslocamentos para outras localidades para tocar ao vivo, Júlio já enfrentou problemas, como se perder ou ter dificuldades com seu carro, correndo o risco de se atrasar ou até mesmo perder a *gig*. Em uma dessas situações seu carro quebrou e

³⁶ Um *subwoofer* é um tipo de alto-falante utilizado em shows de música para reproduzir sons de frequências mais graves com melhor qualidade, aprimorando a experiência do público durante a apresentação.

precisou chamar um Uber, carregar seu equipamento novamente e pagar do próprio bolso uma hora na corrida para chegar a tempo de uma apresentação no interior de São Paulo.

Em outra ocasião, ao finalizar uma apresentação de voz e violão em um restaurante, que se estendeu por quatro horas, Júlio recebeu uma mensagem no celular de sua colega, Aline, uma cantora que precisava urgentemente de sua caixa de som. Naquela mesma noite, Aline tinha um show marcado em outra cidade, situada a uma hora e meia de distância, mas enfrentava problemas técnicos com seu equipamento. Os músicos que colaboram e confiam uns nos outros geralmente encontram apoio nesse aspecto. Júlio aguardou por aproximadamente 20 minutos até que Aline chegasse para buscar a caixa de som, que precisou ser acomodada no carro da cantora, que já estava lotado com seus próprios equipamentos.

Aline estava vestida para o show, com roupas brilhantes, maquiagem e cabelos arrumados, pronta para viajar. Levando em conta o tempo de uma hora e meia de deslocamento, cerca de meia hora para descarregar e montar os equipamentos, três horas de show, que começaria às 21:00, e o tempo de retorno, Aline estimou que estaria de volta a São Bernardo do Campo por volta das 2:00 da manhã. No total, seriam sete horas de trabalho, incluindo deslocamento, apresentação, montagem e desmontagem dos equipamentos. Também é importante considerar o tempo necessário para se arrumar para a apresentação e o imprevisto de última hora devido à caixa de som, que é de responsabilidade do músico e não do contratante.

Esse tipo de trabalho envolve componentes pesados, exigindo não apenas as horas do show, mas também inúmeras tarefas antes e depois da apresentação, que podem durar mais do que a própria performance, além de estar sujeito a diversos riscos e imprevistos. Fábio, cujo grupo fui acompanhando em observações de performances para esta pesquisa, leva cerca de duas horas e meia para montar e desmontar os equipamentos da sua banda. A saída recente da vocalista o obrigou a assumir também o vocal.

Assim, os músicos que tocam ao vivo percebem que precisam gostar muito da atividade, dado que as tarefas são árduas e trabalhosas. Elas incluem busca por oportunidades de se apresentar, montagens e ajustes nos equipamentos sonoros, execução musical, e tarefas relativas aos deslocamentos e à organização deste, como abastecer o carro, buscar os outros membros da banda e todo esse trabalho ao término do show. Isso é realizado sem remuneração.

5.2. Negociação de remunerações e improviso de soluções

Os músicos enfrentam situações precárias em bares. Na maioria das vezes, mesmo investindo em equipamentos e instrumentos próprios, eles estão sujeitos a apresentar problemas técnicos. Nas raras situações em que um ou outro equipamento é oferecido pelo estabelecimento, é comum não funcionarem corretamente ou serem de qualidade ruim, o que pode prejudicar a performance, já que esses contratantes não se importam com a qualidade técnica.

Na negociação do cachê ou *couvert*, os contratantes possuem vantagens, ainda que sejam locais pequenos que também estão sujeitos a precariedades. Há uma competição interna entre os músicos por *gigs*, além de terceirização entre eles por meio de subcontratação entre eles. O excedente de mão de obra artística é útil para o funcionamento do mercado e para a manutenção da estrutura de desigualdade e da dinâmica de contratos flexíveis e informais. O surgimento cada vez maior de candidatos ao sucesso contrasta com as seletivas barreiras para a consagração. Essas configurações engendram uma concorrência interindividual, da qual os contratantes tiram proveito. (Menger, 2005)

Para Menger (2005), no trabalho artístico, observam-se determinados condicionantes típicos de uma "concorrência perfeita", como o predomínio de contratos flexíveis e a possibilidade de admissão e dispensa sem barreiras e custos para o empregador, de acordo com suas necessidades. O autor denomina essa organização do trabalho como "mercado paradoxal", no qual a alta rotatividade, flexibilização e substituição dos trabalhadores coexistem com a valorização da alta qualificação, singularidade e altos salários.

Os contratantes se beneficiam de uma ampla gama de escolhas entre talentos e competências diversas a um custo baixo, sem os ônus que tal estrutura impõe ao trabalhador, como a necessidade de buscar outras atividades, períodos de desemprego e gestão de redes de relacionamento. Os empregadores buscam se valer da reserva de artistas para reduzir seus custos, aproveitando-se do celeiro de talentos disponíveis. (Menger, 2005) Os contratantes, por sua vez, podem ser pequenos bares que também não possuem condições para aumentar as remunerações, ou grandes casas e redes de restaurantes que não o fazem. O excedente de músicos dificulta a barganha por melhores

remunerações, conforme ilustrado pela fala do músico Francisco, que integra uma banda de samba e pagode:

Você cobra 1.000 pra tocar num barzinho, O cara vem e cobra 300. Aí o cara do bar vai ter atração do mesmo jeito. A pessoa vai lá e cata a de 300. Aí acontece o negócio lá da gente falar, normal. Aí o cara liga: tem como você abaixar pra mim porque o fulano fez 300? (Francisco, percussionista e cantor de samba)

Os contratantes muitas vezes querem pagar apenas 150 reais para um artista solo iniciante, ou proporções equivalentes para uma banda. Se os músicos aceitam, isso cria um precedente para continuarem sendo contratados por valores baixos, que podem até mesmo não cobrir os custos de deslocamento. Em alguns casos, isso pode levar os músicos a "pagarem para trabalhar".

Outras dificuldades incluem práticas em que o estabelecimento não repassa a taxa de *couvert* para o músico, embora cobre dos clientes sob essa justificativa. Nesse modelo, o músico é contratado por um valor fixo, enquanto o estabelecimento retém a receita da entrada, que muitas vezes é substancialmente maior. Esta divisão da taxa de entrada não é transparente, o que leva os clientes a acreditarem que estão apoiando diretamente o músico. Os músicos muitas vezes não podem denunciar essa situação, uma vez que dependem do trabalho oferecido pelo estabelecimento

Renato passa por dois intermediários para se apresentar ao vivo. Uma agência, paga pelo estabelecimento, o contrata para realizar performances duas vezes por semana em uma filial de uma grande rede de restaurantes. A cada apresentação, a agência recebe cerca de 1.200 reais do contratante e repassa aproximadamente 270 reais para cada um dos dois músicos, que se apresentam durante um total de seis horas, ficando com 55% do valor. Enquanto isso, a receita da portaria, segundo seus cálculos com base no preço do *couvert*, chega a cerca de cinco mil reais:

É que tem uma “agenciuzinha” aqui que “come” uma parte, mas o restaurante paga pra essa agência mais ou menos aí uns 1.100 a 1.200 ao todo pro domingo acontecer. Essa agência morde uma parte e paga aí em torno de uns 270, 275, mais ou menos pra cada músico. Chutando baixo, o restaurante deve fazer uns “cinco pau” de portaria. E o povo, quando você vai no bar, você paga o *couvert*, você acha que vai pro músico só que o músico, ele não tá chegando de Lamborghini, ele está chegando de Golzinho, ele tá chegando de Brasília, ele tá chegando de moto, né? (Renato, baixista e cantor de voz e violão, 2022)

Para os contratantes, os músicos de qualidade são aqueles capazes de atrair público e encher o estabelecimento. No entanto, dado que não há garantias de que o público será conquistado, os músicos assumem o risco inerente ao trabalho. Como a metáfora dos dados de Sennett (2022), uma performance bem recebida pelo público em uma apresentação não assegura sucesso na próxima. Assim, os músicos enfrentam avaliações a cada performance, sujeitos à incerteza de como serão recebidos e a possíveis reclamações dos clientes.

É necessário também demonstrar flexibilidade e ajustar o repertório de acordo com o perfil do público e suas supostas preferências, levando em consideração faixa etária, contexto e objetivos da apresentação. Essa relação de submissão é essencial para a sobrevivência dos músicos. Nas artes e profissões “criativas”, a autonomia é exigida de todos os trabalhadores, independentemente do nível de sucesso, o que incentiva uma cultura de competição interindividual e impõe uma independência constrangedora aos trabalhadores de menor qualificação e reconhecimento. (Menger, 2005)

Nas apresentações ao vivo, o imperativo de agradar o público e o contratante, enquanto destinatários finais, impõe influências externas a esses trabalhadores, que precisam se adaptar ao que está sendo tocado no momento. (PINA, 2018) Conseqüentemente, para que o repertório leve as pessoas a se entreterem, o uso de canções conhecidas e que estão na moda é recorrente, embora haja a incerteza constante quanto à reação do público.

Para estar preparado, é necessário ter um repertório completo, excedendo o tempo exigido para a apresentação, pois ajustes podem ser necessários conforme as reações do público durante o show. Às vezes, os músicos iniciam com um planejamento prévio, mas precisam improvisar e mudar rapidamente de música se esta não estiver funcionando conforme o esperado. Paulo tem um repertório de sete horas na memória, para o qual ele dedica cerca de três horas e meia por dia, ouvindo música, praticando e selecionando as melhores para sua voz. Ele se apresenta no estilo sertanejo, acompanhado de seu padrinho, um baterista. Devido à natureza que considerou “repetitiva” da percussão neste estilo, não há necessidade de uma rotina tão frequente de ensaios:

Eu tenho sete horas de repertório na cabeça. Eu não gosto de ficar tocando com o celular na frente. Eu sempre faço por onde ter o repertório na minha cabeça. Sei muita coisa, revisando sempre a própria cabeça, porque a parte de eletrônico é propensa a defeito. E aí se você não for um bom músico ali, na hora você tá lascado. Então, tem que ter isso em mente. Na minha cabeça é assim, se você tem um bom empenho, você vai ter bom resultado [...] a gente

ensaia as vezes, porque a parte sertaneja é uma percussão que é sempre a mesma coisa. Mas eu toco todo dia. Se tem um dia que eu não toco, no outro dia eu toco mais, porque no outro dia eu não compensei. É mais pra não esquecer mesmo. Acho que umas três horas e meia, mas não de tocar, de treinar, mas de escutar as pessoas cantando, ver o que vai ficar bom na minha voz. (Paulo, cantor de voz e violão, 2022)

O improviso de soluções é comum também quando lidam com repertórios extensos e podem esquecer alguma música. Uma estratégia é a de incentivar o público a cantar ou recorrer a folhas impressas organizadas em pastas, listas de músicas ou até mesmo o celular para lembrar letras e cifras. Além disso, o improviso pode ser necessário em relação aos equipamentos eletrônicos, que estão sujeitos a apresentar defeitos antes ou durante a apresentação, exigindo uma resposta imediata.

Gustavo, que assim como Paulo, apresenta-se com voz e violão, tem cerca de 300 músicas memorizadas e também considera que utilizar o celular ou folhas durante as apresentações não demonstra profissionalismo. No entanto, em uma de suas performances, enfrentou alguns minutos de interrupção devido a problemas no pedestal do microfone. Seu amigo Sandro, que o acompanhava, prestou assistência, ajudando a resolver o contratempo enquanto Gustavo segurava o violão. Por não possuir carro, Gustavo precisou contar com uma carona de Sandro antes do show para transportar a caixa de som, o pedestal, o violão e os cabos. Após a apresentação, os equipamentos foram deixados no local para serem buscados no dia seguinte.

A severidade com que abordam esses problemas decorre da importância das reputações. Músicos que desapontam o público e o contratante podem afetar até mesmo aqueles que os recomendaram. Por exemplo, Renato indicou uma amiga para tocar após o seu horário em um bar. Em seguida, o proprietário do estabelecimento ligou para ele e reclamou que ela interrompia o show sempre que estourava uma corda do violão, o que ocorreu logo na segunda música. A solução seria continuar tocando pelo menos por alguns minutos sem a corda e, em seguida, fazer uma pausa rápida para trocá-la ou encontrar outra solução.

Os músicos percebem a necessidade de saber se adaptar a essas situações imprevistas e improvisar soluções rápidas, mesmo que sejam consideradas por eles como "gambiarras". Por exemplo, se uma mesa de som no local estiver com defeito, precisam ser capazes de fazer reparos rápidos.

Quando músico e contratante possuem uma relação de confiança e boa comunicação, as negociações de boca a boca são complementadas por conversas

adicionais para resolver quaisquer problemas e ajustar o acordo, inclusive a remuneração, caso a portaria ou a performance tenha superado as expectativas. No entanto, em trabalhos menores, a prática comum de não formalizar contratos, especialmente com desconhecidos, pode resultar em dificuldades durante a performance. Nestes casos, pode ser necessário elaborar algum tipo de documento simples para esclarecer o combinado, como a localização do músico durante o evento, evitando situações desconfortáveis, como ser posicionado em um local inadequado, longe do público e exposto ao sol, além de solicitar outras condições, como água. Em eventos maiores, como casamentos, que envolvem negociações financeiras mais substanciais e uma preparação mais detalhada, alguns músicos preferem formalizar contratos assinados por ambas as partes. No entanto, essa prática não é comum na maioria das contratações, geralmente informais.

Outra dificuldade enfrentada pelos músicos está relacionada aos imprevistos, trata-se dos cancelamentos de shows devido a condições climáticas adversas, que muitas vezes resulta no não pagamento e na interrupção das apresentações. É comum encontrar dificuldades em realizar shows em espaços abertos ou semifechados durante épocas chuvosas do ano.

As apresentações organizadas pelas prefeituras geralmente ocorrem em espaços abertos, como praças públicas ou outros locais conhecidos da cidade. Existem também bares ao ar livre ou com áreas abertas onde o palco é montado ou onde o público se posiciona, o que pode afetar a presença de clientes em dias de chuva e comprometer o pagamento dos *couverts*.

Em uma dessas apresentações na praça, organizada por uma prefeitura, uma forte chuva causou a interrupção abrupta do show. Embora o grupo estivesse protegido sob uma tenda, adquirida por conta própria, esta era insuficiente para cobrir todos os músicos e equipamentos de som. Com o tempo instável, a chuva era uma possibilidade iminente.

Após cerca de uma hora e meia de apresentações, seguida por um intervalo de 20 minutos, a banda retomou o show. No entanto, quando acabaram a primeira música, o vocalista anunciou o final da apresentação simultaneamente ao início da chuva, o que levou o público a se dispersar rapidamente. O grupo musical permaneceu dentro da tenda desmontando e organizando os equipamentos, mas ficou parcialmente exposto à chuva.

Na cidade de São Paulo, verificamos um circuito de bares de estilos musicais minoritários, como o jazz, que conseguem aglutinar público e fornecem um espaço para essas apresentações. No entanto, também precisam reservar parte de sua agenda para estilos mais populares, como o pop rock e o rock, para garantir sua sobrevivência

financeira. Essa especialização de bares em estilos é inexistente ou menos comuns em cidades menores, onde os locais precisam acomodar uma variedade maior estilos e os músicos têm mais dificuldade de especialização em algumas correntes musicais.

O valor do ingresso para shows de jazz tende a ser mais alto do que para shows de outros estilos musicais. Enquanto em bares convencionais podem ser encontradas entradas livres ou cobrança de um "couvert" de 10 a 20 reais, em shows de jazz na cidade de São Paulo, os ingressos geralmente começam em torno de 45 reais, considerados relativamente baratos, podendo chegar a mais de 100 reais em locais mais caros.

5.3. Músicos autorais e performances auto-organizadas

Via de regra, músicos que almejam seguir uma carreira autoral enfrentam dificuldades para atrair público em eventos e bares, onde a prioridade é dada a canções populares que agradem aos frequentadores. Os músicos menos conhecidos precisam lutar pela atenção do público. Especialmente no interior do estado, onde a presença de espaços culturais como os do SESC pode ser limitada, é ainda mais difícil encontrar palcos para estilos menos populares na cena musical local.

Como os bares visam oferecer um repertório de músicas conhecidas para um público que busca consumo, sociabilidade e entretenimento, os músicos autorais se veem obrigados a lidar com uma audiência distante e voltada para outras atividades. Para contornar essa situação desfavorável, a estratégia mais comum é incluir no repertório interpretações de músicas populares, intercaladas com uma ou duas composições próprias, especialmente em momentos em que a atenção do público parece mais receptiva.

Essa abordagem depende da percepção dos músicos em relação à reação da audiência e à popularidade de suas músicas. Assim, eles podem notar que no início as pessoas estão distraídas e até de costas para o palco, o que não consiste em um momento propício para tocar uma composição original que é pouco conhecida. Além disso, outras estratégias incluem interagir mais perto do público durante os intervalos, apertar a mão de mesa em mesa, se apresentar e distribuir materiais promocionais, como panfletos e cartões com todos os contatos e redes sociais, inclusive com *QR Code*. Durante as apresentações, isso pode ser feito com o auxílio de alguém designado para essa função, como o técnico de som ou um amigo ou familiar. Além disso, podem utilizar o telão dos bares para inserir imagens de suas redes sociais, como fotos com outros músicos, se forem

conhecidos, e seu contato de perfil. Quando o show é acústico, eles podem deixar um pequeno quadro apoiado em uma mesa ou ao lado com informações de contato visíveis ao longo de toda apresentação.

As estratégias de venda de shows também podem ser remodeladas para quem aspira a seguir carreira autoral. Fred divide suas apresentações em dois tipos de shows: os de interpretações e os autorais. Os primeiros são oferecidos a bares, enquanto os segundos são voltados para festas organizadas por prefeituras, teatros e *podcasts*. Ele oferece três formatos de apresentação para venda: voz e violão, metade da banda e banda completa. Nos bares ele encontra ocasionalmente algumas pessoas que o seguem nas redes sociais e pedem suas músicas próprias, embora sejam poucas, geralmente três ou quatro:

Então o Fred do bar é aquele Fred de releituras. Eu já consegui imprimir uma coisa, que é tocar as coisas que eu gosto, eu consigo imprimir um clima de show no bar: a galera canta junto, bate palma, participa, vira um clima de show mais intimista. E nos shows não, a maioria é música minha, show de teatro mesmo é 99% música minha, que é apresentar o meu trabalho. Quando vou pra televisão, pra algum *podcast*, é o meu trabalho que eu vou apresentar lá [...] e essa questão das pessoas pedirem música minha, porque muitos já me seguem, já veem nas redes e aí vão pro bar e pedem a música. E é interessante porque não é todo mundo que canta. Então, vamos supor, três, quatro pessoas cantam e eles cantam com uma vontade que eu acho que é para mostrar aos outros (risos). (Fred, músico autoral, 2023)

Diante da escassez de espaços para apresentações autorais, especialmente para estilos minoritários, os músicos podem optar por tocar em locais próprios, em espaços emprestados ou alugados, e até mesmo organizar eventos em espaços públicos. Um exemplo disso é o grupo de samba de Fábio, que foi se formando e se profissionalizando a partir do bar de um de seus membros. Nesse local, eram realizados ensaios e performances semanais. O grupo foi se organizando a partir desse ponto de encontro, onde músicos e amigos se reuniam para compartilhar o estilo musical.

Imagem 4 ← Apresentação do grupo de samba de Fábio em bar próprio. Foto da autora, 2023.



Os músicos podem organizar eventos colaborativos ou individuais para divulgar seus projetos. Uma das opções é alugar espaço em bares sem o dinheiro, mas negociando a divisão do lucro da entrada ou do consumo com os proprietários. No entanto, encontrar espaços adequados pode ser desafiador, pois é necessário que haja alinhamento entre a proposta do músico e a do estabelecimento. Isso frequentemente resulta em uma oferta limitada de locais disponíveis para apresentações.

Guilherme, cantor e violonista de bossa nova e samba com aspirações autorais, também atua como produtor e empreendedor. Ele frequentemente organiza seus eventos de maneira independente em um bar na Grande São Paulo, onde reside. Há diversos arranjos entre donos de estabelecimentos e músicos nesses tipos de eventos. No caso de Guilherme, os proprietários do bar, amigos do músico, cederam o espaço, permitindo que ele ficasse com a renda da bilheteria enquanto a receita do consumo foi destinada ao estabelecimento.

A realização de shows auto-organizados varia conforme a negociação com os proprietários, além de depender da popularidade do artista e da quantidade de público esperado. Sem a camaradagem de se ter amigos proprietários, como no caso de Gabriel, os donos dos locais não estão propensos a assumir riscos, que são arcados pelo músico ou banda. Uma outra combinação usual, em caso de alguma popularidade do artista, é repassar 70% do valor arrecadado na bilheteria para o músico que organiza a apresentação que, com o dinheiro, precisa pagar o valor do som, da divulgação e dos músicos contratados após o evento.

No caso de Guilherme, o acordo feito com os donos do bar começou a causar problemas devido ao valor das entradas, que variavam entre 40 e 50 reais. Esse preço não condizia com a prática usual do bar, incomodando os clientes habituais que não eram o público-alvo do evento. Conseqüentemente, ele precisou buscar alternativas de espaços, já tendo realizado esse mesmo show do lado de fora, na rua, e está planejando organizá-lo em um parque de *food truck*.

A negociação da remuneração baseada na bilheteria costuma gerar problemas entre músicos, contratantes e clientes. Uma alternativa mais segura seria alugar o local e realizar uma festa fechada, o que exigiria o pagamento antecipado. Esse investimento pode variar de acordo com o espaço e incluir o aluguel do local, equipamentos e pagamento dos músicos, podendo facilmente chegar a sete ou oito mil reais, especialmente em espaços como teatros. Nesse modelo, os valores seriam repassados para a entrada, com uma margem adicional para garantir algum lucro. Essa abordagem visa sair da lógica dos cachês e de tocar para um público que é o do bar e não do músico.

O show de Guilherme consiste em um repertório de duas horas e meia sem intervalos, no qual ele mistura algumas músicas autorais com uma maioria de interpretações. Para isso, contrata uma banda, normalmente composta por seis membros, incluindo tecladista, saxofonista, baterista, baixista, percussionista e um DJ; ele toca violão elétrico e canta. No bar, ele reservou o local, cuidou da divulgação nas redes sociais e providenciou as artes digitais e impressas para promover o evento e o seu nome como artista, que foi amplamente divulgado online para seus contatos.

Imagem 5 — Apresentação de Guilherme em empreendimento autoral. Show com instrumentistas contratados e palco montado antes da apresentação. Fotos da autora, 2023.



No dia da apresentação, ele chega ao local antecipadamente, interage com o público, amigos e outros músicos, e após o show, o *networking* continua até de madrugada. Os músicos costumam prestigiar os eventos uns dos outros. Essa troca de apoio mútuo é considerada uma boa prática entre eles que, muitas vezes, compõem uma parte significativa do público nos eventos de amigos. Assim, as extensas jornadas de trabalho misturam com o *networking*, que pode se estender até a madrugada, por exemplo quando se apresentam na hora do almoço e à noite socializam em apresentações de amigos ou o inverso.

A auto-organização de eventos também pode ser coletiva entre os músicos e consistir em uma maneira de expor estilos e artistas minoritários ou autorais em eventos planejados por eles colaborativamente. Um exemplo disso foi uma "ação" de músicos em uma concha acústica cedida por uma prefeitura, onde seis apresentações, entre bandas ou duplas, fizeram parte da agenda. A ideia de realizar esses eventos autogeridos uma vez por mês não se concretizou devido às dificuldades de organização e conciliação de horários. Nesse evento específico, não houve divulgação além do "boca a boca", devido a atrasos na comunicação com a secretaria de cultura, comprometendo a visibilidade da iniciativa. As apresentações estavam previstas para começar às 18:30, e os músicos começaram a chegar por volta das 17:00, compartilhando nesse momento o espaço com jovens que costumam andar de skate no espaço aos finais de semana à tarde.

Apesar de precisaram da permissão da prefeitura para obter acesso à concha acústica para realização dos shows, tendo ela também cedido uma mesa de som e as caixas acústicas, os músicos não receberam nenhum tipo de remuneração ou ajuda financeira. Além disso, não houve circulação comercial, como venda de bebidas e comidas. Sem remuneração e sem consumo, os músicos afirmaram que compareceram principalmente pela sociabilidade com amigos e outros músicos, que pareciam compor a maior parte do público tanto no início quanto no final das apresentações. Alguns se perguntavam entre si quem iria tocar ou quem estava lá apenas como espectador.

Havia um acordo entre eles de que as apresentações deveriam durar 25 minutos cada, permitindo cerca de cinco músicas por banda ou dupla, dividindo o tempo limitado igualmente entre os inscritos. O evento apresentou atmosfera amadora, assemelhando-se a uma reunião de amigos. Iniciadas com algum atraso, as apresentações encerraram-se por volta das 22:30, quando vários músicos, mesmo aqueles que não tocaram, subiram ao palco e fizeram um som conjunto por aproximadamente 20 minutos. Após as apresentações, os músicos permaneceram no local, conversando e socializando. Em

seguida, foram comer algo nos trailers próximos, evidenciando a proximidade entre eles e a participação na mesma panelinha.

Imagem 6 — Apresentação de Daniel, músico autoral em ação auto-organizada de músicos. Foto da autora, 2023.



Considerando a sociabilidade como parte do trabalho (Pina, 2018), a jornada do dia foi de pelo menos seis horas de trabalho voluntário. A estafa física é uma das queixas comuns dos músicos nas apresentações ao vivo, não apenas devido ao excesso de atividades, que incluem deslocamento e *networking*, mas também pelo trabalho braçal e técnico com os equipamentos. Além disso, as apresentações geralmente ocorrem nos finais de semana, o que pode resultar em semanas consecutivas de trabalho. Nos dias de descanso, geralmente transferidos para segunda e terça-feira, os músicos muitas vezes não estão em condições de praticar, já que a voz está cansada e a fadiga pode ser sentida nos braços, podendo até causar dor.

Talles, que mora em São Paulo, onde os deslocamentos são mais demorados, chegou a ficar internado por excesso de trabalho. Durante um período de um mês, entre 19 de novembro e 19 de dezembro, ele se apresentou em 20 eventos, enquanto conciliava a música com seu emprego convencional. Sua rotina consistia em sair do trabalho e se preparar para as performances à noite, retornando por volta das cinco horas da manhã para recomeçar a rotina. O excesso de atividades o levou a adoecer, e ele passou o réveillon internado:

Eu fiz de novembro a dezembro, de 19 de novembro a 19 de dezembro, 20 eventos. Eu fiz um por dia, eu até fiquei doente. Eu passei o réveillon internado

de tanto que eu trabalhei. Eu trabalhei muito, fazia eventos, saía do meu emprego formal, ia tocar, voltava às cinco e fazia tudo isso direto. Agora eu tô fazendo todo final de semana, mas eu deixo um final de semana por mês pra eu descansar. (Talles, violinista, 2022)

Nas perspectivas dos músicos, o lado positivo de se apresentar inclui conhecer novas pessoas, socializar, resgatar ou disseminar estilos e valores culturais, além da sensação de estar fazendo algo com significado. Além disso, há o aspecto da diversão e a sensação de pertencimento na comunidade e de serem vistos e conhecidos por meio da música.

Em geral, os músicos costumam se apresentar em pé e interagindo o tempo inteiro com o público. Em algumas exceções, como em apresentações acústicas e de samba, os músicos ficam sentados. Em um caso de um grupo de samba que se profissionalizou mais e optou por "fechar a roda", não permitindo a participação de amadores, isto gerou críticas e algumas cisões entre parte do público e os músicos. A informalidade pode ser vista como desvantajosa por alguns músicos, que decidem deixar o nicho ou se profissionalizar mais com diplomas e ensinos formais. Ela parece obrigar os músicos a terem empregos fora da área, ocasionando dificuldade em ter conhecimentos formais em música e na negociação com os contratantes, o que prejudicaria financeiramente o profissional. Alguns optam por não tocar samba devido à percepção de que essa informalidade, tanto no aprendizado quanto no trabalho, não contribui para a profissionalização. No jazz, por outro lado, há uma maior distância física entre os músicos e o público, mas a interação acontece por meio de falas com anedotas e curiosidades sobre o estilo e os músicos. A cultura musical do jazz é o improviso musical, a criação realizada no momento em que se está tocando.

Imagem 7 — Performance de música autoral de Daniel, apresentação de jazz em bar especializado e apresentação de jazz e música instrumental em bar estilo pub. Fotos da autora, 2022 - 2023.



Os músicos autorais que desejam fazer sucesso em um nicho musical ou “estourar” nacionalmente precisam de obras originais para se fazerem conhecidos, mobilizando para isso as noções de talento e de individualidade. Eles costumam ter essas produções disponibilizadas em plataformas de *streaming*, seja uma música ou álbum completo. Além de autofinanciamento, a sustentabilidade de álbuns e músicas próprias pode ocorrer contando com ajuda de profissionais voluntários e de *crowdfunding*.

Rogério possui quatro álbuns, sendo três autorais, e um instrumental, além de uma música *single*, disponível em *streaming*. Para tanto, contou com o trabalho de amigos produtores, espaços emprestados para realização de fotos, e ilustrações realizadas por uma amiga para elaboração de capas personalizadas. Além disso, também acaba gastando frequentemente com estúdios considerados de melhor qualidade. É comum também que esses processos se iniciem com o uso de celular, para gravar as músicas ou ideias musicais para posterior elaboração:

Primeiro eu gravei no celular e ela tava pronta já o arranjo na minha cabeça. Aí eu falei com o César, que é um amigo meu que gravou os meus dois primeiros discos, e falei que eu queria gravar, expus a ideia do arranjo e foi bem simples. Eu fui na casa dele, toquei o piano, gravei o piano e fui montando as camadas que eu ouvia de fundo: a guitarra, depois o baixo, depois o piano. E ela ficou pronta. Foi bem simples de ficar pronta, na verdade. Eu divulguei no Instagram, no Spotify eu só postei. Eu falei no Facebook, no Instagram, nos Stories e foi isso. (Rogério, instrumentista de guitarra e violão e compositor, 2022)

Então, né, vou falando das criações e criando sempre, criando ideias no violão, mas sempre gravando, sei lá, no celular pra não perder a ideia [...] eu penso numa coisa, numa ideia harmônica, melódica ou uma frase e eu sempre gravo, anoto, registro, gravo um áudio porque depois eu consigo desenvolver, porque

eu vou lembrar da ideia [...] na verdade, eu tenho um plano de médio prazo, que é fazer a produção de um EP de cinco faixas, seis faixas, sabe? E lançar isso, de ter pronto e lançar no Spotify, sei lá. (Filipe, guitarrista, 2022)

Muito raro eu contratar, a não ser que seja uma gravação mais profissional, assim em grupo. Mas pra coisas minhas sempre foi por conta. No máximo pedir uma ajuda pra um amigo que conhece a ferramenta coisa do tipo. (Filipe, guitarrista, 2022)

Léo tem cinco álbuns e três *singles*. Para implementá-los ele costuma utilizar uma mistura entre contratação de amigos e conhecidos que são profissionais da música, estúdios alugados e apoio voluntário de outros músicos e produtores. Seu último álbum autoral foi financiado parcialmente com recursos de *crowdfunding*³⁷, por meio de uma plataforma em que cadastrou seu projeto, realizando ele mesmo a maior parte da divulgação para atrair doações por mensagens em aplicativos para amigos e conhecidos. A meta de aproximadamente 15 mil reais foi atingida pela metade:

Eu gostaria de ter um produtor que fizesse isso. Mas, em geral, sou eu que fico vendo, como é que alguns músicos fazem. De vez em quando eu converso com alguns amigos, tanto pagos quanto tem os amigos que às vezes, que nem, o site foi minha cunhada que fez. A gravação que fiz pra [um cantor famoso], foi um amigo meu que soube disso e convidou: e aí vem gravar aqui no meu estúdio, e ele entrou como produtor. O meu CD eu gravei pagando o estúdio. (Léo, instrumentista de violão e compositor, 2022)

As diversas formas de se apresentar ao vivo abrangem uma variedade de contextos. No entanto, os músicos autorais frequentemente precisam buscar oportunidades em instituições como o SESC, bem como em teatros e podcasts. Além disso, muitos acabam empreendendo e organizando seus próprios shows, o que gera despesas ou dívidas antecipadas. Os custos envolvidos são significativamente mais altos, tornando mais difícil encontrar estabilidade em uma carreira autoral como ocupação principal. Os valores de pagamentos mais comuns entre músicos que sobrevivem da música são por volta de 250 a 350 reais por apresentação, tendo em vista cada membro do grupo ou uma apresentação solo.

³⁷ *Crowdfunding* é uma maneira de conseguir financiamento por doações para projetos específicos, normalmente de indivíduos que não possuem recursos para realizá-los. Existem diversas plataformas que cadastram esses projetos em que o pleiteante informa o que deseja realizar e busca convencer os doadores. No caso de Léo, foram em torno de 70 pessoas colaborando com valores diversos e que se identificaram com a proposta.

5.4. Trabalho, lazer e redes de relacionamentos

O trabalho intermitente, a organização em rede e as Novas Tecnologias da Informação e Comunicação (NTIC) se combinam para misturar as fronteiras entre trabalho, lazer, invenção, produção, produto e consumo, obscurecendo esses limites. (Corsani, 2003) Para os músicos, sua atividade profissional tende a se misturar com a dimensão do lazer. As justificativas para não considerá-la estritamente trabalho variam: alguns músicos podem não depender dessa renda para sobreviver e, portanto, não a organizam assim; outros se sentem absorvidos pela atividade. Isso ocorre, por exemplo, em momentos de performance, mesmo havendo necessidade de preparação prévia, como fechar shows, ensaiar, montar os equipamentos, atividades vistas mais como a parte do trabalho em si. Além disso, tocar, mesmo para praticar e estudar, é considerado também como um relaxamento, divertimento ou hobby.

A nebulosidade entre trabalho e lazer também pode gerar preocupações sobre a percepção externa. Os músicos muitas vezes buscam enfatizar que em sua atividade são profissionais, valorizando o aspecto do trabalho. Assim, as dimensões do trabalho e do lazer se entrelaçam de várias maneiras na rotina dos músicos, às vezes se fundindo e outras vezes sendo separadas pelo próprio músico.

Além de desfrutarem da performance em si, eles aproveitam o ambiente do bar ou festa. Nos finais de semana com agenda marcada, podem levar seus cônjuges para o show, ficar após a apresentação para assistir outras performances, fazer uma confraternização com os colegas de equipe ou banda, encontrar amigos e conhecer novas pessoas, entrar gratuitamente nos eventos em que se apresentam e, às vezes, receber bebidas como cortesia, além do pagamento. Se o show for em outra cidade, eles podem passear antes da apresentação, e considerar uma forma de unir trabalho e lazer.

Os relacionamentos pessoais e amigos dos músicos frequentemente se desenvolvem dentro das panelinhas, incluindo membros da banda, equipe técnica e outros músicos, havendo entrelaçamento entre relacionamentos profissionais e pessoais. Para inserir uma dinâmica de normalidade com familiares, eles podem ajustar datas ou horários de comemorações. Por exemplo, deslocar atividades sociais desvinculadas da música, como aniversários, para o período do dia, deixando a noite para as performances ou transferir a celebração para outro dia em que não há show.

Nos finais de semana sem shows agendados, alguns músicos aproveitam para ir a apresentações de amigos, nas quais fazem *networking* e, às vezes, são convidados para tocar algumas músicas. Outros preferem ficar em casa para descansar e economizar, pois não veem sentido em frequentar baladas e bares, já que isso faz parte da sua rotina de trabalho. Esses músicos optam por ficar com a família, assistir filmes, jogar videogame ou sair apenas para uma refeição rápida ou um café.

O lazer também pode ser transferido para os primeiros dias da semana, especialmente às segundas, terças ou quartas-feiras. Nesses dias, eles podem, por exemplo, sair com amigos do meio musical e fazer churrascos com familiares. É difícil manter relacionamentos fora do contexto do trabalho musical devido à rotina frequentemente noturna, os ambientes boêmios e a falta de tempo aos finais de semana.

Os músicos obtêm trabalhos na área de diversas maneiras, mas a principal é por meio da rede de relacionamentos, ou seja, das panelinhas às quais pertencem, por meio das quais fluem as ofertas. Isso pode ocorrer a partir das conexões já estabelecidas ao longo de suas trajetórias de vida e trabalho, ou pela designação de um membro do grupo que está mais bem inserido na cena ou de um produtor parceiro ou contratado da tarefa de buscar oportunidades através dos contatos.

Além disso há outras estratégias que podem ser utilizadas por eles para conseguir *gigs* e oportunidades na música. Eles podem fazer contato direto com os contratantes. Isso inclui enviar mensagens, distribuir cartões, agendar reuniões ou visitar presencialmente os locais para fazer amizade com os donos da casa e buscar trabalho. Também pode ocorrer que alguns músicos derivem parte ou a maioria de sua renda de leis de incentivo, enquanto outros participam de audições para bandas e eventos, especialmente no início de suas carreiras.

Essas estratégias podem ser combinadas de várias maneiras, como: entrar em contato com o contratante ou gerenciar redes sociais e, ao mesmo tempo, incumbir um membro da banda de fazer vendas de shows e descobrir oportunidades de trabalho; ter produtor em alguns momentos e, em outros, ir de bar em bar buscando trabalho; estar presente na noite para fazer contatos e para propiciar que apareçam convites e indicações e, ao mesmo tempo, atuar com leis de incentivo. Contudo é comum priorizar uma ou duas dessas táticas para acessar a maioria dos trabalhos em música.

De todo modo, os músicos percebem as redes de relacionamentos como importantes ou essenciais para estabelecerem-se na carreira e conseguirem trabalhos. Ter boas conexões tende a ser visto como tão ou mais importante do que ter qualidade

musical, a depender do quanto se está disposto a mudar de estilo e tocar o que não gosta para conseguir shows, em lugar de privilegiar a proposta artística mantendo-se fiel ao estilo ou mensagem musical escolhida.

Suas percepções predominantes são as de que as oportunidades de trabalho vão surgindo como resultado de sua inserção na área, seja por meio de recomendações, indicações, parcerias, amizades ou contatos e contratantes conhecidos. A lógica é a de que quanto mais se está ativo mais trabalhos aparecem. O mais comum é que ofertas apareçam por meio de convites e indicações, o que contribui para serem vistas como naturais.

Contudo ofertas não são normalmente percebidas como surgindo apenas das panelinhas musicais. Os músicos estão inclinados a crer que as oportunidades possam surgir potencialmente de qualquer fonte. As ascensões profissionais em organizações em rede não têm a mesma clareza que em estruturas hierárquicas, sendo movidas pela dinâmica da visibilidade e pelas regras ocultas do talento. (Sennett, 2022; Menger, 2005) São diversas as possibilidades de *networking* como amigos, conhecidos, contatos de membros da banda ou equipe musical, outros músicos, seguidores ou conexões de redes sociais, donos de estabelecimentos, produtores, organizadores de festas e eventos, público, mesmo pessoas de fora do meio musical.

Com a identidade profissional e a pessoal estando integradas, a vida dos músicos se torna uma busca incessante por trabalho. Não há separação entre uma conversa, um vídeo postado ou uma interação seja em contextos casuais seja em formais, de modo que isso não possa ser visto como uma venda ou contato profissional em potencial. Conversas em praticamente qualquer situação podem se converter em oportunidades para se mencionar que é músico, e nesta situação descobrir que a pessoa tem um bar, que vai dar uma festa ou sabe de alguma oferta de trabalho.

Por não se saber ao certo quando e como um convite para se apresentar ou uma interação com um possível contratante ocorrerá, é conveniente ter materiais prontos em redes sociais para ser visualizado em qualquer momento, o que pode ser combinado com a estratégia de carregar na carteira cartões com o perfil e número de telefone a fim de distribuir quando surgir a ocasião. Em contextos variados — como lojas, momentos de lazer ou conversas com conhecidos —, há diversos potenciais empregadores ou contatos que podem levar a um trabalho. Em suma, qualquer interação pode se converter em um negócio, e por isso é conveniente estar preparado.

A busca por trabalho é algo que se integra tão profundamente ao cotidiano que, na maioria das vezes, eles não percebem que estão gastando muito tempo com isso, mas sim que as oportunidades "aparecem", "caem no colo", "caminham naturalmente", ou são regidas por alguma força misteriosa: "vem de onde não imagina", "busca-se de um lado e vêm de outro".

A sociabilidade é entendida como parte do trabalho e nem sempre é prazerosa. Muitas vezes é necessário ir em churrascos e eventos que não dialogam com o estilo musical preferido a fim de manter o *networking* funcionando e, para isso, é preciso ter uma visão de negócio, tratar com contratantes que são outsiders e não se importam com a música, frequentar o meio social onde estão panelinhas musicais comerciais, e conversar com produtores, donos de casa de shows e público, seguindo a dinâmica do zumzum e das festas conforme analisadas por Sennett (2022). Para os músicos, a conotação disso pode ser negativa, tomada como obrigação de fazer uma certa "politicagem" e uma socialização forçada, já que no meio artístico a qualidade dos trabalhos depende dos contatos e dos locais que se frequenta. Dessa forma, a busca de trabalho pelas redes tem um componente de sociabilidade outsider em termos artísticos, pois os músicos estão sujeitos a regras específicas que podem ser opostas às dos contratantes. (Becker, 2009)

É necessário frequentar a cena musical, ver os amigos tocarem e comunicar com isso que estão disponíveis para ofertas de trabalho. A maioria dos músicos percebe que, tendo criado um nome e uma reputação em suas panelinhas, as ofertas aparecem por meio dessa engrenagem dos relacionamentos estabelecidos, desde que não se ausente da cena.

A rede de contatos também pode ser mobilizada para compor músicas, já que essa atividade frequentemente é feita em parcerias. Além disso, os contatos são importantes na produção e divulgação do trabalho, organização de eventos e mesmo em viagens, uma vez que podem priorizar cidades onde possuem contatos estabelecidos.

As redes sociais virtuais são utilizadas para buscar eventos, músicos e bandas que possam gerar parcerias, ou entrelaçar-se com a presencialidade, para descobrir espaços de sociabilidade frequentados por artistas e músicos em momentos de lazer e shows.

Os pequenos produtores também podem atuar para os músicos iniciantes que conseguem lotar uma casa pequena, encontrando alternativas para aumentar a arrecadação das performances na lógica de negociar melhores divisões entre músicos e donos, especialmente da divisão dos ganhos com a entrada ou consumo, para não pagar aluguel e tentar sair do trabalho por cachês. O produtor também orienta no gerenciamento

financeiro e reinvestimento de parte do lucro na banda para realizar gravações e divulgações.

Contudo, ao buscar ascender como artistas, eles esbarram nas dificuldades de acessar melhores ofertas de trabalho, controladas por produtores estabelecidos. Muitos produtores atuam para os donos de casas e organizadores de eventos maiores ou com artistas conhecidos, e têm o poder de selecionar os músicos para trabalhos com mais reputação, sendo portas de entrada para essas oportunidades consideradas importantes.

Os músicos percebem que é necessário fazer média com essas pessoas, consideradas peças-chave, para não serem cortados, já que são esses produtores que determinam quem vai tocar ou não. Por vezes é preciso fazer o que não se quer, tocar por cachês menores ou shows fora do seu estilo para não criar inimizades e ter portas fechadas.

Em contraposição, há alguns músicos, normalmente vinculados ao erudito ou aos estilos tidos como mais complexos, que se consideram tímidos ou introspectivos. Apesar de perceberem a centralidade da rede de relacionamentos, a maneira pela qual a acessam se dá pela qualidade do trabalho e habilidade musical e não por meio da sociabilidade em si. Esse tipo de perfil não gosta de ir a eventos para fazer contatos e nem ficar “puxando o saco”, fazendo “média” ou privilegiar a *network*, e acham difícil puxar assunto com as pessoas que não conhecem. A estratégia é ter excelência na execução musical desenvolvida em longas horas de estudo e sobressair-se na qualidade da performance para que isto atraia convites e abra portas para contatos. Quando são vistos performando, as pessoas vêm puxar assunto e aproveitam esses momentos para fazer amizades e contatos.

A amostra também identificou músicos que preferem trabalhar a própria imagem para atrair as ofertas de trabalho e não as buscar por meio da sociabilidade ou por contatos diretos. Isso é mais comum entre aqueles que se adaptam ao conceito de empreendedorismo. Ser visto para ser lembrado implica, nesse caso, investir em divulgação, marketing e valorização do nome artístico. Ter materiais de divulgação que transmitam a imagem de um artista estabelecido, para que o preço do show aumente e para atrair público e contratantes. Essas atividades podem incluir priorizar vender shows, pagar para ser tocado em rádios, vender roupas e objetos e outros produtos e estratégias para valorizar a marca. Ciro produz músicas, grava clipes e contrata horários em rádios para tocar suas canções:

Tem telão passando clipe meu em outra cidade, “tô metendo marcha”. Então eu não corro atrás de show, faço material e tô subindo meu preço aos poucos, de acordo com o que eu invisto ou aumento da procura. Tô trabalhando dessa maneira. (Ciro, artista autoral e cantor, 2022)

Léo também privilegia essa estratégia de investir na própria imagem e no nome artístico. Antes, costumava buscar trabalho ligando e mandando e-mails todos os dias, especialmente para SESC's. Esse tipo de contato, que não gostava de fazer por tomar horas do seu dia, e que se assemelha mais a uma venda direta, passou a ser uma estratégia complementar, já que preferiu investir na própria imagem nas redes sociais. Ele está sempre atualizando postagens com vídeos, agendas, composições, álbuns e ensaios para que as ofertas de trabalho apareçam:

Teve um período também que eu fazia, que eu não curto muito fazer, que eu ficava ligando muito, principalmente pro SESC, mandando e-mail, ficava nessa todo dia. Então, dá uma injuriada, eu parei um pouco de fazer isso. Mas ainda tem um pouco de eu ficar mandando e-mail pra algum lugar pra tocar e ficar negociando cachê. Isso eu não gosto de fazer, mas tem que fazer. Rede social, é coisa que eu estou sempre fazendo. Todo dia eu posto alguma coisa, seja no *stories* ou no *feed*. As minhas plataformas estão sempre atualizadas ou procuro sempre atualizar. (Léo, instrumentista de violão e compositor, 2022)

Contudo, outros músicos afirmaram priorizar a busca por trabalho sobretudo de maneira mais convencional e direta, entrando em contato com os contratantes. Esse contato pode ser feito por redes sociais, e-mail ou telefone celular, além da distribuição de cartões nos locais ou visitas presenciais, ou ainda pelo envio de mensagens contendo um portfólio que apresente o trabalho do músico. Esse portfólio geralmente inclui vídeos de performances ou outras gravações, informações sobre estilos e músicas tocadas, horários de trabalho e valores, disponibilizados junto com o contato inicial ou em algum momento da negociação, permitindo que o contratante avalie o trabalho do músico.

Lúcio, por exemplo, que toca forró pé de serra, especializou-se no estilo que não possui demanda em todas as casas de show. Essa limitação precisa ser clara ao entrar em contato com o contratante, pois há o risco de o músico ser agendado para fazer algo para o qual não está preparado. Rodrigo entra em contato pelo celular ou por meio da página do estabelecimento, e em quase todas das vezes que se apresenta, é dessa maneira que ele consegue trabalho. Vitória prefere ir pessoalmente de bar em bar buscando trabalho. Enquanto Danilo escolheu focar em apenas um bar que tem uma proposta artística semelhante à sua; ele começou frequentando o local como cliente e, após fazer amizade com a dona, iniciou suas primeiras performances, o que resultou na formação de uma rede

de relacionamentos com músicos com quem trabalha em projetos, festas e apresentações. Marcos começou distribuindo cartões em bares e quiosques de shopping, e conforme foi sendo recontratado nos mesmos locais, também passou a ser abordado por pessoas interessadas após vê-lo tocar.

Fred, por outro lado, utiliza sites das prefeituras que cadastram artistas com propostas e faz contatos com secretários de cultura para realização de reuniões e venda shows em locais públicos. Além disso, há os que consideram importante saber lidar com leis de incentivo, pois esta verba pode compor parte significativa da renda, auxiliando a gravar álbuns autorais e realizar projetos musicais.

As leis de incentivo também podem compor a principal fonte de renda. Caique aprova cerca de três projetos por ano para garantir uma renda durante o período, o que reduz a incerteza financeira. No entanto, a cada ano, novos projetos precisam ser elaborados e aprovados. Victor percebe uma diferença entre Programa de Ação Cultural (ProAC) e a “Lei Aldir Blanc (LAB). No ProAC, os músicos montam o projeto e definem a verba necessária para realizá-lo, e uma vez aprovado, podem começar a implementá-lo quando possuem pelo menos 40% dos recursos. A empresa financiadora insere algumas diretrizes no projeto, mas ainda assim, essa maneira de obter financiamento é considerada mais autônoma por permitir que os músicos escolham estilos e outros aspectos da iniciativa além da definição da verba. Em contraste, na Lei Aldir Blanc, as verbas são enviadas aos municípios, que são responsáveis por decidir sobre a alocação dos recursos e os tipos e tamanhos de projetos que podem ser contemplados.

Mesmo com a diversidade de formas de buscar trabalho, a percepção generalizada é a de que é necessário estar na cena musical, onde mais contatos são feitos e mais portas se abrem para indicações e novas oportunidades. Mesmo que haja um produtor encarregado de suprir essa necessidade, eles entendem que as ofertas de trabalho podem surgir por meio de algum contato em rede social que visualizou um vídeo, que pode resultar inclusive em colaborações de longo prazo. A imprevisibilidade é uma constante desse mercado e impele os músicos a estarem predispostos a isso.

Os músicos costumam estar abertos a diversos tipos de contatos, mesmo conversas com desconhecidos, ou amigos de amigos, pois percebem que é a partir da rede que conseguem oportunidades e parcerias, e que isto pode acontecer de maneira inusitada e imprevista.

Quando os músicos se indicam para trabalhos, isto é feito por amizade ou as indicações acabam por construir relações de amizade e confiança mútua. Há músicos que

consideram que as ofertas de trabalho vêm muito mais dos outros músicos do que do público.

Se o músico cresce profissionalmente e ganha mais público e notoriedade, fazendo shows maiores e abrindo para artistas grandes, começa a adentrar painéis mais comerciais e, com isso, os relacionamentos vão se tornando cada vez mais pensados, isto é, namoros, amizades, festas e companhias passam a fazer mais parte do *métier* e serem guiados pelos objetivos profissionais.

Algumas experiências vividas por eles demonstram a centralidade da rede de relacionamentos no acesso a trabalhos. Foi por esse caminho que alguns conseguiram tocar em shows maiores no Brasil ou exterior, isto é, porque membros da banda ou da equipe tinham contato com produtores e donos de festas; ou ainda conseguiram *gigs* por indicação de outros músicos, convites que surgiram por meio de redes sociais e por meio de divulgação feita pelo contratante.

Assim, é importante que as pessoas, seja público, outros músicos ou contratantes, falem bem do artista, em termos de qualidade profissional e também como pessoa em termos de carisma. Essas conexões engendram parcerias em várias áreas e oportunidades de trabalho e crescimento.

6. Talento e criatividade como carreiras

A música, enquanto atividade exercida a partir de valores como talento e criatividade, está intrinsecamente acompanhada pelo risco no desenvolvimento da carreira. Ainda que os músicos invistam tempo e recursos para aprimorar suas habilidades musicais e estratégias de marketing, eles enfrentam incertezas quanto ao reconhecimento e ao alcance de suas metas, que dependem de inúmeros fatores como estilos e estéticas que estão na moda, gostos do público e guinadas na carreira que são difíceis de sustentar. O desejo ou mesmo a possibilidade de “estourar” estão assentados em fatores não totalmente controláveis e que estão em constante mutação em meio à instabilidade de condições de trabalho.

O talento pode ser entendido como espécie de “caixa preta”, em que prevalece o mistério. (Menger, 2014; Fabiani, 2016, p.976) Pequenas quantidades e diferenciações de talento são celebradas com exacerbadas proporções de reconhecimento e remuneração no mercado artístico. As desigualdades são naturalizadas pela mídia, pelo público, pelo senso comum e pelo poder público. Nesses mercados o fracasso é generalizado, mas a atenção é colocada nas possibilidades de sucesso. (Sennett, 2022; Menger, 2005)

O talento enquanto qualidade associada a dom natural pode encobrir desigualdades sociais e habilidades adquiridas nos processos de formação e aprendizado. (Adorno, 1995) Além disso, as idealizações quanto ao talento levam a interpretações sobre os movimentos caóticos do mercado enquanto potenciais oportunidades (Sennett, 2022), que contrastam com a realidade material do trabalho e em um mercado orientado pelo lucro e marcadamente informal.

Observamos que os músicos frequentemente percebem o talento e a criatividade como características inatas do indivíduo, que só se manifestam em uma carreira musical quando são devidamente desenvolvidas. Caso contrário, esses atributos tendem a ser desperdiçados, não contribuindo significativamente para o sucesso profissional. Eles são vistos como dom, predisposição ou facilidade maior do que a maioria das pessoas para a música, ou habilidades a ela relacionadas como criação, ritmo, percepção e ouvido, mas que por si só, sem a dedicação e o estímulo adequado da família, do meio social ou de instituições, não levarão ao desenvolvimento de um músico. Os entrevistados reconhecem que as origens familiares e os recursos financeiros ajudam a impulsionar a carreira, diminuindo a urgência da sobrevivência, assim como investir em qualificação, dividir

funções e especializar-se pode alavancar em nível local ou regional, mesmo que “estourar” seja percebido como além de seus controles diretos.

Assim, a perspectiva que predomina é a de que na carreira de um músico, talento e criatividade são uma mistura entre predisposição inatas, seguidas de aquisição de competências e habilidades. Nessa lógica, uma pessoa sem talento e criatividade poderia dedicar-se 10 ou 15 horas de estudo e não conseguir ser um músico original, ou nem mesmo um bom instrumentista.

A busca da originalidade e da autenticidade, a competitividade e a raridade do talento fazem parte da estrutura da arte. Se estes valores se tornarem normas sociais, isto é, forem substituídos pelo reconhecimento social de todas as singularidades individuais não coincidentes umas com as outras, a constituição do coletivo seria inviabilizada. (Menger, 2005, p.49)

Esse enigma do talento desempenha um papel significativo na percepção dos músicos e em suas autovalorizações. Mesmo que o mercado seja seletivo, consideram que são poucas as pessoas que possuem uma verdadeira aptidão, e, dentre essas, uma parcela ainda menor tem dedicação e recebe os estímulos necessários para se tornar um músico de sucesso e com capacidade de mobilizar os recursos para implementar sua carreira.

Eles ainda entendem que sem profissionalismo e “pé no chão”, uma pessoa talentosa pode se perder ou não conseguir sustentar a popularidade alcançada. Esse número de condicionantes para que o talento se manifeste em uma carreira bem-sucedida, atenua suas percepções em relação à competição interpessoal no mercado.

Em contraposição, uma minoria dos entrevistados considerou que o talento e a criatividade podem ser, às vezes, inatos e, em outras ocasiões, adquiridos. Nessa perspectiva, qualquer pessoa poderia desenvolver-se para se tornar um músico de expressivo sucesso e ter uma carreira. Por outro lado, os entrevistados enxergam que o talento e a criatividade inatos demandam pouco ou nenhum estímulo, enquanto aqueles que não nasceram com essas aptidões precisam de mais esforço, mas podem desenvolvê-las. Encontramos também percepções de que talento e criatividade são apenas inatos e não podem ser adquiridos: ou se tem ou não se tem.

Apesar da percepção predominante ser a de que talento e criatividade são inatos, ainda que precisem de estímulo e dedicação, as qualidades e habilidades consideradas como mais importantes pela maioria dos músicos para serem profissionais na área envolvem a dimensão "empresarial". Eles citam recorrentemente a competência relacional e empreendedora como mais importantes do que as artísticas para terem uma

carreira musical. Embora as habilidades artísticas tenham sido ressaltadas por uma parcela dos entrevistados, elas normalmente se misturam com as que são referentes à dimensão dos negócios, como por exemplo, empenho e talento ou *networking* e criatividade, conforme ilustra o Quadro 4.

Como competências relacionais foram citadas, por exemplo: carisma, habilidade para lidar com o público e com as redes de relacionamentos, flexibilidade, paciência, resiliência, habilidades interpessoais, humildade, capacidade de convívio em grupo e habilidade de comunicação tanto com o público quanto em relacionamentos interpessoais. Outras competências "empreendedoras" citadas foram: dedicação, responsabilidade, gestão de carreira, disciplina, profissionalismo e abertura para novas oportunidades.

Apenas seis músicos frisaram somente características relacionadas ao universo da prática musical e da arte como mais importantes para ser músico profissional. Eis algumas das características divisadas: entrega, sensibilidade, percepção musical, ouvido, tocar bem, passar uma mensagem, talento, dom, *feeling*, técnica, facilidade e gostar de arte.

Essas percepções reiteram a já observada mistura entre as dimensões da arte e do negócio nas percepções dos músicos. Filipe, que aspira a ser compositor e valoriza a criatividade, vê a música autoral como seu objetivo principal. No entanto, ele menciona habilidades do mundo corporativo, como comunicação, iniciativa, organização, bom relacionamento e disciplina, como mais importantes para ser um músico de sucesso. Por outro lado, Daniel menciona entrega e sentimento como as principais qualidades para ser músico e enfrenta dificuldades em integrar sua música no mercado por se considerar um compositor que valoriza a sensibilidade artística e a mensagem autoral, ao mesmo tempo em que se percebe empreendedor:

Esse lance de criação é um negócio muito presente em mim. Eu tenho muito isso, e tô entrando um pouco mais na parte artística da coisa. É porque eu sempre gostei muito de criar. E não só música, eu pinto também, eu escrevo, então eu sinto essa necessidade de me expressar de alguma maneira [...] então, se você pegar a biografia aí dos maiores cabeças pensantes Bill Gates e todos esses caras mega ricos, eles têm características em comum que talvez essas que eu falei estejam aí: organização, disciplina, perseverança, Iniciativa, todos eles têm. Eu não acho que seria diferente na música não. (Filipe, guitarrista, 2022)

Foi um dilema entre o administrador e o compositor. Por muitos momentos eu senti que o meu administrador estrangulava o meu artista [...] é que tem essa questão de que é um trabalho, mas ao mesmo tempo é um trabalho tão gostoso, que às vezes pra nós nem parece um trabalho. Mas ao mesmo tempo, essa parte de não ser trabalho tem um grau de exigência bem grande, como se o trabalho fosse parte do seu íntimo. Tentar se manter em um muro que te permita ser criativo e ser um entregador de trabalho. [...] Pra mim, no meu caso é a composição, eu gosto muito de ver a música sendo composta. Mas pra mim, as

habilidades que valorizo como músico são: entrega. Existem músicos que não vão saber fazer todas as notas, mas eles conseguem sentir o som, eles conseguem te entregar um estilo, uma perspectiva. E quem consegue fazer isso é uma pessoa muito entregue à sua própria arte. Eu acho que o bom músico não compreende conhecimento técnico, ele compreende um conhecimento de vida, E entrega, pra aquela música ter vida sonora. (Daniel, músico autoral e cantor)

Verificamos que a maioria dos músicos tenta conciliar tensões entre liberdade artística e negócio (Bendassolli e Borges-Andrade, 2015) por meio do conceito de empreendedorismo. Todos apresentaram algum grau de conflito e sofrimento entre a dimensão artística e a dimensão do negócio. Mesmo entre os que trabalham com estilos considerados mais comerciais como o sertanejo, o pop e o funk e priorizam o negócio, a escolha não aconteceu desprovida de sofrimento, mas considerando a necessidade de sobrevivência e desejo de ascensão e estabilidade da carreira. Não encontramos nesta pesquisa uma completa conciliação de valores, embora possam dar mais foco no negócio ou na música, com maior ou menor grau de sofrimento: “Por incrível que pareça, o que eu vejo hoje é que se dá melhor quem é mais empreendedor e divulgador do que propriamente músico. A música é o último item da lista”. (Rodrigo, guitarrista e cantor, 2022)

É significativo que o aspecto financeiro tenha emergido nas percepções de todos os músicos como a maior dificuldade vivenciada no dia a dia da profissão, expressas nas queixas sobre baixos cachês, *couverts* injustos e instabilidade, mas também por terem que se adaptar a estilos majoritários ou depositar foco nos negócios para ter possibilidade de ascender.

Da instabilidade e da baixa remuneração decorrem a incapacidade de investir na carreira, seja na compra de instrumentos e equipamentos de boa qualidade, os quais são frequentemente produzidos no exterior e caros, seja na contratação de profissionais para auxiliar a gerenciar a carreira e produzir as músicas, recorrendo neste caso a músicos de apoio, arranjadores e compositores. Também se torna inviável alugar os melhores estúdios para gravação de álbuns e clipes. No Brasil os melhores estúdios também são considerados caros para a maioria dos músicos e o acesso a estúdios no exterior é raro. Para desenvolver a carreira também é central ter materiais de divulgação, como fotos e vídeos profissionais e, se possível, pagar por serviços de agregadores de plataformas de *streaming* e anúncios em redes sociais.

Os profissionais das indústrias criativas são majoritariamente impelidos a se tornar empreendedores para sobreviver e buscar oportunidades, uma vez que não têm à sua

disposição empregos convencionais formais em que são contratados para exercer ofícios regulares e definidos. Assim, eles perpassam vários tipos de empreendedorismo, desde autogerência de carreira, até empresário individual e microempreendedor. (Bendassolli *et al.*, 2016)

O fato de terem que administrar a carreira de maneira autônoma pode ser visto de formas contraditórias. Por um lado, identificam essa condição como positiva, como uma maneira de ter maior controle sobre sua carreira, o que não era possível antigamente quando as gravadoras decidiam quem fazia sucesso. Isto pode levá-los a identificar o trabalho autônomo como mais democrático, mas que ao mesmo tempo impõe uma auto responsabilização sobre os músicos e uma sobrecarga a quem não tem dinheiro para investir: “É um trabalho que é 24 horas de trabalho, não para de trabalhar nunca. Bom, é uma autonomia saudável, mas é puxado. Aquele sonho de alguém te ver tocando e falar vou te dar um contrato milionário era mais legal”. (Júlio, cantor de voz e violão e compositor, 2023)

De outro lado, eles percebem que para ser músico profissional é necessário um capital de giro inicial, e que fazer tudo sozinho por falta de verba dificulta muito a probabilidade de sucesso. Muito do sofrimento experimentado pelos músicos que querem ser artistas como carreira principal é saber que não conseguirão ter resultados significativos sem condições financeiras para investir na carreira, o que os leva a se apegarem à noção de vocação e confiança no acaso.

Talento diz respeito a potenciais realizações que se relacionam a capacidades especiais de indivíduos e a uma cultura de comparação e competição individual. (Sennett, 2022) A maneira como vivenciam a autonomia em uma carreira movida pelo talento se dá por meio desse trabalho ininterrupto e da obrigação de se provarem constantemente.

Para os músicos que atuam em contratos de trabalho desprotegidos, o que se vislumbra como “monoatividade” é no mínimo polivalência, por exemplo “tocar de tudo” e em diversos contextos. A pluriatividade e a poliatividade perenizam o vínculo com a música misturando as dimensões profissional e amadora. (Perrenoud, 2009)

Eles também precisam cada vez mais entender de distribuição de músicas em plataformas de *streamings* e saber como funcionam as redes sociais e plataformas como Instagram e Youtube. Embora as redes sociais e plataformas tenham aparecido nas entrevistas como imprescindíveis para a busca de trabalho e divulgação, na prática elas também exacerbam a competição de individualidades artísticas com os mesmos objetivos: o reconhecimento e o sucesso.

Para os músicos que priorizam o trabalho autoral e original, o uso de plataformas de *streaming*, como o Spotify é recorrente, sendo preferidas por esses músicos para aumentar a própria valorização e status ao disponibilizarem suas próprias obras.

Eles enxergam que no Instagram também se valoriza a novidade, porém de uma maneira mais cronológica, isto é, pelas características do algoritmo, uma postagem é logo esquecida pela brevidade de sua duração ou rebaixada em nome de postagens mais recentes. Por outro lado, no Spotify, a música permanece sempre como uma novidade e um potencial a ser descoberto. Assim, essa plataforma é percebida como imprescindível para os músicos compositores e artistas que querem estourar, como uma aposta sem prazo de validade.

Como observam Moschetta e Vieira (2018), as plataformas de *streaming* ampliam a quantidade de informações disponíveis aos ouvintes e as possibilidades de acesso a novas músicas e artistas. Contudo, esse processo é mediado por algoritmos a partir de dados de seus comportamentos para recomendar novos conteúdos, como no caso das descobertas semanais do Spotify, engendrando o risco de enclausuramento em bolhas digitais, mantendo os usuários em padrões de músicas semelhantes.

Além disso, qualquer produção pode ser quase que instantaneamente disponibilizada, tendendo a acentuar uma relação com a música mais fluida, rápida e superficial, na qual os ouvintes estão expostos a um excedente de novos artistas e produções, e são influenciados a passar rapidamente de uma para a outra, prejudicando o envolvimento com a obra. (Moschetta e Vieira, 2018)

Os estilos mais comerciais como sertanejo e funk são vistos pelos músicos como os únicos capazes de trazer uma possibilidade de “estourar” em larga escala e de tirá-los da rotina incessante de shows, à qual precisam se submeter quando se identificam com outros estilos como o rock, o jazz e o samba. Nesses estilos, ainda que atinjam um certo sucesso, devem continuar fazendo grandes quantidades de shows para sobreviver. A sensação é a de atingir uma estagnação e não ter mais como crescer em termos artísticos e financeiros, gerando desmotivação.

Além disso, as instabilidades financeiras e baixas remunerações acarretam dificuldades para ter uma qualidade de vida considerada boa, corroborando para o sentimento de estagnação, em especial ao perceberem que, a despeito da escolarização, do aprendizado e estudo constantes e das rotinas de trabalho intensas e cansativas, não conseguem sustentar um padrão de consumo que consideram justo. Há dificuldade de adquirir bens, como carros, especialmente que não deem defeitos nos deslocamentos, e

moradia, ou mesmo arcar com custos de lazer e aluguel sem ajuda, já que os pagamentos dos contratantes mais comuns, donos de bares, restaurantes e casas noturnas, são considerados baixos e as composições mais difíceis de oferecerem remuneração. Nos mercados movidos a talento, a insegurança prevalece no longo prazo pela ausência de controle sobre o resultado. (Menger, 2005)

Os músicos também indicam frequentemente a desvalorização no status profissional como uma dificuldade da carreira. Eles percebem o status de sua profissão como contraditório. Em termos profissionais podem se sentir vistos como “vagabundos”, boêmios, desocupados, instáveis, e sua música pode ser tomada como uma brincadeira ou confundida com amadorismo, podendo atribuir essas percepções às baixas remunerações que recebem. A informalidade com que atuam pode gerar desconfiança por parte de familiares e dos relacionamentos mais próximos:

Minha família nunca criticou de eu tocar. Na verdade, inclusive meu pai falou: caramba, como você tá tocando bem, ele deu uma incentivada. Mas nos momentos em que talvez no meu trabalho eu não estivesse tão legal, eles culpam a música: mas também, fica na noite, entendeu? Eu não posso estar indo mal ou ter tido um período ruim de vendas ou um momento ruim de grana que eu posso não ser o culpado ou uma outra situação ter gerado isso, mas não, primeiro é: você também vive na noite. (Gael, percussionista de samba, 2022)

Eles avaliam que os raros músicos que obtêm reconhecimento são aqueles que “estouram”, enquanto diversos outros estão exercendo trabalhos de qualidade sem condições de sobreviver do ofício. As viagens também podem ser vistas como excessivas, inviabilizando ou dificultando a vida social e os relacionamentos com cônjuges e familiares. Na sociedade, eles podem ser admirados artisticamente e desvalorizados profissionalmente.

Tocar interpretações é uma estratégia para ter um dinheiro imediato, mas normalmente insuficiente, devendo ser complementado com outras atividades que remunerem melhor ou tragam mais satisfação, como a carreira autoral, a qual entendem que demora para emplacar ou pode mesmo nunca decolar.

Na dinâmica da captura dos desejos individuais pelo mercado, o indivíduo assume como seus, de maneira predominantemente inconsciente, aspirações que são socialmente organizadas e necessárias. (Marcuse, 1963, p.11) As forças do mercado que direcionam desejos em escala global, impondo a urgência da satisfação dentro dessa lógica, expressam-se na difusão do mote “fazer o que ama”. Motivados pela satisfação desse

desejo, ainda que não seja possível realizá-lo, os trabalhadores são impelidos a amar o que fazem. (Zanon, 2019, p. 144) Assim, o músico compromete muito sua qualidade de vida e perspectivas de futuro devido à instabilidade financeira e profissional em nome da satisfação de um trabalho “criativo”.

Outra dificuldade percebida por eles para estruturar a carreira é a de sempre terem que estar presentes em redes de relacionamentos, que podem ser um domínio considerado outsider. (Becker, 2009) Além de não conseguirem inserir-se em painéis nas quais há trabalhos mais bem remunerados tocando o que gostam, acabam também sem verba para frequentar os mesmos ambientes e socializar com artistas de sucesso. Sem os contatos certos é difícil fazer sucesso, o que gera a sensação de esforçar-se mais do que em outras profissões e não ver evolução e de viver um conflito eterno entre “criação” artística e a venda.

Em contraposição e em menor número, há três músicos que afirmaram que a música não é mais difícil do que outros trabalhos, já que todas as profissões se alinham na mesma lógica, a do investimento, flexibilidade e multiatividade. Dessa maneira, a instabilidade na música é equivalente às encontradas em outras profissões, a despeito de quererem mais segurança ou mais retorno financeiro. Porém essa fala não é sustentada completamente no decorrer das entrevistas, já que desejam mais estabilidade na carreira:

Eu quero mais segurança. Eu diria que eu quero dar aula em faculdade pra não ficar dependendo de alunos. Mas o ofício, eu acho que esse é o lado ruim, mas eu também acho que é a parte negativa das minhas escolhas. Eu poderia ir atrás de dar aula em uma escola regular, que não é o que eu quero também. Eu estou lidando com a desvantagem da escolha que eu fiz. (Rogério, instrumentista de guitarra e violão e compositor, 2022)

Expressar o próprio talento da carreira de músico exige assumir riscos antes mesmo de terem qualquer perspectiva de sucesso. “Criatividade”, talento e risco estão articulados na lógica artística e das indústrias criativas. Essas indústrias carregam no seu centro o discurso de valorização do individualismo, de sua originalidade e das novas tecnologias. (Bendassolli *et al.*, 2009) O imperativo de ser original e talentoso, e de estar constantemente produzindo e demonstrando seu talento, contrasta com o excesso de oferta de profissionais da arte em busca de reconhecimento. Além disso, a ênfase na novidade impulsionada pelas estruturas tecnológicas, redes sociais e plataformas digitais, que ampliam o padrão imediato de interação com a arte, tornam as possibilidades de estabilização da carreira ainda mais incertas.

Quadro 4 – Qualidades e habilidades percebidas como mais importantes para ser músico profissional.*

Qualidades para ser músico
Comunicação com o público – Persistência
Entrega – Sentimento
Sensibilidade – Percepção
Dedicação
<i>Networking</i> – Malícia – Desapego de rotina – Criatividade
Responsabilidade – Estudo – Administração da carreira
Concentração – Disciplina – Foco
Conhecimento musical e de história do estilo
Estudar e fazer bem
Humildade e habilidade de relacionamento
Flexibilidade – Carisma – <i>Networking</i>
Ter uma mensagem – responsabilidade com o que fala
Paciência para lidar com imprevistos e estresse
Empenho e talento
Ter uma referência musical e dom
Dedicação ao público – Profissionalismo – Estudo
Resiliência – Saber lidar com o público
Bom relacionamento
Disciplina, iniciativa, soft skills (saber se relacionar, comunicar-se bem)
Convivência em grupo, tocar bem e comprometimento
Ouvido – Predisposição a entender ritmos
Ouvido – Afinação – Ritmo – Disciplina – Dedicação
Fazer com carinho – Persistência – Qualidade
Percepção musical – feeling e técnica
Presença de palco – gostar de arte – Boa performance (teatro)
Empreendedor e divulgador mais do que músico
Facilidade – dom

* As linhas grifadas em azul correspondem às respostas em que predominaram valores associados à arte, e as grifadas em laranja, aos valores do mundo dos negócios.

Fonte: elaboração própria a partir de informações coletadas nas entrevistas realizadas entre 2022 e 2023.

6.1. Compensações de ser músico

A satisfação emocional é considerada a recompensa mais significativa para continuar na carreira de músico e, durante essas reflexões, o aspecto financeiro, tido como maior dificuldade, fica ofuscado. O foco excessivo no lado considerado positivo da atividade, isto é, o encantamento de exercer um trabalho idealmente expressivo e a valorização de trabalhar em condições de flexibilidade, contribui para suspender o conhecimento racional sobre as consequências de serem impelidos constantemente a mudanças na carreira em consequência da instabilidade. (Sennett, 2022; Menger, 2005)

Isto os leva a ressignificar os riscos e a trabalhar desprotegidos em situações que misturam lazer, engajamento subjetivo, dependência de tecnologias digitais e de aprovação da multidão, o público. (Lima, 2017) Na percepção dos entrevistados da amostra desta pesquisa, o prazer e a autorrealização foram motivações constantes para continuarem ocupando-se com a música, mesmo com a percepção do risco e do excesso de trabalho.

A justificativas percebidas para continuar sendo músico são o amor pela arte, o prazer, o divertimento e a sensação de que não estão trabalhando. Eles apreciam a flexibilidade das suas rotinas, as viagens, a ausência de uma jornada de trabalho fixa sem horários rígidos, a prática diária dos instrumentos e o estudo cotidiano. Essas condições são interpretadas como liberdade diante de um trabalho convencional.

O reconhecimento do público também é considerado um motivador para ser músico, uma vez que eles sempre acabam tendo pelo menos algumas pessoas que acompanham seus trabalhos, e isto traz um senso de autovalor específico das artes, que não se encontra em trabalhos convencionais. Um quantum de aplauso, afeto e reconhecimento por parte do público impacta positivamente em suas autoidentidades, e aumenta seu poder em uma sociedade em que as organizações em rede adquirem proeminência. Como são estruturas maleáveis, é necessário saber mobilizar contatos e ser visto. (Sennett, 2022) Assim, no exercício de profissões “criativas”, a motivação é deslocada para a ênfase no prazer e amor pela atividade em detrimento das recompensas financeiras. (Bendassolli e Borges-Andrade, 2015; Quiña, 2016; Pina, 2018; Zanon, 2019)

. Mesmo percebendo que precisam tocar o que não gostam para terem sucesso, ainda enxergam na música como trabalho espaços para expressão de suas próprias

individualidades e para investirem em si mesmos como empresa, algo que para eles difere de carreiras convencionais. Por outro lado, há músicos que permanecem motivados a tocar o que gostam, ainda que se dispersem em outras ocupações para se sustentar.

No entanto, outra dificuldade enfrentada pelos músicos, muitas vezes difícil de aceitar, mas que exerce uma influência significativa na decisão de permanecer na carreira é a de iniciar uma outra profissão. O conhecimento técnico e as habilidades exigidas para ser músico e a necessidade de aprendizado contínuo implicam dedicação e aprendizado desde cedo e ao longo da vida. Aprender a se profissionalizar na música, ou outra área, leva tempo. (Souza, 2016; Dubar, 2021) Dessa forma, largar um trabalho, sobretudo se é entendido como vocação, como a única coisa que se sabe fazer e que levou longo tempo para ser desenvolvido, para iniciar uma outra carreira pode ser visto como desmotivante. Isso se amplia na ausência de recursos para investir em outra profissão e pela dependência da renda da música, ou por estar acostumado com esse trabalho, como se emaranhados em uma teia de sobrevivência e autossatisfação.

O trabalho como vocação tomou o sentido de ganhar dinheiro como um fim em si e integra o ethos das sociedades modernas. Segundo Weber (2004), isso aconteceu por meio de um processo em que valores como sobriedade, honestidade, pontualidade e laboriosidade foram considerados princípios orientadores da vida que se impuseram como fundamentais à cultura capitalista, resultado da mudança de mentalidade da racionalidade tradicional para a moderna.

Para o trabalhador pré-capitalista, "ganhar mais o atraía menos que o fato de trabalhar menos". (Weber, 2004, p.53) Para superar essa resistência, foi necessário um suporte ético, atribuído por Weber à educação pietista. Diferentemente da mentalidade católica, que via os trabalhadores como incapazes de adaptarem-se a técnicas novas e mais eficientes, a mentalidade pietista formava trabalhadores melhores, com sentimento de obrigação e qualidades como frugalidade, autocontrole e economia.

Foi este novo "espírito" que possibilitou o surgimento dentro de determinados grupos de um modo de vida que, posteriormente, tornar-se-ia dominante. Essas características forneciam as bases para a concepção do trabalho como vocação e um fim em si mesmo.

Entretanto, se no início, esta mentalidade necessitou do suporte ético da religião pietista, hoje essa base deixou de ser necessária, uma vez que o espírito do capitalismo dominou e abarcou todos os demais modos de vida.

Dessa forma, os indivíduos são compelidos a adaptarem-se a tal condução da vida ao preço de não poderem ascender, ou mesmo de serem sobrepujados por um sistema em que a sobrevivência econômica depende de uma verdadeira devoção a esta atitude.

O trabalho, enquanto vocação e fim em si mesmo, esvaziou-se do seu princípio moral e nada mais representa do que uma sensação irracional de dever cumprido, algo que aparecia para a mentalidade pré-capitalista como incompreensível. Uma vez desvencilhados do suporte religioso, qualquer vínculo caracterizar-se-ia como um entrave à livre aplicação dessa inclinação para o trabalho e o lucro como finalidade última da vida, pois poderia frear este impulso.

Riesebrodt (2012, p.180) afirma que o ethos protestante foi institucionalizado, sendo introjetado no indivíduo enquanto uma “vaga sensação de um sentimento de dever ou como coação”. A profissão enquanto vocação ou "inclinação natural" torna o trabalho um propósito de vida e não um meio para a satisfação de necessidades. É preciso dedicar-se inteiramente a ele sem esperar nada em troca. Essa perspectiva sobre o trabalho, que se torna a regra no capitalismo, origina uma deturpação da especialização como entrega incondicional, conforme expresso nas análises de Weber (2011) sobre a ciência como vocação. Nas palavras de Riesebrodt (2012, p. 181):

Em ‘A ciência como profissão’, por outro lado, ele advoga pelos especialistas, mas a favor daqueles com espírito e acima de tudo com entrega apaixonada. Em vez de esperar pela salvação vinda de novos profetas ou redentores, devemos carregar o peso da autonomia e assim nos conservar no cotidiano. Isso é, ao mesmo tempo, destino e possibilidade.

Adentrar uma carreira convencional que exige nível superior leva tempo e demanda recursos. Renato, mesmo tendo trocado de profissão principal, da música para a psicologia, viveu um processo de cinco anos para adquirir o diploma e investir na faculdade. Mesmo assim, ele continua na música como atividade complementar também porque é o que sabe fazer para complementar a renda e é algo de que gosta. Márcio, que vive de performances e aulas de música, também já tentou se aventurar por outras profissões, especialmente na área de programação, mas desistiu. Sua avaliação foi a de que recomeçar pode ser muito difícil, especialmente aprender novas habilidades que podem levar anos para serem dominadas, além de ter que lidar com uma rotina de trabalho considerada rígida. Assim, ele decidiu continuar no mesmo rumo profissional, enfatizando as vantagens percebidas de ser músico:

Bom, primeiro, compensação. É o que eu sei fazer. Eu ainda tenho a “psico”, sabe? Vamos supor que eu estivesse no mundo ideal da “psico”, na “psico” eu atendo particular e atendo convênio, e convênio é um perrengue. O bom é que a demanda é alta, você tem trabalho sempre, você consegue explorar muito da sua atuação, pode treinar muita coisa ali, colocar em atividade muita coisa, mas o objetivo é ficar no particular. Mas se eu tivesse a semana inteira de trabalho particular, eu não sei se eu tocaria no restaurante, por exemplo. Não sei, eu não sei mesmo. Talvez eu diminuiria, faria uma vez na semana, talvez eu faria porque é bom tocar os outros, né? Então, acho que tocar para os outros é legal, às vezes tem um reconhecimento legal. Às vezes você tá tocando e tem algumas coisas emocionantes que a gente passa. (Renato, baixista e cantor de voz e violão, 2022)

Então eu já tive crises que eu queria largar tudo e prestar concurso público. E cheguei até a comprar a apostila para a Caixa Econômica, para o Banco do Brasil. Passa um tempo, eu desisto. A última crise que eu tive foi há uns quatro meses. Eu queria ser programador e comecei a fazer uns cursos no YouTube e comecei a ver como é que era. Comecei a tentar me apaixonar, tentar gostar do negócio. Aí passou um tempo, parei. Teve uma crise que eu tive que, como é que foi, que eu queria ser? Eu não lembro. Mas é assim, é bem assim. E aí, o porquê isso não acontece? Primeiro de tudo, pela dificuldade de se começar uma nova coisa. Com a idade que eu tenho, com a energia, esse é o primeiro obstáculo. E aí você se imaginar dentro daquele nicho, eu me imaginar numa empresa trabalhando, é um bom motivo para eu já começar a desencanar e aí vir na cabeça as coisas boas de ser músico. (Márcio, instrumentista de guitarra e violão, 2022)

O foco na realização pessoal e na sensação de liberdade, mesmo com as condições instáveis de trabalho, é determinante para manterem-se atuantes como músico. Poder expressar-se, passar uma mensagem ou divertir-se é algo valorizado e diferente de trabalhar apenas por dinheiro. A música os leva a encontrar amigos, receber afeto, ser aplaudido, conhecer novas pessoas, estar em evidência e assim terem ganhos sociais e sentirem-se importantes.

A dimensão emocional é constantemente mobilizada e em alguns momentos precisa ser exacerbada para justificar a permanência na área. Diante das dificuldades encontradas, eles percebem que é preciso ter muito amor, gostar muito ou ter paixão pelo que fazem para terem o nível de dedicação ao que se propõem, considerando a música como uma maneira de emocionar as pessoas.

A satisfação de realizar um show também é considerada em si mesmo, podendo avaliar que estariam performando mesmo de graça para autossatisfação e para ter o retorno do público. Amor e paixão pela música podem ser vistos não somente como uma escolha, mas algo sem o qual não se vive: “sem música eu adoço”, “eu sou música, eu respiro música” e “faz parte de mim, não vivo sem”, são percepções recorrentes.

Quadro 5 – Dificuldades e compensações da carreira

	Dificuldades	Compensações
Ciro	Insegurança Mercado frio Manter-se aonde chega	Gostar Amar
Daniel	Financeiro Conflito entre criação e produto Mercado frio	Gostar, Não parecer trabalho Não ser um “emprego”
Rogério	Mercado Frio Difícil como qualquer outra carreira	Viver o que ama ser feliz
Marcos	Cansaço Pandemia Falta dinheiro para investir	Prazer, Dinheiro em segundo plano
Saulo	Mercado Frio Financeiro Profissionalização Manter-se onde chega Reinventar-se constantemente	Amor
Renato	Exploração Inconsistência Financeiro Ter que fazer politicagem por dinheiro	É o que sabe fazer Legal Diversão Emocionar as pessoas
Léo	Financeiro	Amor Gostar o gênero musical que toca Dinheiro não vem primeiro
Gael	Falta de reconhecimento Só há valorização dos famosos Malvisto, dito vagabundo Baixos cachês.	Gostar da música Gostar da noite
Fred	Desvalorização Financeiro. Só é valorizado quando tem muita visibilidade	Amor Integração com a música
Júlio	Financeiro Sobrecarga de tarefas Ou tem tempo ou tem dinheiro	Fazer o que gosta Viver da música Expressá-la
Benjamin	A maioria das vezes não vai fazer o que quer, mas o que o público quer	Satisfação em produzir coisas próprias. Não se contenta com o dinheiro pelo dinheiro.
Vitória	Financeiro Cansaço <i>networking</i> fechado Falta de contatos.	Sonho Amor Vale a pena emocionalmente
Natanael	Flutuações no rendimento Excesso de viagens Imprevistos Quebra de equipamentos	Gratificante Supera as dificuldades
Túlio	Fazer tudo sozinho Não ter quem assessora Muito mais difícil se dar bem	Satisfação Retorno e reconhecimento do público Viver de arte
Francisco	Financeiro Negociação de cachês Receio de desagradar o público Desvalorização	Não vivo sem a música Se parar fico doente
Hélio	Manter vida social Ter que fazer muitos shows pelo financeiro Preconceito por não ter carteira assinada	Amor Não é uma escolha Não vive sem
Diógenes	Desvalorização Fazer o que não quer por dinheiro	Faz parte de mim Não me vejo sem
Márcio	Financeiro Falta de perspectivas de ganhar mais Mais difícil que outras profissões.	Amor Paixão Dificuldade de começar algo novo

	Não evoluir Não conseguir ter um bom padrão de vida	Não trabalhar em empresa Não ter um trabalho convencional
Filipe	Financeiro Falta de reconhecimento Equipamentos caros Necessidade de ter um segundo emprego	Criar música Tocar Prazer Trabalhar por realização pessoal
Heitor	Difícil como qualquer outra profissão	Reconhecimento do público Aplauso Mais gratificante do que um convencional
Anderson	Financeiro Baixos cachês Muito trabalho pra pouco retorno. Autoral demora pra emplacar e pode nunca acontecer Perda de qualidade de vida	É recompensador, mas a parte ruim é muito ruim
Juan	Falta de profissionalismo no Brasil Música é vista como brincadeira	Fazer o que gosta Reconhecimento do público
Lúcio	Financeiro Divulgação é paga nas mídias sociais	Fazer o que gosta Tocar o que gosta, não pra agradar
Paulo	Ramo difícil Cancelamento de shows Problemas com voz Sobreviver	Aplauso Amor e carinho do público
Danilo	Não dá pra se sustentar	Expressão artística Valorização pessoal Criatividade Faria de graça
Rodrigo	Falta de dinheiro para investir Preço dos instrumentos muito caros Sobreviver Dificuldade de acumular equipamento de qualidade Desvalorização Só faz sucesso estilos musicais de massa e ainda precisa de investimento A maioria tem que viver de show	Sentimento de fazer algo relevante
Talles	Não pode nunca deixar de estudar Perrengue para chegar nos lugares As vezes o público não corresponde As vezes paga mal	Tocar ao vivo é muito gostoso e prazeroso independente do dinheiro Mesmo chegando cansado e sai feliz às quatro da manhã

Fonte: elaboração própria a partir de informações coletadas nas entrevistas realizadas entre 2022 e 2023.

6.2. Padronização e percepções sobre a frieza do mercado movido pelo lucro

Os músicos tendem a ser pessoas que se consideram emotivas, sensíveis, que exercem a atividade pelo amor à música. Eles sofrem porque percebem a indústria e o mercado como frios e distantes de suas expectativas de expressividade “criativa”. Independente da trajetória de formação e de profissionalização, mesmo os que conseguem

mais sucesso, todos enfrentam algum grau de sofrimento diante das inúmeras dificuldades encontradas para sobreviverem e terem autonomia de fato.

Para alcançar uma carreira com alguma estabilidade, os músicos precisam dedicar-se mais ao negócio do que à música em si. É necessário enxergar e priorizar a música como um produto, fazer o marketing da própria imagem, criar uma *persona* artística, gerenciar redes sociais e até expandir as estratégias de venda, produzindo objetos e roupas com o nome da banda ou do projeto ou fazer parcerias com marcas, por exemplo, de óculos, roupas, relógios e alimentos, utilizando sua popularidade local ou regional. Além disso, precisam enveredar por outras áreas profissionais, frequentemente distantes do campo musical:

Tem uma marca também de acessório: pulseiras, brincos, essas coisas, anéis que, com eles, nossa, já tem uns três ou quatro anos de parceria. Depois uma loja de instrumentos musicais me procurou também, aí eu tenho que postar uma vez ou outra. E tem pessoas que mandam algumas coisas. É troca, ele me dá o produto e eu posto. (Fred, músico autoral, 2023)

Para os músicos, essa realidade sobre as condições de exercício do trabalho não é discutida nas formações institucionais, especialmente em conservatórios e universidades, e não é evidenciada em trajetórias de artistas famosos, cujas narrativas de sucesso são predominantes na mídia. A venda precisa responder à lógica e aos números, e a necessidade de conferir primazia ao negócio vai aparecendo ao longo das vivências no trabalho, gerando conflitos e sofrimento: “Depois de tanto tempo fazendo uma coisa ou outra, quando chega nesse lance da música ter começado a render alguma coisa, é aquela história: ‘você trabalha naquilo que você gosta e nunca terá que trabalhar’. Não seria bem assim, né?” (Fred, músico autoral, 2023)

Ao reconhecerem a instabilidade e a necessidade de se dedicarem à dimensão econômica, os músicos se veem obrigados a se tornar vendedores e a encontrar estratégias de sobrevivência diante da desvalorização de seus trabalhos. Eles percebem a necessidade de aprender a lidar com um mercado saturado, competitivo e instável, e de se desvincular da ideia tradicional de artista que internalizaram ao longo dos processos de formação (Olivera, 2019), assim como do ideal de autonomia criativa que permeia o imaginário dos músicos de todos os estilos e pelo qual geralmente são atraídos. (Menger, 2005)

Victor, de 28 anos, é flautista transversal formado em conservatório erudido de renome, tendo estudado música por 20 anos. Além disso toca saxofone e atua como produtor musical. Ele performa ao vivo aos finais de semana em uma roda de samba, e

eventualmente com jazz, MPB e eletrônico, trabalhando como produtor musical em *home studio*. O trabalho com o samba já havia sido para ele uma transição para a música popular movida por necessidade de sobrevivência e não apenas pela progressiva identificação com o estilo, e a ocupação de produtor no ramo do eletrônico ampliou ainda mais seu escopo de atividades no campo musical. Este trabalho de produtor apareceu recentemente, por volta de seis meses atrás, por meio de um amigo, Miguel, que está fazendo sucesso como DJ em São Paulo e o contratou porque não tem tempo para se dedicar à música.

Quando remonta suas lembranças à época do conservatório, Victor percebe a falta de abordagem sobre estratégias para viver da música ao longo da formação, devido à incapacidade dessas instituições de abordar o tema do desemprego. Seria incoerente ensinar aos músicos que terão que “se virar”, enquanto se exigem horas exaustivas de estudos e excelência técnica. Ingressando no mercado, os músicos recorrentemente se deparam com estruturas que funcionam a partir do lucro e da comercialização como fim último, e não da expressividade individual ou excelência artística.

Considerando-se um músico que gosta das performances, Victor sempre sofreu por não conseguir conciliá-las com a sobrevivência de maneira satisfatória para ter uma boa remuneração. Em contrapartida, Miguel atua muito mais como empresário. O estúdio de 40 mil reais montado na casa de Victor expressa as boas condições financeiras do contratante que se desincumbiu da atividade musical a não ser nos momentos de performances, também auxiliado por aparatos tecnológicos, músicos de apoio e equipe técnica. A valorização da “marca” e da venda de shows também é complementada pela comercialização de camisetas com frases das suas músicas aliada ao marketing estratégico em redes sociais. Assim, ele teve que adquirir uma capacidade de gerenciar o negócio como uma empresa e se desconectar da música, a ponto de ser percebido de forma chocante para Victor: “ele é um robô”. A motivação de Miguel para essa empreitada é auxiliar sua família, que enfrenta dificuldades financeiras, enxergando essa maneira de trabalhar como a única maneira de progredir profissionalmente na carreira musical e se tornar bem-sucedido.

Victor acabou por consolidar uma rotina em que alterna o trabalho em casa como produtor e performances ao vivo em cidades menores do interior do estado de São Paulo nas quais concilia uma mistura de estilos: popular, eletrônico e erudito. Assim, ele transita por estilos aparentemente distantes e aumentou sua remuneração a partir do uso de tecnologias que possibilitam conexão com seu novo contratante e o exercício da produção musical. Suas motivações misturam o gosto por esses estilos e tarefas variadas,

mas que foi sendo desenvolvido a partir da necessidade de sobrevivência e da falta de empregos para músicos eruditos.

Identificar-se com música como arte e sensibilidade pode trazer maior carga de desilusão e conflitos, mas mesmo artistas que se consideram mais empresários dos que músicos têm sua quota de sofrimento.

Além da adaptação ao mercado que os distancia da música, exigindo sobretudo investimentos e a mentalidade de negociante e de *influencer* para valorizar a imagem, os relacionamentos costumam ser articulados por meio de *networking*, o que os torna superficiais e sujeitos a constantes mudanças. Como observa Sennett (2022, p.17), o processo dos que ascendem profissionalmente não é completamente feliz.

As carreiras gerenciadas como empresas voltadas ao crescimento beneficiam-se de uma maior divisão do trabalho, sendo necessário possuir equipes ou contratar profissionais *freelancers*, como produtores compositores, arranjadores, instrumentistas, técnicos de palco, profissionais de marketing e mídias sociais.

É central a produção de conteúdo e gerenciamento de redes sociais. As postagens devem ser diárias, pois: “a galera compra o que vê”. Esse trabalho pode ser feito pela equipe ou pelo próprio músico que, nesse caso, dedica a maior parte do tempo a essa atividade, delegando as ocupações relacionadas à música.

Dessa forma o trabalho musical na prática – execução dos instrumentos em apresentações e gravações, composição, arranjo, produção musical, produção de álbuns, vídeos e shows – é quase todo realizado por terceiros, permitindo que o músico se concentre principalmente na gestão de redes sociais e da empresa musical.

Com acesso à internet é possível comprar arranjos e composições, inclusive feitos por músicos reconhecidos. Isto pode ser feito por gravações online, contratadas a preços acessíveis, conferindo profissionalismo e qualidade às obras. As novas tecnologias também possibilitam *networking* e parcerias estratégicas e em cidades maiores, mesmo morando distante dos grandes centros urbanos.

Contudo, essa deslocalização das atividades musicais aparece como central em poucas trajetórias. Essas estratégias visam aumentar a competitividade, mas dependem da capacidade de investimento, da adaptação ao negócio da música e de um maior desapego em relação à arte pela arte.

A percepção de que o mercado está ficando cada vez mais frio, deriva da centralidade percebida do dinheiro e das constatações de que quem cresce e se mantém no topo são os que dominam a mídia, as técnicas de marketing e têm recursos para

investir. Além disso, é preciso comprar do próprio bolso horários em rádios e divulgações na internet:

Eu entendo o mercado hoje, que o negócio tá ficando um pouco mais frio desse jeito, por exemplo: a gente pega artistas hoje que tem domínio da mídia, sabe? Antigamente não tinha isso. Hoje os grandes artistas já têm técnicas de marketing, de tudo para se manter no topo. Então eu acho que isso esfriou um pouco, tá ficando mais frio um pouco hoje. Porque hoje, o que você escuta numa rádio, é comprado, o que você vê no seu telefone, é comprado, o que aparece pra você: comprado. Então hoje, os grandes artistas conseguem pagar pra estar no topo. Eu sinto que está ficando mais frio. Porque grandes empresários, é muito dinheiro envolvido. Você instala aquele aplicativo, pra facilitar a vida e tal, na verdade é uma forma dos caras ganharem dinheiro, de ficarem multimilionários. (Ciro, artista autoral e cantor, 2022)

Essa autonomia carregada de obrigações contrasta e se alterna em suas percepções com um passado idealizado em que os músicos entendiam que era possível fazer sucesso sendo mais autênticos. Embora esse cenário fosse acessível apenas a uma pequena minoria, aqueles que alcançavam esse patamar podiam, nas perspectivas dos músicos, vivenciar o sonho de se desvincular das preocupações comerciais e expressar a própria verdade em suas músicas.

A partir do sofrimento de terem que ser negociantes, a adaptação ao modo de funcionamento do mercado pode ser ressignificada pelos músicos como maturidade e entendimento de que nem sempre é possível fazer o que se quer, e de que é necessário separar essas dimensões, do gosto pessoal e dos objetivos da carreira. Para compensar a insatisfação, o dinheiro ganho pode ser alocado em projetos próprios como músicas autorais e clipes.

A tentativa de conciliar as suas preferências com as do público nem sempre é possível. Assim os músicos que têm foco no negócio lançam mão da noção de desapego para crescer na carreira. Saber o que está “rolando”, o que as pessoas querem ouvir é o principal (Pina, 2018); em seguida, é necessário procurar onde se poderia encaixar a própria individualidade. Esse “meio do caminho” entre a autonomia e a venda reitera a centralidade das diversas soluções conciliatórias buscadas pelos artistas (Bendassolli e Borges-Andrade, 2015) e a constância dessas tensões que vivenciam.

A percepção da música como inspiração, arte e sensibilidade implica mais limitações em se encaixar em estilos e trabalhos com os quais não se identificam, mesmo mantendo a música como ocupação principal. Ao priorizarem a composição e estilos preferidos, as possibilidades de performances ficam mais restritas, por vezes podendo gerar uma agenda quase inexistente.

Para Daniel, viver da própria expressividade seria uma vida de “alívio” e não de “dor”, por poder colocar seus sentimentos na arte. Sua relação com a música é definida como poder transmitir uma mensagem por meio do sentimento. Realizar uma obra que seja auto expressiva e autoral é considerado preenchedor e autorrealizador. Contudo, ele entende o mercado como frio e distante da sensibilidade artística com a qual se identifica, pelo modelo aprendido sobre o que significava ser artista nos anos 1990, ao exigir concessões que não está disposto a oferecer no momento:

Aí lancei meu disco e trabalhei ele e quando eu tive meu segundo passo que foi gravar o segundo disco eu tive algumas surpresas no meio do caminho, que é justamente muito do que me traz desse choro, que é o meu “porquê” artístico, que não é só um porque artístico, talvez passa a ser um porquê pessoal, talvez possa ser chamado de propósito, ou do que for, mas desde então eu via o mundo da música como eu enxergava do meu sofá, ou da minha cadeira, ou do meu fone de ouvido ou do meu som, ou do que eu via. A partir de então eu comecei a viver o que realmente era. Então eu fiz o teste de quanto essa carreira custa de investimento. Quando você lança um disco é como você fazer pão e vender na padaria. As pessoas precisam comprar o meu show, comprar o meu disco pra que eu possa pagar aquilo que eu gastei. No final também é uma conta matemática. Então, eu já tinha o coração querendo viver a música. Eu precisava me profissionalizar. E nisso entrava as contas matemáticas, os meus aprendizados como músico, como um profissional dentro do estúdio, como um profissional de marketing da música. E aprendendo tudo isso que o mundo virou, que todo mundo tem uma persona artística. Desde que eu imaginava ser músico, eu não imaginava nem sequer ter uma persona artística. E quando eu fiz o meu segundo disco eu falei: tenho discos e canções, mas não tem uma persona artística que consiga segurar o que eu realmente acredito. [...] Eu vislumbrava ser um artista dos anos 90. O artista dos anos 90 não é o artista de hoje, que está exigindo coisas que eu não estou disposto a dar de mim, talvez por hora. (Daniel, músico autoral e cantor, 2022)

Retomo o exemplo de Saulo, enquanto ilustrativo de uma trajetória de sucesso, que contribui para as reflexões desenvolvidas sobre o sofrimento experienciado pelos músicos. Saulo já teve contrato com uma grande gravadora, clipes veiculados em canais de TV fechada, presença na internet, já deu autógrafos e encontrou pessoas na rua com a camisa de seu grupo musical, Além disso, sua banda teve um investidor que possibilitou acesso a estúdios de gravação onde frequentavam personagens estabelecidos do meio artístico e musical. Aos 17 anos já vivia com a renda da banda e com ela pagava sua faculdade de Aviação Civil; e também já tinha acesso a uma rede de relacionamentos de músicos inseridos da mídia.

A decepção e abandono da banda e, posteriormente, da carreira de músico como atividade principal ocorreu uns cinco anos depois por diversos motivos. Primeiro pela dificuldade para crescer exponencialmente a partir do rock, estilo que performava na

banda. Segundo, por considerar o mercado musical frio e padronizado, ocasionando e a perda do “glamour” e da motivação inicial. Ele percebe que a presença de palco, os trejeitos do artista e sua imagem são construídas minuciosamente, assim como os relacionamentos pessoais, que também passam por essa racionalização e padronização.

É um mercado frio, porque é tudo programado. Você ensaia as falas, são programadas. Todo mundo acha nossa, ele apontou pra mim, nossa, ele pegou o violão no ar, por exemplo, nossa, ele tocou uma música. É tudo muito pensado, muito frio, pra que as pessoas consumam aquilo. Não tem outra explicação. A música é isso. O mercado, a indústria, não a música, a arte, mas a indústria é isso, é movida pelo entretenimento”. (Saulo, baterista, 2022)

Há então uma diferença percebida entre a música, enquanto expressividade, e a indústria da música considerada como movida pelo entretenimento e um negócio. A taylorização da atividade artística expressa-se por meio de padronizações, clichês, fórmulas prontas, previsibilidade e cálculo. Há a prevalência da forma sobre o conteúdo, dos esquemas prontos, da lógica da diversão e entretenimento ante a reflexão crítica como propósito artístico. A padronização atinge até as “mais íntimas reações”, como expressões faciais, gestos, olhares e moldura de personalidade. (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 156)

A integração da lógica da indústria de bens culturais com a algorítmica e o protagonismo das plataformas digitais exacerbam o processo descrito por Adorno e Horkheimer (1985) de controle sobre a inovação artística por meio de fórmulas de sucesso para minimizar os riscos das grandes empresas do setor.

A indústria fonográfica internacional se beneficia cada vez mais de métricas algorítmicas para identificar “talentos” em ascensão no mercado musical global e regional. Desde a criação e distribuição, passando pela produção e gravação, as informações estatísticas dos usuários de plataformas digitais e perfis de artistas mais visualizados são utilizados como bases para planejar lançamentos de *hits* ou artistas, em uma articulação com empresas que gerenciam as métricas na internet, as plataformas digitais como redes sociais, de streaming, e os produtores de algoritmos. (Alves, 2024)

Este processo assemelha-se ao modelo “*just in time toyotista*”, caracterizado pela produção flexível sob demanda. A indústria fonográfica utiliza os dados disponíveis para construir o produto destinado à venda, geralmente por meio de projetos pilotos ou *singles*, como forma de reduzir ainda mais o risco associado ao lançamento de um álbum completo. Esse processo envolve profissionais como compositores, arranjadores, produtores, instrumentistas e estúdios equipados, que são mobilizados no

desenvolvimento de uma estética adequada à comercialização. As diversas etapas da produção musical, como a elaboração de bases, ritmos, melodias e harmonias e letras, são executadas e organizadas conforme a demanda e montadas por partes, conforme o gosto do público. Além disso, outras etapas do processo produtivo incluem a montagem da imagem do artista, o posicionamento adequado na mídia, a publicidade e a distribuição. (Alves, 2024)

Infere-se das reflexões acima que há um controle remoto e abrangente sobre o mercado musical, no qual grandes empresas do setor aliadas às de tecnologia exploram informações coletadas em rede e gerenciadas para concluir sobre tendências e estéticas em ascensão. Essas informações indicam que tipos de músicas e artistas estão ganhando destaque em mercados locais e globais, resultando em lançamentos que consistem em combinações de elementos já conhecidos da Indústria e do público com variações de formato produzidos para atender à demanda preexistente e reconhecida.

Do ponto de vista da maioria dos músicos, informais e autônomos, que se lançam em suas carreiras com o sonho de viver da expressão artística e que não têm acesso aos dados sobre consumo mantidos pelas grandes empresas de gerenciamento de dados, o trabalho é constantemente sujeito a riscos e às flutuações dos gostos, e a ascensão profissional sujeita à padronização estética.

Os músicos, sobretudo os que atingem algum grau de sucesso, percebem essa padronização como uma sensação de frieza, por meio da qual aspectos pessoais, como trejeitos e expressividade nas redes sociais, vestimentas, hábitos de vida e até mesmo a prática de esportes, viagens internacionais e relacionamentos pessoais são gerenciados ou influenciados.

No caso de Saulo, ao adentrar uma rede de relacionamentos de artistas estabelecidos no mercado musical nacional, ele passou a conviver com pessoas com renda elevada, que viajavam de jatinho particular e realizavam festas em iates e sítios de músicos famosos; de modo que tinha de acompanhar esses eventos sociais para manter a rede circulando, o que foi sendo impossibilitado pelos seus rendimentos. Os relacionamentos íntimos também foram percebidos como moldados e movidos a interesse, gerando sensação de desconforto e perda de liberdade e espontaneidade.

Além disso, ele considerou o contrato com essa grande gravadora desvantajoso, sobretudo pelo excesso de trabalho, pela gestão da banda ter sido deslocada para o grupo e por uma distribuição de *royalties* insuficientes. A dificuldade de lidar com as redes sociais pela estafa em ter que postar todos os dias e estar sempre mostrando uma vida

interessante o fez se afastar delas. Os músicos não se identificam com a *persona* que precisam mostrar para vender.

Saulo manteve uma rede social “bombada”, socializou com *outsiders*, esteve em companhia de pessoas por interesse, participou de eventos onde estavam famosos de várias áreas, até o ponto em que recebeu a recomendação de sua assessora de relações públicas para namorar uma atriz iniciante que seria supostamente uma promessa na mídia, informação que circulou por meio da rede de relacionamentos, conforme a lógica do “zumzum” descrita por Sennett (2022):

Eu nunca tive o acompanhamento com psicólogo, mas eu me sentia pelo menos muito mais ansioso, muito mais aquela coisa de nossa nesse mês não tem nenhum show marcado, hoje é dia 6. É aí, o que é que eu tenho que fazer? Ou, por exemplo, o cara atrasou a paga e eu estava contando com essa grana pra esse boleto aqui. Então tinha uma questão financeira e tinha também muito uma questão de caramba o cara não me chamou mais pra tocar. Eu vi o vídeo na rede social dele e ele estava com outro batera. Por que ele chamou outro batera? Caramba, o cara tá em hotel, ele tá em Porto de Galinhas e ele não me chamou pra fazer com ele. Por que ele não me chamou nessa? Então tinha o lance de uma ansiedade. A época da banda me trouxe muito disso porque tinha uma pressão não só na questão musical, de você precisar ter uma boa performance. Tinha uma questão também de ser o artista, de ter uma rede social “bombada”, de ter que fazer algo por interesse. (Saulo, baterista, 2022)

Na época da banda, consegui criar uma rede de contatos e viveu dois anos como músico *freelance*, tocando com outros artistas, alguns famosos, chegando a performar em um grande evento de música. Saulo trabalhava intensamente aos finais de semana, viajava constantemente e seguia um cotidiano que tornava cada vez mais difícil conviver com a namorada e a mãe e ter uma vida previsível.

A motivação para um emprego com carteira assinada, obtido em uma agência de viagens, veio a partir de decepções com a percebida “frieza” do mercado, assim como pelos desejos de ter uma rotina e uma vida que considerasse “normal” e também de sentir-se apto para relacionar-se com quem quisesse e poder exercer as *gigs* musicais sem a pressão financeira e de imagem, apenas quando sentisse vontade.

Saulo atuava performando ao vivo como apoio para outros músicos, mas esse trabalho hoje é complementar. Ele também montou um *home studio* onde grava faixas de bateria para outros músicos, retirando parte de sua renda dessas duas atividades. A mudança de opinião sobre querer ter sucesso vai acontecendo ao longo do tempo conforme vão experimentando os meandros do mercado musical. Juan que fez sucesso

em nível nacional na infância como cantor mirim entende que é preciso “sorrir quando está destruído”:

Eu acho que é muito você engolir sapo e ficar quieto, sorrir e acenar enquanto na verdade você tá destruído. E não, não é isso, entendeu? É diferente de você estar em um palco de teatro realmente, e por alguma questão pessoal você esteja destruído, mas ali chega a ser até uma cura. Você tá ali no palco representando uma personagem. Mas acho que essa visibilidade global é muito prejudicial. Eu acho que não, hoje em dia não conseguiria. (Juan, cantor e violinista, 2022)

As causas do sofrimento incluem tocar estilos musicais que não gostam, aceitar relações de poder consideradas injustas, perceber-se talentoso, mas sem espaços de visibilidade e expressão da própria verdade, ter a obrigação de manejar redes de contatos que acabam sendo mais importantes do que a própria música, além da sensação de estagnação profissional.

Quanto mais se caminha para o sucesso mais as demandas da carreira se misturam com a vida; essa situação é vista por eles como algo padronizado, moldado e previsível, distante da ideia de originalidade. A música deve então ser gerenciada como uma empresa, seguindo o gosto majoritário por alguns poucos estilos mais voltados ao entretenimento. Só é possível “estourar” priorizando o *business*, delegando a terceiros completamente as intenções mais expressivas com a música e quase todas as atividades concernentes a ela, assim como desapegando-se da ideia de fazer o que se ama. A contradição percebida é a de que é preciso abdicar da música para ser um artista da música de sucesso.

Reiterando, estratégias empresariais devem ser adotadas e priorizadas, como: *networking* com figuras chave no meio musical e artístico, se possível da grande mídia ou com quem é mais popular; compra de composições com ou sem direitos autorais; contratação de produtores e arranjadores, de social media; limitação das atividades musicais às performances; desenvolvimento de uma persona vendável; e associação a estilos majoritários da maneira que for mais lucrativa. O desejo de ser bem-sucedido é praticamente incompatível com o de ser músico no sentido literal da palavra, especialmente como carreira principal ou única. Essas percepções sobre padronização e frieza indicam a maneira como se relacionam com o sucesso em relação ao ideal de viver de um trabalho expressivo.

7. Pandemia, rotina e mudanças de rumo

A pandemia provocou reações significativas nos músicos, tais como crises e reflexões sobre os rumos profissionais e desejos de mudanças. Sem poder tocar ao vivo e diante de dificuldades financeiras, eles recorreram novamente às possibilidades de mudanças laterais e descontínuas como soluções ao inesperado. A maneira como geriam a carreira e os objetivos com a música foram repensados, engendrando respostas opostas: o desejo de se profissionalizar mais como músico ou a decisão de priorizar outra ocupação, invertendo a lógica dos trabalhos principal e complementar.

O tempo de isolamento social também foi dedicado ao “ócio produtivo” por meio das NTICs, em que os músicos se responsabilizaram por desenvolver em si mesmos talentos e habilidades e produzir inovações para não se sentirem estagnados. Poucos (2) tiveram como reação afastarem-se da música nesse período, retomando a atividade apenas na reabertura.

. Os músicos também são trabalhadores gratuitos para a indústria “criativa”, dedicando seu tempo de vida à produção de inovações que, se bem-sucedidas, podem ser aproveitadas por contratantes e empresas que as reproduzem. Esse processo envolve custos individuais e socializados, incluindo o tempo de vida utilizado para o trabalho “criativo”, investimentos em aprendizado, formação, pesquisa, infraestrutura e seguridade social. (Corsani, 2003)

Uma solução recorrente para manter-se ativo na área foi atuar em *home studio*. A produção musical, que pertence ao rol de ocupações centrais no desenvolvimento de álbuns ou faixas, foi percebida como opção para trabalhar a partir de casa. O produtor musical atua na elaboração de faixas de instrumentos específicos, coordenação e direção das gravações e álbuns, ajustes, mixagem e masterização das músicas, edições de vídeos e clipes e, em alguns casos, por meio da composição e arranjo das músicas. Além disso, ele pode alinhar essas produções com a *persona* artística e concepção do projeto musical. Para os músicos entrevistados, essa habilidade também foi adquirida ou aprimorada através de cursos à distância, ajuda de amigos e de maneira autodidata. Por meio do estúdio, foi possível para alguns trabalharem para outros artistas, prestando serviços, especialmente, a elaboração e gravação de faixas de instrumentos, edições e composições, sendo uma alternativa para não ficarem sem renda. Por exemplo, o trabalho em estúdio evitou que Natanael ficasse completamente sem remuneração com a paralização dos

shows, e foi também a maneira que Saulo e Hélio encontraram para sobreviver, montando seus estúdios em casa nesse período. Estúdios maiores, como o de Benjamin, conseguiram manter uma boa remuneração durante a pandemia, também alugando suas instalações para artistas, produções de maior escala, *YouTubers* e donos de canais de podcast, inclusive para clientes distantes da música, com temas relativos à culinária e ao estilo de vida.

Em outras situações, o *home studio* serviu como uma forma de retornar ao campo da música pela insatisfação com o trabalho exercido antes da pandemia, ou como uma estratégia futura para sair da vida boêmia, para aqueles que planejaram reduzir as apresentações ao vivo na reabertura dos shows devido às insatisfações persistentes com essa atividade. Dessa forma, o trabalho remunerado com produção musical permitiu não só evitar a perda total de renda causada pela suspensão das performances ao vivo durante esse período, mas até mesmo mantê-la ou aumentá-la.

Contudo, a produção musical também foi mobilizada para exercer trabalhos não remunerados nas atividades de composição e produção das próprias obras ou interpretações. Para os entrevistados isto significou uma maneira de permanecer ativos em redes sociais postando conteúdos musicais, dedicando-se ainda à preparação de obras para lançarem após a pandemia, ou mesmo ao autodesenvolvimento dos seus talentos e projetos “criativos”. Isso foi considerado um incentivo para que buscassem aprender mais sobre produção e ferramentas de estúdio caseiro, de modo a não se sentirem improdutivos e distantes da música.

Dessa forma, o uso das tecnologias foi intensificado especialmente por meio de computadores e *softwares* musicais, celulares (com suas câmeras e gravadores) e redes sociais. Esses recursos foram mobilizados para gravar ideias para composições e conteúdo para compartilhamento, além do acesso a cursos online no campo da música, vistos como oportunidades de desenvolvimento musical contínuo e interações sociais nas panelinhas e junto ao público.

Tendo em vista que é parte essencial do trabalho de músicos estarem continuamente visíveis na cena musical e para o público, as redes sociais foram uma maneira de evitarem a sensação de serem esquecidos e o receio de não terem trabalho na reabertura. Assim, preocuparam-se em usar redes sociais para prender a atenção dos seguidores e continuar tendo visualizações.

Além disso, participaram de eventos solidários para arrecadar fundos e suprimentos para instituições, e até apoiaram outros músicos que ficaram sem renda nesse

período. Assim, além de postagem de vídeos de música, uma prática comum foi o da organização de shows, bem como de apresentações curtas e bate-papos em formato de *lives* sem remuneração. No entanto, eles enfrentaram desafios logo após o isolamento social, pois os algoritmos começaram a “derrubar as *lives*”, restringindo apresentações ou vídeos montados com músicas de artistas famosos.

Outra estratégia adotada em redes sociais foi a de ampliar conteúdos sobre estilo de vida, atuando como *influencers* não musicais para entreter o público durante a pandemia. Isso incluiu postagens sobre alimentação, leituras, programas assistidos, passeios em locais abertos, entre outras atividades não relacionadas à música. No intuito de gerar receita adicional, alguns estabeleceram parcerias com empresas, como fabricantes de roupas. Essas iniciativas refletiram uma reinvenção profissional, aproveitando a popularidade da música para explorar novas oportunidades de visibilidade e renda por meio de redes sociais.

Houve também respostas no sentido da adaptação ao trabalho *home office* para dar aulas de música, que foram consideradas positivas. Alguns benefícios mencionados incluíram o aumento do número de alunos e a ampliação das oportunidades de captar alunos em outras localidades e até em outros países. Além disso, destacou-se a redução de custos, tempo de deslocamento e riscos associados, como o risco de roubo ao transportar instrumentos caros. A possibilidade de continuar trabalhando também foi mencionada como um aspecto positivo. Por outro lado, Rodrigo, que nunca havia dado aulas antes, começou a fazê-lo durante a pandemia como uma forma de sobrevivência, apesar de não ser uma atividade que ele apreciava. Três músicos retornaram da Europa e Estados Unidos para Brasil entre 2019 e 2020, e enfrentaram o isolamento social, com bloqueio das apresentações. Com isso, tiveram que trabalhar dando aulas e com estúdio.

Dentre as mudanças na gestão da carreira, alguns decidiram realizar o trabalho musical com mais profissionalismo e remodelar a forma como atuavam. Para Hélio, isso significou reorganizar a maneira como lidava com as finanças: ao perceber na pandemia ser possível viver sem a renda das apresentações, entendeu ser estratégico economizar o dinheiro recebido para reinvestir nessa carreira após o retorno dos shows.

As mudanças nas formas de gerir a carreira musical foram impulsionadas pelas percepções e reações ao longo da pandemia. Hélio também resolveu expandir sua atuação para além de sua localidade, identificando aproximadamente 100 cidades em um raio de 60 km, reflexão feita nesse período de isolamento social. Aplicando essa ideia, ele percebeu que seu faturamento triplicou na reabertura devido também, de acordo com ele,

a um aumento significativo no número de bares que ofereciam música ao vivo, ocasionado pela identificação por parte dos contratantes de que isto atraía mais clientes.

Em apenas dois casos nessa amostra, os músicos preferiram abandonar temporariamente a música nesse período. Tendo outras rendas, como mecânico e aposentado respectivamente, Marcos e Lúcio se desmotivaram com a situação de pandemia, deixando instrumentos e equipamentos parados ou os vendendo, porque não viam clima para entretenimento. Eles não fizeram *lives* e nem postaram vídeos. Contudo, ambos retomaram suas atividades musicais com a reabertura dos locais de apresentação ao vivo, recuperando a rotina anterior.

Seis entrevistados decidiram mudar de área de trabalho ao longo da pandemia, seja para ocupações relacionadas à música ou fora dela, convertendo-a em uma fonte de renda complementar ou em um hobby. Talles, antes da pandemia, considerava a música um trabalho tão importante quanto seu emprego CLT em uma empresa na área de marketing. Ele tocava todos os finais de semana, estudava música à noite e, por vezes, performava em eventos durante a semana, inclusive no horário de almoço. Durante a pandemia, o emprego formal passou a ser realizado à distância e a carga de trabalho aumentou. Na música, ele tentou fazer *lives* e vídeos de performance e produção para se promover como artista. Contudo, nesse momento de isolamento social, sua carga de trabalho chegou a 15 horas diárias e, considerando a música, sem nenhuma remuneração.

Assim, durante a reabertura, decidiu dedicar-se menos à música. O trabalho até as 18:00 no emprego formal foi complementado com as apresentações ao vivo apenas aos finais de semana, diminuindo também as horas de estudo musical. Embora considere que não consiga viver sem tocar e que a música seja uma “paixão”, esta passou a representar menos da metade da renda, que antes era de 50%.

Recuperando a trajetória de Heitor, que tinha as atividades de professor de academia e *personal trainer* como trabalhos principais e a de músico *freelance* como complemento de renda, observamos uma mudança significativa de rotina ao longo da pandemia. Antes da pandemia, ele acordava por volta das quatro horas da manhã para atender alunos na academia e particulares. Após o expediente, realizava ensaios de música ao longo da semana, pois tocava ao vivo regularmente, chegando a ter rotinas diárias de 18 horas de trabalho. Durante a pandemia, com o fechamento das academias e o cancelamento dos shows, ficou sem os dois trabalhos. Foi um momento em que repensou seus objetivos e rotina, e decidiu que queria uma vida mais leve. Obteve uma oferta de trabalho de um amigo para editar vídeos, e começou a atuar progressivamente com

audiovisual. Com a reabertura gradual das atividades, Heitor já havia decidido continuar no campo do audiovisual e na música, buscando mais liberdade.

Para Heitor, largar um trabalho rotineiro e empreender no ramo do audiovisual, enquanto mantinha a música como atividade complementar, representou uma conquista de liberdade. A profissão de educação física, na qual ele se formou e fez pós-graduação, contrasta com seu percurso no audiovisual, que foi aprendido através de vivências com bandas e amigos. Lançou-se no trabalho de inserção e edição de músicas e vídeos, aprendendo de maneira prática e como autodidata:

Eu aprendi com alguns amigos meus que trabalhavam na área e eles tem me ensinado bastante até hoje, porque é algo novo pra mim ainda. Eu comecei ano passado, então eu tenho aprendido com eles, aprendido no dia a dia e aprendido na maior universidade da internet, o YouTube. [...] Cansei dessa vida, não quero mais trabalhar acordando quatro e meia da manhã porque eu comecei a conhecer um outro mundo, em que eu poderia ganhar dinheiro, poderia trabalhar sem ter que sair de casa, sem ter que acordar cedo se quiser. Uma outra forma que eu poderia trabalhar, ganhar dinheiro e dormir mais, ter mais tempo livre e ter uma liberdade. E foi isso que me motivou a largar a educação física, porque eu comecei a ter uma outra visão. (Heitor, baixista e músico de palco, 2022)

Em sua perspectiva, isso lhe mostrou um outro estilo de vida mais autônomo. Para ele, o trabalho no audiovisual, que o leva a trabalhar no campo da música, significa mais autonomia e não ser “escravo” das contas, dos horários rígidos e do dinheiro, permitindo também mais liberdade para fazer planos de voltar a ter a música como ocupação principal.

Resumindo, os músicos reagiram ao isolamento social reavaliando sua abordagem em relação à carreira musical. Para alguns, a pandemia incitou um sentimento de que a estavam gerindo de maneira errada, percebendo a necessidade de se profissionalizar mais. Para outros, no entanto, a insegurança vivida na pandemia evidenciou a necessidade de priorizar outro trabalho e não as performances ao vivo. Em contrapartida, houve músicos que perceberam nesse contexto a insatisfação com seus empregos convencionais em outros campos de atuação, decidindo priorizar de vez a música como carreira. Assim, para alguns, a pandemia aproximou da música como trabalho (15), para outros ela afastou (12) momentaneamente ou levou à decisão de priorizar outra área de trabalho ao menos como renda, mas continuando com intenção de exercê-la para satisfação pessoal e complemento de renda.

Eles se empenharam no aprimoramento musical, na composição, na produção de músicas e no estudo contínuo, além de oferecerem aulas ou cursos online. Ao mesmo tempo, mantiveram uma presença ativa nas redes sociais, buscando formas de se profissionalizar ainda mais e estarem expostos. Essas abordagens diversas e “criativas” de sobrevivência, aliadas ao voluntariado durante o período pandêmico, visavam mantê-los ativos e envolvidos com a arte, em vez de permanecerem inativos, evitando o sentimento de estagnação. O imperativo de não ficar parado para evitar a sensação de desemprego, recorrendo para isso ao exercício de diversas ocupações, remuneradas ou não, é um traço representativo do trabalhador hiperflexível e inovador, que combina tempo de vida e trabalho, utiliza novas tecnologias e assume a responsabilidade por desenvolver seus talentos e convertê-los em valor por meio de soluções singulares — o tipo de trabalhador valorizado pelo mercado. (Corsani, 2003; Menger, 2005)

A falta de apoio público e as restrições de financiamento na área cultural contribuíram para agravar a vulnerabilidade dos trabalhadores da música. Para se adaptarem a essa nova realidade imposta pela pandemia, muitos músicos recorreram ao uso intensivo de plataformas digitais para realizar shows, workshops e eventos, explorando formas “criativas” de se conectar com o público. No entanto, a maioria desses trabalhos acabou sendo oferecida gratuitamente. Mesmo artistas reconhecidos em seus nichos enfrentaram dificuldades para gerar receita por meio das redes sociais e plataformas digitais, que apresentaram limitações nesse sentido. O contato tradicional do público com os artistas ocorre de forma presencial, por meio de espetáculos ao vivo, e o impedimento desse contato intensificou a instabilidade vivenciada pelos músicos. (Olivera *et al.*, 2021)

Foi destacado anteriormente que a maioria dos músicos analisados sofreu perdas parciais ou totais de renda durante a pandemia, devido à suspensão das performances ao vivo e à informalidade do trabalho. Além de enfrentarem o desemprego e dificuldades financeiras em suas ocupações complementares fora da área musical, muitos músicos tiveram que recorrer à ajuda de familiares, cônjuges e coletivos de apoio, além de se adaptarem a orçamentos mais restritos.

Os trabalhos por meio das redes sociais foram predominantemente voluntários, o que destoa das performances ao vivo presenciais. Nesse período de pandemia, as ocupações relacionadas à produção musical em estúdio para outros músicos ofereceram mais possibilidades de remuneração. As restrições às performances ao vivo de músicas não autorais em redes sociais e plataformas digitais dificultaram a vida dos músicos

autorais, que dependem dessas apresentações para chamar a atenção para suas próprias músicas originais, muitas vezes desconhecidas. Como resultado, essas apresentações deixaram de ser realizadas, diminuindo possibilidades de remuneração frente ao isolamento social. Posteriormente, plataformas como o YouTube foram ajustadas para oferecer créditos aos autores de músicas conhecidas performadas por músicos independentes. No entanto, as remunerações por meio de plataformas digitais exigem muitas visualizações, enquanto a cobrança de ingressos é rara. Alguns músicos buscaram apoio de pequenas empresas para realizar *lives*, mas essa estratégia se caracterizou mais pela colaboração do que pela remuneração. No geral, incapazes de oferecer retorno financeiro, essas apresentações foram pontuais e de difícil continuidade.

8. Considerações finais

A pesquisa identificou entre os músicos uma tendência a se reconhecerem como empreendedores na área musical e a desejarem essa condição. Para a maioria, essa autopercepção é atribuída ao sentido de maior autonomia que ela proporciona em comparação com um emprego convencional e com o mercado musical do passado, no qual os artistas estavam sujeitos ao controle das grandes gravadoras.

A gestão de suas próprias carreiras é percebida como uma oportunidade de exercer maior controle sobre suas profissões, embora essa autonomia venha acompanhada de uma sobrecarga de tarefas, de uma certa desilusão em relação à ideia de viver exclusivamente da arte e de críticas quanto à necessidade de possuir recursos financeiros para investir como em uma empresa. Mesmo assim, as vantagens de empreender sobressaem ante as desvantagens em suas falas.

Essas percepções estão alinhadas com as disposições de personalidade que os músicos valorizam. Isso inclui estar aberto aos imprevistos, ressignificando essas contingências como oportunidades, e demonstrar iniciativa. Comportamentos considerados passivos ou acomodados, como delegar a gestão da carreira ou esperar ser descoberto por uma agência ou produtor, são vistos como desvalorizados e tidos como uma mentalidade ultrapassada.

A percepção predominante entre os músicos é a de que o mercado musical mudou e a adaptação é necessária. Viver exclusivamente da música, sem assumir trabalhos paralelos, é considerado um privilégio de poucos; por outro lado, o mercado atual permite mais oportunidades de ingresso na carreira e oferece mais autonomia do que no passado. Assim, embora as autopercepções dos músicos como trabalhadores sobre seus status profissional possam variar conforme as diferentes atividades exercidas (Menger, 2005), verificou-se entre os entrevistados a tendência de sintetizar essas identidades sob a nomenclatura de empreendedores.

Considerar a música como um negócio é visto como pressuposto para ascensão profissional. Tratá-la como empresa tem a conotação de profissionalismo, em oposição ao amadorismo, e fazer uma ideia tornar-se realidade ante a viver de sonhos sem sair do lugar. Assim, identificamos que há uma mistura frequente entre música e negócio nas percepções dos músicos, expressa nas narrativas da maioria dos entrevistados. Apenas

dois se consideraram estritamente artistas e separaram essas dimensões de forma mais rígida.

Também foi verificada a ressignificação positiva dos contratos informais enquanto empreendedorismo, reiterando a tendência constatada em pesquisas sobre trabalho “criativo”. (Lima, 2021) Os músicos atuam como autônomos e informais. Ainda que alguns tenham regulamentações como MEI, ME ou LTDA, raramente precisam delas ou as utilizam para fechar contratos. A prática entre músicos e contratantes costuma ser a da confiança na palavra e a dos acordos “de boca”.

As formalizações encontradas ocorreram na minoria dos contratos, particularmente com organizações públicas ou eventos que envolviam prefeituras, empresas maiores e SESCOs. Pontualmente, a elaboração de contratos pode ocorrer por iniciativa dos músicos quando performam em festas maiores como casamentos, embora essa prática seja pouco comum. Acordos escritos, sem o peso de um contrato, também podem ser feitos esporadicamente para informar o contratante sobre detalhes do trabalho, esclarecendo condições como horário, disposição dos equipamentos e oferecimento de água.

Além das disposições de personalidade mencionadas anteriormente, como a abertura ao imprevisto, a valorização da informalidade fica evidente na importância atribuída ao aprendizado da música e da profissão por meio da sociabilidade, do autodidatismo e da prática. Embora na maioria das trajetórias, a formação combine, em diferentes graus, aprendizado informal e percursos institucionais, como em conservatórios, escolas técnicas e faculdades, esses caminhos institucionalizados são considerados frequentemente menos relevantes ou às vezes rejeitados e, normalmente, interrompidos antes de completarem o curso.

A análise dos músicos, como um exemplo paradigmático do trabalhador do futuro (Menger, 2005), reflete um imaginário predominantemente positivo sobre a profissionalização nos mercados impulsionados pelo talento, em contraposição à dependência de diplomas formais. Para os músicos, esse tipo de trabalho é percebido como “criativo”, dotado de propósito e autogerido, oferecendo maior liberdade, apesar das condições instáveis de seu exercício. As mudanças em curso no mundo do trabalho indicam que se espera que os trabalhadores em mercados considerados “criativos” se adaptem à ausência de estabilidade e aos contratos intermitentes e informais.

A gestão da carreira musical foi baseada em mobilidades laterais (Sennett, 2022) e no exercício da multiatividade como reação aos imprevistos. Os músicos se inserem no

mercado e tomam decisões em cada etapa, devido à dificuldade de alcançar estabilidade profissional e fazer planos em um contexto de hiperflexibilidade. Contudo, foram observadas diferenças conforme enxergam a música como carreira principal ou complementar, bem como os riscos associados à atividade, elencadas abaixo:

1. *Músicos que desejam a música como ocupação principal e aceitam o risco de priorizar essa carreira, desejando o sucesso, mesmo que em um nicho específico.* Nesse caso, a multiatividade dentro e fora do campo musical é mobilizada para dar suporte aos trabalhos autorais e de performance e os músicos não se afastam da música e do objetivo de tê-la como carreira principal.
2. *Músicos que desejam a música como ocupação principal, mas receiam o risco.* Outra forma de gerir a música como ocupação principal é buscar salvaguarda em trabalhos considerados mais seguros, que se tornam prioridade em diversos momentos. Assim, a música é o sonho de carreira, mas oscila entre trabalho principal e complementar a depender do que entendem ser melhor no momento, buscar mais segurança ou investir na música. Eles podem ter um maior desapego quanto ao sucesso por não quererem correr riscos.
3. *Trajetórias em que a música deixou de ser o objetivo de carreira principal.* Essas trajetórias foram geridas como principais, e com engajamento total, até o momento em que houve abandono do sonho musical em nome de mais estabilidade e devido a desilusões com o mercado. Assim, a música passou a ocupação complementar ou a compor o campo profissional do novo trabalho, como evidenciado na área de produtor de *podcast* sobre música. A percepção sobre o sucesso é de que ele pode ser negativo ou restrito a estilos majoritários.
4. *Trajetórias desenvolvidas tendo como objetivo a música como ocupação complementar.* Esses músicos têm uma atitude negativa ou neutra em relação ao sucesso, podendo estar abertos a ele, mas não perseguem esse objetivo ativamente, investindo na carreira musical conforme as possibilidades de tempo e dinheiro.

Esses quatro casos indicam maneiras de se tomar decisões e gerir carreiras “criativas” em contextos de hiperflexibilidade, caracterizados por imprevistos que

dificultam a estabilidade profissional. Os músicos, como estudo de caso, apontam para a necessidade de conferir sentidos positivos à mudança contínua, bem como a disposição para alterar rumos ou estratégias conforme seja conveniente ou necessário. Isso inclui desapego às próprias preferências e inclinação a assumir múltiplas atividades, embora isso ocorra de maneira singular em graus diversos e em vários tipos de arranjos profissionais.

As decisões dos músicos são orientadas principalmente pelo próximo passo e pelo sonho de longo prazo considerando os resultados alcançados até o momento e avaliando a viabilidade de continuar na música como carreira principal ou complementar, ou até que ponto estão dispostos a assumir riscos. Notamos que nenhum dos entrevistados abandonou completamente o trabalho no campo da música, demonstrando um compromisso contínuo com profissões com engajamento subjetivo, realizadas por paixão.

A incerteza também influencia na tomada de decisões rápidas, sem muitas considerações prévias, levando os músicos a se lançarem em situações novas, buscando oportunidades e apoiando-se na confiança. Esse processo muitas vezes se assemelha a um ciclo de "tentativa e erro", no qual podem ocorrer mudanças de estilo musical, ocupação, local, instrumento musical priorizado, forma de apresentação e formações de bandas.

É significativo que a atividade comece como um hobby e transite por essa dimensão. As percepções dos músicos indicam que suas identidades como profissionais foram se solidificando à medida que suas carreiras se desenvolviam, de maneira que tende a ser considerada natural, apesar do esforço e dedicação. A profissionalização pode não ser algo perceptível de imediato, mas reconhecida posteriormente, em retrospectiva, ao analisarem suas próprias trajetórias, concluindo que já estavam exercendo a música profissionalmente mesmo antes de considerá-la como trabalho. O desenvolvimento profissional ocorreu mais em resposta aos desejos e às contingências do que a planejamentos de longo prazo.

Em todos os casos analisados as performances ao vivo remuneradas foram a porta de entrada para a profissionalização e houve o exercício da multitatividade por necessidade, adaptada aos objetivos com a música e à disposição ao risco. Assim os músicos usam estratégias para acomodar as tensões vivenciadas ente autonomia e mercado. (Bendassolli e Borges-Andrade, 2015)

A polivalência e por vezes a pluriatividade podem ser percebidas como positivas se responderem aos gostos e interesses dos músicos, ou seja, por integridade e legitimidade artística, o que é constitutivo da identidade desses profissionais. (Bureau e

Shapiro, 2009) Por outro lado, os trabalhos por sobrevivência foram vistos como adaptações ao mercado, mas não necessariamente positivados.

As motivações para serem músicos incluem o prazer de estar no palco, a diversão, o reconhecimento pelo público, a sociabilidade proporcionada pela música, a oportunidade de trabalhar com o que amam, e a maior realização pessoal advinda da flexibilidade de horários. Os músicos adquirem uma popularidade significativa por meio de sua atividade musical: conhecem pessoas, são reconhecidos e angariam seguidores, até mesmo ganhando influência política e social em comunidades locais, como pequenas cidades ou bairros. Essa popularidade é uma parte essencial de sua identidade perante amigos e a comunidade em que residem. Contudo, essas motivações também são permeadas pela dificuldade de abandonar uma carreira na qual se investiu tempo e recursos, e que é vista como uma vocação.

Em meio às dificuldades de ascensão na carreira, a maioria dos músicos não consegue deixar os trabalhos em bares para tocar consistentemente em eventos maiores e mais lucrativos. Eles justificam essa estagnação profissional pela falta de locais de performance, pela escassez de recursos financeiros para impulsionar suas carreiras, pela desvalorização de sua profissão e pela dificuldade de consolidar um público por essas razões. Além disso, a competição entre os músicos e o excesso de oferta de mão de obra artística (Menger, 2005; Segnini, 2009) conferem aos contratantes uma vantagem significativa na negociação das remunerações.

Sujeitos à concorrência de músicos que não dependem dessa renda para sobreviver e ao excesso de músicos disponíveis, há dificuldades na negociação de cachês e *couverts*, e os contratantes raramente ficam sem opções de shows. Nas apresentações ao vivo, os músicos enfrentam uma série de imprevistos e dificuldades, como problemas e custos de deslocamento, precariedade dos equipamentos próprios ou do local, cancelamentos por doença ou chuva, riscos de não receber, reações negativas do público e a necessidade de mudar o repertório na hora. Além disso, estão sujeitos a dores físicas pelo excesso de performances e precisam tomar cuidados com a voz dias antes do show, evitando álcool, festas ou falar muito.

A sensação de não progredir, apesar dos esforços, reflete a ideia de Sennett (2022, p. 106-107) de que os trabalhadores dos mercados flexíveis são "prisioneiros do presente", e que a mudança é buscada na esperança de que algo melhor aconteça com o movimento. A suspensão do conhecimento racional é necessária para se profissionalizar nos "mercados em que o vencedor leva tudo"; isso é obscurecido pelo deslumbre com a

possibilidade de sucesso. Nesses mercados, não fazer nada não é considerado prudência, mas fracasso.

Priorizar o negócio e a gestão da imagem em detrimento da expressão artística, mostrou-se uma estratégia cada vez mais percebida por eles como a mais eficiente para a ascensão. Esses músicos buscam influenciar as probabilidades de sucesso investindo em marketing e em estilos em voga. Contudo, para tanto, é necessário um investimento maior e, ainda assim, “estourar” está além de seus controles, podendo resultar em frustração e perdas financeiras.

Conforme constatou Becker (2009), a qualidade dos empregos depende das panelinhas frequentadas, sendo que as mais comerciais apresentam melhores ofertas de trabalho. Observamos que é difícil encontrar músicos que se identificam com a liberdade artística sem alguma imbricação com esses valores voltados ao negócio, embora isto ocorra em diferentes graus. As definições de sucesso na ocupação podem impactar os rumos profissionais e as maneiras como vivenciam a música, dependendo do quanto estão dispostos a crescer profissionalmente aceitando priorizar o negócio em detrimento da expressão artística.

No tocante à zona cinzenta entre trabalho e lazer, ela é visível nas motivações afetivas para o exercício da música, na junção contraditória de “diversão séria” ou no sentimento de não ver o tempo passar ao compor, estudar ou performar, que resulta em trabalho ininterrupto. A permeabilidade entre estilos também é frequente, além de situações intermediárias entre emprego e desemprego, sintetizadas na noção de “projeto musical”. Isto também implica em misturas entre profissionalismo e amadorismo e tempo e espaço de vida e tempo e espaço de trabalho. Relacionamentos pessoais e profissionais confluem sob a noção de *networking*, e o apoio de familiares, amigos e cônjuges na organização do trabalho e no desenvolvimento da carreira.

O individualismo obscurece a natureza colaborativa de produção de obras de arte (Becker, 2010), levando a uma busca generalizada pela diferenciação e pela singularidade, implicando o esforço constante em inovar para se destacar da “massa” e para o incremento da competitividade. Contudo, levar a cabo individualmente as diversas atividades imputadas aos músicos autônomos conduz a uma rotina de trabalho incessante em condições precárias ou que demandam alto investimento. Além disso, ainda que se tenham músicas bem gravadas e editadas, bom marketing, seja virtuose no instrumento ou multi-instrumentista, publique constantemente em redes sociais e performe ao vivo, o elemento da incerteza está presente no conceito de sucesso artístico.

As tecnologias têm viabilizado a contratação de profissionais para trabalhos remotos em gravações e produções. Dentre os músicos entrevistados com objetivos autorais, descobre-se ao longo da carreira que isto exige maiores investimentos financeiros e possui singularidades em relação à trajetória de músicos intérpretes. É necessário construir uma base de fãs significativa para sustentar suas carreiras, o que implica realizar shows em diversas cidades. Além disso, precisam dedicar-se à elaboração de músicas e álbuns originais, bem como à criação de videoclipes para promoção de suas obras. Ademais, a comercialização de shows total ou parcialmente autorais é mais arriscada, devido à limitação de público e disponibilidade de espaços, o que por vezes exige a organização de eventos sem garantias de retorno do investimento, ou mesmo performar gratuitamente.

Dessa forma, a carreira autoral impõe mais desafios na vida de um músico, pois pressupõe viver exclusivamente dos próprios shows e do público. Isso implica uma maior dispersão geográfica para compensar os custos das produções e manter uma agenda de apresentações consistente. Mesmo que o músico tenha alcançado certo reconhecimento em sua cidade e região e tenha conseguido emplacar algumas músicas autorais, isso não garante uma agenda regular desses shows.

De fato, o músico que se concentra em performances de obras conhecidas enfrenta o desafio de apresentar composições originais; normalmente isso ocorre em contextos de bares onde é necessário tocar obras para um público em busca de familiaridade e entretenimento, não tendo por objetivo descobrir novos artistas e músicas.

Os contratantes geralmente buscam atrair um grande público para lotar a casa e tendem a favorecer, diante da ampla oferta de músicos, aqueles que têm maior apelo nesse sentido, que são os que performam interpretações. Os músicos autorais recorrem à estratégia de mesclar músicas originais com canções conhecidas, na esperança de alcançar maior atenção. Em cidades menores, isso é agravado pela ausência ou pouca relevância de SESC's, o que pode ser compensado recorrendo a leis de incentivo e à autopromoção em plataformas de *streaming* e redes sociais.

Além disso, o músico autoral precisa construir uma *persona* artística atraente e investir na produção e na divulgação de sua obra. Essa demanda por múltiplas habilidades e esforços resulta em uma sobrecarga de atividades e em um maior risco, especialmente se houver contratação de outros profissionais.

Outro desafio na carreira dos músicos, intérpretes ou autorais, é o de ter bandas. Há uma maior probabilidade de desalinhamento de objetivos, de conflitos e até mesmo

de término do grupo, além de os valores dos cachês serem menores. Esses problemas são exacerbados na carreira do músico autoral, que demanda mais investimentos e acarreta mais riscos.

Diante das incertezas quanto ao sucesso, eles adotam diferentes estratégias: alguns buscam aumentar suas chances, outros se desapegam dessa busca, alguns rejeitam a ideia por não a desejar ou por considerá-la irrealista, e outros acabam desiludidos.

Ao longo do tempo, o mais frequente é permanecerem tocando em barzinhos por remunerações que pouco evoluem. Outras possibilidades são continuarem atuando como músicos *freelance* ou contratados por agências ou outros músicos, sem verem uma ascensão significativa em suas carreiras. Alguns decidem alocar a música como uma atividade complementar e explorar outras áreas no campo musical, como produção de audiovisual, *podcasts*, eventos, produção musical ou ensino. Os exemplos de alguma ascensão profissional observados na pesquisa incluem tanto terceirização da atividade musical para profissionais contratados especializados, quanto o investimento significativo em marketing e vendas, deixando de atuar propriamente como músicos e priorizando a imagem e a venda.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Tradução: Wolfgang Leo Maar. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179825/mod_resource/content/1/EDUCA%C3%87%C3%83O%20E%20EMANCIPA%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em: 01 abr. 2024.

ALVES, Tiago Fernandes. O músico empreendedor: transformações no campo do trabalho musical em Campina Grande e João Pessoa sob o contexto pandêmico. In: CORTELETTI, Roseli *et al.* (orgs.). **Expressões da condição precária do trabalho na periferia do capitalismo**. Campina Grande: EDUEPB, 2024.

ANTIGO, Mariangela Furlan; HENRIQUE, Jonas da Silva; MACHADO, Ana Flávia. **O trabalho dos músicos no Brasil: uma análise das desigualdades entre 2012 e 2021**. In: III SEMINÁRIO IBEROAMERICANO DE ECONOMIA DA CULTURA, 2022, Belo Horizonte, MG. 27-28 jun. 2022.

ARRUDA, Carmem Lúcia Rodrigues. Profissão: artista – formação para a arte e sua relação com o ensino superior no Brasil. In: SEGNINI, Liliana R. P.; BULLONI, María Noel (orgs.). **Trabalho artístico e técnico na indústria cultural**. São Paulo: Itau Cultural, 2016.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

BENDASSOLLI, Pedro F. *et al.* Indústrias criativas, definição, limites e possibilidades. **ERA**, São Paulo, v. 49, n. 1, jan.-mar. 2009.

BENDASSOLLI, Pedro F.; WOOD JR., Thomaz. O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. **O&S**, Salvador, v.17, n.53, abr.-jun., 2010.

BENDASSOLLI, Pedro F.; BORGES-ANDRADE, Jairo Eduardo. Meaning, meaningfulness, and tensions in artistic work. **Revista Psicologia: Organizações e Trabalho**, v. 15, n. 1, jan.-mar. 2015.

BENDASSOLLI, Pedro F. *et al.* Desempenho, autorregulação e competências de empreendedores de indústrias criativas brasileiras. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 32, n. especial, 2016.

BENDASSOLLI, Pedro F. **Análise do mercado de trabalho e carreira nas indústrias criativas do estado de São Paulo**. Relatório de pesquisa. FGV-EAESP/GVPESQUISA, 2008. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/396f16e9-2517-4bb0-9f71-59c96d55d8a8/content>. Acesso em: 03 abr. 2024.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERTAUX, Daniel. **Narrativas de vida: a pesquisa e seus métodos**. Natal, RN: Editora da UFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 5. ed. Campinas: Papius, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos sobre educação**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRASIL. **Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008**. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=11769&ano=2008&ato=adcoXVE5UNRpWT2bd>. Acesso em: 23 maio 2024.

BRASIL. **Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014**. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 23 jul. 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113018.htm. Acesso em: 01 jun. 2024.

BUREAU, Marie-Christine; SHAPIRO, Roberta. Et à part ça vous faites quoi? In: BUREAU, Marie-Christine; PERRENOUD, Marc; SHAPIRO, Roberta (orgs.). **L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art**. New edition [online]. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009. Disponível em: <http://books.openedition.org/septentrion/40328>. Acesso em: 28 out. 2021.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. **Paradoxos da atividade artística na narrativa dos músicos denominados independentes**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DAS OCUPAÇÕES (CBO). **Relatório Tabela de Atividades Família Ocupacional 2626: Músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos e Família Ocupacional 2627: Músicos Intérpretes**. Disponível em: < <http://www.mteco.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/BuscaPorTitulo.jsf> >. Acesso em: 08 nov. 2022.

CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DAS OCUPAÇÕES (CBO). **Relatório Tabela de Atividades Família Ocupacional 3741: Técnicos em áudio**. Disponível em:

<http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/ResultadoFamiliaDescricao.jsf>. Acesso em: 04 abr. 2024.

CONSERVATÓRIO CARLOS GOMES. **Cursos Técnicos**. Disponível em: <https://www.conservatoriocarlosgomes.com/cursos-tecnicos>. Acesso em: 23 maio 2024.

CONSERVATÓRIO DE TATUÍ. **Regimento Escolar 2024**. Disponível em: <https://www.conservatoriodetatui.org.br/wp-content/uploads/2024/03/2024-03-28-REGIMENTO-ESCOLAR-2024.pdf>. Acesso em: 23 maio 2024.

CONSERVATÓRIO DE TATUÍ. **Histórico**. Disponível em: <https://www.conservatoriodetatui.org.br/quem-somos/historico/>. Acesso em: 23 maio 2024.

CORSANI, Antonella. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander P.; SILVA, Gerardo. **Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

COSTA, Bárbara Regina Lopes. Bola de Neve Virtual: o uso das redes sociais virtuais no processo de coleta de dados de uma pesquisa científica. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v.7, n.1, jan.-abr. 2018.

COSTA, Rodrigo Heringer; SOUSA, Caio Luiz Jardim. A música como ocupação no Brasil em 2019: análise da composição do mercado de trabalho. **Opus**, v. 29, p. 1-24, 2023.

DEWES, João Osvaldo. **Amostragem em Bola de Neve e Respondent-Driven Sampling: uma descrição dos métodos**. Tese (Doutorado em Estatística). UFRGS, Porto Alegre, 2013.

DUBAR, Claude. A construção de si pela atividade de trabalho: a socialização profissional. **Cadernos de Pesquisa**, v.42, n.146, maio-ago. 2021.

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

FABIANI, Jean-Louis. Des arts à la théorie de l'action: le travail sociologique de Pierre-Michel Menger. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**. V. 71, n.4, pp. 953-977, 2016. doi:10.1353/ahs.2016.0171

FACULDADE SANTA MARCELINA. **Bacharelado em Música**. Disponível em: https://www.santamarcelina.edu.br/faculdade/saopaulo/curso_graduacao/bacharelado-em-musica-2/. Acesso em: 23 maio 2024.

FREIDSON, Eliot. **Renascimento do Profissionalismo: teoria, profecia e política**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GRANOVETTER, Mark. Economic action and social structure: the problem of embeddedness. **American Journal of Sociology**, v. 91, n. 3, p. 481-510, 1985.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Decreto nº 64059, de 01 de janeiro de 2019**. Disponível em:

<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2019/decreto-64059-01.01.2019.html>. Acesso em: 31 de maio de 2024.

HANDCOCK, Mark S.; GILE, Krista J. Comment: on the concept of Snowball Sampling. **Sociological Methodology**, v. 41, n. 1, ago. de 2011.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

IBGE — INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua: Microdados**. 2023. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/17270-pnad-continua.html?=&t=microdados>. Acesso em: 27 mar. 2024.

LIMA, Jacob Carlos. Participação, empreendedorismo e autogestão: uma nova cultura do trabalho? **Sociologias**, Porto Alegre, ano 12, n. 25, set.-dez. 2010.

LIMA, Jacob Carlos. O empreendedorismo como discurso justificador do trabalho informal e precário. **Contemporânea** v. 11, n. 3 p. 905-932, set.-dez. 2021.

LIMA, Jacob Carlos.; BRIDI, Maria Aparecida. Trabalho digital e emprego: a reforma trabalhista e o aprofundamento da precariedade. **Caderno CRH**, Salvador, v.32, n.86, maio-ago. 2019.

LIMA, Jacob Carlos; CONSERVA, Marinalva. Redes sociais e mercado de trabalho: entre o formal e o informal. **Política & Trabalho, Revista de Ciências Sociais**, João Pessoa, n. 24, abril de 2006.

MACHILLOT, Didier. La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición. **Sociológica**, año 33, n. 95, sep.-dic. de 2018.

MARCUSE, Herbert. **Eros et civilisation: contribution à Freud**. République des Lettres, 1963.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Editora Roma, 2005.

MENGER, Pierre-Michel. **Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain**. Paris: Éditions du Seuil/Gallimard, 2009.

MENGER, Pierre-Michel. **La différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur**. Paris: Collège de France/Fayard, 2014.

MIRALLES, Andrés Navarro. **Trabajo como arte: características y representaciones del trabajo en Artistas Escénicos de la región de Valparaíso**. Memoria para optar al Título de Sociólogo. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, nov., 2018.

MOSCHETTA, Pedro H.; VIEIRA, Jorge. Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 20, n. 49, set-dez., 2018.

MOTA, Rodrigo. Simmel e a confiança. **Revista Novos Rumos Sociológicos**, v. 5, n. 7, jan./jul. 2017.

MOYA, Cyntia M. **Arte e conflito social**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

NUNES, Jordão Horta; MELLO, Matheus Guimarães. Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais IN: Mello, L; Souza, D. B.; Nunes, J. H.; Sofiati, F.M (Orgs). **Questões de Sociologia: Debates Contemporâneos**. Goiânia, Cânone Editorial, 2012.

NUNES, Jordão Horta. O trabalho de músicos no Brasil: tensões identitárias e arranjos domésticos. **Rev. Colomb. Soc**, Bogotá, v. 40, n. 2, jul.-dez., 2017.

OLIVEIRA, Fabiana Luci. Triangulação metodológica e abordagem multimétodo na pesquisa sociológica: vantagens e desafios. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 51, n. 2, maio-ago. 2015.

OLIVERA, Rocío Guadarrama *et al.* América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. **Revista Mexicana de Sociología**, v. 83, n. especial, set. 2021.

OLIVERA, Rocío Guadarrama. **Vivir del Arte: la condición social de los músicos profesionales en México**. Ciudad de México: UAM, Unidad Cuajimalpa, 2019.

OLIVERA, Rocío Guadarrama. Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México. **Revista Mexicana de Sociología**, v. 76, n. 1, enero-marzo, 2014.

PANOSSO, Tatiana Lima Sarmiento. **Políticas públicas de cultura no estado de São Paulo: uma análise do Legislativo Paulista (2001-2016)**. Dissertação (Mestrado em [Nome do Curso]) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2018.

PERRENOUD, Marc. Formes de la démultiplication chez les “músicos”. In: BUREAU, Marie-Christine; PERRENOUD, Marc; SHAPIRO, Roberta (orgs.). **L’artiste pluriel. Démultiplier l’activité pour vivre de son art**. New edition [online]. Villeneuve d’Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009. Disponível em: <http://books.openedition.org/septentrion/40328>. Acesso em: 28 out. 2021.

PINA, Marcos Roberto Mariano. **Work hard, party harder: o trabalho dos DJs no lazer noturno paulistano**. Tese (Doutorado em Sociologia). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2018.

QUIÑA, Guillermo Martín. Precariedade Criativa: As Condições de trabalho da produção musical independente em Buenos Aires. IN: SEGNINI, Liliana R. P.; BULLONI, María Noel (Org.). **Trabalho Artístico e Técnico na Indústria Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 7, set. 2002.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. Escolas de música alternativas e aulas particulares: uma opção para a formação profissional do músico. **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, v. 4, n.1, 2001.

RIESEBRODT, Martin. A ética protestante no contexto contemporâneo. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 24, n.1, 2012.

SCHUMPETER, Joseph A. **Capitalismo, Socialismo e Democracia**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1961.

SCHUMPETER, Joseph A. **Teoria do desenvolvimento econômico: uma investigação sobre lucros, capital, créditos, juro e o ciclo econômico**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Secretaria de Cultura e Economia Criativa completa 100 dias de gestão com ações de fomento e foco em formação**. 10 abr. 2019. Disponível em: <https://www.cultura.sp.gov.br/secretaria-de-cultura-e-economia-criativa-completa-100-dias-de-gestao-com-aco-es-de-fomento-e-foco-em-formacao>. Acesso em: 30 maio 2024.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório de Gestão Unidade de Fomento à Cultura - UFEC PROAC + LAB + Pontos de Cultura**. Publicado em dez. 2022. Disponível em: <https://storageproac.blob.core.windows.net/uploads/2023/05/Atualizacao-Gestao-v.1.2-1.pdf>. Acesso em: 31 maio 2024.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Edital ProAC nº 15/2019 – Incentivo ao Desenvolvimento da Economia Criativa**. Disponível em: https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-152019-incentivo-ao-desenvolvimento-da-economia-criativa. Acesso em: 01 jun. 2024.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Editais e resultados ProAC: editais anteriores**. Disponível em: <https://proac.sp.gov.br/editais-e-resultados-proac-editais-anteriores>. Acesso em: 01 jun. 2024.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Secretaria da Cultura e Economia Criativa incorpora indústria ao nome da pasta e lança nova marca**. 23 jun. 2023. Disponível em: <https://www.cultura.sp.gov.br/secretaria-da-cultura-e-economia-criativa-incorpora-industria-ao-nome-da-pasta-e-lanca-nova-marca/>. Acesso em: 30 maio 2023.

SEGNINI, Liliana. Música, dança e artes visuais: especificidades do trabalho artístico em discussão. In: SEGNINI, Liliana R. P.; BULLONI, María Noel (Org.). **Trabalho artístico e técnico na indústria cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

SEGNINI, Liliana. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. **Tempo Social** revista de sociologia e política da USP. São Paulo, v. 26, n.1, pp. 75-86, 2014.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. À procura do trabalho intermitente no campo da música. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 16, n. 30, p. 177-196, 2011.

SEGNINI, Liliana. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia de Paula; ARAÚJO, Ângela Maria Carneiro. **O trabalho reconfigurado. Ensaios sobre Brasil e México**. Coleção Trabalho e Contemporaneidade. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2009. pp. 95-121.

SEGNINI, Liliana. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil França. In: COSTA, Albertina de Oliveira; SORJ, Bila; BRUSCHINI, Cristina; HIRATA, Helena (Orgs.). **Mercado de trabalho e gênero**. São Paulo: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2008.

SEGNINI, Liliana. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. IN: ANTUNES, Ricardo. **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Editora Boitempo, 2006.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2022.

SENNETT, Richard. O talento e o fantasma da inutilidade, in: **A cultura do novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

SIMMEL, Georg. **Sociologia: estudos sobre as formas de socição**. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix, 2021.

SKAGGS, Rachel. **Changing patterns of cooperation in occupational communities: a multi-level analysis of songwriter career strategies**. Tese (Doutorado em Sociologia). Graduate School of Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, 2018.

SOUZA, Euridiana Silva. Músicos-Educadores: reflexões sobre a atuação profissional de músicos no ensino, educação musical superior e expectativas de alunos e egressos de universidades de Minas Gerais. **XI Seminário Internacional de la Red Estrado: movimientos pedagógicos y trabajo docente em tempos de estandarizacion**. Conference paper. Cidade do México, nov., 2016.

SOUZA LIMA. **Curso Técnico em Instrumento**. Disponível em: <https://www.souzalima.com.br/cursos/curso-tecnico-em-instrumento/>. Acesso em: 23 maio 2024.

THROSBY, David. Defining the artistic workforce: the australian experience. **Poetics**, v. 28, n. 4, 2001.

UNICAMP. **Graduação em Música**. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/graduacao/cursos/graduacao-em-musica/>. Acesso em: 23 maio 2024.

VINUTO, Juliana. A amostragem em Bola de Neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. **Temáticas**, Campinas, v. 22, n. 44, p. 203-220, ago./dez. 2014.

WANDERLEY, Fernanda. Avanços e desafios da nova sociologia econômica: notas sobre os estudos sociológicos do mercado. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 50, pp. 11-20, 2002.

WEBER, Max. **Ciência e política: duas vocações**. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis: Vozes, 2011.

WOODSIDE, Julián; JIMÉNEZ, Claudia. Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. In: CANCLINI, Nestor García; CRUCES, Francisco; POZO, Maritza Urteaga (Org.). **Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales**. Barcelona: Editorial Ariel, 2012. p. 91-104.

WU, Chin-Tao. **A privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980**. São Paulo: Boitempo, 2006.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura da era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZANON, Breilla. **“Não era amor, era cilada”**: startups, coworkings e a mobilização do desejo pelo mundo do trabalho. Tese (Doutorado em Sociologia). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2019.

Apêndice: roteiro de entrevistas

Data: ____/____/____

Entrevistador: _____

Nome (fictício) do entrevistado: _____

Local da entrevista _____

Tempo de aplicação:

Início _____ Término _____

I- PERFIL DO ENTREVISTADO

Idade: _____

Estado Civil:

- () solteiro(a) () separado(a) /divorciado (a) () vive junto
 () casado(a) () viúvo(a) () outros _____

Filhos:

- () nenhum () um () dois () três () quatro () cinco ou mais
 Idade _____

Escolaridade:

- () Sem instrução
 () alfabetizado
 () 1º grau incompleto
 () 1º grau completo
 () 2º grau incompleto
 () 2º grau completo
 () superior incompleto
 () superior completo
 () pós-graduação

Formação em música:

- () Aprendi sozinho
 () Aprendi com amigos e/ou na sociabilidade
 () Estudei com professor particular
 () Fiz cursos particulares/escola paga
 () Fiz conservatório. Qual ?
 () Fiz Faculdade de Música. Curso: Especialidade:
 () Outros

II- SITUAÇÃO FAMILIAR E MORADIA

<p>1. Local de nascimento: Estado _____ Município _____ São Paulo _____</p> <p>2. Há quanto tempo reside na cidade?</p> <p>() menos de 1 ano () entre 4 e 6 anos () mais de 10 anos () entre 1 e 3 anos () entre 7 e 10 anos</p> <p>3. bairro onde mora:</p> <p>_____</p> <p>4. Tipo de moradia</p> <p>() Casa própria – em terreno próprio () Financiada ? Sim () Não () () Casa própria – em terreno de pais/parentes () Alugada () Emprestada () Outras (especificar) _____</p> <p>5. Mora com:</p> <p>() Sozinho(a) () Com mulher/ou marido () Com mulher/marido e filhos () Com os pais () Com parentes e / ou agregados (especificar) _____ () Outras situações (especificar) _____</p> <p>6. Escolaridade dos pais:</p> <p>() Sem instrução () Alfabetizado () Ensino fundamental incompleto () Ensino fundamental completo () Ensino médio incompleto () Ensino médio completo () Superior incompleto () Superior completo () Pós-graduação</p> <p>7. Quantas pessoas contribuem no orçamento familiar?</p> <p>() É o(a) único(a) que trabalha () Mulher/marido trabalha – especificar onde e o que faz _____ () Filhos trabalham – especificar onde e o que fazem _____ () Pais, parentes, agregados trabalham – especificar onde e o que fazem _____</p> <p>8. Há algum pensionista ou aposentado/a na família que contribui para o orçamento familiar?</p> <p>() Sim</p> <p>Quem?</p> <p>() Mulher/marido () Filhos</p>

- () Pais
 () Parentes/agregados
 () Não

9. Renda média mensal em _____ reais (ou em salários mínimos) Antes e após a pandemia

- () Até 01 salário mínimo
 () De 1 a 2 salários mínimos
 () De 2 a 3 salários mínimos
 () De 3 a 5 salários mínimos
 () Mais de 10 salários mínimos
 () De 5 a 7 salários mínimos
 () De 7 a 10 salários mínimos

Perguntas semiestruturadas:

1. Como iniciou sua carreira como músico?
2. Quais eram os objetivos e sonhos que o motivaram ser músico?
3. Considera a música a sua principal ocupação? Por que?
4. Tem outras ocupações além da música? Se sim, quais?
5. Descreva sua rotina de trabalho típica (considerando que existe variedade), antes e depois da pandemia?
6. Em situações de normalidade sanitária, como administra o trabalho e lazer, considerando que os finais de semana, em média, estão trabalhando?
7. Como busca trabalho ou *gigs* em música?
8. Qual a importância dos contatos ou conhecimento no meio para conseguir trabalho? De exemplos
9. Tem ou já teve algum contrato regular (com carteira assinada) como músico?
10. Você tem registro na ordem dos músicos?
11. Você atua como autônomo? Tem MEI ou alguma outra forma de registro?
12. Você faz um planejamento de atividades ou metas a cumprir no dia, na semana ou no mês? Se sim, pode descrever esse planejamento?
13. Você possui trabalhos na internet? Em quais plataformas?
14. Escolha uma obra sua ou que considera sua produção ou performance mais marcante e descreva como criou, produziu e divulgou ou como foi o show.
15. Quais redes sociais utiliza para se divulgar como músico?

16. Como interage com o público? (em redes sociais, shows)
17. Como grava, produz e divulga suas obras? Quais pessoas participam do processo (amigos, profissionais contratados ou outros) e quais equipamentos utiliza (celular, *home studio*, estúdios profissionais) ?
18. Quantos instrumentos toca e como faz a manutenção deles?
19. Pode dar um exemplo de um artista no qual você se inspira? Por que?
20. Como você analisa a música como profissão? Quais as dificuldades enfrentadas no dia a dia? E quais as compensações?
21. A instabilidade permanente da carreira, a pluriatividade, o deslocamento permanente em busca de trabalho, as viagens, considera como integrante da profissão? Como você avalia?
22. Quais as qualidades ou habilidades mais importantes para ser músico? Talento e criatividade são características inatas, ou vão sendo adquiridas?
23. Você se considera um empreendedor musical (que vai à luta, que inova)?
24. Identifica-se com algumas dessas condições como músico: prestador de serviço, trabalhador, profissional, autônomo e *freelance*? Se não, como se identifica como músico?
25. Você participa de alguma organização de defesa dos direitos dos músicos?
26. Como vê seu futuro como músico? Pretende continuar na carreira. Quais seus planos?