

XV Congresso Brasileiro de Sociologia

GT 17 – Ocupações e Profissões

Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais

Jordão Horta Nunes (UFG)

Matheus Guimarães Mello (UFG)

26 a 29 de julho de 2011, Curitiba (PR)

O trabalho dos músicos, geralmente ofuscado pela fruição dos ouvintes e pela análise de suas obras ou realizações musicais no discurso comum ou da crítica especializada, tem sido pouco pesquisado na sociologia das ocupações e profissões, e mesmo na dimensão mais ampla de uma sociologia do trabalho. O tema já foi objeto, em meados do século XX, da análise seminal de Howard Becker em alguns artigos (1951, 2008 [1963]). Seguindo os passos de seu orientador de mestrado Everett Huges, que iniciou um programa de pesquisa sobre ocupações e profissões em 1939 na Escola de Chicago, Becker analisou o trabalho de músicos de jazz em casas noturnas de Chicago nos anos 1940 como ocupações de serviços. O sociólogo, que também era pianista profissional em atividade na cena jazzística, enfocou a interação entre os servidores e sua platéia de clientes, privilegiando como objeto a relação entre os *selves* dos músicos e os juízos e avaliações dos clientes perante suas performances. Nesses textos fundadores, Becker destaca uma característica das relações de serviços em geral, ainda que mais evidentes nos serviços profissionais: a autoridade justificada por uma expertise adquirida pelo servidor, mas que deve ser seja reconhecida e valorizada pelo cliente. Outro aspecto é a necessidade de analisar a rede de relações e convenções que envolve o trabalho dos músicos, técnicos de som e iluminação, afinadores, luthiers, empresários, copistas, arranjadores, proprietários de estabelecimentos, além de pessoas que integram a rede de sociabilidade desses profissionais, desde o núcleo familiar e sua extensão, até amigos, admiradores ou meros espectadores ou ouvintes. O sociólogo deve identificar e desvendar as relações, principalmente no âmbito da linguagem e da comunicação, que constituem essa rede de convenções que articula o mundo da música (cf. BECKER, *Art Words*, 1984).

Pierre-Michel Menger, meio século depois, analisando o trabalho dos músicos eruditos na França, atualiza a pesquisa sobre o mundo das artes empreendida por Becker e identifica nos compositores, criadores de novas tendências que só serão convenientemente apreciadas no futuro, os responsáveis pelas mudanças no mundo musical. No entanto, isso só ocorre no entrelaçamento de uma rede que interliga os trabalhadores que operam as diversas atividades relacionadas à produção musical, mas também os consumidores e apreciadores bem informados e o Estado, responsável pelos

mecanismos de fomento. Menger desmistifica as representações românticas ou demeritórias do trabalho do artista e consideramos que sua explicação, ainda que referente mais ao mundo da música erudita, é válida em muitos aspectos para a esfera da música popular ou “ligeira”. Em seu último livro, *Portrait de l’artiste en travailleur* (2002), Menger considera o artista contemporâneo como um profissional irrequieto, inventivo e motivado que trabalha num regime de emprego hiper-flexível e que, longe de desfrutar ou mesmo almejar a estabilidade da sociedade assalariada, alinha-se ao perfil de outras ocupações ou profissões num contexto de incerteza econômica e alta competitividade no interior da própria categoria. Entre o perfil do “trabalhador cultural”, *outsider* que se penitencia quando conduzido, por questão de sobrevivência, a se dobrar diante das facilidades da música ligeira e comercial e o profissional de alto nível, criador e empresário de si mesmo, capaz de suplantar os regimes de contratação ou vinculação intermitente que beiram a precarização, situa-se a maioria de trabalhadores que são professores de música, tocam em orquestras, mas também em bandas, apresentam-se em salas de concerto, mas também em bares e restaurantes, têm formação superior completa ou em andamento, além de outras possíveis combinações de atividades.

Esse tipo de trabalho em serviços musicais compreende o objeto desta comunicação e o objetivo aqui é analisar o trabalho em atividades musicais e a identidade social desses trabalhadores. Foi realizado um estudo de caso em Goiânia, como suporte empírico para a análise aqui realizada. Outros objetivos da investigação foram: identificar as diferentes atividades musicais exercidas por músicos goianienses; compreender quais condições sociais e disposições são influentes na construção objetiva e subjetiva de suas identidades profissionais. A situação de trabalho de trabalhadores do mundo da música, prestadores de vários tipos de serviços, é caracterizada pela diversificação de atividades exercidas, num contexto em que ainda prevalece a falta de visibilidade e o prestígio social relativamente baixo da ocupação. A necessidade de estudar a rede de relações do mundo da música decorre do baixo número de pesquisas, pelo menos no contexto brasileiro, que centralizam os músicos “por trás da música”, e em menor número ainda estão aquelas que os abordam em sua dimensão social e profissional (LUDOVICO, 2007).

O trabalho musical: ocupação ou profissão?

Não há um consenso sobre a viabilidade de se considerar o trabalho musical como uma profissão, no contexto da sociologia das ocupações e profissões. Os poucos trabalhos produzidos no que concerne a essa questão (e.g., PRICE, 1981; FREIDSON, 1986; COUCH, 1982; FREDERICKSON & ROONEY, 1990) posicionam-se, por um lado, negando o estatuto profissional a atividades musicais, como Price e Freidson, ou mesmo afirmando que o trabalho dos músicos se proletarizou, a exemplo de Couch. Tendemos a acatar a posição de Larson (1977), Heisler (1969) e Pavalko (1971), que consideram a profissão não como um conjunto de atributos ou requisitos que devem ser satisfeitos, mas como um processo de construção contínua, no início como ocupação sistematicamente organizada até o reconhecimento institucional. No entanto, para que se justifique esse posicionamento é oportuno sintetizar as características que autores(as) já consagrados na temática conferem ao profissionalismo. Goode (1969) já reconhecia, em artigo sobre os limites do conceito de profissão, uma lista praticamente uniforme de características, em comum com outros autores (e.g. MOORE, 1970; WILENSKY, 1964): exercício da ocupação em período integral, comprometimento diante de normas, conhecimento esotérico, mas socialmente útil; socialização escolar especializada por um longo período; autonomia e autoridade sobre seu trabalho; remuneração relativamente elevada; expertise orientada ao serviço, a ser exercido com competência e atendendo a necessidades socialmente relevantes, controle seletivo de iniciantes (estagiários ou *trainees*), além de outras. O sociólogo William J. Goode reconstruiu, em nível de abstração mais alto, esses atributos em duas qualidades centrais: “1) um corpo básico de conhecimento abstrato; 2) o ideal de serviço” (1969, p. 242). O requisito do conhecimento especializado foi largamente explorado na literatura sobre profissões, salientando principalmente os seguintes aspectos: codificação e aplicabilidade de seus princípios em problemas concretos da vida social; reconhecimento social de sua validade; reconhecimento social da competência de um grupo ocupacional apto para desenvolvê-lo e aplicá-lo; aceitação do caráter esotérico de sua construção, em decorrência das dificuldades teóricas e técnicas envolvidas.

Nesse aspecto, Weber, nos *Fundamentos racionais e sociológicos da música* (1995), é bastante eloquente ao considerar o conhecimento técnico necessário para a profissionalização das atividades musicais, no início pela produção, organização e transmissão de formas musicais primitivas empregadas em práticas simbólicas pelo estrato profissional dos “feiticeiros”. Tais especialistas eram responsáveis por organizar os meios em procedimentos mágicos para exercer influência sobre as forças sobrenaturais e os entes como deuses, almas e demônios (Cf. REZENDE, 2010, p. 108-9; WEBER, 1995, p. 85-6). A secularização do conhecimento musical e de sua transmissão foi intermediada pelo desenvolvimento técnico de uma linguagem de notação musical, simplificada e padronizada. As primeiras iniciativas bem sucedidas nessa direção, segundo Weber, devem-se ao monge beneditino Guido d’Arezzo, não propriamente com o interesse teórico ou técnico voltado para o desenvolvimento da polivocalidade, mas simplesmente pelo motivo prático de facilitar a leitura à primeira vista para cantar; ou seja, estavam voltadas ao ensino da prática do canto. O livro de Weber, extremamente técnico no que se refere à linguagem e teoria musical, evidencia exemplarmente o processo de profissionalização que conduziu à constituição do que denominamos hoje o sistema tonal temperado, que orienta não somente o desenvolvimento da harmonia ocidental, mas da própria construção dos instrumentos modernos. O sistema de notação, que no início representava apenas elementos rítmicos, passou a incorporar a duração das notas e, finalmente, a altura e elementos ligados ao caráter interpretativo. Os copistas profissionais foram encarregados, a partir do século XIII, da tarefa de produzir livros para o canto, já no âmbito secular, fixando e objetivando as próprias normas musicais, no interior de uma rede de compositores, luthiers, autoridades religiosas, professores de música, editores. Em suma, o desencantamento da música e sua objetivação no sistema tonal permitiram sua crescente difusão e popularização, tendo como paradoxal resultado uma relativa desprofissionalização dos técnicos outrora encarregados de reproduzi-la sob forma notacional. A notação musical hoje é realizada automaticamente com base em aplicativos computacionais, alguns sendo capazes de realizar arranjos para pequenas formações, com relativa qualidade

Weber mostra também como o desenvolvimento de instrumentos de cordas friccionadas, como violino, esteve relacionado a formas de organização corporativa-musical dos instrumentistas, a partir do século XIII, proporcionando “pela primeira vez um mercado fixo para a construção de instrumentos, ajudando também a padronizar seus tipos” (1995, p. 137). As formas associativistas, primeiro passo para o reconhecimento jurídico da ocupação, o fortalecimento e a transmissão das normas internas e a proteção contra o desempenho das atividades de seus membros por trabalhadores externos, foram empregadas por músicos na Idade Média, que se organizaram em guildas. Segundo Walter Salmen, que pesquisou o status social de músicos da Idade Média ao séc. XIX, eles se organizaram em guildas musicais porque: a) almejavam o reconhecimento legal na comunidade e uma sólida reserva de mercado; b) queriam aumentar seu status, numa época em que as classes médias emergentes estavam indignadas com os músicos, por serem pagos por um trabalho não-útil e viajarem de graça (SALMEN, 1983, apud FREDERICKSON & ROONEY, 1990, p. 194).

Há indícios, explorados pela musicologia e por análises sócio-históricas, que apontam para um processo de profissionalização do trabalho musical, pelo menos no contexto da música erudita, evidenciado pela constituição de um conhecimento esotérico, especializado, transmissível por socialização escolar e pela tentativa de se preservar um nicho ocupacional, por meio de estratégias associativas e negociações com outros grupos sócio-ocupacionais, como luthiers, empresários, membros de quadros superiores estatais ligados à cultura etc. Entretanto, o problema de aceitar o profissionalismo nos serviços musicais está ao segundo requisito, na tipologia de Goode, ou seja, ao ideal de serviço. O modelo do ideal de serviço é o do clínico, que exerce autoridade sobre seu paciente, com base em sua expertise técnica, indicando o método de tratamento. Considera-se como um sacrifício o período de estudo e preparação do médico para sua “missão”, que está acima de interesses individuais em relevância social. Articulam-se a proficiência técnica e a motivação moral: o advogado defende clientes inescrupulosos, o sacerdote recupera as almas de pecadores. Aliás, é muito comum a aproximação simbólica do profissional abnegado e responsável ao missionário que se afasta das afecções mundanas, bem representado na expressão “sacerdócio da profissão”. O ideal de serviço,

inseparável das profissões clássicas, passou a ser assumido por ocupações menos prestigiosas, gerando uma representação popular dos serviços profissionais extensiva às ocupações mais diversas: curandeiros, sapateiros, cabeleireiros, mecânicos de automóveis¹ etc. Wilensky, em artigo já clássico na sociologia das profissões (“The Professionalization of Everyone?”, 1964), criticava a extensão do ideal de serviço, ao mesmo tempo questionando sua aplicação como distintiva das próprias profissões consagradas. Pode-se prever, por exemplo, que o ideal profissional altruísta não seja compatível com o tipo de orientação que vigora em empresas de serviços pessoais ou distributivos, ou seja, a valorização do cliente, que “tem sempre a razão”. No entanto, discordando, neste ponto, de vários teóricos na área de profissões, Wilensky, influenciado pelo interacionismo simbólico, considera que, como resultado de processos de seleção, treinamento e doutrinação imperfeitos, tornem-se frequente orientações ocupacionais mistas, em lugar de tipos de orientação polares, como o carreirismo e a orientação disciplinar-profissional, esta supostamente derivada do ideal de serviço. Embora não se pretenda avançar nessa discussão, por ora é suficiente imaginar a dificuldade de manter o ideal de serviço nas formas de organização do trabalho modernas, principalmente as que emergiram no regime de acumulação flexível (e.g., HARVEY, 1992). Como fica, por exemplo, o ideal de serviço num médico que trabalha com contrato de tempo parcial em mais de um hospital e atende clientes que não são propriamente seus, mas também filiados a instituições ou convênios de assistência médica ou seguridade social, privadas ou públicas? Como conciliar o requisito da dedicação exclusiva à ocupação, reconhecido por vários autores para conferir o estatuto de profissão, com os regimes de tempo parcial e as vinculações múltiplas? Aliás, tomaremos alguns dados estatísticos sobre o trabalho de músicos no Brasil, referentes a trabalhos secundários na jornada

¹ Erving Goffman produziu, em capítulo do livro *Asylums* (1961, p. 321-386), uma análise do trabalho de médicos e enfermeiros em instituições psiquiátricas que pode ser considerado precursor, na sociologia do trabalho, da análise das relações de serviço. O sociólogo canadense emprega o trabalho no setor de manutenção e reparação (como na ocupação de mecânicos de automóveis, por exemplo) para analisar os serviços pessoais em geral e, como um caso do modelo, as atividades profissionais de médicos em instituições psiquiátricas. Partindo do modelo ideal de uma pessoa (cliente) que entrega seu carro a um mecânico (servidor), dando-lhe total confiança para que o desmonte e conserte, com base em sua expertise técnica reconhecida socialmente, Goffman já considerava a sociedade, em sua época, como a que historicamente dera maior valor e importância aos serviços.

ocupacional, para abdicar, sem outras considerações, da viabilidade de qualificar como profissional o trabalho de músicos, a não ser que o fizemos para condições e situações específicas.

Segundo a PNAD, dos 117.889 trabalhadores em serviços musicais ativos em 2009, 9% deles (11.688) tinham um trabalho secundário na semana de referência. A porcentagem de trabalhadores com vínculos secundários em 2009 no Brasil (sem especificar o setor de atividade) foi de 4,8%. Dentre os músicos que tinham trabalho secundário, a maioria (34,7%) ocupava-se com ensino (particulares ou público) ou com outras atividades musicais (11%). Há considerável dispersão em outros setores econômicos, como os 10,3% dedicados a atividades pecuárias. Embora isso indique, por um lado, a extensão da indústria cultural no segmento sertanejo romântico, gerando postos de trabalho, depõe, por outro lado, contra o caráter profissional do trabalho musical. Vejamos, por exemplo, o contraste com o grupo ocupacional de médicos (código 2231 na CBO-PNAD). Dentre os 268.903 médicos em atividade em 2009, 52,1% (140.175) tinham um trabalho secundário. A faixa de trabalhadores não registrados no setor é proporcionalmente bem menor, pois a RAIS MIGRA 2009 indica 193.966 vínculos formais, dos quais 24,43% (47.388) estão duplicados, ou seja, indicam mais de um contrato formal simultaneamente no mesmo período. No entanto, a PNAD, que inclui também os vínculos não formais, evidencia a diferença em relação ao grupo dos músicos: dentre os que mantêm trabalho secundário, 91,1% estão no mesmo grupo de atividades, ou seja, a medicina (como em contratos com outros hospitais e convênios); 4,5% dão aulas no ensino superior e o pequeno resíduo dispersivo ocupa-se, em geral, de atividades dirigentes, de alto nível de formação.

Metodologia

A estratégia metodológica consistiu em realizar um pequeno *survey* com trabalhadores em serviços musicais, na cidade de Goiânia e, com base nos resultados, realizar entrevistas semiestruturadas com participantes selecionados da primeira etapa, além de eventuais outros escolhidos *a posteriori*. Foram aplicados 155 questionários de autopreenchimento, cujos informantes foram selecionados por amostragem intencional em escolas de

ensino musical, eventos de música, lojas de instrumentos musicais e entre alunos da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. O levantamento quantitativo captou resultados de variáveis do perfil socioeconômico, perfil de carreira, representações sociais, atitudes e valores em relação à atividade ocupacional e aspectos da identidade profissional. A etapa quantitativa envolveu, além da análise estatística descritiva, uma análise fatorial exploratória. Os fatores extraídos foram interpretados e auxiliaram a seleção de informantes, principalmente com base em contatos com músicos que haviam respondido o questionário e haviam concordado em realizar entrevistas. A análise qualitativa empregou basicamente o princípio da seleção gradual (FLICK, 2004, p. 81) com base na codificação (STRAUSS, 1987; STRAUSS, CORBIN, 2008;) de entrevistas e consulta de obras (livros e artigos) correlatos aos temas da identidade laboral e do trabalho em serviços musicais. A codificação envolveu um processo indutivo a partir de enunciados de autores e informantes agrupados em unidades hermenêuticas (MUHR, FRIESE, 2005, p. 28-9), mas também dedução com base em experiências de pesquisa já realizadas e incorporação de teorias e conceitos principalmente oriundos da sociologia do trabalho francesa e do interacionismo simbólico na análise de serviços. Recorreu-se, na análise qualitativa, ao aplicativo Atlas-ti, versão 6.

Trabalhadores em serviços musicais: perfil e representações

Verifica-se, no Brasil, um aumento anual expressivo de vínculos formais nas famílias ocupacionais de músicos, compositores, arranjadores, regentes e musicólogos e na de músicos intérpretes. Enquanto o número total de vínculos empregatícios em serviços cresceu no Brasil 42% de 2003 a 2010, o número de vínculos na família de músicos cresceu 49%², no mesmo período, segundo a RAIS-Trabalhadores. Contudo, o crescimento ocorreu na família ocupacional de intérpretes (código 2627 na Classificação Brasileira de Ocupações, que inclui cantores e instrumentistas, populares ou eruditos), enquanto a família de compositores, arranjadores e regentes não comportou crescimento. Se

² Em 2003 havia 16.370.539 vínculos formais em serviços; em 2010 o número foi de 23.268.395. Em 2003 havia 7.066 trabalhadores em vínculos formais de serviços musicais (4.431 compositores, arranjadores, regentes e musicólogos e 2.635 intérpretes); em 2010 o número sobe para 10.509 músicos (4.292 compositores, arranjadores, regentes e musicólogos e 6.217 intérpretes).

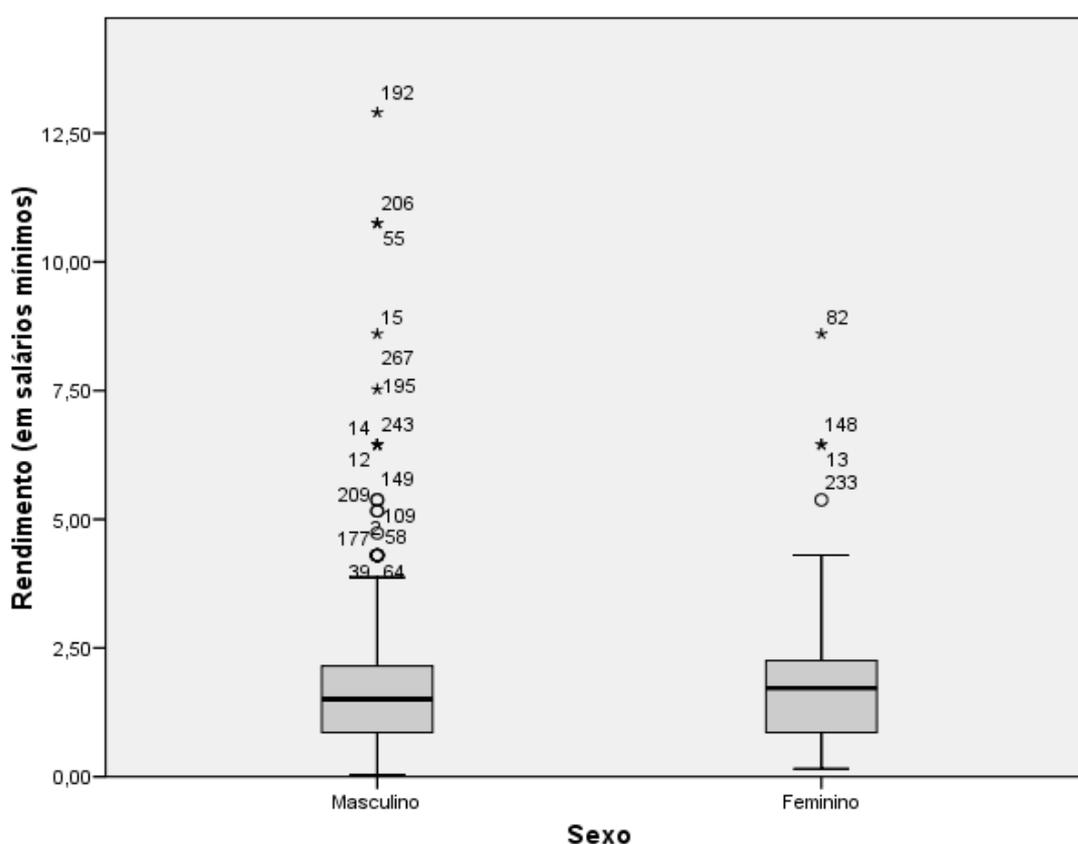
acompanharmos a posição de Menger a respeito do papel dos compositores como criadores e orientadores no quadro de profissionais de serviços musicais, diríamos que a ação do Estado, principal responsável pelo fomento da música erudita e do conjunto de orquestras e grupos musicais que administram vínculos, ainda que intermitentes, com arranjadores, compositores e regentes, não têm sido eficiente no Brasil, nesse setor. Por outro lado, sabe-se que o mercado de serviços musicais é pautado pela informalidade e precarização e que o número de atividades de trabalho não registradas é muito superior aos vínculos formais. A PNAD de 2009 registra, por exemplo, 129.577 vínculos de trabalho de músicos como estimativa com base na amostra nacional, ou seja, mais de dez vezes o número de vínculos formais no mesmo ano (11.109, segundo a RAIS). Entretanto, em relação ao número total de ocupados, seja formal ou informalmente, a participação do setor artístico ainda é pequena, quando comparada à de outros países, conforme atestou Liliana Segnini comparando políticas públicas culturais no Brasil e na França em pesquisa recente (2010).

O crescimento, ainda que relativo, no trabalho musical parece não inibir, no entanto, uma representação social comum sobre o trabalho de artistas em geral, dentre eles os músicos, a de que seriam, em função da criatividade associada a seu trabalho e de outros atributos do *self* de um artista, pouco apegados ao trabalho regular, padronizado e sistemático como, por exemplo, é o de um profissional técnico de alto nível ou um gerente administrativo. Sua condição e personalidade de criador seriam incompatíveis com as preocupações medíocres do trabalho cotidiano, reproduzidor das condições materiais de vida e consumo básico. A representação revive a velha fábula de Esopo sobre a formiga “operária”, no trabalho cotidiano, regular, produtivo, e a desvalorização da cigarra “artista”, em sua atividade, sazonal ou esporádica, de cantar, como um não-trabalho. Pretende-se aqui questionar essa forma identitária que ainda permanece sobre o trabalho musical, sobretudo no campo que poderíamos chamar de crítica da música “ligeira” guiada pela indústria cultural, como diriam Adorno e Horkheimer, ou reorientada pela difusão globalizada e facilitação do acesso praticamente livre das formas e gêneros musicais no contexto da sociedade em rede (CASTELLS, 2005). O músico hoje precisa envolver muito mais trabalho na criação e constituição de uma rede de

consumidores que frequentarão suas apresentações e adquirirão seus CDs ou arquivos de músicas individuais comercializadas na Internet. Mais ainda que no passado, o músico continua a dar aulas, criar composições encomendadas, como jingles ou trilhas sonoras, tocar em bares, festas ou cerimônias, participar de formações diferentes, cultivar gêneros e formas musicais diferentes, publicar obras didáticas e, sobretudo, participar de redes de relacionamentos específicas do mundo musical, como o *MySpace*.

O perfil de rendimento dos músicos no Brasil, com base nos dados da

GRÁFICO 1 – RENDIMENTO DE MÚSICOS – BRASIL – 2009

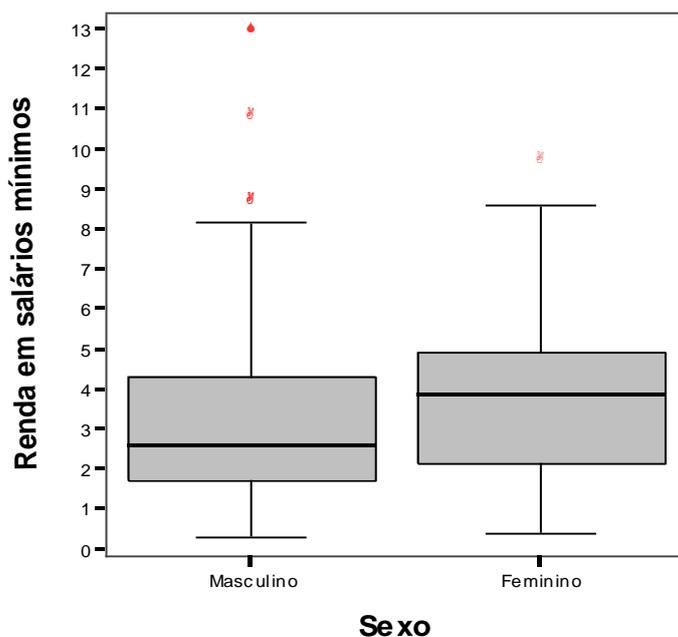


Fonte: Microdados da PNAD – 2009 – Construído pelos autores

PNAD de 2009 (Gráfico 1), associada à informação do Ministério do Trabalho e Emprego (RAIS) de que a média salarial dos vínculos formais em serviços musicais foi 3,63 salários mínimos, indica que a categoria recebe, em geral, uma remuneração relativamente baixa para o nível técnico que se exige na ocupação: 42,2% dos que trabalham com vínculos registrados têm nível de escolaridade maior que o ensino médio completo, segundo a RAIS 2010 e 58% têm de 11 anos de estudo completos, segundo a PNAD. A distribuição em

relação a gênero é desigual: 84% dos trabalhadores são homens e 16% mulheres, segundo a PNAD; no mercado formal de trabalho a diferença é menor: 76% homens e 24% mulheres. Há uma interessante peculiaridade no setor, que se verificou na PNAD (Gráfico 1), na RAIS (a média de rendimento

GRÁFICO 2 – RENDIMENTO DE MÚSICOS



Fonte: Survey da pesquisa. Construído pelos autores.

a distribuição do rendimento mensal das mulheres é ligeiramente superior ao de homens, o que contraria a muito criticada tendência de falta de isonomia em relação a gênero. Comentaremos adiante esta característica.

O levantamento quantitativo indicou a distribuição de atividades entre os músicos pesquisados, reproduzida na Tabela 1. A atividade docente, em aulas de educação ou teoria musical, além de aulas de instrumento, ocupa mais de 30% do conjunto de outras atividades desempenhadas. Este fato evidencia a importância que tem o ensino musical na formação de uma rede do trabalho no mundo da música, pois os que efetivamente vêm a trabalhar no setor, mesmo os que se tornam concertistas ou solistas de renome, continuam a investir parte considerável de seu tempo de trabalho na formação de outras gerações. Quando questionados a respeito da motivação por que vieram a estudar especificamente ou se aperfeiçoar em música, a resposta mais freqüente (21%) contemplou a própria escola, dentre outras alternativas apresentadas, como a família, a religião, os meios de comunicação de massa ou a própria produção musical difundida pela indústria cultural. No entanto, essa importância contrasta com a resposta apresentada pelos músicos quando indagados a respeito dos motivos pelos quais vieram a

dos homens é 3,49 s.m. e a das mulheres é 4,09 s.m.) e na amostra pesquisada (Gráfico 2):

quantitativo indicou a

trabalhar com música. A motivação é atribuída a fatores subjetivos, como gosto ou prazer (31%), vocação ou talento (24%), realização pessoal (15%), em detrimento de fatores objetivos como oportunidades no mercado de trabalho (7%), influência institucional (família, religião, formação escolar). Por outro lado, a ambiguidade diminui quando os músicos reconhecem as aulas de instrumento musical como atividades da ocupação com a qual mais se identificam (17%), seguidas da performance solo (13%) e aulas de educação musical (10%), em destaque no conjunto de uma miríade de outras atividades, como tocar em igrejas, casamentos e bares ou produzir espetáculos e shows.

TABELA 1 – ATIVIDADES DE TRABALHO DOS MÚSICOS – GOIÂNIA - 2009

Atividade	N	% respostas	% casos
Aulas de instrumento	97	15,10%	63,80%
Casamentos (performance individual ou coletiva)	84	13,10%	55,30%
Aulas de educação musical	72	11,20%	47,40%
Igreja (performance instrumental ou vocal, coletiva ou individual)	63	9,80%	41,40%
Orquestra, banda, conjunto, duo, trio - performance instrumental coletiva	51	7,90%	33,60%
Aulas de teoria musical	50	7,80%	32,90%
Performances solo	41	6,40%	27,00%
Estúdio de gravação	39	6,10%	25,70%
Bares ou restaurantes (performance individual ou coletiva)	23	3,60%	15,10%
Aulas de canto ou técnica vocal	20	3,10%	13,20%
Produção de espetáculos e shows	19	3,00%	12,50%
Produção de trilhas sonoras e/ou jingles	16	2,50%	10,50%
Composição	13	2,00%	8,60%
Outras	54	9,4%	
Total	642	100%	422,40%

Fonte: Questão com respostas múltiplas do *survey* realizado. Construção dos autores

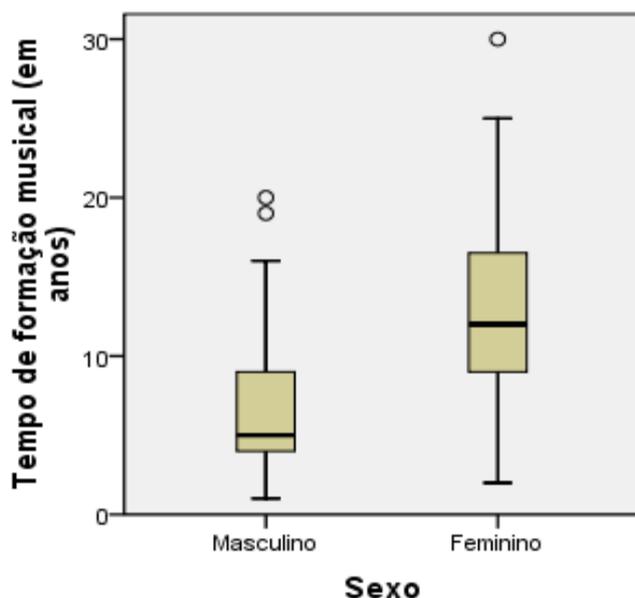
No entanto, é curioso notar que essa identificação com as atividades exercidas possui uma distinção de gênero subjacente, que cabe ressaltar com o objetivo de compreender como alguns processos de socialização influem na constituição do perfil de trabalho.

Ao indagados sobre qual consideram a principal atuação profissional, 64,1% dos homens consideraram-se primeiramente como executantes e 31,1% como professores de música; enquanto que entre as mulheres, 18,2% consideraram-se como musicistas executantes e 77,3% como professoras de

música. Mais do que somente a identificação, a maioria das mulheres está concentrada nas atividades de ensino: ao passo que 40% dos homens trabalham em orquestra, banda ou outras performances coletivas, apenas 17,8% das mulheres estão envolvidas com essa atividade; 20% dos homens se apresentam em bares e restaurantes contra 2,2% das mulheres. Enquanto isso, 60% dos homens dão aulas de instrumento contra 71,1% das mulheres; 43,9% dos homens dão aulas de educação musical, com 55,6% das mulheres fazendo o mesmo.

Para compreender esse fenômeno é preciso levar em conta que a própria entrada das mulheres no meio do trabalho musical se dá com uma avaliação da possibilidade de "se manter" nessa área. Conforme será problematizado mais à frente, justamente nas atividades de ensino torna-se possível manter maior estabilidade no emprego, ao contrário de apresentações em bares por exemplo, onde o trabalho é esporádico e quase sempre realizado como *freelancer*.

GRÁFICO 3 – TEMPO DE FORMAÇÃO MUSICAL

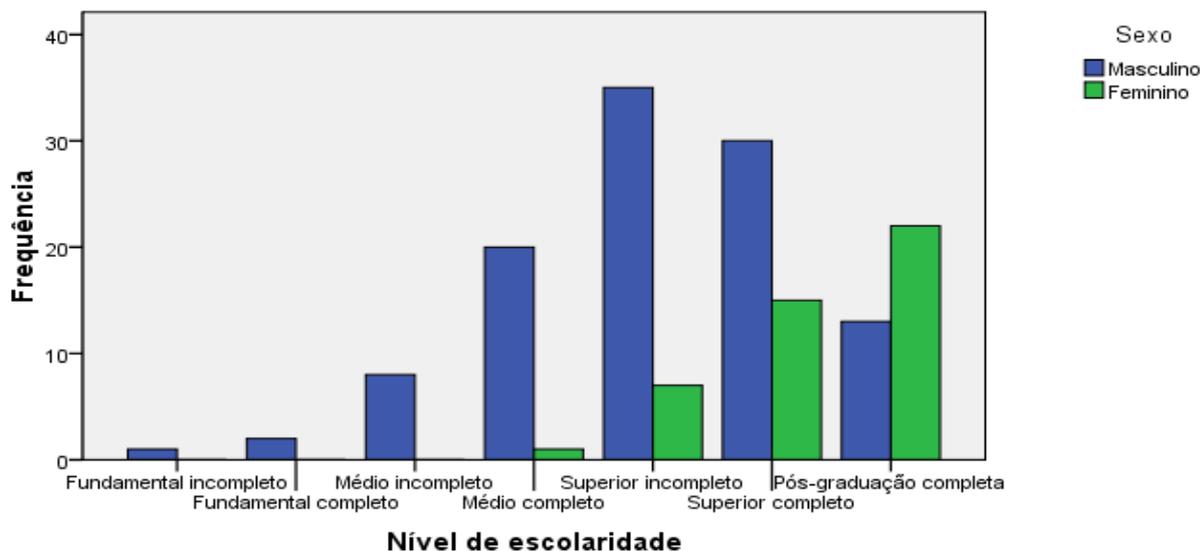


Fonte: Survey da pesquisa. Construído pelos autores.

Há bem menos mulheres iniciantes proporcionalmente ao conjunto de profissionais, pois elas só se "arriscam" após terem uma formação musical segura. Percebemos isso no Gráfico 3, onde as mulheres possuem em média, um tempo de formação musical maior do que os homens. Isso fica ainda mais evidente no Gráfico 4, que indica que praticamente não há mulheres com

escolaridade abaixo de ensino superior incompleto, enquanto que metade dos homens estão na faixa do ensino fundamental até ensino superior incompleto.

GRÁFICO 4 – NÍVEL DE ESCOLARIDADE

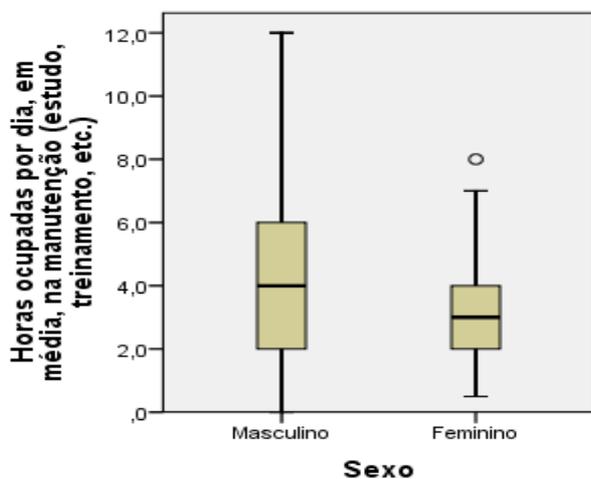


Fonte: Survey da pesquisa. Construído pelos autores.

Dessa forma, temos agora uma interpretação plausível para o fato de as mulheres possuírem um rendimento médio maior: elas investiram mais na formação e priorizam formas de trabalho mais estáveis. Toda essa diferenciação de gênero está, portanto, centralizada no fato das mulheres de forma geral procurarem desde cedo priorizar o que oferecer mais segurança, o que não indica, entretanto, que sua carga de trabalho seja menor ou que se envolvam com menos atividades musicais diferentes simultaneamente.

Isto nos leva a acrescentar mais um fator explicativo, a possível e comum sobrecarga das atividades domésticas com as atividades profissionais, uma preocupação que as mulheres em geral ainda têm de levar em conta; daí

GRÁFICO 5 – TEMPO DE ESTUDO DIÁRIO



Fonte: Survey da pesquisa. Construído pelos autores.

a preferência por empregos cujos horários possam ser mais ou menos controlados. Podemos ver como isso influencia no exercício do trabalho musical no Gráfico 5, onde claramente os homens dispõem de mais tempo para estudo e treinamento, uma parte importante para o aperfeiçoamento qualquer que seja a atividade exercida.

Identidade e trabalho em serviços musicais

Estamos diante de resultados que, de certa forma, confirmam algumas análises sobre o trabalho de músicos já realizadas no Brasil, relevando as múltiplas atividades na ocupação e a ambigüidade entre reconhecimento subjetivo na performance, responsabilidade pela formação de novos músicos e precarização nas condições de trabalho e formas de contratação ou vinculação (Cf. PICHONERI, 2006, 2011; LUDOVICO, 2007). A análise fatorial a seguir exposta permite, no entanto, a consideração de outros elementos, além de ter orientado a seleção de informantes e o roteiro das treze entrevistas realizadas na etapa qualitativa. Foram empregadas no modelo variáveis relacionadas a posição social (renda agrupada em intervalos e nível de escolaridade), a trabalho e formação (tempo de formação musical [agrupado], tempo dedicado ao trabalho musical [agrupado], e também à avaliação de instituições ou pessoas responsáveis pela formação, dos motivos para estudar música), além da variável idade (agrupada). Embora o número de questionários aplicados (n=155) seja um pouco inferior ao requerido em amostras compatíveis com modelos de extração de fatores, o valor de 0,64 encontrado como medida de adequação amostral de Kaiser-Meyer-Olkin (que considera valores satisfatórios acima de 0,5), bem como o valor de p menor que 0,01 no teste de esfericidade de Bartlett (que considera estatisticamente significantes valores abaixo de 0,05), atestam a validade do modelo, em que foi empregado o método dos componentes principais para a extração. O Gráfico 7 reproduz a variância total explicada pelos fatores considerados, com autovalor (Eigenvalue) maior que 1. O primeiro fator explica a maior porcentagem da variância (18,3%). Suas variáveis componentes (ver matriz de escores no Gráfico 6) estão relacionadas à rede de amigos e colegas, tanto no aspecto institucional (escola de música, banda, colégio, amigos, com responsáveis pela formação), quanto no do reconhecimento subjetivo. Este fator também apresenta carga fatorial alta para a variável relacionada à própria iniciativa individual como responsável pela formação e a variáveis como indústria da música e meios de comunicação como motivadores ao estudo e opção pela carreira da música.

GRÁFICO 6 – MATRIZ DOS ESCORES DE FATORES COMPONENTES

	Componente					
	1	2	3	4	5	6
Idade (em anos completos) (agrupada)	-,028	,651	-,211	,397	,343	-,034
Tempo de formação musical (em anos) (agrupada)	-,245	,680	,248	-,175	-,029	,124
Horas ocupadas por dia, em média, no trabalho (agrupada)	,063	,621	,194	,090	-,190	-,246
Renda (em reais) (agrupada)	-,162	,554	-,130	,494	,288	-,108
Nível de escolaridade	,086	,845	,040	,035	,173	,152
Instituições/pessoas resp. pela formação: família	-,023	,095	,780	-,326	,251	-,152
Instituições/pessoas resp. pela formação: colégio	,450	-,124	-,155	-,002	,400	,636
Instituições/pessoas resp. pela formação: banda marcial	,419	,015	,219	-,161	,346	,254
Instituições/pessoas resp. pela formação: escola de música	,564	,289	,249	-,185	-,257	-,013
Instituições/pessoas resp. pela formação: amigos	,723	-,011	,066	,259	-,064	-,216
Instituições/pessoas resp. pela formação: Igreja	,017	-,377	,502	,680	-,076	,159
Instituições/pessoas resp. pela formação: si próprio(a)	,610	,258	,089	-,275	-,413	,277
Por que decidiu estudar música?: família	-,076	-,051	,805	-,238	,279	-,221
Por que decidiu estudar música?: amigos	,744	-,054	-,030	,167	,078	-,365
Por que decidiu estudar música?: escola (colégio)	,544	-,118	-,102	-,239	,449	,106
Por que decidiu estudar música?: v ocação	,354	,361	,064	,040	-,457	,286
Por que decidiu estudar música?: indústria da música	,652	-,183	-,140	-,065	,032	-,275
Por que decidiu estudar música?: meios de comunicação	,605	,047	-,157	,190	,069	-,240
Por que decidiu estudar música?: religião	,117	-,229	,563	,647	-,091	,261

Fonte: Survey da pesquisa. Construído pelos autores.

GRÁFICO 7 – VARIÂNCIA TOTAL EXPLICADA

Fator componente	Autov alores iniciais		
	Total	% da v ariância	% acumulada
1	3,475	18,290	18,290
2	2,847	14,983	33,273
3	2,194	11,548	44,821
4	1,815	9,552	54,373
5	1,365	7,184	61,557
6	1,230	6,472	68,029

Fonte: Survey da pesquisa. Gráfico construído pelos autores

Alguns interlocutores expressaram exemplarmente, nas entrevistas, a relação entre a rede de sociabilidade e o profissionalismo dos musicistas Clara³, que é casada, tem um filho, trabalha com teclado e canto, tem formação em

nível de pós-graduação e 20 anos de atuação profissional, declara:

Você é músico, alguém te liga, "vamos tocar ali, apresentar em tal lugar", está faltando seu instrumento, tá faltando sua moto, você acaba indo, por cento e setenta reais, duzentos reais, quando muito. Você vai lá, se apresenta por uma hora e meia, duas horas e vai

³ Foi assegurada aos informantes a preservação da identidade, em termo de consentimento por eles assinado, cujo conteúdo foi previamente avaliado e aprovado pela Comissão de Ética em Pesquisa da UFG. Por isso os nomes de músicos entrevistados são fictícios.

embora para sua casa. Mas isso é exigido de você, você já tem que ter um certo profissionalismo, pois não dá tempo nem de ensaiar, eles te ligam no dia do evento, você tem que ter uma vivência musical muito grande.

A sociabilidade comentada é similar à que relatava Howard Becker, comentando a importância da rede de contatos para o agendamento de apresentações na noite musical de Chicago, assim como a responsabilidade e o envolvimento de um músico da rede ao indicar um colega para o serviço requerido, como se “atestasse” sua proficiência técnica. Outro músico, Ivan, casado, com nível superior incompleto, trabalha com música há dez anos, trabalha em loja de instrumentos, toca em bares, mas também compõe e grava em estúdio, considera essencial a rede de contatos:

Se você não tiver público, você não toca, se você não tiver amigo você não é assistido, se você não leva a sua música, ela fica só com você, então no meu caso que sou um músico popular é essencial! Hoje o melhor currículo é a indicação de um amigo, é um ditado complicado, mas é a verdade. Eu acho que você tem que ser um ser social, um indivíduo em sociedade.

Hélio, músico casado, 31 anos, que trabalha principalmente com aulas de instrumento, estúdio de gravação e composição, pós-graduado, afirma:

Eu tenho uma relação de amizade com os próprios professores da Universidade, nas produções que eu faço. Cada músico tem um grupo de amigos, quando eu vou fazer uma produção eu já penso naquele grupo que eu vou usar para gravar, são músicos da minha intimidade até mesmo pra falar: “poxa! Não está legal poderia fazer desse jeito”.

O fator 1, quando considerado como uma variável com escore de regressão, não se correlaciona com a variável idade, mas tem correlação negativa com o tempo de formação, ou seja, os músicos com alto nível de formação acadêmica podem prescindir do requisito da rede profissional, pois têm recursos, por exemplo, para prestar um concurso e exercer carreira principalmente como professor na universidade. Os que se dedicam à música popular ou têm formação incipiente ou inicial, por outro lado, podem recorrer a algum tipo de “apadrinhamento” para inserção nas redes do mundo da música. Essa prática integra a constituição da identidade do profissional e é forte principalmente no setor de serviços artísticos, como sustentam H. Becker e

Carper (Cf. 1951; 1956). Nesse aspecto, o recurso às redes sociais para projeção do *self* profissional e formação de laços de sociabilidade é fundamental para a inserção de novos músicos no mundo do trabalho, como evidencia a fala de Noel, 45 anos, que toca violão e guitarra há 22 anos e trabalha em performance solo, estúdio de gravação e composição:

O campo musical é o seguinte: se o cara tem um bom representante no mercado, não falta campo pra ele, então não faz diferença, ele pode tocar o rock, música sertaneja, caipira, pagode, brega, se tem um cara influente no mercado à frente do trabalho o cara tem campo. (...) Hoje nós temos uma facilidade maior pelo o fato dos meios de comunicação estarem atrelados à tecnologia da internet, da informática. Temos hoje uma maneira maior e um status maior para divulgar o nosso trabalho na mídia via internet. Eu acho que todos os trabalhos sendo colocados lá a disposição dos internautas. Eu vejo a internet como uma ferramenta de trabalho para quem está começando, ou seja, é o seu padrinho pra quem está começando.

O fator 2 tem cargas maiores em variáveis associadas à carga horária no trabalho, nível de formação, renda do trabalho, escolaridade e idade. Em outras palavras, agrupam os músicos experientes, que são reconhecidos no mercado mais em função de sua expertise e qualidade de formação do que por estratégias de rede. Seriam mais os profissionais na acepção de Menger, compositores, músicos solistas, regentes, empregados em orquestras ou no sistema acadêmico, responsáveis também pela transmissão da expertise e mantendo algum nível de relação com empresários da indústria da música, profissionais de quadros ligados à política cultural ou ao mundo acadêmico. Investem continuamente na carreira e na técnica, como ocorre em outros grupos profissionais da área de serviços, por vezes com prejuízo a outras formas identitárias e ao arranjo familiar. Por outro lado, o fator agrupa também os que estão em início de carreira, mas se identificam profundamente com a ocupação e procuram se aperfeiçoar, considerando inclusive a realização de múltiplas atividades musicais como um aprendizado necessário. Vinicius, por exemplo, tem apenas 22 anos e já conta com 5 anos de experiência ocupacional. Cursa ensino superior, toca diversos instrumentos, como violão, guitarra, baixo, bateria e gaita. Seu rendimento provém principalmente de aulas numa escola de música da rede privada, aulas particulares, tocar em estúdios de gravação e apresentações musicais na noite goianiense. Cursa música na UFG pela manhã, integrando uma jornada de trabalho e formação que principia

às 7h30min e se encerra por volta de 9 ou 10 da noite. Ao indagado a respeito de realizar tantas atividades, Vinicius responde:

Eu acho que é importante cada um ter uma experiência totalmente diferente, né. Por exemplo, tocar em casamento é um outro tipo de público, é uma outra performance que ele vai ter. Então cada um vai estar buscando um esquema totalmente diferente, e eu acho que vai acrescentar mais na carreira mesmo.

Encontramos no fator 3 a confluência de duas origens reconhecidas do trabalho musical, a família e a religião. Os músicos cujo trabalho é explicado por esse fator reconhecem principalmente sua família como instituição responsável por sua formação musical e também como motivadora de seu aperfeiçoamento na música que impulsionou a carreira. Em segundo lugar credita-se à religião o mesmo papel, nas dimensões institucional-atributiva⁴ e de reconhecimento subjetivo. O depoimento de Clara é prototípico de uma identidade profissional explicada por este fator:

Bom, a princípio, eu sou de uma família de músicos, meu pai é um violinista clássico e minha mãe cantava com ele, eu tocava. Sou de uma família numerosa, onde 90 por cento são músicos, eu cresci, eu respirei música, então já foi algo assim quase que do meu meio, foi algo simples, já aprendi a ler partitura muito cedo, convivi com aquilo, e sou evangélica, na igreja isso é muito comum, as pessoas partem para esse lado, para as tendências musicais, evangélicos, né? E cresci dessa forma.

O músico Noel que, diferentemente de Clara, teve uma formação praticamente autodidata até a idade adulta, também relaciona sua motivação pela música à família e à religião:

A música sempre se apresenta nas pessoas através de alguém; meu pai é músico e eu durante muitos anos eu tinha noção de ritmo, melodia, mas tinha vergonha de tocar. Certa vez vi um rapaz tocando violão na Igreja Presbiteriana e aquilo me fascinou muito. Tudo que ele fazia eu tentava copiar em casa; a partir desse momento que eu comecei a desenvolver o meu lado musical com muito esforço por conta própria mesmo.

Quando indagado a respeito de sua identidade, ou do papel a que mais se identifica, sua resposta é categórica:

⁴ Recorre-se aqui à teoria da identidade profissional de Claude Dubar, que considera dois eixos na constituição da identidade, o atributivo-institucional, indicado por marcadores de formação escolar ou profissional-ocupacional, e o subjetivo ou de reconhecimento, que remete ao processo de incorporação positiva ou negativa dos atributos institucionais na trajetória de vida. (Cf. DUBAR, 2005)

Primeiramente eu sou um cristão, eu acredito muito em Deus, em Jesus Cristo, depois vem a minha família, a esposa, família, minha mãe, meus irmãos, depois vem à música; a música pra mim sempre em terceiro lugar, eu acho que a vida de qualquer ser humano se ele tiver a ligação direta com a fé dele sempre em primeiro lugar, aquilo seja uma cortina de proteção, uma porta que se abre, as coisas andam.

O quarto fator também está relacionado à religião, mas não inclui a família. Contudo, diferentemente do fator três, apresenta correlação positiva com a renda do músico, variável que ostenta um escore próximo de 0,5 na matriz dos componentes. É plausível conjecturar uma aproximação do fator à indústria musical voltada ao mercado religioso, em vertentes como o gospel evangélico. Não é o caso aqui de analisar as consequências desse hibridismo cultural como fenômeno de massa no mercado de trabalho ou na esfera da comunicação, tarefa já empreendida com sucesso por outros pesquisadores (e.g., CUNHA, 2004; MATAYOSHI, 1999). Pode-se, no entanto, considerar que certos músicos, no desempenho de suas múltiplas atividades, tenham se aproximado de produções culturais ou de eventos ligados ao gospel ou ao rock cristão, motivados pela religião ou pelas transformações que ocorreram, um tipo de secularização do gênero de música religiosa. Segundo Magali Cunha,

os programas e a literatura da mídia evangélica tornaram-se os mediadores de uma comunidade de consumidores em que a vinculação religiosa não é o que mais importa e sim uma vivência religiosa e o consumo de bens e de cultura que possibilitem aproximação com Deus e “entretenimento” sadio. Este é o apelo evangélico em tempos de cultura *gospel* (2004, p. 205).

O gospel evangélico, em suas diversificadas manifestações, desde megaeventos internacionais como a Marcha para Jesus até as raves gospel e a emissora de rádio com programação especializada, como a Eletrogospel, têm sido frequentes em Goiânia. Não se evidenciou, no entanto, entre as treze entrevistas realizadas, a participação de músicos como empreendedores de eventos midiáticos que tenham sido formados e treinados para tal atividade, em instituições como a Associação Renascer de Empresários e Profissionais Evangélicos (AREPE), “uma associação de empresários e executivos evangélicos que tem o objetivo a promoção de networking, formação espiritual e técnica e troca de experiências entre seus associados” (definição extraída do

grupo da associação criado na rede social LinkedIn: <http://www.linkedin.com/groups?home=&gid=3234989>).

Por outro lado, em decorrência das inúmeras atividades musicais em diversos setores econômicos e sociais realizadas por músicos, prevalece entre vários entrevistados um certo pragmatismo ocupacional, justificado pela expertise em dominar vários gêneros musicais ou instrumentos, mais freqüente entre músicos de estúdio. A habilidade técnica, duramente conquistada, é o que lhes permite adquirirem a condição de se tornarem “pau pra toda obra” e, eventualmente, trabalhar em produções ou eventos de porte médio ou até constituírem micro ou pequenas empresas no setor, como ocorre em outras áreas de serviços, como reparação e manutenção, alojamento e alimentação, segurança, e até limpeza e conservação. Assim, no que se refere a motivações religiosas, o trabalho dos entrevistados em Goiânia, tende mais a ser explicado pelo fator 3, que une família e religião. Porém, alguns depoimentos indicam que certamente há um nicho de trabalho relacionado ao empreendedorismo cultural-religioso além do gospel evangélico, em meio a outros empreendedorismos culturais rentáveis. Hélio, por exemplo, é professor universitário, instrumentista *performer*, trabalha também com estúdio de gravação e coordena um Ministério de Música Católica. Solicitado a falar sobre seu trabalho em estúdio de gravação e composição, o músico declara:

Eu trabalho especificamente como produtor, não costumo pegar muitos trabalhos porque o trabalho de produção é um trabalho que exige muito. Para produzir um trabalho você precisa desligar de muitas coisas, como eu tenho a minha atividade como educador, a minha atividade como *performance*, como músico que estuda, prepara as apresentações, prepara os espetáculos, eu não tenho muito tempo para produzir, geralmente eu produzo um trabalho por ano. Geralmente, como músico de estúdio eu sou convidado a gravar, por exemplo, faixas de violão, gravando guitarra, os produtores me chamam para gravar, então é mais fácil, porque eu chego no estúdio e tem cinco, seis músicos para gravar numa tarde eu faço essas cinco, seis músicas gravando base, gravando solo. Em Goiânia o cenário de gravação é muito voltado para a música sertaneja, pra música (entre aspas) “Sertanejo Universitário”, é o mercado de Goiânia mais rentável. Eu faço pouco esse tipo de trabalho. Geralmente as coisas que eu gravo são mais voltadas pra música brasileira, música instrumental, e também no cenário religioso, cenário em que eu atuo, que é o cenário da música católica, geralmente os produtores de Goiânia me chamam para gravar nessa linha, nessa linha gospel. Bom, com relação à composição, tem o trabalho de composição das minhas músicas, composições voltadas para música instrumental, jazz, música brasileira, que é essa linha que eu atuo, essa linha de improvisação, harmonia, que é bem a linha

voltada pras minhas aulas. As minhas aulas são voltadas para essa vertente que é a música brasileira, que é a música instrumental, a fusão de elementos da música brasileira com o jazz, da música erudita com o rock.

Hélio faz parte de um grupo de músicos católicos ligados à Renovação Carismática que desenvolveram projetos de evangelização com extensão midiática em emissoras de rádio e TV, blogs e sítios na Internet e eventos de grande porte como o 31º Encontro da RCC, que ocorreu em 2010 no estádio Goiânia Arena, com a participação de mais de dez mil pessoas. Ainda assim, é difícil afirmar que sua identidade social esteja mais orientada pelo aspecto que Dubar designava como identidade simbólica-religiosa⁵, já que sua participação em eventos e produções ligadas ao Ministério de Música foi sobretudo devido a sua condição profissional, à sua expertise técnica de músico (que inclui performance, arranjo e composição).

O quinto fator está relacionado à formação escolar que, no caso de Goiânia, remete às escolas públicas de ensino de música, responsáveis pela formação inicial de 30% dos músicos que participaram do levantamento quantitativo. Duas escolas estaduais destacam-se nesse tipo de formação: o Centro Cultural Gustav Ritter, com início das atividades em 1988 e que abriga a Escola de Música e Dança, a Orquestra Filarmônica de Goiás e a Orquestra de Violeiros; a Escola Veiga Valle, hoje Centro de Ensino Profissional em Arte Basileu França. Há também a Escola Municipal de Música da Prefeitura de Goiânia, criada em 1975, hoje Centro Livre de Artes, que atua fundamentalmente no ensino de música, artes plásticas, teatro e dança. Essas escolas ainda mantêm a função de prover a iniciação musical pública e gratuita à população de Goiânia que, como cidade planejada, fundada em 1933, carecia de uma tradição cultural para propiciar a iniciação artística a seus habitantes. Talvez por isso os informantes, pelo menos os naturais de Goiânia ou região, tenham reconhecido em menor proporção o papel das escolas privadas de música em suas formações. Além disso, as escolas públicas de ensino musical (na tabela designadas como “colégios”) vêm a incorporar como

⁵ Dubar, em obra mais recente (2006), amplia sua teoria da identidade, em resposta às crises de identidade pessoal que se evidenciam em vários aspectos, não somente o laboral. Assim, desenvolveu um quadro conceitual para interpretar a transformação das identidades em três campos da vida social: família e gênero (identidades sexuadas), trabalho (identidades profissionais) e político-religioso (identidades simbólicas).

professores em seus quadros seus antigos alunos, após formação em nível superior ou em pós-graduação. Um exemplo é a professora Nara, 48 anos, que trabalha com música há 28 anos, em diversas atividades, dentre estas dois vínculos formais, um com o Centro Livre de Artes e outro no Centro de Artes Basileu França. Nara estudou no Conservatório de Música, uma das três unidades que compunham a Universidade Federal de Goiás quando foi inaugurada, em 1960.

O músico Ney, 40 anos, casado, que trabalha no setor há 15 anos nas mais diversas atividades, incluindo três vínculos formais, relata sua formação:

Eu comecei cedo, a música somente instintivamente, eu via os outros tocarem eu aprendia a tocar de ouvido, observando os meus irmãos, outras pessoas tocando, o ambiente musical onde eu vivia era muito intenso, isso também é uma formação, uma maneira de se formar, informal, meu início foi assim, até que entrei numa escola, o Gustav Ritter. Então lá eu comecei a ter os fundamentos da música, a música pra mim saiu da informalidade para um estudo formal, aprender a ler partitura, ler música, colocar as idéias, as informações que até então estavam meio deslocadas começaram a se organizar através desse estudo. Depois disso eu entrei na Universidade Federal de Goiás, lá eu fiz o meu primeiro curso de Bacharelado em música, em canto, Após isso eu já estava trabalhando profissionalmente comecei a dar aula, voltei para Universidade para fazer Licenciatura, e terminei a Licenciatura em 2007.

O retorno de Ney à universidade para realizar a habilitação de Licenciatura, complementando o bacharelado, remete à questão da estabilidade da profissão de músico, que termina por depender de vínculo empregatício no ensino, o que conduz vários trabalhadores, por outro lado, a procurar o empreendedorismo na produção:

A estabilidade para o músico no Brasil, em especial Goiânia, se restringe basicamente à educação! Ou você é professor da Universidade, ou professor de cursos técnicos, tudo ligado ao Governo. Tem também outras áreas corais profissionais, orquestras, só não tem uma estabilidade, não tem um concurso, não é uma coisa efetiva, é algo que hoje você está, mas amanhã pode não estar, não tem garantia nenhuma. Eu, por exemplo, fiquei dez anos num coro profissional da Prefeitura; o Coral muito bom; no entanto, um salário pífio para se viver, não dá para se viver com um salário, um salário e meio, não dá para custear o seu investimento que é muito grande. Nós da música investimos muito na nossa formação, então é muito complicado você conseguir sobreviver só com isso.

Ney é enfático ao identificar a performance como sua atividade predileta: “o que mais gosto de fazer é a performance mesmo; fui trabalhado pra fazer, foi

o meu primeiro curso na Universidade. Gosto mesmo é da apresentação no palco, de cantar, estar no show, então isso realmente é o que mais realiza.” Entretanto, a instabilidade como músico autônomo o leva a se preparar para concursos e a estabilidade como docente. Porém, enquanto isso não ocorre, monta um empreendimento ligado à produção cultural:

Eu tenho uma empresa que já tem cinco anos, uma empresa de produções artísticas. Hoje ainda é uma coisa muito inédita no meio musical o músico se tornar um empresário; geralmente o músico sempre tem alguém para gerenciar a sua própria carreira. Depois de muitas dificuldades eu aprendi, comecei a gerenciar a minha própria carreira, então isso, até numa abertura de uma empresa. Então eu e a minha esposa gerenciamos a nossa própria carreira, e não só a nossa mais de outras pessoas também, as nossas pretensões é investir mais, porque é uma microempresa até mesmo por incentivo do Governo. A gente sabe que a sociedade precisa de gestores culturais, gestores musicais pra gerir eventos, ações culturais e a gente não restringe somente à música, nossa empresa trabalha com a Cultura de uma forma geral, as Artes Plásticas, Teatro, Dança, finais de ano, a gente sempre trabalha com grandes espetáculos natalinos, então tudo isso via empresa. Então as minhas pretensões é fazer com que essa empresa cresça.

A trajetória ocupacional de Ney ilustra como a construção de uma identidade social relacionada à atividade laboral no mundo da música depende de fatores objetivos institucionais, como a formação, mas também de escolhas, negociações do *self* e crises de reconhecimento em nível subjetivo. Se pensarmos na identificação dos fatores construídos quantitativamente como esboços de tipos ideais da identidade de um trabalhador músico, ou seja, variáveis que agrupam fatores ligados à dimensões objetiva, atributiva, e subjetiva, de reconhecimento, relacionadas à identidade, a trajetória de Ney seria orientada subjetivamente pelo segundo fator, ligado ao investimento objetivo na expertise e na carreira como profissional. No entanto, a dificuldade de efetivá-la leva o músico a abdicar de seu mais alto valor identitário, o reconhecimento pela performance, para apelar à formação escolar e concluir a licenciatura, preparando-se para futuros concursos, o que poderia ser interpretado pelo quinto fator. Enquanto isso não ocorre, acumula vínculos e atividades e incorpora subjetivamente o empreendedorismo cultural, mas desvinculado de motivações simbólicas ou religiosas. Para esta reorientação ter sucesso, contudo, a inserção na rede de sociabilidade no mundo da música, sobretudo os elos ligados a quadros administrativos do setor cultural, em nível

empresarial e governamental, deve contribuir e muito. Se porventura obtiver estabilidade e reconhecimento como produtor musical, realizando performances seletivas apenas para manutenção do *self* artístico, sua trajetória seria explicada pelo primeiro fator, ligado às redes. Não como um musicista iniciante, que se vale das redes sociais para ingressar e se consolidar no mercado de trabalho de serviços musicais, mas como um microempresário no setor de serviços culturais privilegiado por um *know-how* e por relações estabelecidas em virtude de sua participação no mundo do trabalho musical.

O último fator remete a apenas uma variável componente, a formação escolar musical, no plano objetivo. Não houve entre os depoimentos obtidos uma trajetória ou parte de trajetória que pudesse ser explicada por esse fator. Seria o caso de formação em conservatórios com nível de reconhecimento tão alto que atestaria, por si, praticamente uma garantia de absorção no mercado do trabalho, bastando um desempenho exemplar no curso e, conseqüentemente, a expertise técnica por ele assegurada. Há, em outras cidades brasileiras, estabelecimentos públicos de ensino musical que ostentam essa característica, como por exemplo o Conservatório Musical de Tatuí, no estado de São Paulo ou o Conservatório Estadual de Música, de São João Del Rey, em Minas Gerais.

Considerações finais

O caminho aqui trilhado e os resultados obtidos tornam difícil acatar, por exemplo, a posição de autores que consideram o trabalho de músicos, bem como o de professores de ensino fundamental ou médio e enfermeiros, como semiprofissionais (e.g., LORTIE, 1969). As múltiplas atividades realizadas pelos músicos incluem, por exemplo, a própria atividade docente, praticamente para a grande maioria e isso tende a se generalizar ainda mais com a recente aprovação da Lei nº 11.769, de 2008, que altera a LDB e torna obrigatório o ensino de música em nível fundamental e médio. A atribuição do semiprofissionalismo se deslocaria, portanto, para o professor de música e não para o musicista, com ênfase na performance. Aliás, nesse aspecto há, inclusive nos cursos de música em nível acadêmico, uma distinção entre professores de teoria ou composição e *performers*, que se estende para programas de pós-graduação tradicionais, cujo produto é uma dissertação

escrita, com parte em notação musical, e programas cujo produto é uma própria performance. É como uma reverberação do debate entre ciência pura e ciência aplicada no âmbito de uma mesma área acadêmica. Por outro lado, já se afirmou neste *paper* que o trabalho musical no Brasil dificilmente poderia ser considerado como uma profissão, ainda que possamos considerar o músico que se tenha dedicado preponderantemente ao cargo de professor universitário como um profissional nesta categoria.

A expertise técnica, esteio objetivo do profissionalismo musical, é um fator reconhecido subjetivamente pelo músico como atributo profissional, mesmo se reduzida à habilidade operacional de executar obras que sejam do gosto dos clientes em ambientes com instalações precárias para a performance e audição musical, como bares e restaurantes. No entanto, a capacidade de ensinar a prática da música, como em professores de instrumentos, é também valorizada, pois dela depende a própria manutenção e reprodução das performances de obras musicais. De forma até paradoxal, o ensino de música é que veio a adquirir certificação institucional, tanto em nível estatal como por meio de associações privadas. Em relação à performance não houve até agora, e talvez nunca haja, uma certificação de sua competência. Não se exige, por exemplo, de um instrumentista a filiação à Ordem dos Músicos do Brasil ou um certificado do tipo júnior, sênior ou máster, mas que toque bem uma determinada sequência de obras, com certo domínio da leitura e da técnica musical para fazê-lo em tempo relativamente curto. Assim, a avaliação e legitimação do trabalho de performance musical desloca-se para o âmbito pragmático da execução de serviços musicais em locais diversificados e sua correspondente recepção por quem adquire seus produtos ou deles usufrui.

Ao se considerar, entretanto, uma identidade profissional a partir de seus atributos institucionais reconhecidos intersubjetivamente, e também pela incorporação subjetiva dessas características ou de significativa parte delas na trajetória biográfica, evita-se o cerne da discussão sobre o status profissional de trabalhadores em música. Enfatiza-se aqui mais os tipos de socialização ou os atributos requeridos para a inserção ocupacional, as motivações e justificativas do *self* diante das representações sociais da “profissão”, do que a legitimação institucional da categoria ou a análise de tentativas de regulamentação ou certificação de algumas atividades no rumo da

profissionalização. Os resultados, segundo essa perspectiva, evidenciaram dois processos de socialização relacionados à construção identitária no trabalho musical, já reconhecidos na literatura sobre o tema: familiar e religiosa. A socialização secundária, por meio principalmente de instituições públicas na formação musical, também é determinante como fator constitutivo do trabalho musical. Entretanto, a análise fatorial corroborada por algumas proposições retiradas de entrevistas, indica que a rede de sociabilidade, inclusive com maior amplitude que a rede de contatos ocupacionais ou profissionais, influencia mais ou está mais associada ao reconhecimento subjetivo e à atribuição institucional da condição de músico, ou seja, da identidade social de um músico. Esta compreende não apenas uma competência técnica e uma filiação a gêneros ou tendências musicais e estéticas, mas motivações simbólico-religiosas e estratégias de gênero.

Esta comunicação termina sinalizando a necessidade de outras pesquisas no setor do trabalho musical, tendo em vista alguns resultados obtidos. A distinção entre performance e produção musical, outrora assumida tacitamente em qualquer crítica à exploração do trabalho pela indústria cultural, precisa ser revista. A figura do músico criativo e independente, verdadeiro *outsider* totalmente dedicado à arte e por vezes afetado, até o limite da desrazão, pela imagem artificial construída em torno dele para tornar sua performance estereotipada e vendável, não representa mais o artista pop ou o *rock star* vítima da indústria fonográfica. Músico e produtor hoje se confundem, principalmente no caso de artistas independentes, que almejam um público seletivo, mas fiel, já que a troca de arquivos ponto a ponto na Internet minou a rentabilidade da reprodução controlada e privada de obras de arte. O músico popular iniciante não tem a possibilidade de divulgar e vender sua obra sem as redes sociais virtuais. Por outro lado, a digitalização da informação sonora conduziu a novas formas de criação e composição musical, inclusive com a reprodução e manipulação da cor e do timbre, além da frequência, do ritmo, da duração e da intensidade do som. Toda a capacidade de produção, reprodução e transformação sonora de um estúdio de gravação tornou-se disponível em aplicativos armazenados num *netbook*, o que facultou a um músico ou qualquer pessoa com algum conhecimento técnico sobre criação de arquivos sonoros digitais produzir seus próprios CDs ou arquivos compactados, tipo mp3, para

disponibilizar na rede. Assim, a posição de Menger valorizando o músico compositor como profissional capaz de conduzir os rumos da arte pode até permanecer válida não somente para o mundo da música erudita acústica ou eletroacústica, mas até da música popular, caso se reveja a distinção tradicional entre produção e performance, bem como da própria idéia de composição. Um produtor-compositor-*performer* no contexto de um quadro da percepção e da experiência⁶ (como, p. ex., um DJ no hip hop) torna-se o modelo da performance musical, ou do trabalho do músico que se apresenta a uma audiência.

Finalmente, as estratégias de gênero no âmbito de arranjos domésticos constituem outro ramo promissor para investigação do trabalho musical. Sabe-se o casamento entre músicos é muito freqüente (Cf. Pichoneri, 2011, p. 102-104), o que dificulta ainda mais uma igualdade entre sexos no que se refere a alcançar a excelência da performance musical, já que, nesse caso, a mulher estaria mais ainda “naturalmente” direcionada ao trabalho pedagógico, de ensino musical, até para proporcionar o tempo que o parceiro necessita para seu aprimoramento. Os resultados quantitativos no *survey* e o gráfico da distribuição do trabalho de músicos por sexo pela PNAD, ilustrando como a mulher musicista acaba alcançado melhor desempenho em rendimentos, a despeito da menor porcentagem relativa de que dispõe para atividades não reprodutivas, requerem estudos específicos e o desenvolvimento de uma metodologia adequada para serem melhor compreendidos ou explicados.

⁶ Entende-se aqui o contexto de um *frame*, no sentido atribuído por Goffman (1974, p. 10-11).

Referências bibliográficas

- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- BECKER, Howard S. Carreiras de um grupo social desviante: o músico de casa noturna. In: *Outsiders*. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1963]. p. 111-127.
- BECKER, Howard S. The Professional Dance Musician and His Audience. *The American Journal of Sociology*, v. 57, n. 2, p. 136-144, Sep., 1951.
- BECKER, Howard S.; CARPER, James W. The Development of Identification with an Occupation. *American Journal of Sociology*, v. 61, N. 4, p. 289-298, Jan., 1956.
- BONELLI, Maria da Glória; e DONATONI, S. Os Estudos sobre as Profissões nas Ciências Sociais Brasileiras. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*. nº 41, p. 109-142, 1996.
- BORGHETTI, Juliana; MATEIRO, Teresa. Identidade, conhecimentos musicais e escolha profissional: um estudo com estudantes de licenciatura em música. *Música Hódie*, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 89-108, 2007.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- COUCH, Stephen R. Patronage and Organizational Structure in Symphony Orchestras in London and New York. In KAMERMAN, J.; MARTORELLA, R. (Eds.) *Performers and Performances: The Social Organization of Artistic Work*. New York: Praeger, 1982. p. 109-111.
- CUNHA, Magali do Nascimento. “*Vinho novo em odres velhos*”. Um olhar comunicacional sobre a explosão *gospel* no cenário religioso no Brasil. 2004. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DUBAR, Claude. *A crise das identidades*. A interpretação de uma mutação. Porto: Afrontamento, 2006.
- DUBAR, Claude. *A socialização*. Construção das identidades sociais e profissionais. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FLICK, Uwe. Estratégias de amostragem. In: *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Bookman, 2004. p. 76-86.
- FREDERICKSON, Jon; ROONEY, James F. How the Music Occupation Failed to Become a Profession. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, v. 21, n. 2, p. 189-206, Dec. 1990.
- FREIDSON, E. *Professional Powers*. Chicago: University of Chicago, 1996.
- GOFFMAN, Ervin. *Frame Analysis*. New York: Harper & Row, 1974.
- GOODE, William J. The Theoretical Limits of Professionalization. In: ETZIONI, A. *The Semi-Professions and Their Organization: Teachers, Nurses, Social Workers*. New York: Free Press. p. 266-313.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- LARSON, Magali S.. *The Rise of Professionalism*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. *Um universo de pensamentos musicais na escrivania de um sociólogo: Max Weber e “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”*. 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP).

LORTIE, D. The Balance of Control and Autonomy in Elementary School Teaching. In: ETZIONI, A. *The Semi-Professions and Their Organization: Teachers, Nurses, Social Workers*. New York: Free Press, 1969. p. 1-53.

LUDOVICO, Thaís Lobosque Aquino. O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

MATAYOSHI, Leda Yukiko. *Bem aventurados os que se comunicam como marca*. A Igreja Renascer em Cristo. 1999. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação. ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MENGER, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien*. Paris: L'Harmattan, 2001.

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

MOORE, W.E. *The professions: Roles and rules*. New York: Russell Sage Foundation, 1970

MUHR, Thomas; FRIESE, Susanne. *User's Manual for ATLAS.ti 5.0*. 2ed. Long Island (CA): Research Talk, 2004.

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

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2006.

_____. Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas (SP), 2011.

SEGNINI, Liliana R. P. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Marcia de Paula; ARAÚJO, Angela M. C. (Orgs.). *O trabalho reconfigurado*. Ensaio sobre Brasil e México. São Paulo: Annablume, 2010. 95-122.

SEGNINI, Liliana R. P. Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo.. In: GUIMARÃES, Nadya; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi (coord.). (Org.). *Trabalho flexível, empregos precários? Uma comparação Brasil, França e Japão*. São Paulo: EDUSP, 2010. p. 100-110.

STRAUSS, Anselm. Codes and coding. Memos and memo writing. Presenting case materials: data and interpretations. In: _____. *Qualitative analysis for social scientists*. Cambridge: Cambridge University, 1987. p. 55-81, 109-129, 215-240.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. Parte II. Procedimentos de codificação. In: _____. *Pesquisa qualitativa – Técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada*. Porto Alegre: Artmed/Bookman, 2008.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WILENSKY, Harold L. The Professionalization of Everyone? *American Journal of Sociology*, v. 70, n. 2, p. 137-158, Sep. 1964. FLICK, Uwe. Codificação e categorização. In: *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Bookman, 2004, p. 188-207.