

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

JÚLIA FURTADO DE ALMEIDA

OUTRO LADO DA NOITE:

Notas etnográficas sobre trajetórias profissionais de musicistas em Uberlândia (MG)

Uberlândia
2019

JÚLIA FURTADO DE ALMEIDA

OUTRO LADO DA NOITE:

Notas etnográficas sobre trajetórias profissionais de musicistas em Uberlândia (MG)

Monografia apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial à obtenção do título de licenciatura e bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Valéria Cristina de Paula Martins.

Uberlândia

2019

JÚLIA FURTADO DE ALMEIDA

OUTRO LADO DA NOITE:

Notas etnográficas sobre trajetórias profissionais de musicistas em Uberlândia (MG)

Monografia apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial à obtenção do título de licenciatura e bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Valéria Cristina de Paula Martins.

Uberlândia, 16 de dezembro de 2019.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Valéria Cristina de Paula Martins
Orientadora/ Presidente da banca

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos

Prof. Dr. Luciano Senna Peres Barbosa

Dedico esta escrita a todos que, de alguma forma, fazem da arte algo incrivelmente revolucionário.

AGRADECIMENTOS¹

*“E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
E é tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho por mais que pense estar
É tão bonito quando a gente pisa firme
Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos
É tão bonito quando a gente vai à vida
Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração”*

(Gonzaguinha- Caminhos do coração)

Agradeço aos musicistas que participaram ativamente da construção dessa escrita: Caju, Gringo, Adriana Francisco, Dorinha, Ana Carol, Ruperto, Rogério. Agradeço por suas músicas e palavras.

Agradeço meus professores do curso de Ciências Sociais, em especial a professora Rafaela. Também outros que foram essenciais no meu aprender, entre eles: Virgínia, Heleno, Stella (em memória), Leandra, Renata e Lélia.

Agradeço aos meus companheiros de PET em especial à professora Patrícia, sempre animada e querida. Também aos parceiros do projeto de Antropologia com crianças, obrigada pela partilha de tantos aprendizados.

Agradeço à minha família que se liga a mim por um fio, em nossos corações. Érica, minha mãe, pelo apoio e companheirismo, por ser minha cúmplice. Por ser um espelho e um reflexo de mim. Agradeço Carlin, meu pai, por me ensinar sobre música e por ser tão sensível, me mostrando que a vida só vale à pena se for emocionante. Agradeço ao meu irmão Davi, por trazer luz, cor, som e vida à todos os lugares, por ser meu exemplo de bondade e carinho.

Agradeço, Dorian, minha tia, por acompanhar todos os meus passos, e pela generosidade que sempre teve comigo. Agradeço ao Sávio, meu tio, por ser a pessoa que conheço que mais se sensibiliza com a poesia e com a música, e por sempre me incentivar, mesmo sem perceber, a acreditar em mim.

Agradeço ao Luís Augusto, por ser a coisa mais bonita que a universidade me trouxe. Por ler minhas palavras, escutar minhas falas, me ensinar a ser mais leve e partilhar sonhos e amor. Também agradeço sua família, por me receber tão bem.

Meu obrigada (em outro dialeto) às minhas aliadas no processo de escrita. Sempre quietas, concentradas e positivas. Ensinando-me sobre paz e tranquilidade, dormindo com as patinhas em baixo de suas cabeças.

¹ Sugiro ouvir o tema de “Cinema Paradiso”: “Love Theme” de Ennio Moricone, para ler os agradecimentos.

Gratidão aos meus amigos e amigas que participaram deste processo, trazendo diversão e compartilhando tantos momentos bonitos:

Aos amigos que enxergaram o mundo comigo pela janela do apartamento 24: Tiago, pelo carinho de sempre, por ser um exemplo de artista e responsável pelas ilustrações desta monografia. Pedro, por compartilhar cantorias e pela gentileza. Eduardo, por sempre estar pronto para embarcar em qualquer aventura.

Às minhas amigas: Maria Luísa, por ser tão forte e determinada. Dayana, por ser aquela que enxerga o mundo com romantismo. Amanda, por transmitir tanta serenidade. Sofia, por ter tantas particularidades incríveis. Ao Bruno por ser um dos meus antropólogos preferidos. Aos meus amigos que, apesar de não viverem a universidade comigo, compartilharam momentos ao longo dos anos, em especial ao Pedro Paulo, por ser um amigo presente e por sempre ter cuidado de mim e a Letícia pela amizade.

Agradeço também aos professores que leram este trabalho. Deixo clara a minha admiração pelos profissionais e pessoas que são. Gratidão ao professor Luciano, por ser um exemplo de antropólogo para mim, pela paciência e dedicação às Ciências Sociais. Gratidão também ao professor Adalberto, pelas aulas repletas de música, questionamentos e por me fazer reviver a poesia na escrita acadêmica. Agradeço à minha orientadora Valéria, por me apresentar à Antropologia, pelo olhar dedicado que teve a este trabalho, e por todas as sinceras contribuições.

Palavras não são suficientes, mas há carinho em todas elas,

Muito obrigada!

*“Meu coração (...) canta canções, lança
sementes ao vento.
Por acreditar que a gente sobreviverá (...)
Muito mais eu posso
Porque nunca troco nem por pão
Minha alma de músico
Alma de músico
Pra cantar minha fé na gente...”
(Jairo Lara e Túlio Mourão)*

RESUMO

A música transforma a sociedade e é também transformada por ela. Está presente de diferentes formas na vida de muitos que ocupam este mundo musical. Harmonias e melodias se entrelaçam formando sons entoados por musicistas. Estes têm uma relação particular com a música: fazem dela profissão. Diante disso, esta etnografia analisa o cotidiano musical de musicistas da cidade de Uberlândia, em Minas Gerais, em um dos seus contextos de trabalho: os bares e restaurantes. A análise aborda algumas dimensões atreladas a esta profissão, identificadas por meio de incursões a campo e entrevistas, como: dom, reciprocidade, fama/sucesso e trabalho. O intuito desta pesquisa é apresentar complexidades intrínsecas à profissão ao buscar explorá-la questionando alguns estereótipos direcionados aos musicistas. Aproximar o leitor do “outro lado da noite” é buscar (re)pensar e (re)significar os sentidos da música ao vivo e enfatizar o que faz com que os musicistas permaneçam envolvidos a este fazer artístico ao longo de tantos anos.

Palavras-chave: Música ao vivo; Musicistas; Trajetórias musicais; Uberlândia.

RESUMEN

La música transforma la sociedad y es también transformada por ella. Está presente de diferentes maneras en la vida de muchos que de ella se ocupan. Armonías y melodías se entrelazan formando sonidos cantados por músicos. Estos tienen una relación con la música: la convierten en una profesión. Ante esto, esta etnografía analiza la vida cotidiana de los músicos de la ciudad de Uberlândia, en Minas Gerais. Ante esto, esta etnografía analiza la vida cotidiana de los músicos de la ciudad de Uberlândia, Minas Gerais, en uno de sus contextos laborales: bares y restaurantes. El análisis aborda algunas dimensiones vinculadas a esta profesión, identificadas a través de excursiones y entrevistas, tales como: don, reciprocidad, fama / éxito y trabajo. El propósito de esta investigación es presentar complejidades intrínsecas a la profesión al tratar de explorarla cuestionando algunos estereotipos dirigidos a los músicos. Acercar al lector al "otro lado de la noche" es buscar (re) pensar y (re) significar los sentidos de la música en vivo y enfatizar lo que hace que los músicos permanezcan involucrados en ese trabajo artístico durante tantos años.

Palabras clave: música en vivo; Músicos Trayectorias musicales; Uberlândia,

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1.LADO A	10
FAIXA 1: Calo nos dedos e nas cordas vocais.....	11
1.1. E se Tom fosse mulher?.....	14
1.2. Já dizia Noel: ninguém aprende samba no colégio.....	20
FAIXA 2: Mesmo que os cantores sejam falsos, são bonitas as canções.....	26
2.1. Mesmo que não lembrem o nome: reflexões sobre reciprocidade.	30
2.LADO B	44
FAIXA 1: Uma concorrência muito suja e a disputa pelo som.....	45
1.1. Noite e estrelas: reflexões sobre fama e vaidade.....	55
FAIXA 2: Eu canto para não morrer	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

Refazia o caminho de sempre: sentar-me em uma mesa e esperar até o fim da *noite*. Observando as primeiras pessoas chegarem ao bar iluminado e as últimas saírem, quando os garçons empilham as mesas, apagam as luzes, e fazem “as contas” da *noite*. O ritual familiar de acompanhar a movimentação do bar enquanto o musicista toca suas melodias e harmonias. Isso ocorria sempre que acompanhava meu pai, o músico Carlin de Almeida, em seu trabalho nos bares e restaurantes – ou seja, na *noite*²–da cidade de Uberlândia, em Minas Gerais.

Dessa forma, quando o acompanhava “na *noite*”, chegava cedo ao ambiente, e o via carregando fios, pedestais, caixas, e testando o som (“um, dois, irará, iraiê”) com onomatopeias, que eu sempre achei tão engraçadas. Esperava a hora de começar sentada em uma mesa próxima a ele, e depois esperava a hora de terminar. Algumas *noites* eram – ou pareciam – mais longas do que as outras, e imagino que quando criança sentia o tempo passar mais devagar.

Ao longo dos anos, me acostumei com o repertório, com o funcionamento dos intervalos, e ao finalizar a *noite*, quando eu mesma já estava cansada de estar no bar, meu pai parecia estar esgotado. Eu impaciente, muitas vezes, contava as horas de cá, e meu pai as de lá. Eu amava as músicas e as conhecia, mas ficava cansada e como se tratava do trabalho dele, eu não tinha a liberdade de ir embora quando eu me cansasse, muito menos ele.

Nem sempre eu acompanhava meu pai em seu trabalho, e por isso muitas vezes me questionaram: “por que você não acompanha seu pai nos bares sempre?” e eu pensava: “ora, da mesma forma que você não fica no escritório do seu, pois é um momento de trabalho”. Era assim também quando comemorava aniversários nos bares em que meu pai estava tocando: no intervalo ele aparecia na “festa”, mas no restante do tempo ele trabalhava. Enquanto eu estava me divertindo, comendo, bebendo, ele estava em um dia normal de trabalho.

Sempre percebi, assim, a profissão de musicista como curiosa, e contei com orgulho que meu pai trabalhava com a música. Cresci me sentindo participativa dos bastidores do palco, do que têm atrás das cortinas dos teatros, os camarins, os garçons,

²O trabalho de musicista nos bares e restaurantes é chamado por muitos deles de trabalho “da *noite*”, mesmo que ele seja realizado em outros períodos do dia. Essa expressão será utilizada ao longo da presente pesquisa enquanto uma categoria nativa. Outras categorias nativas também serão evidenciadas e estarão marcadas em itálico.

os donos de bar. E também das conversas dos músicos, quando se reuniam e falavam de música e de outros músicos e contavam histórias de momentos que viveram em sua profissão. Sempre achei essas histórias interessantes, e todo o processo envolvendo os musicistas e sua trajetória até o momento em que estabelecem relações com os bares e o público desses estabelecimentos.

Apesar de ter crescido neste meio, em contato com muitos musicistas, percebi que não só para mim a pesquisa seria interessante (até porque, se assim o fosse, talvez não fizesse sentido realizá-la). Ela poderia ser interessante para outras pessoas que convivem com a música ao vivo, e para as pessoas que fazem essa música, como uma forma de contar como é o seu trabalho. Além disso, com os bares contratando musicistas em tantas partes da cidade, não seria possível ignorar a presença dessa categoria de trabalhadores.

Optei por realizar esta monografia na área da Antropologia, pois é intrínseco à Antropologia “revirar”, ou nos fazer questionar, o que vivemos, e dessa forma poderia (re)visitar estes ambientes. A Antropologia me mostra que sempre trarei as minhas lembranças que vão se confundir com o meu presente, mas me instiga a não me dar por satisfeita ao conhecer e lembrar apenas alguma parte que – penso que – sei do outro, pois é preciso (re)conhecê-lo, novamente: o movimento tão difícil e angustiante de “estranhar o familiar”. Essa colocação é feita por Roberto Da Matta em “O ofício do etnólogo ou como ter anthropological Blues”. Como afirma o antropólogo, “vestir a capa de etnólogo é aprender a realizar uma dupla tarefa que pode ser grosseiramente contida nas seguintes fórmulas: (a) transformar o exótico no familiar e/ou (b) transformar o familiar em exótico.” (DA MATTA, 1978, p. 4).

Ou seja, não se trata de um tema distante da minha realidade, e penso que, de certa forma, nem da realidade do leitor deste trabalho, ou morador da cidade de Uberlândia. Mas ao estranhar algumas relações que envolvem esta temática, questionando determinadas ações, refletindo sobre os relatos, é que podemos então estranhar este familiar. Que, neste caso, consiste em percorrer mesmos caminhos com novos olhares, novos passos, e nesse caso em específico, novos ouvidos.

O problema é, então, o de tirar a capa de membro de uma classe e de um grupo social específico para poder — como etnólogo — estranhar alguma regra social familiar e assim descobrir (ou recolocar, como fazem as crianças quando perguntam os "porquês") o exótico no que está petrificado dentro de nós pela reificação e pelos mecanismos de legitimação. (DAMATTA, 1978, p. 4)

Esta monografia, então, é um trabalho sobre música e sociedade, de forma geral, como ambas se criam e recriam, se associando e influenciando mutuamente, enfatizando-se aqueles que fazem a música: os musicistas e, em específico, os que residem e trabalham na cidade de Uberlândia, com ao menos vinte anos de trajetória profissional. A escolha deste recorte está relacionada à percepção que estes profissionais possuem da profissão, e das importantes mudanças que experimentaram ao longo do tempo no contexto uberlandense.

Tenho a intenção de demonstrar por meio desta monografia como é o cotidiano de trabalho dos musicistas, como são as relações estabelecidas nos bares, entre os próprios musicistas, os ouvintes, e o bar, e ainda tratar de outros aspectos que se relacionam à sua profissão artística, tais como: dom, reciprocidade, fama/sucesso, trabalho.

Optei por realizar então uma etnografia. Achei que a etnografia seria o mais adequado para realizar este trabalho, que deveria ser feito no cotidiano dos musicistas na *noite*. Considerei que por meio da etnografia o trabalho teria vivacidade, demonstraria ao leitor os ambientes por que passei, e meus interlocutores. Foi todo o processo etnográfico que embasou e norteou esta pesquisa, figurando como “meu chão”, para evocar uma fala de Mariza Peirano, em “Etnografia não é método”:

Início por um lugar comum: como todos sabemos, a etnografia é a ideia-mãe da antropologia, ou seja, não há antropologia sem pesquisa empírica. A empiria – eventos, acontecimentos, palavras, textos, cheiros, sabores, tudo que nos afeta os sentidos –, é o material que analisamos e que, para nós, não são apenas dados coletados, mas questionamentos, fonte de renovação. Não são “fatos sociais”, mas “fatos etnográficos”, como nos alertou Evans Pritchard em 1950. Essa empiria que nos caracteriza, aos olhos de alguns cientistas sociais pode ser uma desvantagem, se não uma impropriedade; penso, especialmente, nos sociólogos de ontem (e talvez nos de hoje também). Para os antropólogos, no entanto, é nosso chão. (PEIRANO, 2014, p.380)

As incursões de campo orientaram e estruturaram todo o trabalho: a partir dos relatos de campo e diversos diálogos que tive com os interlocutores, pude escolher as temáticas que serão discutidas nos próximos capítulos e elencar pontos relevantes para a discussão dessa profissão. Interessante notar, nesse sentido, que das temáticas que pensei que seriam abordadas, muitas não se mostraram relevantes no decorrer da pesquisa, como por exemplo, uma discussão direta sobre concepções meritocráticas (que estão presentes no trabalho, mas não da forma evidente que pensei que seria) e

outra mais aprofundada sobre o neoliberalismo, analisando esta categoria de trabalho a partir deste molde. Dessa forma, rascunhos e esquemas iniciais se transformaram totalmente quando me deparei com os contextos os quais estava estudando.

Optei por estudar a temática “atuação profissional dos musicistas em Uberlândia” por uma questão de afinidade com a música, além da experiência pessoal narrada no início desta Introdução. Sempre gostei de conversar sobre música, mas considerei pertinente também contar a respeito daqueles que fazem com que a música reverbere em Uberlândia. A quantidade de musicistas que atuam nos bares e restaurantes é considerável, e notei que a profissão de musicista não é uma questão tratada de forma muito efusiva nas Ciências Sociais. Ao buscar referências sobre tal temática me deparei, principalmente, com algumas pesquisas em outras áreas, com destaque para a área da saúde, que demonstram os efeitos físicos de se trabalhar com a música (na coluna e na audição, especialmente).

A seguir vou apresentar os autores com os quais busquei dialogar ao longo do trabalho, e suas respectivas áreas de atuação. Autores como Marcel Mauss, em “Ensaio sobre a dádiva”, e Roberto Da Matta em “Sabe com quem está falando?” são clássicos da Antropologia e das Ciências Sociais como um todo. A autora Dalila Vasconcelos, em “O gênero da música: a construção social da vocação”, também é antropóloga e faz parte de um grupo de estudos sobre arte. Na área de Ciências Sociais, com o enfoque em Sociologia, está a autora Silvia Viana em “Rituais do sofrimento”. Também incluí o antropólogo Clifford Geertz a partir de “A arte como um sistema cultural”.

Já autores como John Blacking em “Música, cultura e experiência” e Steven Feld em “Estrutura sonora como estrutura social” poderiam estar situados em um lugar de diálogo entre Música e Antropologia, ou Etnomusicologia. Também da área de Etnomusicologia está o autor Rafael Deffaci em “Blues do delta do Jacuí: Um estudo etnográfico sobre a cena musical Blues na cidade de Porto Alegre”, trabalho que corresponde, como o título já demonstra, a uma etnografia realizada em Porto Alegre. O trabalho de Marcus Vinicius de Almeida “O jazz paulista: um estudo da cena jazzística da cidade de São Paulo” é por sua vez da área de Artes e Música, e é realizado também a partir de uma etnografia nos bares de Jazz em São Paulo. Também realiza um trabalho etnográfico o autor Guilherme Furtado Bartz em “Vivendo de música: trabalho, profissão e identidade uma etnografia da Orquestra da Câmara Theatro São Pedro em Porto Alegre”, da área de Música em estreito diálogo com a Antropologia.

Na área da História da Arte está Linda Nochlin em “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. A autora Luciana Pires de Sá Requião em “Eis a Lapa...”: Processos e Relações de Trabalho do músico nas casas de shows da Lapa” é musicista e pesquisadora, além de estudar relações entre Educação e Trabalho.

Assim, busquei dialogar com diferentes autores a partir de suas correspondentes áreas de estudo, considerando a contribuição que seus trabalhos poderiam aportar para a discussão, que pode ser feita assim na perspectiva de diferentes áreas: mesmo que o trabalho seja realizado primordialmente a partir da área de Antropologia, isso não exclui o diálogo com outras áreas.

Ressalto ainda que busquei o diálogo também com relação a diversas composições ou trechos de música apresentados ao longo do presente trabalho, dentre eles Noel Rosa, Tom Jobim, Toquinho, Vinícius de Moraes, Zebeto Corrêa, Luiz Salgado, Chico Buarque, Milton Nascimento, Mercedes Sosa, Gonzaguinha dentre outros.

Questionei-me sobre o porquê de ser um assunto tão pouco tratado pela área de Ciências Sociais, e optei por abordar o tema, já que poderia fazer uso de algumas discussões que tive ao longo do curso, de Ciência Política, Sociologia e principalmente na área de Antropologia. Tenho o intuito de contribuir com novas pesquisas com essa temática e também utilizo essa pesquisa como uma forma de enfatizar a profissão de musicista, que muitas vezes não é considerada pelo senso comum enquanto tal. Discorrer sobre a temática, para mim, é evidenciar ao leitor o valor que essa profissão e seus profissionais possuem.

Assim, os musicistas são os protagonistas do presente trabalho, os “maestros” que guiaram toda a estrutura da monografia. Que me fizeram desistir de algumas discussões e incluir outras, e me mostraram muitas definições e perspectivas diferentes diante dos mesmos aspectos. Meus interlocutores trouxeram percepções heterogêneas, mas muitas vezes parecidas entre si, que me fizeram estabelecer relações entre suas falas.

Nos próximos parágrafos desta Introdução, irei apontar como se deu esse processo de pesquisa e escrita, explicitando como foram escolhidos meus interlocutores, os locais em que fiz pesquisa de campo, como foi a experiência nesses contextos, e a minha metodologia de pesquisa. Além disso, toda a parte da estrutura da monografia e porque optei por colocar determinadas temáticas realizando algumas discussões.

Ao longo da pesquisa, tive dificuldades e facilidades por se tratar de uma temática muito familiar, como aponteí acima. Uma das dificuldades foi conseguir me desprender das minhas análises anteriores e passar a observar os musicistas com o olhar direcionado à pesquisa. Em contrapartida tive algumas facilidades como, por exemplo, conseguir contatos dos musicistas e disponibilidade para conversas, que fluíram muito bem por eu conhecer muitos deles há muitos anos.

Os contatos foram conseguidos por meio de Carlin de Almeida, e Caju, também meu interlocutor, que indicaram alguns nomes. Escolhi musicistas com trajetórias mais longas na música, com ao menos vinte anos de carreira, pois queria entender, além dos processos que eles viveram ao longo do tempo, como se sentiram no decorrer da construção de sua trajetória, se estão realizados profissionalmente, também buscando entrelaçar suas carreiras com as mudanças no contexto dos bares e restaurantes na cidade. Esse recorte no que tange aos interlocutores foi relevante ainda para identificar relações de competição, concorrência, e a relação com a questão da fama.

A listagem inicial de interlocutores contava com cerca de vinte musicistas que poderiam compor a pesquisa. Passei a reduzir essa quantidade utilizando alguns critérios. Primeiro o da proximidade, pois pensei que os conhecendo anteriormente, eles se sentiriam mais à vontade em tratar de algumas temáticas. Foi muito interessante, pois conheci muitos aspectos da vida deles que desconhecia e pude presenciar momentos em que refletiram e se emocionaram.

Concomitantemente possuía como critério que eles ocupassem posições distintas na *noite* e também que atuassem a partir de estilos musicais e gêneros, pois me preocupava em ter diferentes perspectivas nos relatos. Esta preocupação se evidencia porque percebi que cada interlocutor, a partir do seu fazer musical e contexto social específico, poderia contribuir com suas perspectivas próprias demonstrando melhor algumas contradições e complexidades, pois apesar de compartilharem uma categoria de trabalho, possuem suas próprias noções nas temáticas. Por exemplo, não faria sentido algum que não houvesse a presença de mulheres na pesquisa, já que foi a partir dos seus relatos que eu pude construir a análise sobre dom e gênero. E ainda pude ter acesso a discussões a que eu não havia tido acesso até então, já que não tinha muito proximidade com todas elas. Não tive a pretensão de uma “amostragem”, apenas queria que diversas perspectivas tivessem espaço no trabalho. Em relação à instrumentação e gênero musical, o grupo contempla: baterista, baixista, cantores, e outros instrumentistas, que atuam na música sertaneja, rock, MPB.

Foram escolhidos seis interlocutores, e realizadas tanto conversas quanto incursões de campo com eles. Apresentarei cada um utilizando nomes artísticos – pois é assim que eles se apresentam e essa é a identidade artística deles –, e ainda o principal instrumento que tocam. Os musicistas são: Adriana Francisco (cantora), Ana Carol (cantora e instrumentista), Dorinha (cantora e professora de música), Caju (baterista), Gringo (baixista), Ruperto (cantor). A faixa etária dos musicistas está entre cerca de 40 até 65 anos, e o tempo de carreira musical dos mesmos varia entre 25 e 50 anos.

Tendo escolhido meus interlocutores, os locais em que fiz as incursões de campo foram definidos de acordo com os seus ambientes de trabalho: decidi não optar por apenas um bar/restaurante, mas enfatizar os musicistas e os acompanhar em diferentes locais de trabalho, como padarias, restaurantes e bares. Foi muito significativo poder visualizar esses contextos diferentes e a relação entre os musicistas, público, e o próprio ambiente, analisando também o público que freqüentava, em qual local da cidade se localizava.

Acompanhei assim cada um dos meus interlocutores alugares em que estavam trabalhando, e também conversei com eles, realizando uma entrevista de caráter mais informal com alguns tópicos que direcionavam as conversas, mas não a delimitavam. Esperava que eles falassem o que lhes fosse de interesse, e depois organizei essas questões propostas por eles em temáticas que serão discutidas ao longo do trabalho, as quais apresentarei a seguir. Antes evidenciarei algumas informações relevantes sobre o processo de pesquisa e incursões de campo.

A definição da temática foi feita no primeiro semestre de 2018. As incursões de campo tiveram início em março de 2019. O trabalho de campo foi realizado entre os meses de abril e setembro de 2019. Acompanhei um dia de trabalho de Caju, Ana Carol, Gringo, Rogério, Adriana Francisco. Dentre meus interlocutores não pude acompanhar o trabalho de Ruperto e Dorinha. Ruperto, por fazer shows em locais mais afastados, aos quais tive dificuldade de acesso, também viajar muito para realizá-los e fazer muitas festas fechadas. Dorinha por também trabalhar em clubes fechados e festas particulares.

A combinação com os musicistas era feita por meio do telefone, ocasião em que eu perguntava quando estariam trabalhando e se eu podia acompanhá-los, ou seja, apenas observá-los trabalhando. As incursões eram feitas, geralmente, aos finais de semana. Fui a quatro lugares diferentes (pois um dele se repetiu com diferentes musicistas). Dois desses lugares se localizam no centro da cidade e são freqüentados pela classe média e alta e por um público mais velho (cerca de 30 a 60 anos). Os preços

não são tão acessíveis, e a localização é valorizada por estar em áreas tradicionais da cidade. Fui a uma padaria no bairro Tubalina, freqüentada pela classe média, que é bem mais popular, onde é possível perceber a presença de toda a família (todas as faixas etárias) e os preços são mais acessíveis. Também fui a um bar localizado no bairro Vigilato Pereira, que é freqüentado também pela classe média, e principalmente por jovens. A localização também está em um ponto valorizado da cidade.

Dividi a monografia em dois capítulos chamados de “Lado A” e “Lado B”. É relevante ressaltar que essa divisão e a própria nomenclatura não devem sugerir que o “Lado B” seja mais importante ou aprofundado do que o “Lado A” (como de costume denominamos “Lado B” o lado mais desconhecido e aprofundado do material produzido pelos artistas, ou algo que não é conhecido por todos). Para evitar conflitos que a nomenclatura possa sugerir, esclareço que “Lado A” e “Lado B” são ambos os lados do mesmo disco, que se complementam e se relacionam.

Dividi as seções também com o que denominei como “Faixa”. Em cada uma delas há diferentes tópicos que tratam de assuntos específicos inseridos nas temáticas principais. No primeiro capítulo existem duas seções, sendo a primeira sobre dom e a segunda sobre reciprocidade. Na seção sobre o dom, questiono a ideia de que os “artistas nasceram artistas”, apresentando como argumentos as trajetórias dos interlocutores, relações de aprendizado e também discutindo principalmente questões de gênero e classes sociais. Na seção sobre reciprocidade procuro tratar das relações entre os musicistas, o público ouvinte e os donos de bar, refletindo sobre aspectos da reciprocidade nestas relações.

No segundo capítulo há também duas seções em que discuto, na primeira, concorrência e fama, e na última, de forma mais específica, o trabalho dos musicistas. Na seção sobre a concorrência, utilizo relatos dos musicistas que tratam da comparação entre contextos anteriores, em torno de 30 anos atrás, e atuais no cenário da música nos bares, a relação entre gerações diferentes e relações na própria geração dos musicistas. Busco evidenciar também como eles se relacionam com a noção de fama e sucesso, que muitas vezes é utilizada a partir da concepção de senso comum para validar o trabalho dos musicistas. Na seção sobre o trabalho abordo o cotidiano dos musicistas, questões salariais, também discutindo sobre as definições próprias deles sobre trabalho e a distinção feita entre trabalho e emprego.

Os relatos de campo e as conversas estão presentes em todas as seções, e perpassam toda a escrita, pois estruturam cada parte dela, como já mencionado. Ressalto

também que tive o intuito de utilizar uma linguagem menos rebuscada e explicar o máximo possível dos termos, para que a leitura desse trabalho fosse acessível a diferentes grupos de pessoas que não fazem parte apenas do universo acadêmico. Sendo assim, é uma escolha e preocupação em aproximar esse texto ao menos do grupo de interlocutores aos quais tanto me referi.

Por fim, justifico o título da monografia “Outro lado da *noite*”. Esse título faz uma referência à música de mesmo nome do Zebeto Correa. Na música, o compositor relata o fazer da *noite*, a relação entre o musicista e o público. O prazer, e a conquista por meio desse trabalho, de todos os elementos necessários para sua sobrevivência. E, além disso, o despertar de emoções no coração das pessoas, mesmo que elas não saibam quem é aquele que está tocando a canção. Assim, não se trata de trazer apenas um lado da *noite*, ou parte dela, mas enfatizar relações que se estabelecem nesse contexto. Sejam elas racionais, emocionais, sofridas e/ou prazerosas. A *noite* é feita pelos musicistas e por sua arte. Os escritos a serem lidos adiante tratam justamente deste fazer.

LADO A

Os primeiros acordes que indicam a tonalidade dessa pesquisa serão apresentados a seguir.

Assim como na música há notas dissonantes³ as quais surpreendem o ouvinte ou causam estranhamento, na pesquisa isso também ocorre. A discussão sobre dom e reciprocidade não era de início nem mesmo citada na minha estrutura inicial. Isso mudou quando me deparei com a incursão de campo e com as entrevistas dos musicistas. Penso que meus interlocutores eram espécies de maestros, eu estudava minhas partituras, mas seguia seus comandos. Colocar em evidência essas temáticas é decorrência de seguir esses comandos apresentados por eles, ou em outras palavras, tratar de assuntos relevantes para os musicistas.

Os meus “maestros” estão presentes em todos os capítulos. Não na mesma proporção em todas as temáticas, diante das particularidades de cada um. Irei rerepresentá-los aqui no início deste capítulo para que o leitor possa identificar essas particularidades também. Os musicistas são: Adriana Francisco (cantora), Dorinha (cantora), Ana Carol (cantora e instrumentista), Gringo (baixista), Caju (baterista), Ruperto (cantor). O capítulo 1, que denominei de Lado A, foi dividido em duas faixas, ou seja, tópicos, seções. A primeira delas, “Faixa 1”, trata sobre o dom, e a segunda delas, “Faixa 2”, se refere à reciprocidade. Em todas elas há a presença de subtópicos que se relacionam às temáticas, tais como: relações de gênero, classes sociais e aprendizado.

Na “Faixa 1” a temática do dom aparece citada muitas vezes pelos musicistas. Percebi que era assunto freqüente entre eles ao longo da pesquisa. Decidi, a partir disso, analisar a concepção de senso comum sobre o dom questionando se realmente artistas só são artistas por possuírem qualidades extraordinárias e inatas. Paralelamente a isso me deparei com as descrições de trajetórias de vida desses artistas. A partir das trajetórias e de determinados elementos que identifiquei nelas, como as dificuldades próprias vividas por eles, pude argumentar que existem variáveis na vida dos artistas que modificam sua relação com a profissão, como por exemplo: ser mulher, estrangeiro, estar identificado com determinada classe social, ter uma aparência específica, e até a

³ De acordo com o livro “Pequena viagem pelo mundo da música” (Cynthia Gusmão, 2008): “No sistema mais comum dos dias atuais são considerados intervalos (...) dissonantes a segunda, a quarta e a sétima (...). Quando ouvimos o choque das duas notas temos uma dissonância: experimente tocar o dó junto com o ré- intervalo de segunda- num piano” (GUSMÃO, 2008, p.43). Em outras palavras, é quando duas notas entram em uma espécie de choque sonoro, parecem “não combinar”.

faixa etária em que se encontra. Também pude identificar as relações de aprendizado desses musicistas que alteram a concepção de dom do senso comum.

Na “Faixa 2” analiso que o contexto de trabalho dos musicistas é estruturado por relações recíprocas. Recorro à ideia de reciprocidade proposta por Mauss em “Ensaio sobre a Dádiva” (1924-1925). Essas relações de reciprocidade interferem em como os musicistas se percebem na profissão e como executam, realizam seus trabalhos. Também incluí a relação com os donos do bar, e principalmente com os ouvintes. Dessa forma, a partir de cenas presenciadas nas incursões a campo no bar e relatos dos musicistas sobre seu cotidiano e contexto de trabalho, pude presenciar essas relações e tomá-las como importantes na forma que se organiza o trabalho dos musicistas.

FAIXA 1:

Calo nos dedos e nas cordas vocais

*“Violêro criô calo
Bem na ponta dos seus dedo
Quando descobriu o segredo
Pra sê um bom tocadô
Tê amô pela viola
Pegá nela todo dia
E tocá com alegria
Esqueceno toda dô”
(Luiz Salgado⁴)*

Um menino encontra um violão empoeirado e desafinado. Começa tirando a poeira com as mãos, e deixa os seus dedos passarem sobre as cordas. Percebe um som meio desafinado, e as afina. Em seguida começa a bater com os dedos sobre a corda utilizando uma técnica diferente no violão. Conecta-o em um fio e começa a tocar como se fizesse isso por toda a sua vida, e não como se fosse a primeira vez. Todos se impressionam e a partir daí “nasce uma criança prodígio”.

A cena faz parte do filme “O som do coração” (Kirsten Sheron, 2008). A criança é *August Rush*, que está em busca dos seus pais: um violoncelista e uma guitarrista que não conviveram com ele até então. A música seria o caminho para esse encontro e

⁴“São Gonçalo e o Tinhoso do pé redondo” é uma canção que narra a disputa realizada entre o demônio e São Gonçalo (santo dos violeiros) que foi chamado por um violeiro para ajudar a livrar da sua alma entregue ao “Tinhoso”. No fim da disputa, quando recebe de volta sua alma com a ajuda de São Gonçalo, percebe que o que o fazia tocar bem não era o pacto, nem teria os dedos “mais ligeiros”, mas sim o amor e a dedicação com o instrumento.

também, a ligação mais forte entre eles. August seria detentor de um dom, ou de uma genética musical inacreditável, já que ao encostar pela primeira vez em um violão conseguiu tirar um som quase tão inexplicavelmente perfeito e intuitivo.

Trata-se de uma história “extraordinária” no sentido literal da palavra. Dado que ela ignora uma circunstância básica: o contexto de aprendizado. No caso do filme, a questão é muito mais a ligação genética de Rush e seus pais e muito menos como ele pode realizar uma técnica tão avançada sem o mínimo de estudo. O objetivo é apresentar ao espectador um gênio, um prodígio. Muitas das vezes em que se tem acesso a histórias sobre artistas reconhecidos a impressão que se têm é que se trata de pessoas que nasceram com o privilégio artístico.

Entretanto, se em seu pensamento vieram grandes artistas, suponho que eram homens, brancos e de classe média/alta. Será que apenas eles seriam contemplados com a arte? De fato, os gênios existiriam? Quem seriam eles? Seriam então os artistas detentores, desde o nascimento, de uma conformação artística? Seria a categoria do dom a única que explica a existência dos músicos no mundo? Teria ela – a concepção de dom – a capacidade de explicar a arte em detrimento do contexto de aprendizado? Diante desses questionamentos, proponho o estudo do contexto de aprendizado para explicar o que fez dessas pessoas artistas.

Ao longo das conversas com os musicistas, a temática do dom se manteve presente mesmo que eu não tenha feito qualquer comentário a respeito. O assunto surgia, principalmente no início da conversa, quando pedia de forma geral para que me contassem sua trajetória, e esperava que eles falassem o que fosse mais interessante para eles. Na conversa com Adriana Francisco, o dom apareceu como a primeira forma de explicar o contato com a música, já que ela não consegue afirmar o momento exato em que estabeleceu a ligação com o cantar:

Eu acho que eu nasci cantando sabe, sabe aquele povo que nasceu com a música, que nasceu fazendo alguma coisa artística assim, porque desde que eu me conheço por gente eu imito o Michael Jackson e a Madonna, desde os quatro anos de idade, quatro não, mas uns cinco, seis. Seríssimo, eu era daquela criança que subia no sofá e fazia sofá de palco e o cabo da escova de cabelo de microfone (...). Então é uma coisa bem da minha identidade espiritual uma coisa bem latente assim, nem me vejo fazendo outra coisa.

O dom aparece também como uma herança. No caso de Ruperto, musicista que compõe a banda “Click” em Uberlândia. A herança foi utilizada para explicar sua

relação com a música. Durante nossa conversa ele contou que sua mãe diz que ele herdou o dom do avô que tocava rabeca⁵, apesar de não tê-lo conhecido.

A concepção de dom está presente ainda na conversa com Dorinha, cantora em Uberlândia que forma uma dupla com Jaiminho, e é também professora de música. Por ser uma professora do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Caparelli (Uberlândia-MG), ela reflete sobre como percebe o “talento nato” em algumas crianças, afirmando que somente o esforço e estudo incansáveis não seriam suficientes para que as crianças desenvolvessem a aptidão musical:

Só que eu vejo assim, muitos que falam que quer, tudo, mas a gente percebe que não tem muito o dom, sabe? Que há pessoas que falam que não precisa ter o dom, você aprende e tal, aprende, mas o dom ajuda muito, a pessoa já tem aquilo ali.

A questão não está, nesse caso, tentar de alguma forma “provar” que o dom exista ou não. Reconheço a presença da discussão por parte de alguns dos musicistas com quem conversei como Adriana, Ruperto e Dorinha. Mas de fato, mesmo que apresentem a temática do dom, não é ela que sobressai nas conversas com todos os musicistas. Gringo evidencia em muitos relatos o estudo que lhe foi necessário para conseguir tocar o baixo; Caju aponta as referências musicais como influentes na sua música e aprendizado; Rogério comenta sobre a vivência em família e a existência do “ouvido absoluto” que é aprendido. Diante disso, questiono a concepção do senso comum que restringe ao dom as habilidades artísticas, principalmente quanto se atém à incessante busca por gênios.

A tentativa, por parte do senso comum, de sobrepor a concepção de dom ao contexto de aprendizado gera um desarranjo. Justifica, por exemplo, porque determinadas pessoas não seriam “gênios” apenas por não terem nascido com o dom. Mas se identificarmos o contexto de aprendizado dos chamados “gênios” poderemos explicar como adquiriram habilidades e como se tornaram quem são. E enfim se poderá perceber a relação intrínseca entre o contexto de aprendizado – incluindo interferências de gênero, classe e raça – com a obtenção da aptidão artística.

⁵A rabeca é um instrumento de origem árabe: “A rabeca pode ser encontrada com três, quatro, e mais raramente cinco cordas. O arco é feito de crina, untado com breu. As cordas podem ser de tripa ou aproveitadas de outros instrumentos como o cavaquinho, bandolim ou violão. Para tocar a rabeca o músico encosta o instrumento no braço e no peito, friccionando suas cordas com arco.” (Disponível em <<http://www.todosinstrumentosmusicais.com.br/fotos-do-instrumento-rabeca.html>> Acesso em: 10/10/2019).

1.1. E se Tom fosse mulher?

*Otros esperan que resistas
Que les ayude tu alegría
Que les ayude tu cancion
Entre sus canciones . . .
Nunca te entregues ni te apartes
Junto al camino nunca digas:
No puedo mas y aqui me quedo
(Mercedes Sosa)*

Decidi abrir um tópico que falasse sobre gênero, devido à relevância que a temática tem no mundo musical, e a partir da fala das musicistas com quem conversei. Essa discussão não está desassociada da discussão de dom, pelo contrário está articulada a ela, por isso inserida na mesma seção. Por meio das relações de gênero pude identificar que o contexto de aprendizado é diferente entre mulheres e homens e desestruturar a concepção de dom como única explicação para aptidões musicais.

As mulheres parecem “sumir do mapa” em algumas circunstâncias. Desaparecer de alguns livros de história. Na própria disciplina de Ciências Sociais, às vezes, é digno de atenção quando elas aparecem como autoras e na discussão sobre artigos insistimos “O autor disse...” e alguém responde “É autora!” (e assim ainda será enquanto tomarmos como primordial apenas os escritos feitos por homens, especialmente europeus). É de se suspeitar que em outros contextos assim também seja, como o caso das grandes artistas e musicistas.

Não havia percebido isso antes, até me deparar com a própria questão de forma latente ao realizar a pesquisa de campo. Apenas ao conversar com as mulheres do ramo da música pude identificar que suas trajetórias, apesar de diferentes, eram e são rodeadas de concepções machistas. E que enfrentaram e enfrentam dificuldades próprias em “ser mulher” na profissão artística. Assim, ao longo da pesquisa reuni algumas “peças” sobre a temática, entrelaçando vivências femininas, e as apresento agora.

Esse questionamento – a respeito de como os homens têm seus “talentos” ressaltados para a arte, ao contrário das mulheres – pode ser relacionado à discussão feita por Linda Nochlin em “Por que não houve grandes mulheres artistas?” (2016). No texto, ela discorre sobre o tema principalmente com relação às artes visuais. Questiona porque as grandes referências artísticas sempre são masculinas, e também vincula isso à ideia de arte por parte do senso comum. Se não houve grandes mulheres artistas não é, obviamente, pela incapacidade das mulheres para a arte. Ou porque não nasceram

dotadas. Mas porque raramente foram incentivadas, assim como eram os homens. Questiona então a noção de genialidade:

Por trás da pergunta sobre a mulher como artista, encontramos o mito do Grande Artista, tema de milhares de teses: único, de comportamento divino desde seu nascimento, uma essência misteriosa, a última bolacha do pacote, chamado de Gênio ou Talento e, assim como o assassino, sempre vai encontrar saída, não importa o quão improváveis e infrutíferas sejam as circunstâncias. (NOCHLIN, 2016, p.15)

Se considerarmos a história, enfatizando o Brasil principalmente, podemos perceber que as mulheres, desde a monarquia, eram incentivadas com relação à música, sendo inclusive um dos artifícios que fizeram com que muitas delas deixassem de ser donas de casa e pudessem estudar fora, por exemplo, (mas isso não foi regra). Entretanto, não eram incentivadas, por exemplo, a tocar violão, mas sim a tocar piano. O motivo é notável: o piano era um instrumento que permitia ser tocado de forma discreta. Assim como deveriam ser as mulheres com relação à sociedade, era assim também na música.

No livro de Dalila Vasconcelos de Carvalho, mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e membro do grupo de pesquisa ASA (Arte, Saberes e Antropologia) “O gênero da música: a construção social da vocação” (2012), há evidências disso: nele a autora enfatiza esse contexto histórico que traçava a carreira da mulher desde a monarquia. Com relação às mulheres e o incentivo ao piano ela aponta:

Por exemplo, o piano era um instrumento que convinha às moças, mais do que qualquer outro porque: “(...) elas podiam tocar sentadas, com as pernas fechadas e sem fazer grandes movimentos- além de não ficarem na frente do público fazendo trejeitos faciais ou corporais”. (SILVA, 2008. Apud CARVALHO, 2012, p.33).

O que se pode supor é que as mulheres eram desmotivadas a tocar o violão pela postura, pela forma com que se portariam, e a imagem que passariam ao público. Dificilmente então desse contexto surgiriam mulheres que tocassem violão. A explicação está, portanto, no próprio contexto e como as mulheres viviam nele: não houve grandes mulheres que tocassem violão nessa época, pois não era adequado aos moldes sociais, e não por homens serem dotados de um talento incomum para o violão, ou qualquer outro instrumento.

Dados disponibilizados pela União Brasileira de Compositores⁶ demonstram ainda em 2018 a discrepância entre mulheres e homens compositores, e evidenciam a posição da mulher neste contexto atual. Segundo o relatório, de todos os associados à UBC, as mulheres são apenas 14% (em que 13% são ativas), enquanto os homens representam 86%. Outra observação é que a renda das mulheres é 25% menor que a dos homens ao atuarem como compositoras: o recebimento das mulheres como autoras é de 62% enquanto o dos homens, 76%. Além disso, dentre os 100 que tiveram maior rendimento em 2017, apenas 10 são mulheres.

O dado sobre o rendimento como intérpretes é muito relevante: de acordo com o relatório, “os recebimentos como intérprete têm o dobro de importância econômica para as mulheres do que para os homens”. Assim, nessa categoria, as mulheres têm o dobro de rendimento que os homens. Por que as mulheres teriam maior rendimento na interpretação do que na produção de músicas autorais? Seria em relação ao crédito maior que a sociedade remete a produções masculinas?

Outra questão é, se elas recebem mais na interpretação, isso reforça o quanto ainda se associa a mulher à aparência, e muito menos enquanto capacidade de produção intelectual. Já que durante a interpretação parece ser evidenciado muito mais a performance da mulher e ela é exposta ao público. Além disso, não reconhecer as mulheres enquanto compositoras é duvidar de suas capacidades criativas. Um exemplo disso foi durante o festival Timbre que aconteceu em Uberlândia no mês de setembro: Roberta Campos (compositora e cantora) anunciou que iria cantar uma de suas composições mais famosas “De janeiro a janeiro”, mas antes de cantar explicitou: “Essa música é minha, não do Nando Reis, embora todos pensem que é”.

Se conforme visto nas palavras da antropóloga Dalila Carvalho, as mulheres eram “escondidas” justamente por práticas machistas, o que se pode considerar é que hoje elas têm seus corpos evidenciados e tomados como produtos para os homens. Fazendo uso das palavras da compositora Deh Mussolini⁷, os corpos das mulheres se tornam seus instrumentos. Em entrevista à revista “Brasil de fato” que compartilhou esse relatório da União Brasileira de Compositores, Deh Mussolini aponta:

⁶Verificar pesquisa da UBC: “Por elas que fazem a música”. (Disponível em <http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/arquivos_noticias/porelasquefazemamusica2018.pdf> Acesso em: 10/09/2019.)

⁷DehMussolini: cantora, compositora, violinista e poeta nascida em Belo Horizonte- MG (site para conhecer o trabalho dela: <https://www.dehmussolini.com/>)

Quando a mulher aparece como intérprete, o corpo dela é o próprio instrumento. Ela é o que tem que ser pela sociedade: bonita, que seduz. Não que isso seja ruim, mas limita a mulher nesse lugar. A gente sempre apareceu como musa inspiradora para os homens. Quando a mulher aparece como instrumentista, ela ainda provoca algo de sedução por estar ali presente, mas já causa menos interesse. Quando aparece como compositora, aí ela não tem vez. A mulher não é vista como criadora, pensadora, mas como alguém que, no máximo, vai replicar o que já está pronto”⁸

Por vir de uma família com musicistas, sempre ouvi conversas de grupos de músicos nos bares ou reuniões em casa, e nas conversas ficava evidente que eles passam por desafios, dilemas e problemáticas na sua profissão. Nem sempre havia mulheres nessas rodas de conversa, as quais ocorriam quando os músicos tinham oportunidade de se encontrar, seja nos trabalhos ou no tempo livre. Ao fazer a incursão de campo conversando com as mulheres, pude perceber que elas enfrentavam essas mesmas problemáticas com algumas diferenças influentes para sua permanência ou não na profissão. A começar pela forma diferente com que são vistas pelo público em geral, e pelos casos de preconceitos enfrentados dentro de suas casas. Uma fala de Dorinha muito emblemática nos remete a Carvalho:

Eu fui cantar num casamento em Araguari, e a noiva teve a capacidade de pedir para eu cantar atrás do palco (risos) na hora que ela fosse entrar. Porque ela não queria competição e eu sendo mulher né, no caso ela não queria outra mulher chamando a atenção. Eu achei um absurdo, mas eu cantei atrás do palco. Te juro. Aí eu falo, bom, se fosse um homem talvez ela não ia estar nem aí, um homem podia estar cantando ali, mas a mulher ela quis que eu cantasse durante a cerimônia eu tive que cantar atrás do palco (...) Se fosse hoje, acho que na hora eu fiquei tão assim surpresa que eu até fui né mas se fosse hoje... ah não então não vou porque é um trabalho né, não estava ali para aparecer nem nada, você tava ali para cantar né.

Cantar atrás do palco é o exemplo claro da confusão do senso comum entre qual o propósito de uma mulher ao cantar, ou melhor, como os ouvintes interpretam o propósito de uma mulher ao cantar. Essa fala, além de evidenciar a competição feminina (para a qual fomos muito bem ensinadas), demonstra que a mulher é ainda aquela que deve ser “escondida”, que não deve ter a chance de “aparecer”, ou que quando aparece

⁸ “Mulheres musicistas rompem barreiras e se destacam na produção autoral” (Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2018/03/29/mulheres-musicistas-rompem-barreiras-e-se-destacam-na-producao-autoral/>>. Acesso em: 10/09/2019.)

serve para “chamar a atenção” masculina. É o mesmo do tocar piano na primeira metade do século XX, como abordado por Carvalho.

Quando conversava sobre o assunto com Adriana Francisco, em uma tarde no Mercado Municipal de Uberlândia, notei seu silêncio e reflexão quando perguntei sobre como ela pensava que as pessoas a viam enquanto musicista. Ao responder ela fez uma espécie de “balanço” na sua trajetória e as dúvidas que surgiram em relação a seu trabalho. Na fala dela é evidente o nome que podemos dar a essa confusão muitas vezes: a profissão de “musicista da *noite*” para as mulheres pode ser confundida com prostituição. Falar “homens da *noite*” é diferente de “mulheres da *noite*”:

Como as pessoas veem a gente é um autorretrato que tenho minhas dificuldades (...). Na época que eu comecei as pessoas duvidavam muito da honestidade do meu trabalho, mesmo que eu tenha ficado anos da igreja cantando, sendo solo de muitas coisas, quando eu fui para a *noite* as pessoas confundem isso com promiscuidade

Isso nos remete mais uma vez ao que disse Nochlin, em sua reflexão sobre se Pablo Picasso fosse mulher e a relação com o sucesso. Reflexão que está presente no título deste tópico, quando evoco, diante da realidade brasileira, o compositor Tom Jobim.

Estes são casos que não interessam aos historiadores da arte, estudar com mais detalhes, por exemplo, o papel protagonizado pelo pai de Picasso, professor 18 de arte, na sua precocidade pictórica. E se Picasso tivesse nascido menina? Teria o senhor Ruiz prestado tamanha atenção ou estimulado a mesma ambição de sucesso na pequena Pablita? (NOCHLIN,2016,p.17)

Mesmo que se esteja diante de uma profissão em que muitos passam por desaprovação, no caso das mulheres o ambiente é menos propício ao incentivo. Principalmente quando é associado à ideia de “prostituição”. Além dessa perniciosa associação e o próprio ambiente da profissão com atuação em bares (considerados também muitas vezes como ambientes masculinos), não foram poucos os relatos, por parte das mulheres, de assédio no ambiente de trabalho. Este assédio é evidenciado na fala de Dorinha (I), ressaltando que as próprias mulheres ouvintes não compreendem a profissão com seriedade e também na de Adriana Francisco (ressaltando o machismo e como moldou sua própria performance para evitar o assédio) (II):

(I) Esse negócio às vezes você tá cantando e homem ficar olhando ou mandar uma coisa, uma flor, essas coisas assim, eu acho até comum. O que eu acho pior, às vezes, na profissão

de mulher são as próprias mulheres que tem ciúmes das mulheres cantoras

(II) Eu tenho vários e inúmeros momentos assim de sacar o machismo na lata. Fora o tanto de assédio que a gente recebe né bem. As pessoas acham que a gente está ali no palco... sabe lá o que passa na cabeça das pessoas, de alguns homens. Tem dias que eu recebo cada mensagem assim que eu falo: mentira! Mas aí com o tempo eu fui me colocando. Percebendo o que eu fazia que era ingenuamente, que era... entendeu? Posso melhorar isso aqui, postura mesmo de movimento entendeu?

Trata-se então de um discurso diferente dispensado por homens e mulheres. Em que por parte das mulheres ouve-se comentários que evidenciam situações de assédio. Assim, é uma questão estrutural. Ressalto que estou me referindo à nossa sociedade em específico, e como as pessoas lidam com a música tem relação com como se organizam as sociedades. Assim como aponta John Blacking em “Música, Cultura e experiência”: “A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural, quanto como capacidade humana” (Blacking, 2007, p.1). Nesse caso, a presença, ou ausência, das mulheres na música se relaciona à organização social de forma também dialética.

Se considerarmos os momentos da trajetória dessas musicistas, perceberemos que o fato de ser mulher pode ter interferido na sua profissão, já que as oportunidades são outras, e os problemas também. Dessa forma, a relação das mulheres com as artes é pensada a partir do contexto social em que elas puderam (ou não) aprender, ou tiveram (ou não) acesso a determinadas discussões. E não só com relação às mulheres a sua capacidade musical interpretativa e, mais ainda, criativa, é questionada, mas também com relação a outros grupos que na nossa sociedade não dispõem de tantas oportunidades.

Trata-se, então, de considerar que muitos fatores como gênero, classes sociais, etnias, devem ser considerados no momento de se justificar que o dom não explica a atuação artística. Considero ainda que o que pode estar especialmente associado à atuação artística é o contexto de aprendizado, e este contexto pode ser analisado a partir do conhecimento da trajetória desses musicistas. Se os musicistas desenvolvem ao longo da sua trajetória suas capacidades musicais, como se deu este aprendizado? Trataremos disso no seguinte tópico.

1.2. Já dizia Noel: ninguém aprende samba no colégio

*“Ah, como eu me lembro ainda
Cheio de gratidão
A hora entardecente
A nostalgia infinda
No modesto ambiente
Da casinha da praça
E eu em estado de graça
De estar aprendendo a tocar violão”
(Toquinho, Paulinho Nogueira, Vinícius de Moraes)*

Em uma *noite* de quinta-feira em um bar no centro da cidade, conversei com Gringo, baixista, mora em Uberlândia. Antes que ele começasse a trabalhar, sentamos em uma mesa com o som do bar ao fundo. A frase dita por Gringo nesse momento seria capaz de resumir o trabalho do musicista, por isso começaremos por ela. Gringo evidencia que a concepção do senso comum é que o musicista poderia aprender rapidamente as habilidades musicais, e desenvolver suas aptidões artísticas. Assim, a dimensão do “esforço” não se estabeleceria com relação ao aprendizado musical, prevalecendo nesses discursos (do senso comum) a concepção de dom, questionado por Gringo em nossa conversa:

(...) Uma vida que parece que você está só na hora de tocar, mas é 24 horas. É de madrugada tirando música, é de manhã você resolvendo telefonema para resolver as tocadás, à tarde ensaio, à *noite* toca (...) Eu comparo um pouco a música com duas profissões: uma com o médico pelo tanto que você tem que estudar, porque é uma profissão que você nunca para de estudar igual o médico. Não é reconhecida como o médico, mas de estudo eu faço compatível com a medicina, mesma coisa, mesmo trabalho. É com amor que se tem que fazer. E outra eu comparo com o jogador de futebol, aquele que o cara fica esperando a semana inteirinha para fazer aquela apresentação aquelas duas horas de futebol lá, mas o cara ralou de segunda a segunda, e dormiu fora de casa e teve que treinar, e teve que fazer isso, academia, regime, é mais ou menos aquelas profissões em que o momentâneo é pouco, mas o trabalho que tem esse momento... é muito atrás disso. Não é a profissão fácil não, todo mundo acha o cara pega o instrumento e sai cantando e tocando, ‘facinho’, não é fácil, é 24 horas por conta para chegar aquele momento. Morre estudando e você não vai saber nada.

No presente tópico pretendo discutir como se deu o contexto de aprendizado desses musicistas. A partir da análise da trajetória dos mesmos podemos perceber tais

contextos, e também algumas dificuldades. No mundo artístico o aprendizado se dá muitas vezes em um contexto informal e familiar, o que será evidenciado a seguir.

Mostrar essas trajetórias é não permitir que os músicos sejam reduzidos a seres apenas dotados de uma capacidade inata musical. É, além disso, rebater a ideia meritocrática de que todos teriam a mesma condição para o “sucesso”, e que o “fracasso” seria decorrente de um déficit individual. Retomamos assim Nochlin quando afirma que é “preciso se livrar” desse “conto de fadas” e da “profecia do automerecimento”:

Gostaríamos de perguntar, por exemplo, de quais classes sociais era proveniente a maior parte dos artistas em diferentes momentos históricos, quais castas e subgrupos. Qual é a proporção de pintores e escultores, ou, mais especificamente, dos grandes pintores e escultores que veio de famílias nas quais seus pais ou outros familiares próximos eram pintores e escultores ou envolvidos em profissões relacionadas? (NOCHLIN, 2016, p.18)

Dentre todas as conversas realizadas com os interlocutores, é relevante a questão etária. Muitos deles se envolveram com música muito cedo. Assumindo, muitas vezes, uma postura quase autodidata. Contam que aprenderam “um acorde ou outro” com alguém, ou que começaram a estudar canto sozinhos. Na conversa com Ruperto, ele inclusive narra como ele fez para tocar violão, em um contexto inimaginável:

Eu comecei a tocar porque eu sabia desenhar (...) comecei a desenhar pessoas, aí foi um cara tocar lá, passear em Araguaina [cidade natal dele] um cara vizinho aí desenhei ele mais ou menos assim olhando: ”se você me desenhar legal me por com o cabelo maior eu te ensino a tocar”. Eu desenhei, ele me ensinou a tocar. Me ensinou não... me ensinou algumas coisas aí já foi embora porque ele namorava lá, aí fui aprendendo sozinho com o que ele ensinou, seis meses depois quando ele voltou eu já sabia mais do que ele, muito mais.

Se o aprendizado tem início da infância dos musicistas com quem conversei, é possível dizer que o processo de ensino-aprendizado se dá em um contexto informal, em algumas vezes em conservatórios, mas a princípio a sua própria casa em meio à família, ou com conhecidos. Os musicistas Gringo, Caju e Rogério, têm a trajetória parecida quando nos referimos ao contexto de aprendizado. Ambos possuíam na família outros musicistas que os influenciaram a seguir nesse caminho. No caso de Gringo, seu pai era musicista e levava a banda a ensaiar na sua casa, o que despertou o interesse de Gringo diante do baixo. Caju também tinha pai músico e uma tia que sempre envolvia eventos familiares com música. E Rogério também envolvia a música no seu cotidiano, sua mãe

era cantora de rádio, o avô era musicista, também teve tios com essa profissão, ou em outras profissões artísticas:

Então o ambiente que eu nasci foi repleto de um “ambiente musical”, quando eu lembro de mim eu já estava tocando. Tinha um violãozinho lá em casa e eu pegava esse violãozinho, era um brinquedo, eu sempre ficava tirando umas notinhas ali e escutava uma música e ficava tirando umas notinhas

Nesta pesquisa, a maioria dos meus interlocutores desenvolveu sua capacidade musical em um contexto de aprendizado informal. Ou seja, muitos deles, em seu próprio contexto familiar, passaram a estudar e a se esforçar para aprender sobre a música. Reafirmando: não “nasceram sabendo”, nasceram em um contexto onde as pessoas ao redor tinham habilidades musicais. No senso comum, além de se considerar que existe uma ausência de estudo por parte dos musicistas – já que, segundo essa perspectiva, eles teriam nascido com um dom, que não exigiria esforço– não se reconhece que, se houver um estudo, ele possa acontecer em contexto informal.

Portanto, o senso comum não considera que haja estudo em um contexto informal. Entretanto, quando se trata do aprendizado obtido na universidade, o estudo é de certa forma, obedecendo a certos limites, reconhecido. O artista nasceria com um dom, mas o legitimaria por demonstrar que buscou um ensino formal para se capacitar ainda mais, inclusive teoricamente. O diploma aparece então como uma forma de provar que se trata de um profissional.

Essas concepções se contradizem, mas coexistem. Ao mesmo tempo em que se desconsidera a dimensão do esforço, ocorre a legitimação do músico como profissional a partir, apenas, dos estudos universitários. Sem passar pela universidade o músico é considerado apenas alguém com um dom, mas não um profissional. Já que, muitas vezes, o conhecimento produzido na universidade enquanto científico é mais validado pelo senso comum do que o saber no campo informal. Assim, um musicista sem diploma seria mais desvalorizado profissionalmente do que um musicista que detém algo que o distingue do “amadorismo”. Sobre essa desvalorização, Rogério fala em tom jocoso: “Quem não é músico, quem não tem habilidade, deve ter uma inveja muito grande de quem é então eles querem destruir a classe”.

O que estou tratando nesse momento, portanto, é da relação entre teorias e práticas formais e informais. Cabe evidenciar que não se deve estabelecer uma

hierarquia entre elas em que o informal é inferiorizado, ou visto como não-profissional, mas na prática não é isso que ocorre.

Na composição de Noel Rosa “Feitio de oração” ele aponta que: “Batuque é um privilégio, ninguém aprende samba no colégio”. Nesse samba, Noel Rosa evidencia o aprendizado informal. Ele afirma que o primeiro contato com a música se dá em um ambiente não-formal, já que, quando criança dificilmente se aprenderá habilidades musicais no colégio: essa relação musical ocorre em outros ambientes. Dessa forma, podemos considerar que nem todos possuem um ambiente musical no qual puderam desenvolver suas habilidades, e esse seria uma espécie de privilégio. Por exemplo, antes de freqüentar a faculdade de música, Rogério já fazia parte de uma orquestra de violões e de um grupo de choro e um coral. Relata que via alunos fazendo aulas mais avançadas e já tinha condição de fazer o que eles estavam aprendendo.

Dessa forma, retomo John Blacking. Em “Música, cultura e experiência”, o autor afirma que todos têm capacidade para aprender música. Assim como temos estruturas mentais que nos capacitam a aprender a falar ou andar. Dessa forma, o caráter musical não é ausente nas pessoas, ele apenas não se desenvolve se não for estimulado. Isso faz com que o autor questione: “O que acontece às pessoas quando as sociedades não levam em conta ou não estimulam o desenvolvimento das capacidades “musicais” latentes?” (BLACKING, 2007, p. 213). Isso porque, assim como falar, ou andar, a música enquanto qualquer habilidade pode ser aprendida, segundo Blacking. Todos teriam a capacidade de adquirir um conhecimento musical.

Em algumas sociedades como os “Kaluli” conforme relatou Steven Feld em “Simpósio sobre sociomusicologia comparativa: estrutura sonora como estrutura social”, podemos perceber que a habilidade musical é apenas uma entre outras habilidades que estes grupos desenvolvem:

Os Kaluli assumem que a aquisição da habilidade em modos simbólicos para a expressão do som, bem como o reconhecimento natural do som, é não problemática, naturalmente exigida para todos os seres sociais. De fato, elas são amplamente consideradas da mesma forma que a aquisição da competência verbal ou gestual, exigindo contribuições adultas semelhantes, engajamento, interação e instruções “demonstrativas” explícitas. (B. B. Schieffelin, 1979) (FELD, 2015, p.183)

No próprio texto ele ainda afirma que considerar as habilidades do canto, por exemplo, como algo relacionado ao talento, é uma concepção ocidental – já que todos

os Kaluli teriam em maior ou menor grau um envolvimento com a música, o que não ocorre na nossa própria sociedade, onde aqueles que possuem conhecimentos de teorias e práticas musicais são considerados como “talentosos”:

Enquanto nós no Ocidente assumimos o mesmo tipo de necessidade de competência simbólica nos modos verbal e gestual, supomos que não existe a mesma coisa para outras variedades de competência simbólica e, portanto, utilizamos noções culturalmente investidas (como “talento”) para explicar ou racionalizar estratificações em atenção, produção expressiva e interpretação. Nada de paralelo existe entre os Kaluli. (FELD, 2015, p.183)

Diante desta reflexão sobre como tendemos a explicar as habilidades musicais como apenas um “talento” (como se fosse algo inato), neste momento evidenciarei como se deu o desenvolvimento musical ao longo da trajetória dos meus interlocutores, de modo a demonstrar seu aprendizado até se tornarem profissionais, desmanchando a noção de que eles teriam “nascido artistas”.

Nas falas de Gringo fica evidente que o ambiente musical em que nasceu foi muito importante para sua escolha profissional. Ele mesmo conta que sua relação com a música veio de família. Conta que seu pai era um maestro famoso em Montevidéu, a cidade natal dele, e que por conta disso sempre convivia com musicistas em casa. Em um dia apareceu um contrabaixo de um contrabaixista que freqüentava a casa dele e ele então disse: “Ainda vou tocar esse negócio grande aí”.

Gringo chegou a freqüentar a universidade de Engenharia Mecânica, mas ele não gostava do curso e suas notas não eram altas. Foi então que ele contou ao pai que seria músico e o pai dele enfatizou que para isso ele deveria estudar, pois ele não poderia ser um músico ruim. Ele começou a estudar no Uruguai, e em 1973 foi para São Paulo com o pai tocar.

Com Caju aconteceu algo semelhante. Seu pai é musicista (herdando até mesmo o nome do pai como nome artístico), e também sua tia, Nalva Aguiar⁹. Ele iniciou nossa conversa dizendo que a música, desde que se lembra, está presente em sua vida. Quando Nalva vinha a Uberlândia sempre trazia som e música aos encontros, e eram nesses momentos que a família se aproximava: “Eu comecei a gostar daquilo de uma forma que eu não queria parar mais”.

⁹Nalva Aguiar é natural de Tupaciguara e já foi denominada por três vezes como “Rainha dos Caminhoneiros”. Vendeu um grande número de cópias de disco se apresentando inclusive no exterior.

Caju passou por algumas dificuldades em sua trajetória. A primeira delas foi o problema de saúde que ele passou a ter quando machucou seriamente o rosto. O médico deu o diagnóstico afirmando que ele ficaria bem, mas que não teria coordenação motora:

Uma vez fui tocar num aniversário, festa de noivado da filha do médico lá, desse neurologista e eu fui tocar e eu lembrei dessa cena porque ele falou que eu não conseguiria ter coordenação motora e eu tava tocando na festa da filha dele, deu vontade de falar pra ele: “Lembra que você falou que eu não ia ter coordenação motora” e ele ficava na frente da bateria falava cara eu to vendo você tocar ai que legal, parece que você não ta fazendo força.

Quando Caju começou a tocar, aprendendo pelo Conservatório a tocar bateria, ele não tinha bateria em casa. Acabava por montar sua bateria com lata de tinta e balde. No meio da conversa ele até mesmo compara sua estrutura com a do primo, filho de Nalva que tinha uma bateria, estúdio e um lugar para estudar muito. Percebe-se que Caju teve um contexto familiar de aprendizado somado ao estudo no Conservatório de Uberlândia, mas que muitas vezes não tinha estrutura física para conseguir treinar em casa, e isso é sem dúvida um obstáculo.

Caju fala também que em alguns momentos da carreira passou por momentos desrespeitosos. Uma vez perguntaram a ele se ele era o *roadie*¹⁰ do baterista, questionando sobre o seu equipamento e o tipo de prato que ele usava. Quando ele tinha um equipamento inferior, uma vez não queriam deixá-lo usar um prato porque ia estragar o instrumento do outro músico. Perguntei o porquê ele achava que o confundiram com o *roadie*:

Na época, primeiro eu era muito magro, cabelo ruim, não que eu tenha cabelo bom, mas eu era muito desleixado, eu estava nem aí com nada; Eu não tinha isso, eu era muito simples, eu não tinha condições de ter uma roupa muito cara e até porque eu nem estava muito preocupado com isso eu queria tocar e era o que importava: tocar. Então se eu tocasse de chinelo ou descalço estava tudo certo, eu não tinha problema com isso, mas as pessoas, às vezes, sabe assim? Deixa a gente um pouco de lado, assim, é normal. Até hoje isso acontece mesmo em grandes palcos e com grandes artistas...

Na própria fala de Caju é possível analisar uma questão de classe e aparência, e como isso interferiu de alguma forma ao longo da carreira. Por isso, faz parte dessa

¹⁰Roadie: profissional que organiza os aparelhos de som se encarregando da sonoplastia de uma apresentação.

discussão qual é o contexto em que o musicista está inserido, como busquei argumentar ao longo deste tópico. O que também ocorre na sociedade em geral, tanto com relação aos negros, aos que possuem baixa renda, homossexuais e mulheres – como apontaram os autores trazidos para a discussão, ao explicitar relações entre sociedade e música.

FAIXA 2:

Mesmo que os cantores sejam falsos, são bonitas as canções

*“Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa
São bonitas as canções...”
(Chico Buarque)*

Numa *noite* de quinta-feira, em um bar do centro da cidade de Uberlândia, entre uma música e outra começam a soar os primeiros acordes e harmonia quase tão forte e melancólica, que transformam o ambiente. Esqueçam as garrafas de cerveja, trata-se do vinho tinto de sangue: *“Como é difícil acordar calado/ Se na calada da noite eu me dano/ Quero lançar um grito desumano/ Que é uma maneira de ser escutado”* (Chico Buarque). A música *crescia*¹¹ entre bateria, baixo, violão e voz num grito quase sussurrado – uma voz forte, mas obedecendo aos limites sonoros exigidos pelo bar – nas paredes de tijolo do ambiente.

Comecei a olhar ao redor, já que, pelo menos para mim, o clima estava tomado pela atmosfera tensa da música. Percebi que bem em frente ao lugar onde os músicos estavam havia uma mulher. A atenção dela ao palco era notável ao longo das músicas. Mas nessa música em específico eu quase me assustei com a cena. A mulher ficou em prantos. Ocupava-se entre o choro e o canto. No meio do bar, assim, no ambiente quase cheio em um dia de semana. Olhava para frente ouvindo cada nota, ela estava extremamente atenta à música.

Foi então que ela se levantou. De repente estava a mulher de pé quase em um protesto gestual. Enquanto eu estava escorada no canto da parede, em que via todos os músicos pelo lado esquerdo e a cena singular bem de frente. Ela não fez a mínima questão de esconder sua emoção. Foi o melhor momento da *noite*, em uma emoção

¹¹ “Crescer” quando referido à música, diz respeito ao desenvolvimento dela e sua evolução na harmonia com a utilização de mais elementos musicais – vozes, instrumentos, volume... A música começaria com suavidade e mais límpida e se desenvolveria com a inserção de elementos mais complexos.

genuína que pouco a gente encontra no cotidiano. Eu pensava que tudo fazia muito sentido, estar ali, observando tudo aquilo, e a cena se repetiu algumas vezes na minha mente.

Quando se findou a apresentação, quis comentar com Carlin (que estava tocando e cantando) a atitude da mulher, ressaltar que a música tinha transformado a *noite* dela. Ele me olhou sem saber do que eu estava falando. Achei que ele só havia se esquecido. Repeti a história, falei que ela chorava e ficava em pé. E ele novamente me olhou sem saber do que eu estava falando. Ele estava na frente dela, mas talvez não estivesse realmente.

Isso me fez retomar a postura que eu estava tendo em campo no início, a fixação com a reação da plateia, entendendo que esse era o ponto de partida para a minha análise da relação entre os musicistas e os ouvintes. Perguntava-me se haveria relação entre esses dois grupos presentes no bar, já que de certa forma tomava como pressuposto que ambos partilhavam algo em comum: a música.

Diante disso, olhava para o semblante de cada um, com o intuito de perceber se havia interação entre o musicista e o ouvinte. Eu sentia um desconforto quando de forma geral as pessoas estavam alheias àquilo, isso porque imaginava que os musicistas se sentiam ignorados em sua performance. O meu desconforto surgiu na primeira incursão a campo, em março, que realizei quando acompanhei Rogério Motta, músico e instrumentista de Uberlândia. Com o seu violão fez um repertório de músicas instrumentais naquela *noite* em um restaurante árabe no centro da cidade.

Neste restaurante Rogério “divide” a *noite* com uma dançarina de dança do ventre, já que a proposta do restaurante é unir a cultura brasileira à cultura árabe. É importante relatar tal condição, pois isso me levou a algumas análises. Ele começou a *noite* tocando Chico Buarque; acabada a primeira música um silêncio deu lugar à dança do ventre. Quando acabava a dança depois dos aplausos, retomava-se a música. Espero que a palavra “aplausos” tenha sido percebida no meio das frases, pois foi ela que me preocupou a *noite* toda: por me ater à reação da plateia, o aplauso era uma espécie de “medidor” para mim, uma forma de analisar a interação dos ouvintes com o musicista.

No começo da *noite*, entre as pessoas presentes – em torno de 23 no salão de dentro e 20 mais afastadas do palco (e próximas a uma TV colocada no estabelecimento que transmitia um jogo) – eu buscava reações, principalmente corporais, para deduzir de que modo elas se relacionam com a música (já que eu estava observando de longe e não ouviria as reações verbais dessas pessoas). Assim, estava em busca de fisionomias,

balançadas de perna, cantaroladas. E dividia assim meu olhar entre o músico e as pessoas, muito mais as pessoas.

Rogério tocava olhando para a frente na maioria das vezes, no início da *noite*. Entre uma música e outra nada parecia mudar, as pessoas seguiam seu jantar normalmente, sendo difícil alguma reação. Na verdade a maioria delas parecia estar distraída em suas conversas, e por incrível que pareça, notei que era raro que algumas delas usassem celulares. Nesse ponto cabe ressaltar que o público do bar é composto em sua maioria por adultos e por grupos familiares.

Um senhor no meio de todos me chamou a atenção, pois ele se sentava direcionado para Rogério prestando muita atenção na música, movimentando os pés. Parecia alguém que gostasse de música e conhecesse os músicos. Ele me conhecia por causa do meu pai, e pediu para que eu tocasse ao lado de Rogério, e eu recusei. Recusei por achar que a *canja*¹² atrapalha o musicista e por não me sentir à vontade cantando em frente às pessoas.

Mesma preocupação tive quando acompanhei Ana Carol em uma padaria, localizada no bairro Chácaras Tubalina, no mês de abril. Era um ambiente muito intimista, e por ser este ambiente mais pessoal sentaram em minha mesa pessoas que eu nem conhecia, mas que conheciam meu pai. A esposa de Ana Carol e o filho delas também estavam presentes. Assim pude conversar melhor e perceber mais de perto a reação das pessoas e a interação com Ana Carol.

A turma que sentou lá era o grupo que gostava da música e puxava palmas, e muitas vezes outras pessoas além de não baterem palmas também olhavam estranhando quem estava batendo palmas. Um moço comentou comigo que uberlandenses não batiam palmas e a outra complementou que em Belo Horizonte (cidade deles de origem) era muito diferente. Demonstraram-se, principalmente o homem, incrédulos com o que percebiam no bar. Uma moça que ocupava a mesa relatou que certo dia, ao ouvir um amigo músico tocar pela internet, percebia que ninguém batia palmas e chegou a perguntar algo como “o pessoal aí não tem mãos?”.

Era esse meu interesse inicial: ater-me a detalhes do comportamento do público, manter o mesmo questionamento que presenciei “o pessoal aí não tem mãos?”. Isso fica claro em cada linha escrita no meu relato de campo, enquanto releio o mesmo

¹² Canja enquanto categoria nativa é quando alguém, geralmente amador, canta uma música no palco no horário de trabalho do músico, é o mesmo que uma “palhinha”: o músico acompanha ou cede lugar a essa pessoa para que ela ocupe o palco por um momento.

novamente. Meu olhar estava treinado a buscar incessantemente como era a relação entre músico e ouvinte. Para mim essa reciprocidade seria extremamente necessária. Já que marcaria a relação estabelecida entre musicista, música e ouvinte, fechando uma espécie de círculo que levaria à apreciação da música por parte dos envolvidos no “círculo musical”. Além disso, pensava ser essencial para o “funcionamento” da música que todos estivessem envolvidos nela de forma contemplativa, estabelecendo um sentido simultâneo a ela.

Mas descobri ao longo da pesquisa que meu ponto de partida estava talvez equivocado, não só equivocado como desconsiderava a visão do próprio musicista. Assim, estava muito mais focada na reação do público no que na percepção do profissional da música em relação à música, a si mesmo e ao público. Quando o público não batia palmas, o inadmissível para mim era rotina para os músicos. O que explica ser igualmente comum emendar as músicas, pois não há a espera pela palma muitas das vezes, e nem atenção muitas vezes também ao comportamento do público, como pôde ser visto na pequena narrativa que iniciou este tópico, em que uma mulher chorava ao assistir a performance da música Cálice.

Minha preocupação não era a mesma que a deles, foi o que acabei por concluir. Sei que é uma conclusão que parece óbvia. Mas mesmo quando não queremos que aconteça, podemos acabar por transferir nossas concepções ao outro, e inclusive preocupações, já supondo que são as mesmas. Um exemplo dos momentos em que coloquei minhas inquietações como se fossem as dos musicistas que acompanhei foi o fato de ter me incomodado com os espaços destinados para o trabalho deles.

No restaurante árabe, Rogério se sentava entre a mesa e a geladeira. Ana Carol, outra musicista que acompanhei em um dia numa padaria da cidade, tocava escondida atrás da fila. E também Carlin, quando acompanhei em outra padaria, tinha a rampa de acesso ao estabelecimento como palco. Mas eles já estavam acostumados a trabalhar em diferentes lugares, mesmo que parecesse estranho para mim. Eles lidavam com isso de forma habituada, já estavam acostumados a ocupar tais lugares.

Não sei se essa certa conformidade com relação aos lugares de trabalho e a relação (ou ausência dela) com as pessoas é um problema, nem pretendo discuti-la como se eles estivessem alienados de sua situação, era eu quem estava. De toda forma, isso ocorria também com a questão da reciprocidade entre ouvintes e músicos. Eu prestava mais atenção aos ouvintes, me ocupava com as “palmas” e ignorei a percepção deles. E para falar de reciprocidade é preciso que haja os dois lados.

2.1. Mesmo que não lembrem o nome: reflexões sobre reciprocidade

*Amiga, somos personagens esquecidas de um filme qualquer
Cantando temos água, terra, fogo e vento pra sobreviver
E quando raiar o dia, leva um pedaço de mim
Mesmo que o tempo já tarde, e que nem lembres meu nome...
(Zebeto Corrêa)*

Após esta contextualização, em que analisei meus relatos e percepções ao longo da pesquisa, me atarei a analisar as relações entre musicistas, ouvintes e os donos de bar, a partir da temática da reciprocidade considerando especialmente a contribuição de Marcel Mauss a partir do “Ensaio sobre a Dádiva” (1924-1925).

Farei uma breve apresentação de seu estudo e em seguida, um exercício reflexivo a partir da realidade estudada por mim. Não pretendo chegar a conclusões exatas, já que a temática é complexa. Planejo apenas utilizar este espaço para discorrer de forma reflexiva a respeito desta questão que me pareceu estar presente no contexto de trabalho do musicista.

De acordo com Mauss, em “Ensaio sobre a Dádiva” (1924-1925), na civilização escandinava e em muitas outras, como ele aponta ao longo do ensaio, é possível notar a presença de trocas e contratos realizadas em forma de presentes. Assim, o autor irá evidenciar diferentes lugares que possuem traços e características de sistemas de troca, e a relevância desse sistema para cada um dos grupos. A partir daqui, irei contextualizar o que Mauss aponta em seu ensaio.

Tais presentes, como dito anteriormente, são dados aparentemente de forma livre, espontânea e voluntária, entretanto assumem um caráter de extrema obrigatoriedade, envolvendo diferentes questões, não somente econômicas como morais (honra, prestígio) e envolvendo outras instituições. Nas diferentes sociedades em que são detectadas essas trocas, um dos questionamentos apontados por Mauss seria: o que faz com que o que foi dado tenha força o suficiente para ser retribuído?

O autor aponta que alguns grupos étnicos do noroeste americano realizavam essas trocas sob a forma denominada por eles de “Potlatch”. No inverno, esses grupos realizavam diferentes práticas (envolvendo festas, banquetes, casamentos, cultos, xamanismo), e nestas práticas se podia notar um princípio de rivalidade, uma luta dos nobres para assegurar a hierarquia do seu clã. Haveria aqui um sistema de prestações totais do tipo agonístico.

Na Polinésia, alguns desses elementos foram atestados: honra, prestígio, o mana (que seria, dizendo de forma bastante simplificada, uma espécie de riqueza que confere autoridade). Tudo o que pode ser trocado, objetos como talismãs, brasões, esteiras, etc. é chamado de Taonga. Uma das respostas para o questionamento sobre qual a força que esses presentes têm estaria no hau – uma espécie de espírito que as coisas, florestas e animais têm. Trocar um objeto dotado de alma, assim, seria entregar ao outro “uma parte de si”, configurando-se como uma troca de almas. Assim, o não recebimento ou a não retribuição de um presente é praticamente uma escolha mortal, por isso deve-se cumprir corretamente as três obrigações: o doar, o receber e o retribuir.

Essas três ações podem explicar como se dá a relação de contrato, em que direitos e deveres se misturam de forma simétrica e contrária estabelecendo espécies de vínculos espirituais. Assim, não há a possibilidade de se recusar a dar e a receber um presente, pois essas atitudes levariam à recusa de se realizar uma aliança ou mesmo à declaração de uma guerra. Tais obrigações seriam sérias, pois o fato de se aceitar um presente está associado à inserção em uma espécie de “jogo”, um ciclo que considera obrigações mútuas, sendo assim muito difícil de se “soltar dessa teia”, ou seja, desvincular-se em relação ao Outro.

Se nos aprofundarmos em cada uma das obrigações descritas por Mauss, podemos perceber que são ações que se completam. A obrigação de doar é, segundo ele, constitutiva da relação de reciprocidade, sendo uma forma de demonstrar poder e prestígio, além de provar a fartura. Também receber se mostra importante, pois não se pode recusar a dádiva: recusar-se a receber é praticamente demonstrar indisposição em retribuir o presente. Portanto, a retribuição é de extrema importância também, já que ela constitui-se como uma espécie de retorno em relação ao que foi doado.

Tais obrigações não somente envolvem os homens como também envolvem os deuses. As sociedades citadas são as do nordeste siberiano, e dos esquimós do oeste do Alaska, costa asiática do estreito de Bering. Nelas a troca de presentes entre os homens faz com que os deuses também sejam generosos com eles. Os Melanésios, segundo Mauss, foram aqueles que melhor desenvolveram o Potlatch. O autor cita, neste ponto, Malinowski em seu estudo sobre as Ilhas Trobriand, e o Kula, um sistema de comércio feito dentro das tribos e entre elas, que envolvia diferentes grupos em um círculo, que mais uma vez, aparenta a modéstia e o desinteresse.

É necessário retribuir os presentes, mesmo que isso leve tempo. Ainda que sejam realizadas algumas ações para amortecer a dívida, o pagamento deve ser feito. Isso

ocorre, pois um vínculo é estabelecido por meio da dádiva, um doa, outro recebe e retribui, e quem doou inicialmente irá receber. Diante disso, Mauss aponta que dificilmente se encontraria uma dádiva mais nítida do que a descrita por Malinowski ao estudar o Kula entre os Trobriand, “impregnados” desse sistema.

Nas conclusões do Ensaio, Mauss propõe estender tais observações sobre dádiva, obrigação e liberdade para nossa sociedade. E talvez refletir que nem todas as nossas trocas envolvem (somente) o dinheiro, mas também relações morais que extrapolam a esfera econômica. Estes grupos, segundo ele, são mais generosos que os nossos grupos sociais.

Considerando algumas concepções presentes nos escritos de Mauss como uma base para a minha reflexão, o que irei propor aqui é a utilização das noções de troca, dádiva e as obrigações de doar, receber e retribuir, para fazer um exercício de análise a respeito da relação e obrigações entre os musicistas, a plateia, e o bar (na figura do dono do estabelecimento, ou responsável por lidar com os musicistas). Alguns questionamentos me surgem a princípio: estas trocas em um contexto de bar teriam realmente teor obrigatório? Além disso, as expectativas entre os diferentes agentes que estariam nessa teia relacional seriam realmente supridas? Ou em outras palavras, haveria teorias (o que concebem os agentes) e práticas (o que realizam os agentes) que não condizem entre si? Por exemplo, o musicista pode desejar por atenção e não esperar realmente por ela? Então, tentarei refletir sobre essas e outras questões a seguir.

Podemos inicialmente retomar o que foi dito até aqui. A maioria dos meus interlocutores relatou ao longo de nossas conversas a dificuldade de se trabalhar em ambientes como os bares. Não somente nesses tópicos, assim como em praticamente todos os outros (principalmente a última seção que tratará em específico sobre questões relacionadas a trabalho), foram relatados episódios em que os musicistas se sentiram desrespeitados: com a presença de televisões no estabelecimento, a interferência de alguns funcionários e clientes para entregar “bilhetes” no momento da música, por exemplo.

Um dos casos contados por um deles exemplifica alguns desses momentos em que os musicistas se sentiram de certa forma “ignorados”. Ao longo da *noite* em que um conjunto de Jazz se apresentava, um grupo que ocupava uma mesa começou a cantar parabéns de forma intensa. Para ironizar, os jazzistas pararam o que estavam fazendo e começaram a improvisar “parabéns” em estilo jazz, tocando em vários “tempos” diferentes a música, ou seja, em palavras mais simples, em andamento lento ou

acelerado. Os clientes não entenderam a ironia, como contou um desses musicistas. Mas essa estratégia foi utilizada com o intuito de expressar a indignação por meio da música.

Como demonstrado anteriormente – com o caso da mulher que direcionava toda a sua atenção ao palco, mas ainda assim não foi percebida pelos músicos – o contrário também pode acontecer: os musicistas podem não perceber a plateia. O trabalho nos bares é cansativo, e muitos relatos evidenciam que os musicistas já não conseguem se entregar à música, ou muitas vezes não sentem necessidade de se colocar ali de forma emocional, como é esperado pelo público: muitas vezes eles assumem certa racionalidade e não utilizam desta emoção esperada para fazer a música.

Um exemplo dessa certa racionalidade se dá em outros relatos dos musicistas em algumas rodas de conversa de que participei informalmente. Nelas algumas situações eram relatadas. A primeira delas narrada por eles é a de que havia dois músicos na cidade que costumavam jogar xadrez enquanto tocavam. Percebi também que alguns conseguiam enviar mensagem no celular, e até mesmo dormir: um dos musicistas, enquanto conversávamos me afirmou que já tocou dormindo, pois quando acordou não se lembrava do que havia tocado. É comum vê-los conversando entre si. E também já ouvi de alguns deles que conseguem assistir televisão e cantar ao mesmo tempo. Conseguem fazer isso pela habilidade que eles têm com a voz e instrumentos, e talvez por estarem acostumados com aquele repertório e o cotidiano nos bares.

Quando a mesma televisão é assistida por clientes e músicos, o que podemos notar é que eles podem demonstrar desinteresse em alguns momentos. Mas não é sempre assim, e se o fosse, qual seria o sentido da música ao vivo no bar? Por que os bares contratariam os musicistas? Isso nos aproxima novamente da análise dessas relações no contexto “da *noite*” ao longo da performance dos musicistas: será que plateia (clientes), musicistas (contratados) e o bar (contratante) teriam se acostumado e acomodado nessas relações? De que forma podemos entendê-las? Suponho que entendê-las é uma das formas de compreender o porquê de existir a música ao vivo em bares e restaurantes, por isso busco aqui um exercício de reflexão que, talvez, leve a alguma compreensão desse sentido.

Entendo como ponto de partida dessa análise a comparação realizada por muitos dos musicistas entre os espaços em que realizam shows extraordinários (teatros) e aqueles em que realizam shows cotidianos (bares e restaurantes). Essa comparação será feita de forma a expressar de alguma forma a concepção que eles têm com relação ao seu trabalho nos bares. Penso que será uma forma didática de apresentar suas ideias,

então espero não parecer dualista ou maniqueísta, sugerindo que um lugar seja bom e o outro ruim. Apoio-me nos comentários feitos pelos musicistas a respeito dessas diferenças, e estabeleço que entre estes dois lugares há ainda a presença de bares que se aproximam do ambiente teatral, ou que comportam elementos dos dois ambientes.

Muitos musicistas – apesar de relatarem estar insatisfeitos, com diversos momentos conflituosos e de desrespeito com relação a eles, e apesar disso não ser o que desejavam encontrar no bar – parecem estar acostumados com a falta de atenção. Assim, não se decepcionam tanto com atitudes em que o público demonstra desinteresse, e acabam por se surpreender e valorizar públicos e lugares em que o interesse é mais evidente. Rogério, por exemplo, demonstrou em alguns relatos estar acostumado com a postura do público, Gringo e Caju também. Entretanto, Gringo e Caju encontram em Uberaba esse interesse e fazem questão de evidenciar isso, como poderemos ver mais à frente.

Essa relação, muitas vezes complexa e conflituosa nos bares, é evidenciada por Marcus Vinícius de Almeida em “O jazz paulistano: um estudo jazzístico na cidade de São Paulo” (2016). Ao longo do tópico “Música participativa x Música Apresentacional” o autor irá se indagar sobre a forma com que o contexto dos bares influencia a música que está sendo tocada. Segundo ele, no ambiente do bar há um conflito de interesses entre a plateia e o musicista. A primeira com o interesse de socialização, beber, conversar e muitas vezes, segundo ele, entender a música como um complemento. Já os musicistas estudados por ele entendiam aquele momento como um “evento cultural”, em que todos deveriam se atentar para a performance:

Dentre todas as reclamações apresentadas pelos músicos que se apresentam em bares de São Paulo, o comportamento do público é o que mais incomoda. Mesmo quando comparado a situações como a baixa remuneração, as condições técnicas de trabalho e a acústica dos bares, o barulho que o público faz durante a apresentação é a principal reclamação dos músicos. Essa situação chama a atenção porque o espaço em questão não é pensado exclusivamente para a música. (ALMEIDA, 2016, p.138)

Trata-se de contextos diferentes: nesta tese o autor discute sobre a cena de Jazz em São Paulo de forma específica, mas nesse ponto há certa relação com o que pesquisei. Tomemos como enfoque duas das frases evidenciadas pelo autor. A primeira delas que ressalta o incômodo por parte dos musicistas a respeito do público. Muitas vezes a questão salarial se encontra em segundo plano nos relatos, já a relação com o

público é enfatizada. E a segunda frase, que demonstra que o bar não é pensado exclusivamente para a música, é curiosa: se o bar não é pensado exclusivamente para a música (essa é uma das principais diferenças com o teatro), e se assim se estabelece o funcionamento do bar, como serão as relações nesse contexto? E se o teatro é totalmente voltado para as apresentações, como serão as relações nesse contexto?

Retornamos a Mauss para identificar a reciprocidade inicialmente no contexto do teatro¹³. Imaginemos a arquitetura teatral: tem-se uma grande quantidade de cadeiras posicionadas de forma a fazer com que todos tenham acesso e visibilidade do palco. No palco muitas vezes estão as luzes que iluminam o artista, enquanto o restante das pessoas se mantém no escuro. As luzes apagadas demonstram a impossibilidade de se ver além daquilo que está sendo apresentado. Os sinais que avisam que a apresentação vai começar tocam três vezes. Os celulares devem ser desligados, as pessoas podem pedir silêncio. O som é alto e as cortinas se abrem. O artista conversa com o público algumas vezes, ou faz gestos de agradecimento, e a plateia cumpre o ritual de bater palmas e pedir “bis”.

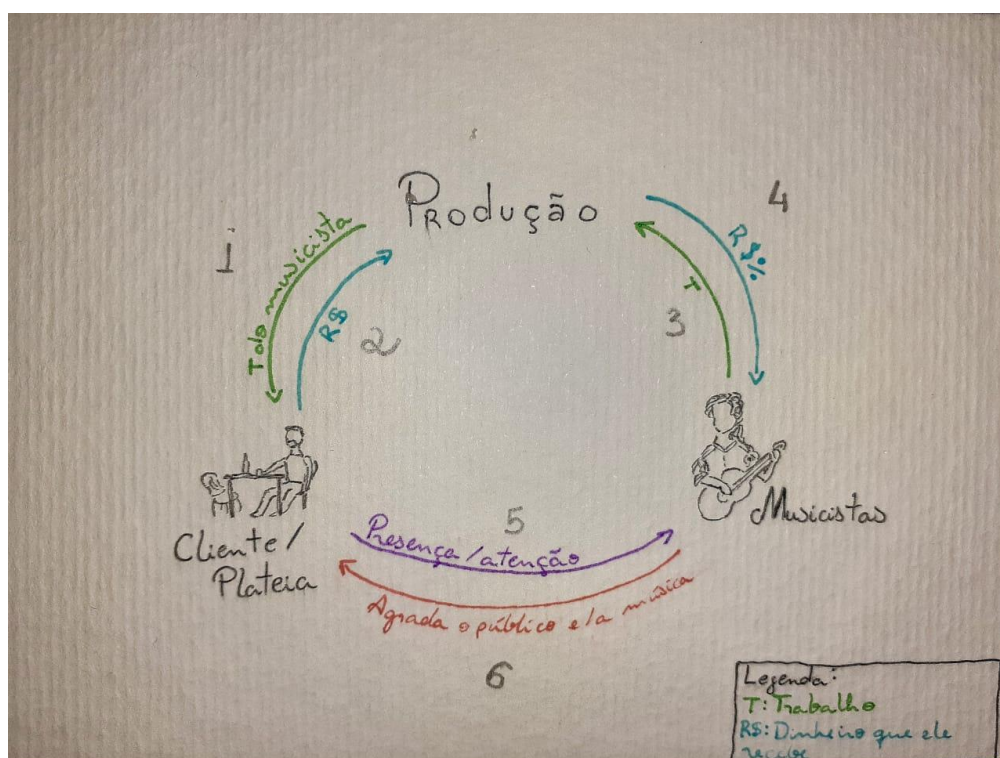
Até mesmo o ritual de pedir “bis” é combinado, tanto por parte da plateia quanto dos musicistas, que já estes ensaiam incluindo a música a ser tocada nesse momento. A atmosfera do teatro é dotada de regras e normas comportamentais. Dentro do teatro, ela exige que o público se comporte de uma determinada forma, respeitável. Assim, o público se prepara para esse evento, e escolhe por aquela atração que gostaria de ver. O artista, por sua vez, se prepara em ensaios e se sente responsável em agradar os ouvintes e espectadores, que vieram ali somente com o intuito de ver ou ouvir o que este artista está apresentando.

Nas trocas ocorridas em sociedades estudadas por Mauss, há uma obrigatoriedade em doar, receber e retribuir, que é de certa forma “escondida” pela espontaneidade. Considerando o contexto do teatro, podemos sugerir que, se tomarmos o “bis” como exemplo, demonstraremos que solicitar uma música ao final pode parecer espontâneo, e tocar essa música pode parecer também espontâneo, mas é também uma obrigação. E essa obrigação é de conhecimento tanto do público quanto do artista. É uma forma de demonstrar ao artista que todos querem mais uma música, e o artista retribui então com seu som.

¹³ Utilizo a denominação “teatro” para facilitar a compreensão, mas é necessário ressaltar que me refiro a qualquer lugar que seja totalmente destinado a apresentações, que se atenham a apenas este propósito.

Talvez, diante disso, a reciprocidade em um show extraordinário se estabelece de forma mais evidente entre o músico e sua plateia. Já que ambos se doam durante aquele momento: o artista com sua música, sensibilidade musical, e empenho em agradar o público, e o público, por sua vez, atento e demonstrando atenção e gratidão, ao entregar palmas e elogios, e ainda sua disposição de estar lá com o intuito de prestigiar o espetáculo. Há uma troca simultânea entre esses atores na interação musical, e essa troca é evidente quando estamos diante de rituais comuns que ocorrem nesse ambiente. As pessoas seguem um protocolo.

Apresentarei esquematicamente essa reflexão, para que possamos entender essas relações de forma mais didática e simples a seguir. Não estou propondo que esse esquema seja imutável nas situações, ou até mesmo geral. Toda relação depende das circunstâncias, e é claro, pode haver momentos e situações que desviam do apontado esquematicamente. Neste contexto em que estudo, o esquema parece envolver essas relações:



(Ilustração: Tiago Elias Moreyra)

(Legenda: (1) trabalho do musicista; (2) dinheiro; (3) trabalho do musicista; (4) porcentagem do dinheiro; (5) presença e atenção; (6) agradar o público com a música).

Explicarei o esquema a seguir. Primeiramente é preciso destacar os três agentes que compõem essa relação: Plateia (cliente), Produção (entender como produção o próprio artista, caso ele seja independente, ou a figura de outro profissional que o contrata ou tem a função de mediar a apresentação) e Musicistas. A primeira obrigação

que ocorre, antes do show, é a entrega do dinheiro para a produção por parte do público. O retorno esperado pelo público que compra seu lugar no teatro é receber o trabalho do musicista (ou seja, toda a sua performance ao longo do espetáculo). Uma porcentagem deste dinheiro é repassada para o musicista (trata-se de uma porcentagem, pois geralmente existem gastos para realizar um espetáculo) e o musicista, mais uma vez, troca o seu trabalho pelo dinheiro. Em seguida, podemos analisar a relação da plateia com os musicistas. A primeira entregando sua presença e atenção (que se reflete nas palmas, nos pedidos de “bis”etc.) e o musicista se preocupando em agradar o público com sua performance.

Todos os agentes possuem deveres e direitos evidenciados. Ou seja, funções determinadas que geralmente são cumpridas. As expectativas dos agentes podem ser cumpridas, já que existem regras de como se portar nestes ambientes, e práticas que costumam ocorrer (desligar o celular, pedir “bis”, ficar em silêncio e permanecer sentado, dentre outros) que ocorrem nesse ambiente. Mesmo que as ações sejam espontâneas, todos cumprem, ao mesmo tempo, suas obrigações; e são mais raros episódios que decepcionam por não corresponderem com as expectativas de troca que ocorrem nesse lugar. Os envolvidos nesse evento teatral raramente saem de lá com “débitos”, pois a todo o momento realizam trocas, quase sempre mais ou menos simétricas. Quem não realiza suas funções pode sofrer inclusive coerções, como ser chamado pelo próprio público de “mal-educado”.

Podemos retomar, nesse caso, os estudos de Almeida sobre o Jazz. Em seus escritos ele cita a definição de música apresentacional elaborada por Thomas Turino:

Uma performance de música apresentacional, segundo Turino, costuma se valer de alguns recursos para distinguir claramente, dentre os participantes da performance quem está no papel de artista e quem está no papel de público. Existe uma divisão clara entre o espaço ocupado pelos músicos e o espaço da plateia, sendo que, normalmente, essa separação é feita pelo palco. (ALMEIDA, 2016, p. 140)

Esta separação é evidente no teatro, onde o musicista muitas vezes não está tão próximo ao público, e tem seu espaço, muitas vezes, como intocado por parte da plateia. Em outras palavras, a plateia não transita naqueles espaços. Já no bar, a começar neste sentido, nem sempre esses espaços são delimitados. Como dito em parágrafos anteriores, às vezes ele pode se configurar como rampas ou estar escondido por filas (no

caso da padaria). Todos os outros lugares do bar também são posicionados de acordo com o propósito do bar ou restaurante, geralmente, servir a comida. Todo o espaço pode ser transitado.

A partir da organização do ambiente podemos voltar nossa análise ao bar, considerando suas diferenças em relação ao teatro. Ressalto: não possuo neste momento o propósito de dizer que um contexto é melhor que o outro, são apenas diferentes, e vividos de forma diferentes pelos musicistas.

Ao longo da *noite*, nos bares, vemos uma movimentação grande de pessoas, elas vêm e vão embora de forma dinâmica. Em um teatro as pessoas geralmente acompanham toda a apresentação. Em um bar, muitas vezes as mesas se localizam ao fundo, e existem todos os ruídos produzidos na cozinha, ou entre os grupos de amigos. O som não deve ser muito alto para não “incomodar”, ainda mais se o bar se localiza em um ambiente residencial¹⁴. Almeida, mais uma vez, resume a questão entre os ruídos e os sons que são originados da música:

Espera-se que, junto com a música, as pessoas bebam, socializem, conversem e, com isso produzam algum tipo de ruído. Apesar disso, o desejo dos músicos é que, durante as apresentações, as pessoas permaneçam em silêncio, se não para escutar a música, pelo menos em respeito à música que esta sendo tocada (ALMEIDA, 2016, p.138)

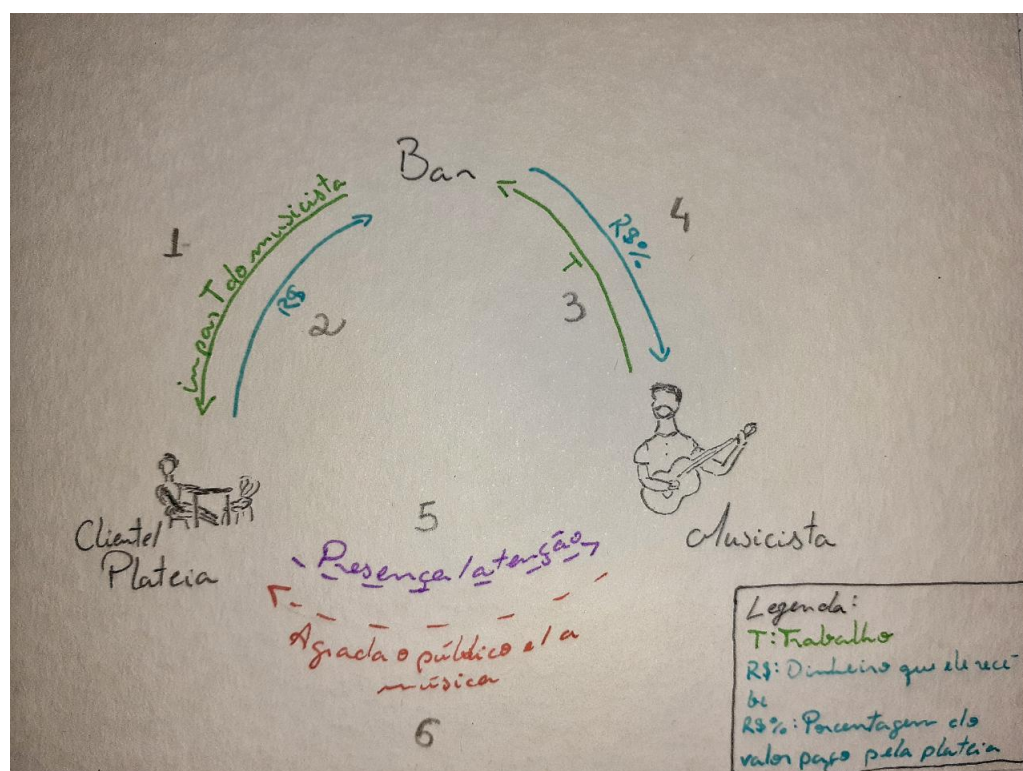
Diante disso, me interessou muito o cotidiano do bar, que é muitas vezes caótico: basta perceber que numa quinta-feira qualquer no mesmo bar do centro em que a mulher chorava, um senhor subia em cima da cadeira, algumas mulheres dançavam atrás da mesa, havia uma mesa de aniversário lotada de gente comemorando. Há outros lugares em que o jogo de futebol e o músico entretêm as pessoas. Esses dias mesmo Carlin parou de tocar por conta da transmissão da copa América, e tocava apenas nos intervalos do jogo. Mesmo nos ambientes mais silenciosos como alguns restaurantes é possível notar os ruídos e uma grande movimentação de pessoas. Adriana Francisco falou sobre isso:

Barzinho é um negócio que as pessoas não estão muito preocupadas se elas vão gritar, se elas vão falar alto, se elas vão... quê que é que vai acontecer e você tá ali né? Desde a

¹⁴ O Mercado Municipal de Uberlândia retornou suas músicas ao vivo este ano, depois das reclamações a respeito da altura do som. Com o retorno da música, um dos bares em que estive utilizava até mesmo aparelhos para medir os decibéis. Os ruídos que vinham da cozinha eram até mesmo, perceptivelmente, maiores do que os sonoros que advinham da música ao vivo, diante do temor de que a música fosse proibida novamente.

questão do garçom que não espera a música acabar para te entregar o bilhete entendeu? O cara não tem noção, ele não é treinado para isso (...) tem lugares que eu trabalho sempre e que eu peço pra eles: “Não entrega o bendito bilhete no meio da música, eu estou no meio da história, no meio da música, eu estou concentrada para aquilo a pessoa vem e fica entregando...” é uma falta de respeito...

De acordo com Adriana, as pessoas muitas vezes não se importam com o que vão fazer naquele ambiente. Já que é um ambiente muito livre e de lazer. Mas há um contraste, já que é um ambiente que assume significado oposto para o musicista. O profissional possui horário de trabalho que deve ser cumprido. Os clientes, por outro lado, têm liberdade de chegar e sair quando quiserem. Dessa forma, alguns desejos não se tornam acontecimentos reais, há uma cisão em o que se espera e o que acontece. O contexto do bar irá então influenciar essas relações, e torná-las muito complexas, ressignificando a interação musical. Podemos identificar isso a partir do esquema proposto também para esse contexto:



(Ilustração: Tiago Elias Moreyra)

(Legenda: (1) impor trabalho do musicista; (2) dinheiro; (3) trabalho do musicista; (4) porcentagem do dinheiro; (5) presença e atenção; (6) agradar o público com a música)

Temos aqui também três atores envolvidos: Bar (que contempla o dono do bar e produção que marca as datas para os músicos), Musicistas e Cliente/Plateia. Nesse caso, tem-se uma troca entre musicistas que oferecem seu serviço ao bar e aos clientes e o bar

que paga uma porcentagem do dinheiro (*couvert*, salário fixo) recebido pela Plateia/Clientes para os musicistas. Esta relação entre Bar e Musicista aparece de forma mais estável, já que o Musicista é pago pelo Bar em troca de seu serviço. Os donos de bar e musicistas estabelecem também alguns vínculos principalmente quando realizam parcerias em que o musicista sempre é contratado pelo bar e oferece serviços que agradam o estabelecimento: assim, Bar e Musicistas podem fazer uma espécie de “combinado” mantendo datas fixas para os musicistas.

Um elemento relevante da música ao vivo é que ela é, na maioria das vezes, imposta pelo bar. É um serviço a ser pago independentemente se o cliente do bar tem interesse por ele, ou não. Isso faz com que muitas vezes os clientes reclamem de pagar o *couvert*. E muitas vezes o dono do bar, para não perder o vínculo com o cliente, não exige o pagamento dele. A negação do pagamento do *couvert* também é refletida na própria interação (ou não) da Plateia/Cliente com o musicista, já que muitos se recusam a pagar por algo que não “pediram”, no caso, a música. Dessa forma, muitas vezes a relação entre esses dois agentes, Musicistas e Plateia/Clientes, se torna conflituosa e complexa.

Talvez eu não tenha um nome para este tipo de relação, mas penso que o que diferencia essa reciprocidade, da inclusive estudada por Mauss em diferentes sociedades, é que ela ocorre de forma muito mais espontânea do que obrigatória, ainda que ambas estejam presentes. A dimensão espontânea parece predominar. É justamente a obrigatoriedade, e a seriedade em cumprir com os deveres de doar, receber, retribuir, entrando em um jogo, que não parece estar presente entre esses dois grupos, Musicista e Plateia/Clientes, no caso do bar, que possuem uma relação intermediada pelo bar. Os vínculos entre eles podem e ao mesmo tempo, não podem, ser efetivados. Pois em algumas vezes diante da efemeridade do contexto do bar, os vínculos não são estabelecidos de forma intensa, e as expectativas não são cumpridas, apesar de existirem.

Pode ser que se trate de uma reciprocidade com um caráter menos obrigatório - do que o que podemos perceber nas sociedades estudadas por Mauss - mais flexível, mais variável. Mas isso não exclui os momentos em que musicista e plateia criem vínculos. Por exemplo, quando algumas pessoas começam a ir ao lugar onde os musicistas estão com o intuito de vê-los, e os musicistas tentam agradá-los de forma a retribuir a presença, como tocar as músicas pedidas por eles, direcionar o repertório conforme o gosto dessa pessoa.

Outros exemplos serão citados mais à frente. Percebi que existem contextos em que esse vínculo parece ser mais forte. Isso aparece nos relatos dos musicistas, momentos em que eles sentem que existe uma conexão maior entre musicistas e plateia. É em alguns desses momentos que eles parecem encontrar, de certa forma, um dos sentidos da profissão. Aliás, esse sentido parece ser mais relevante, algumas vezes, do que o próprio sentido econômico.

Dos meus interlocutores a que relatou de forma mais evidente sentir uma relação musical entre ela e o público foi Ana Carol. A novidade, para mim, é que essa reciprocidade mais intensa aparenta existir em um contexto específico: o do gênero sertanejo. É relevante o fato de que Ana Carol trabalhe em setores diferentes da música: MPB e Sertanejo. No dia em que eu a acompanhei, o dono da padaria pediu para que ela “guardasse” o Sertanejo. Foi então que ela relatou que a diferença entre os públicos é considerável. Como me contou, o público sertanejo se envolve mais na música, seja cantando, dançando, interagindo, batendo palmas. Afirmou que este público “abraça” o artista, e o trata como se ele fosse famoso (em um dos seus eventos até precisou usar segurança).

Além disso, afirmou ter um retorno financeiro bem maior no Sertanejo, e a vendagem de CDs é maior. Contou que certa vez vendeu uma quantidade de CDs tão grande que superou o valor que recebeu pelo seu trabalho. Além disso, afirmou que se apresenta em muitos eventos corporativos que buscam por música sertaneja, até em churrascos à tarde, e que a participação do público é maior. Ela ressaltou como seria importante eu estar presente algum dia nesses lugares para sentir essa diferença (já que eu não pude presenciar essa relação naquele dia).

Sobre o público da MPB, ela considerou mais sóbrio, e exclamou que raramente se mostram envolvidos, mesmo que sejam, sendo incomum até mesmo bater palmas (o que tenho observado ao longo das incursões) e expressarem o que sentem. Falou que é capaz de ir ao show do “Osvaldo Montenegro”, pagar 70 reais, e não se manifestarem na hora de reagir com relação ao músico. Nesse ponto cabe afirmar que o Sertanejo é tocado apenas por Ana Carol e Dorinha; os outros músicos que participam da pesquisa não são do universo Sertanejo.

Da mesma forma que Ana Carol compara as reações do público sertanejo com o público da MPB, Gringo compara a *noite* de Uberlândia com a de Uberaba. Em Uberaba haveria mais interação entre musicista e plateia do que em Uberlândia, e comenta como é trabalhar em um bar em específico de Uberaba: afirma que lá ele conta as horas para

cantar, pois é um ambiente em que todos estão prestando atenção. É, em suas palavras, um silêncio de teatro em um bar.

Mas de acordo com ele há alguns bares que ele só fala “vamos lá então”, como se não fosse nada agradável ir até aquele espaço de trabalho. Nesta casa em Uberaba, de acordo com Gringo, todas as cadeiras são inclusive posicionadas à frente do palco. Mas isso para ele não é regra, e sim exceção. Pois na grande maioria (dos bares) não dá muita vontade de tocar, segundo ele. Neste bar em Uberaba o cachê é diferenciado e o tratamento é “VIP”. Segundo ele, a cidade de Uberaba também tem outro conceito musical, e Uberlândia seria uma cidade mais apática para a arte. Ele conclui que “Uberlândia é meio cold (fria) para isso”.

E não foi apenas ele que chegou a essa conclusão. Caju também afirmou que em Uberaba as pessoas são mais receptivas, interagem mais, batem palmas, e que aquela é uma cidade muito “cultural”, o que a diferiria de Uberlândia. Perguntei se os bares pagavam melhor em Uberaba, e ele disse que muitas vezes era até menor o valor recebido, mas que era bom o ambiente. Isso pode ser percebido ao relacionarmos a fala de Gringo (I) e Caju (II) ao compararem as duas cidades:

(I) A cidade lá também tem outro conceito musical. Cada cidade tem um conceito musical. (Mas) Uberlândia nunca teve um conceito musical, não foi feita para ter um conceito musical. Já Uberaba, Ribeirão, Campinas, são cidades que são feitas, os caras te respeitam, você chegou o cara te respeita, o garçom te recebe na porta.

(II) É uma cidade (Uberlândia) do interior que de repente virou uma potência comercial e não cultural. Uberaba, por exemplo, é uma cidade menor que Uberlândia, é uma potência cultural e não comercial (apesar do gado trazer muito dinheiro para Uberaba).

Em uma reflexão sobre reciprocidade, penso que os musicistas priorizem um ambiente em que sentem que existe um vínculo mais forte com o público. Nos lugares em que esse vínculo se enfraquece a música tocada parece perder o sentido de “arte”, como aponta Gringo: “você está matando dinheiro, não está fazendo uma arte”, e também: “Poucas tocadadas que a gente toca com vontade mesmo”.

Talvez a colocação tenha a ver com uma certa frustração em dar um presente e não receber algo em troca. Se a enorme comoção de uma mulher em pé chorando não for recebida, isso leva ao questionamento de como tem se estabelecido estas relações. Há muitas vezes uma apatia das partes, que não ocorre em outros momentos como nos

“shows de teatro” em que o maior objetivo parece ser a contemplação. Há então um ambiente que parece muito mais caótico e frustrante para os musicistas e até mesmo para os ouvintes quando percebem a troca enfraquecida.

O que não significa que também não haja ambientes em que o artista se sinta mais correspondido, e o ouvinte mais contemplado, como é o caso do teatro. É uma coexistência de frustração e satisfação...

LADO B

Continuamos com a nossa melodia.

“Virar o disco” não quer dizer deixar de tocá-lo. Trata-se da discussão dos diferentes lados sobrepostos e imbricados dessa profissão. Sem a pretensão de apresentar os “bastidores” dela, me limito a comentar sobre a vida dos musicistas em seu cotidiano. Cotidiano composto pela relação entre musicistas enquanto parte de uma categoria de trabalho e dos musicistas com o ambiente de trabalho: o bar.

Dividi o capítulo dois, assim – Lado B – em dois tópicos que tratam mais especificamente de como a profissão é organizada. Na primeira seção discorro sobre as temáticas: vaidade e competitividade no meio musical. Essa questão apareceu em muitos relatos, e está intrínseca à profissão. Considero que a vaidade e a competitividade estão imbricadas, e que também se relacionam à temática da fama e sucesso, que também fazem parte desta “faixa”. A diferença com que os meus interlocutores lidaram com a fama, e principalmente a relação que um deles, Ruperto, estabelece com o sucesso, me influenciou a inserir essa discussão no trabalho.

Por considerar que cada tipo de música produz determinado contexto social e é produzida a partir de um contexto social específico, busco evidenciar que essas temáticas (fama, sucesso, vaidade, competitividade) estão assim relacionadas ao próprio sistema econômico capitalista vigente na nossa sociedade. Isso nos remete ao que apontou Blacking: “Toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema.” (BLACKING, 2007, p.202). Ou, como Geertz observou em “Arte como sistema cultural” a respeito da arte e vida coletiva:

É claro que qualquer coisa pode ajudar uma sociedade a funcionar inclusive a pintura e a escultura; como qualquer coisa pode ajudá-la a se destruir totalmente. A conexão central entre a arte e a vida coletiva, no entanto, não se encontra neste tipo de plano instrumental, e sim em um plano semiótico. A não ser muito indiretamente, os rabiscos coloridos de Matisse (em suas próprias palavras) e as composições de linhas dos iorubas, não celebram uma estrutura social nem pregam doutrinas úteis. Apenas materializam uma forma de viver, e trazem um modelo específico para pensar o mundo dos objetos, tornando-o visível. (GEERTZ, 1997, p.150)

Assim, falar sobre essas questões é também refletir sobre como se estrutura o nosso modo de viver. Já que arte e sociedade devem ser entendidas de modo dialético, como ainda aponta Geertz a respeito da pintura, no caso, mas que poderia também ser estendido à música: “Poderíamos mesmo argumentar que ritos, mitos e a organização da vida familiar ou da divisão do trabalho são ações que refletem os conceitos desenvolvidos na pintura na mesma forma que a pintura reflete os conceitos subjacentes da vida social” (GEERTZ, 1997, p.152).

Após essa contextualização, aponto que meu interesse é na música, nos “bailes da vida”, como na música de Milton Nascimento: é no cotidiano, na observação desse contexto, e do trabalho, que é possível perceber como ele se dá, como os músicos se organizam, como é a vida “na *noite*”. Assim estabeleci como conteúdo da segunda seção a temática do trabalho, buscando compreender como se organiza a profissão e, mais do que isso, como os músicos definem o que é trabalho para eles: a inserção de campo nesse ambiente fez com que eu percebesse as pessoas, o ambiente, as relações de cachê e dos músicos com o dono do bar, a preparação para a apresentação e como os músicos se comportam durante ela. Foi no cotidiano do bar e na conversa com os musicistas que percebi conflitos e coerções que se dão cotidianamente na cidade de Uberlândia.

Cada musicista possui sua noção e definição própria de trabalho. Em muitos dos relatos não é o cachê ou tempo de trabalho que definem a sua permanência nessa profissão, como já dito em discussão anterior. Ressalto nessa seção que a profissão de músico “não são somente flores”, mas são flores também. Não são apenas construídas de sofrimento, mas também de alegrias. E que, por fim, mesmo que queiram desistir, muitos músicos não parecem trocar seus trabalhos por nada que não envolva a música.

FAIXA 1:

Uma concorrência muito suja e a disputa pelo som

A música tem altos e baixos sempre, tanto em Uberlândia quanto no Reino Unido, quanto nos Estados Unidos, quanto no Japão. Em qualquer lugar do planeta terra, a música não é uma coisa que vai dar sempre num lugar legal...

(Caju)

Os participantes sobem ao ringue. Chama-se de ringue, e não palco, o lugar onde será realizada a batalha. Chama-se batalha, e não show. No meio da disputa o grito que ecoa na tentativa de superar o outro, de ser melhor, de conquistar o público que assiste à luta julgando cada passo dos lutadores. Chamam-se lutadores, não cantores. Revezam os versos já então marcados, não pela generosidade, mas por ser a vez do outro de se mostrar e vice-versa. Todos reunidos em torno do campo de batalha esperam ansiosos pelo fim da música para saber o resultado.

Um deles vence, o outro chora não ter cantado bem o suficiente e vai embora. Aquele fica com ares de vencedor, do “melhor” timbre e afinação. Geralmente o que atingiu notas mais altas. Ou o que conquistou mais a plateia, o mais bem quisto pelos jurados, o que tem cara de “sucesso”. E a música? Ela é a que menos importa, nesse momento: as vozes, os donos das vozes, as diversas performances, a técnica... valem muito, mas não tanto quanto a competição. O que realmente move um dia de batalhas do “*The Voice Brasil*” é a competição. Não há o canto com o outro, há o canto contra ele.

Já havia colocado Silvia Viana Rodrigues, em “Rituais de Sofrimento” (2013), que os reality shows repõem o mundo do trabalho. Quando assistimos a eles podemos identificar traços do trabalho no mundo real. A competição é um desses. Sobre o “Ídolos”, exibido pela TV Record, a autora aponta:

É um processo seletivo para cantores no qual o prêmio máximo é a estabilidade no emprego da fama. E depois que o “melhor” vence, nunca mais aparece na mídia (...) toda a seleção se converte em seleção negativa, e sua finalidade não é a escolha, mas o movimento que ela mesma gera. (RODRIGUES, 2013, p.53)

Se os reality shows repõem o mundo do trabalho, ou seja, evidenciam a lógica competitiva do trabalho capitalista, já que segundo Rodrigues “ambos levam a cabo os mesmos rituais” (RODRIGUES, 2013, p.33), cabe ressaltar que a competitividade não está apenas nas telas. Utilizei o “*The Voice*” como um exemplo notável da competição. Mas ela é perceptível ao longo da carreira do músico, e no cotidiano. Além disso, o aumento dessa competição impacta significativamente a vida dos músicos, principalmente aqueles com muitos anos de carreira que percebem todo o cenário musical se transformar na chegada dos novos músicos. Assim, o meio da música é

competitivo e isso pode ser observado nas falas deles, em que a competição aparece associada ao seu trabalho.

Estamos falando da nossa sociedade em específico, e da forma como organizamos o trabalho e a produção. Trata-se do nosso próprio sistema de relações. Na nossa sociedade capitalista é comum a preparação para a concorrência e competição. Temos diversas hierarquias, classes sociais, *status* sociais e a possibilidade (ainda que remota) de transição entre elas pode aflorar essa competição. Trata-se de um sistema econômico desarmônico, que não divide a riqueza, mas a acumula na mão de poucos. Estamos diante de uma sociedade não igualitária. Isso se reflete no comportamento, inclusive musical.

Diante disso, é relevante ressaltar que música e sociedade se influenciam dialeticamente. Não é, portanto, uma relação unilateral. Cada sociedade é criadora de sua música e também (re)criada pela mesma. Isso nos remete à argumentação de John Blacking que aponta que a música é reflexiva e gerativa ao mesmo tempo: “O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana.” (BLACKING, 2007, p. 201).

A seguir realizarei uma comparação entre o aprendizado e relação musical entre os Kaluli (estudados por Feld) e meus interlocutores. Ressalto que se trata de sociedades distintas e contextos igualmente distintos. Culturas diferentes que produzem e simultaneamente são produzidas por meio da música. Mas o faço por considerar relevante explicitar que cada cultura possui um fazer musical diferente, já que se trata de sistemas distintos, em que os Kaluli são uma sociedade não estratificada em termos econômicos e políticos, e a nossa o contrário disso: ao comparar estes dois contextos, não o faço de forma a hierarquizá-los, ou com o intuito de concluir que existe um melhor. É apenas uma forma que encontrei de explicar que são diferentes, e ao mesmo tempo buscar explicitar como estão relacionados a contextos sociais específicos.

Dessa maneira, busco, a partir da comparação, a compreensão do sentido que se dá à música e às relações musicais estabelecidas entre aqueles que estão inseridos em determinado contexto. Recorrendo uma vez mais a Blacking, acerca da musicologia: “Uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais” (BLACKING, 2007, p. 201).

No artigo de Steven Feld “Estrutura sonora como estrutura social”, ele elabora duas perguntas, que são importantes para iniciar essa comparação que exemplifica as diferentes relações musicais em sociedades diferentes:

Quais são as principais maneiras pelas quais as características de ausência de classes e, em geral, de igualitarismo de uma sociedade de pequena escala se revelam na estrutura de sons organizados? Quais são as principais maneiras pelas quais essas mesmas características se revelam na organização social e ideologia dos produtores de sons e na produção de sons? (FELD, 2015, p.179)

Essas questões podem resumir o que foi dito logo acima. A estrutura social está associada à estrutura sonora da sociedade. No caso de Feld ao estudar os Kaluli é notável a relação entre a sociedade Kaluli e os sons.

Não há especializações, estratificações ou níveis sociais ou ocupacionais. Não há profissões nem status atribuíveis ou alcançados que formem a base para diferenciação social. Todos os Kaluli são assumidos por seus companheiros como tendo igual dom e potencial social, para que façam deles o melhor possível. (FELD, 2015, p.183)

Os Kaluli não consideram que exista “música”: “Apenas sons organizados em categorias compartilhadas em maior ou menor grau por agentes naturais, animais e humanos” (FELD, 1984, p.183). Isso porque o conhecimento dos sons é difundido no cotidiano, e todos eles adquirem o mesmo grau de importância, sem hierarquizar as fontes sonoras, e aprendem com a audição a se adaptar à natureza em que vivem. Todas as habilidades (como ressaltado no capítulo anterior) são ensinadas, não havendo nada de “extraordinário” em quem canta, sendo esta apenas mais uma competência. Assumem que toda criança aprende a compor e cantar na sua socialização, e que essa habilidade de fazer sons e interpretá-los é adquirida (Feld,2015).

Na forma de cantar dos Kaluli não existe o uníssono, mas outros três elementos que se conjugam: entrelaçamento, sobreposição e alternância, isso por que:

Os Kaluli gostam que todos os sons sejam densos, compactados, sem interrupções, pausas ou silêncios (Feld, 1983). Quando duas pessoas cantam juntas, as sutilezas das durações cambiantes de sobreposição (ou, no caso de um líder e um grupo, as nuances na alternância) são o locus do jogo e tensão estéticos. (FELD, 2015, p. 185)

Nesse ponto fica claro como se organiza o cantar, que é de acordo com a natureza em que vivem e coerente com a sua organização: “A produção de sons não

oferece nenhum formato para a afirmação de poder, dominância ou excelência pessoal à custa dos outros” (FELD, 2015, p. 185). Já na nossa sociedade podemos encontrar, muitas vezes, algo que se difere disso. A começar pela ideia de senso comum de que a música está associada a uma questão genética acessível a poucos, e também devido a relações competitivas e dificuldades de se cantar em grupo, relatadas por meus interlocutores. Não se trata de uma regra, pois os músicos constroem laços de afeição entre si, e estabelecem amizades, parcerias e proximidade ao tocar e cantar, trabalhando de forma harmônica, juntos.

Entretanto, na presente seção, a partir dos relatos dos interlocutores que enfatizavam o caráter competitivo, dissertarei sobre essa temática. Em seus relatos eles aparentam certo desconforto com as relações de concorrência e competitividade na cidade de Uberlândia-MG. Essa relação competitiva pode ser evidenciada a princípio por meio da sensação de substituição relatada pelos musicistas.

Os meus interlocutores participam de duas gerações no cenário musical e passam a sentir a chegada de novos músicos no ambiente. Começam a estranhar o novo cenário, que antes lhes era muito familiar, pois já conheciam os músicos que tocavam e estabeleciam relações com eles. As novidades de agora não são apenas musicais, mas o mercado é ocupado por novos artistas anônimos, muitas vezes aos olhos dos músicos mais velhos. Caju (I) conta sobre viver esse momento na carreira. No comentário feito por Dorinha (II) é perceptível também o sentimento da chegada de pessoas novas e do aumento da “concorrência”:

- (I) Na época eu achava estranho o pessoal mais velho parar de tocar. Porque eu via que gente nova estava chegando e os caras foram aposentados. E hoje eu to passando por esse processo de ver gente nova chegando e tocando e eu não tocando. Porque o que acontece....eu não estou mais no mercado.
- (II) Então houve um tempo que a gente cantava aqui em Uberlândia, não tinham tantos músicos assim, então a gente até conhecia quem era fulano né, eram menos músicos e tal e a gente cantava muito, toda semana você tinha um barzinho para você cantar, você não ficava sem serviço, hoje está meio escasso que como tem gente demais você já nem consegue cantar com tanta frequência e o cachê conseqüentemente diminuiu muito. Mas não é tão fácil assim, o que a gente tem por trás é isso.

Nas frases dos musicistas é perceptível a mudança de quando começaram sua carreira, e viam muitos artistas mais antigos saindo dela. Agora novos artistas têm ocupado a profissão, enquanto alguns deles estão no período de transição para sair dela. Essa concorrência é própria à competitividade, já que há além da sensação da substituição, diminuição salarial.

Quanto à questão salarial é significativo afirmar a princípio que musicistas são profissionais autônomos. Oferecem seus serviços aos bares e restaurantes sem a garantia de conseguirem trabalho nesses estabelecimentos e dificuldade em negociar seus salários. Por isso, os musicistas participam de uma espécie de “corrida” para marcar datas, já que os estabelecimentos “fecham” as datas com antecedência, e muitas vezes são procurados por uma grande quantidade de musicistas.

Somado à quantidade considerável de musicistas oferecendo seu trabalho, temos um contexto que aparenta ser a desunião dessa classe. Para conseguir trabalho e não ser substituído por outro musicista, muitas vezes se aceita o salário imposto pelos donos do estabelecimento. Os salários não são combinados entre a categoria dos musicistas, já que também se tornam um instrumento de negociação para ser contratado, pois o preço do serviço pode ser definitivo para a escolha de determinado profissional em detrimento de outro em um cenário saturado e competitivo.

Dessa forma, a existência de musicistas que “tocam por menos” (de acordo com muitos dos meus interlocutores) pode desequilibrar o salário daqueles que “cobram mais”, gerando um desconforto entre o grupo. Os que “tocam por menos” muitas vezes encontram maiores oportunidades de emprego, e acabam por dificultar a contratação de outros que não aceitam o salário. Além disso, o salário não está adaptado à realidade econômica atual, já que tem praticamente o mesmo valor de anos atrás, quando meus interlocutores entraram na profissão: o salário não foi ajustado em relação ao mercado e é considerado ruim pelos musicistas. Com a competitividade e a tentativa de se manter no mercado, ele tende ainda a piorar.

Na fala de Caju é possível perceber isso: “Outros ficam até hoje batendo de bar em bar pelejando para tocar, pedindo pelo amor de Deus para tocar, quanto você cobra? Ah não... me dá a comida aí que eu venho tocar”. Além disso, se pode evidenciar que a competição não se dá só em uma em relação salarial, mas também em relação à adaptação ao mercado. A geração dos meus interlocutores muitas vezes não possui ou se recusa a possuir a adaptabilidade ao mercado quando essa adaptabilidade está atrelada à mudança de seu repertório.

A mudança de repertório é muitas vezes pedida (ou exigida) pelo contratante de alguns estabelecimentos quando o musicista não está enquadrado no cenário musical atual, ou quando é exigido pelos clientes que as músicas que estão “fazendo sucesso” sejam executadas. Muitos não são contratados por conta de seu repertório “ultrapassado”, já que é necessário agradar aos clientes de determinados ambientes. Assim, são forçados e se forçam a muitas vezes tocarem músicas que não fazem parte do seu repertório, para se adaptar. Com a concorrência, mais uma vez, se não há esta adaptação, será contratado alguém com o repertório “atualizado”.

O que ocorre muitas vezes em relação aos musicistas de gerações anteriores a esta é que muitos não acompanham as novidades do mercado musical, pois isso se configura muitas vezes, para eles, como uma deslealdade em relação ao seu propósito musical. Assim se recusam a substituir seu repertório por algo diferente do que consideram ser o “verdadeiro som” ou “a música de bom gosto”, e esperam ser contratados justamente por isso.

Com o conhecimento e a prática em tocar as músicas novas e com o “frescor” da indústria musical a nova geração encontra “mais palco” para seu trabalho. Já os musicistas de gerações anteriores— neste caso, meus interlocutores — escolhem a fidelidade a suas influências musicais. O mesmo pode ser percebido no comentário do músico Fernando Noronha na dissertação de Rafael Salib Deffaci “Blues do Delta do Jacuí- Um Estudo Etnográfico sobre a cena musical Blues na cidade de Porto Alegre”: “Eu acho que dessa maneira eu consigo, ao compor, tentar ser o mais verdadeiro possível, né? Porque hoje, num mundo que tudo já foi feito, praticamente, o que tu pode fazer é, pelo menos, ser fiel a ti mesmo e te divertir” (DEFFACI, 2015, p. 148).

Com relação a isso, resumindo o que foi dito anteriormente, se estabelece a concorrência geracional. Que leva à diminuição do salário, mas mais do que isso, à cobrança por tocar o que parte dessa geração de músicos mais velhos se recusa. Muitas vezes então, estes recusam o trabalho por se manterem leais ao que propõe o seu estilo de música. Essa fidelidade aos próprios estudos os afasta dos contratantes que preferem muitas vezes os mais novos e com repertório mais “fresco” para agradar o público. E, de certa forma, afasta-os também da “fama”, ou seja, de serem conhecidos em maiores proporções, atrelada muitas vezes a uma indústria que impõe tendências musicais que não correspondem aos interesses e conhecimentos musicais dos musicistas. Isso afasta uma geração da outra, trazendo a sensação de substituição.

Além disso, ainda se tem a questão do preconceito em relação à idade e aparência que o musicista sofre no meio musical. Com relação à idade, o cantor Ruperto diz que se alguém contrata uma banda, procura um cara de aparência boa, que nem precisaria cantar ou compor bem segundo ele (porque se pode corrigir a voz, por exemplo, nos programas de computador, tornando-a mais afinada). A forma que Ruperto encontra para vencer essa questão da aparência é, segundo ele, fazer a diferença no seu trabalho: “Se um cara olhar para mim ele não vai ver isso que ele procura (...) a chance que eu tenho é fazer diferença”.

A seguir, Ruperto comenta sobre quando passou a se dar conta da concorrência, competitividade e substituição de um musicista por outro no meio musical e fala sobre este aspecto da concorrência de forma explícita: “Mas há uma concorrência muito suja no meio musical, vou falar algo podre, mas eu tenho que falar...”. Ruperto comenta sobre um episódio que ocorreu com sua banda, que fez com que ele percebesse que se tratava de uma mudança no mercado, já que a concorrência se tornou mais evidente. Em seu relato, Ruperto comenta que costumava tocar em casas fechadas cobrando o valor da entrada, e seu público era muito grande. Quando outras bandas e grupos de pagode começaram a surgir no cenário musical, não cobravam o valor da entrada no estabelecimento, e aceitavam receber 120 reais, segundo ele. Ou seja, alteraram o funcionamento dos cachês e dividiram os públicos. Isso fez com que várias bandas sentissem essa consequência: perda, ou divisão, de público e diminuição salarial.

Segundo Ruperto, trata-se de um ciclo em que musicistas novos (como no caso dos grupos de pagode que estavam em alta na época) irão de certa forma substituir ou passar a dividir o espaço ocupado por outros artistas. Entretanto nesta fala podemos identificar, apesar da concorrência forçar a adaptabilidade ao mercado, que muitos musicistas buscam manter seu repertório:

É por isso que eu não me rendi ao sertanejo que comanda o comercio musical hoje, daqui a pouco vai ter outra (...). Como eu resolvi isso aí? Tocando o que eu gosto tendo uma pessoa ou menos assistindo, porque eu sei que a qualidade do que eu estou fazendo é diferente daquela lá (...).

Existe outro aspecto desta discussão que deve ser ressaltado. A competição não ocorre somente entre gerações diferentes, mas dentro do próprio meio geracional. Por exemplo, quando alguns músicos têm conflitos por salário, ou por não terem sido chamados para acompanhar outros músicos, por pagamento etc. Na ocasião em que conversei com Dedé (percussionista), que conhecia há tempos através de Carlin, pude

compreender melhor a temática da competitividade. Dedé sempre foi muito comunicativo e receptivo, e antes que eu tocasse em qualquer assunto ele desenvolveu a conversa com o que para ele pareceu mais importante enfatizar: a saúde física. Mas o que a saúde física teria a ver com os problemas de competitividade?

Dedé é o proprietário da padaria em que realizei uma incursão para acompanhar a musicista Ana Carol. Logo me interessei por saber que teria como interlocutor um músico que contrata músicos para seu negócio e toca com eles. Na verdade, estava indo acompanhar Ana Carol, mas enquanto ela não chegava, conversei com ele, encontrando uma oportunidade de entender sua perspectiva, inclusive enquanto contratante. Contei sobre a pesquisa, e ele se sentou para conversar comigo. Perguntou-me qual seria minha linha de pesquisa, e antes que eu falasse, perguntou se eu abordaria algo sobre a saúde dos músicos: as dores físicas, que como eu afirmara anteriormente, era a primeira de suas preocupações.

Seguiu contando que tinha quase certeza que possuía uma perda de audição devido a seu trabalho. Citou como motivo disso o fato de que quando se está em banda há uma “disputa de som”. Já ouvi isso algumas vezes, de músicos que aumentam seu instrumento, e criam uma onda de aumento¹⁵ dos outros instrumentos que não se escutam e geram uma disputa de qual instrumento aparece mais, e então tudo fica em alto volume. Interessante perceber na fala dele esta questão competitiva que seria oposta à concepção de banda (em que todos deveriam se complementar não se excluir).

Consultei vários trabalhos na área da saúde sobre as dores físicas enfrentadas pelos músicos, e ao buscar os aspectos emocionais da profissão não ignoro tais relações: físicas e mentais¹⁶. Mas foi através da fala de Dedé que pude perceber como essas relações estavam tão próximas e podiam ser desencadeadas por essa competitividade e disputa. É por isso que mesmo exagerada a comparação que faço no início desta seção com o “*The voice*” vejo-a como necessária: não se trata de sempre cantar com o outro, mas muitas vezes contra ele.

¹⁵ Quando estão em uma banda, cada músico precisa ouvir seu próprio instrumento e o instrumento do outro. Quando um instrumento está mais alto em relação ao restante dos instrumentos, a tendência é que os outros aumentem seus próprios instrumentos para escutá-los.

¹⁶ De acordo com o site da União Brasileira de compositores: “Ansiedade e depressão, dois problemas com alta prevalência na sociedade contemporânea — 9,3% e 5,8% no Brasil, respectivamente, segundo a OMS —, afetam ainda mais intensamente quem está, por definição, exposto ao julgamento alheio, à instabilidade profissional e financeira e a conceitos como sucesso e prestígio.(...)De acordo com um estudo da Universidade de Westminster realizado a pedido da entidade Help Musicians UK, do Reino Unido, 80% dos músicos e compositores sofrem estresse, ansiedade e depressão, e episódios depressivos afetam até três vezes mais a categoria do que a população em geral.” (Disponível em <<http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/12502>>. Acesso em: 20/06/2019))

Nessa competição há, a meu ver, uma hierarquização. Como dito no capítulo anterior, até mesmo nos cursos de Música em universidades há hierarquias com relação ao estudo dos instrumentos. Há muitas vezes uma comparação entre os artistas, suas músicas, e quem é “mais famoso que o outro” no mercado musical.

Nas orquestras isso também ocorre, como naquela que foi estudada por Guilherme Furtado Bartz em “Vivendo de música: trabalho, profissão e identidade uma etnografia da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre”. Há certa hierarquia, ainda que ela não determine por completo o comportamento dos indivíduos na Orquestra de Câmara Theatro São Pedro em Porto Alegre: os *spalla* e *chefes de naipe*, por exemplo, mediam a relação do maestro (cargo mais alto) com as do músico de fila, e passam a ser bem mais cobrados (em termos de responsabilidade) por isso. (BARTZ, 2018, p.93)

Enquanto contratante, Dedé, dono da padaria, afirmou que recebe muitas mensagens de músicos com interesse em tocar lá. Ele conta que filtra e seleciona aqueles com o perfil do estabelecimento. E ressaltou ainda a quantidade imensa de músicos na cidade de Uberlândia. Dedé também tem a função de contratar musicistas em outros estabelecimentos. Não é também a primeira vez que ouço a respeito de um músico que contrata os outros músicos, e refleti a respeito: será que o fato de viver uma trajetória parecida influencia na empatia na hora do contrato? Mas não consegui responder a essa questão.

Para entrar em uma nova discussão, retomo as questões que foram mais enfatizadas nesta temática: salários baixos que são atrelados à desunião dos musicistas, de acordo com os mesmos, já que eles não estabelecem acordos em relação ao salário que devem receber. O que pode ser percebido na fala de Dorinha (I), por exemplo. A respeito da desunião Adriana Francisco (II) também aponta que a categoria dos musicistas possui problemas de ética, falta de profissionalismo e regularidade de cachê:

(I) É porque quando eu cantava só em barzinho, a gente cantava com essa frequência, às vezes a semana inteira, cinco dias na semana sabe para se fazer uma carteira né, um tanto bom, quer dizer que era pouco, hoje em dia também continua o mesmo pouco. Como se diz né, você tem que cantar muito para conseguir fazer mais vezes para se fazer um salário.

(II) A gente vive numa categoria desunida que não tem um sindicato, e pelo menos a questão ética falta discussão. De quanto se cobra, claramente cada um tem seu cachê e seu valor, mas a gente fica à mercê das casas e dessa falta de profissionalismo de vários músicos que não têm essa questão

ética impregnada na sua personalidade artística(...) só está assim por falta de diálogo das classes. Os bares, chega uma hora que ele pré-estabelece aquele tanto.

Essa desunião é percebida também por Caju, como dito anteriormente. Para lidar com o problema salarial, Caju está buscando uma parceria com a ACIUBE (Associação Comercial e Industrial de Uberlândia) numa tentativa de unir os músicos, e regular o salário, tornando tais músicos referência na hora de contratação. Essa parceria poderia trazer um caráter empresarial para o trabalho do músico. Entretanto, segundo Caju, dificilmente isso dará certo, já que os músicos não se unem enquanto uma categoria. Em um dos relatos, um dos musicistas afirmou acontecer uma competição no sentido de que um músico acaba querendo aparecer mais que o outro, e isso interfere inclusive no salário. Sendo assim, para este interlocutor, o músico bom é o introvertido, o que não quer aparecer, o que não faz graça e se concentra – essa sendo a estratégia dele mesmo para tentar superar a concorrência. Mas esta não é uma concepção geral, já que a dimensão da vaidade e fama também ficaram evidentes nas falas dos interlocutores, o que será abordado no próximo tópico.

1.1. Noite e estrelas: reflexões sobre fama e vaidade

*“Sou cantador e tudo nesse mundo,
Vale pra que eu cante e possa praticar.
A minha arte sapateia as cordas
E esse povo gosta de me ouvir cantar.
Amanheceu, peguei a viola botei na sacola e fui viajar”
(Renato Teixeira e Sérgio Reis)*

O assunto – fama e vaidade – apareceu de forma tão explícita no decorrer da pesquisa como de fato eu pensei que apareceria, mas não da forma com que eu esperava. Nas profissões artísticas a fama é muitas vezes um elemento evidente, cobrado aos artistas por parte de um senso comum. Muitas vezes o trabalho artístico é validado pelo senso comum conforme a fama. Assim a questão paira sobre a vida artística muitas vezes porque o “sucesso” e a “fama” aparecem como um medidor de trabalho bem feito.

Porém, na minha concepção haveria uma recusa geral dos músicos com quem convivi pela fama, ou pelo menos uma desilusão com relação a ela. Pensei que houvesse essa recusa pelo fato dos musicistas estarem há muitos anos na profissão de músicos da *noite*, e não tivessem o interesse de estar nas mídias. Ou que até tenham tido esse

interesse no começo, mas tivessem se desiludido ficando apenas no cotidiano de bar. E há essa desilusão, mas não é geral como pude constatar em algumas conversas.

A categoria então dos músicos “quase anônimos” estaria colocada muitas vezes pelo senso comum como “não suficientes”, pois se não assim fosse estariam fazendo turnês pelo mundo, presentes nas rádios, redes de televisão, pisando em tapetes vermelhos e ganhando premiações internacionais, já que isso sim legitimaria o seu “talento” musical, dos “geniais”. Caju mesmo comenta que quando afirma já ter tocado com bandas famosas, todos acham que se trata de uma mentira, já que o cotidiano do bar faz com que se pense que o musicista não é capaz de ocupar outros espaços.

Tocar na *noite* foi o objetivo de muitos musicistas, mas o trabalho com a música ao vivo em bares e restaurantes é considerado de certa forma como um “trampolim” para impulsionar “algo maior”. Já ouvi isso de alguns músicos e também percebo que essa concepção está atrelada ao senso comum. Assim, muitos musicistas começam com o intuito de passar pelo bar e pela *noite*, que seriam um momento de aprendizado e crescimento: “A *noite* é um ensaio pago”, dizem alguns musicistas.

Esse pensamento refere-se ao aprendizado, mas também possui o teor de não precisar ser a produção de uma música “impecável”, assim como nos teatros e shows, porque o próprio contexto parece não exigir isso, como visto no capítulo anterior. E de qualquer forma, mesmo fazendo parte de uma mesma categoria de musicistas “da *noite*”, cada qual tem seu objetivo: a fama não é uma busca incessante por parte de todos eles, mas está presente – por exemplo, podemos ter o contraste entre Adriana Francisco (que tinha vontade de tocar nos bares como objetivo principal) e Ruperto, que busca a fama e entende o trabalho no bar enquanto temporário.

Eu percebia que esses músicos passavam por um momento de “desilusão”, e muito por causa disso, pensei nessa faixa etária com mais experiência e carreira mais longas para compor o grupo dos meus interlocutores, como já explicitado na Introdução deste trabalho. Diferentemente da postura dos jovens com relação à fama, bastando ir a algum show em qualquer boate fechada da cidade e perceber a preparação para o “sucesso”: fui, por exemplo, a uma boate certa vez em que o cantor fazia vários *stories*¹⁷ ao longo da apresentação, divulgava em suas redes sociais se promovia ao longo de toda a *noite*.

¹⁷ Vídeos curtos postados na página da rede social Instagram, geralmente permanecem visíveis por 24 horas depois são automaticamente excluídos.

Como o ambiente era composto por um público mais jovem, que assistia à apresentação em pé, em frente ao palco, este é um contexto diferente do que o vivido por meus interlocutores. Era um diálogo com aquele público interessado em músicas mais “atualizadas” e que compõe as redes sociais. Isso me remeteu ao apontamento feito por Caju:

Tem artistas que o cara tá pronto para o sucesso, o cara anda sempre arrumado no shopping ou tomando sorvete, pensa que alguém da gravadora vai ver ele e ele vai virar um estouro, então muita gente tem essa concepção e anda arrumadinho

Não era comum eu perceber esse comportamento com os músicos de outra faixa etária, apesar de haver uma adaptação deles a esse mundo “virtual”: aos seguidores, a popularidade. Entretanto percebi que muitos dos meus interlocutores têm se organizado por meio das redes sociais, divulgado seu trabalho muitas vezes, já que precisam levar pessoas ao bar para que o dono sinta que é um “bom negócio”. Assim eles também se organizam com relação às redes mesmo que seja mais difícil e mesmo que nem sempre seja com o objetivo de conquistar fama em maiores proporções. Como também é comentado por Caju, em relação a como os músicos devem se adaptar ao novo mercado:

Hoje a carreira musical não é simplesmente você tocar um bom instrumento, ou adquirir um bom instrumento, ou ser um bom instrumentista, é você saber conduzir de maneira tranquila a sua carreira como músico. Porque você tem que saber gerenciar seu *Facebook*, seu *Instagram*, quem vende o show é você, tem que tomar conta dessas coisas.

Eu pensava que a relação com o sucesso ia esmaecendo ao longo da carreira. Que não havia mais a “ilusão do olheiro”, daquele produtor que pode vir a contratar alguém observando-o na *noite*. Que os musicistas não se interessavam mais pela costureira proposta do “bar como vitrine” em que o músico tocava no bar com a promessa de se divulgar, ou para buscar novas contratações. Isso foi comentado, por uma moça que ouvia Ana Carol cantar na padaria e veio dividir comigo que considerava o meio musical “perverso”, citando justamente essa questão do “bar como vitrine” – uma forma do bar se aproveitar da “esperança” da fama para não pagar o músico.

Entretanto, mesmo achando pouco provável a busca pela fama, essa busca acontece. E foi conversando principalmente com Ruperto que pude perceber isso. Ele fala justamente sobre a *noite* enquanto “tripé” e apoio (o trampolim), ou seja, não como um objetivo final, já que o seu objetivo está além da *noite*, já que os bares são temporários para ele:

Mas não é esse meu objetivo (trabalhar no bar), eu só toco porque eu acredito numa coisa maior. Eu uso tocar na *noite* como tripé um apoio para chegar nesse objetivo que eu tenho, eu acredito em músicas próprias, eu acredito em ser diferente, e eu vejo exemplos disso sempre e o tempo todo com artistas que são diferentes. Nós não temos esse objetivo de tocar na *noite* porque eu quero ser um músico da *noite*. Eu estou nadando na piscina porque me empurraram, mas não é esse o objetivo. Mas eu estou nele porque eu acredito nesse caminho aí.

Apesar de todos os obstáculos que Ruperto teria que enfrentar pelo sucesso, ele afirma ainda acreditar nele quando pergunto, a seguir, o que ele entende por sucesso. Ele reconhece os problemas relatados anteriormente, que demonstram a instabilidade da profissão, como: concorrência, salários baixos etc. Comenta sobre o estilo musical que ele tem que não é o estilo que ele considera ser “da moda”, mas se recusa a mudá-lo já que quer fazer sucesso a partir do que acredita e sabe fazer. Isso não implica em tocar o que ele não quer. Ruperto relata que apesar de muitas vezes sofrer uma pressão para se adaptar ao cenário musical, ele sabe que existe o lugar em que ele pode ser reconhecido: “Sempre há um espaço para o talento (...) como eu já sei que não tenho esse atributo (aparência) eu apresento o que eu tenho”. Ele deixa claro que ainda que seja procurado por produtores ele não aceita ser “governado” por eles, e não quer um sucesso efêmero:

Tem muita gente que mudou o pensamento e nos procurou, mas tentou governar a gente pro caminho que eles querem, mas não aceitamos, não há uma elasticidade podemos aceitar até aqui, mas daqui pra frente já não dá mais.

Me interessei em saber qual era a noção de sucesso tida por Ruperto, já que a minha noção de sucesso pode ser bem diferente, e ainda as noções de sucesso para os outros músicos também. Assim, cabe ressaltar que ainda que eu fale sobre “fama” e “sucesso”, o sentido dessa temática é extremamente variável, pois o sentido pode mudar de acordo com as concepções de cada musicista. No caso de Ruperto, quando ele fala sobre sucesso, o que quer dizer é:

Eu não penso no “sucesso”, mas eu penso que eu deveria ganhar muito mais pelo que eu faço porque eu sei o valor do que eu to fazendo (...) Isso inclui você ter grandes públicos, ter o reconhecimento e o respeito de um “mundo” muito maior de pessoas para você chegar. Aí você precisa de uma equipe um aparato todo que não é só aquelas pessoas que estão ali”(se referindo a toda a equipe que fica nos bastidores).

Com relação à equipe dos bastidores comentada por Ruperto, Caju afirma que:

Eu conheço dupla sertaneja que começou agora e tem uma estrutura monstruosa de ônibus de gente vendendo o show deles, porque hoje é um mercado que dá dinheiro, mas aí conheço também músicos que não têm a oportunidade que eles tiveram e têm uma qualidade muito além deles, mas que não conseguem tocar nem em bar mais, que é uma realidade bem diferente.

A grande questão é essa: trata-se de uma realidade bem diferente, como aponta Ruperto. Uma realidade bem afastada da fama em que os músicos mais antigos não estão tendo nem mais a possibilidade de tocar em bares, e isso independe da qualidade. Eles sabem disso. Sabem que a qualidade não determina fama e não fazem tudo por ela, e mesmo que a busquem, como no caso de Ruperto, não é a todo custo. No caso de Dorinha ela considera a música um produto, parte de um mercado onde, segundo ela, não necessariamente precisa-se de ter um “talento”, mas um investimento, dinheiro para ter sucesso:

Antigamente a pessoa tinha um talento, se ela se tivesse sorte ela conseguia ir pra frente. Hoje em dia não, você tem que ter muito talento ou não aliado a muito dinheiro porque a música virou comercio né. Se você tiver dinheiro para bancar aquilo ali você vai né. (...) A música virou um produto né? Então por isso você tem hoje os investidores os grandes empresários que tem muito dinheiro ficam buscando ali, eu conheço gente assim então fica buscando ah essa aqui pode fazer sucesso aí investe aquele tanto de dinheiro para ter um retorno.

Outra questão notável é que se não há a fama no sentido de um reconhecimento daquele músico e seu trabalho, pode ocorrer um reconhecimento que se dá por meio das relações estabelecidas por ele com outros músicos famosos, uma espécie de “fama relacional” ou um “sabe com quem está falando?” do meio musical, para relembrar a análise do antropólogo Roberto Da Matta, que enxerga na expressão uma dramatização em que ocorrem “passagens de um papel universalizante a outro muito mais preciso, capaz de localizar o interlocutor dentro do sistema que se toma como dominante” (DA MATTA, 1997, 32). Ou seja, estas relações estabelecidas remetem notoriedade ao musicista:

No caso do Brasil, tudo indica que a expressão permite passar de um estado a outro: do anonimato (que revela a igualdade e o individualismo) a uma posição bem definida e conhecida (que expressa a hierarquia e a pessoalização); de uma situação ambígua e, em princípio, igualitária, a uma situação hierarquizada, onde uma pessoa deve ter precedência sobre a outra. Em outras palavras, o "sabe com quem está falando?" permite estabelecer a pessoa onde antes só havia um indivíduo. (DA MATTA, 1997, p. 40)

Tem-se então a fama enquanto algo que estabelece a pessoa, nesse caso. E os indivíduos que ao se relacionarem com alguém que a tenha, mostrando suas referências, adquirem um lugar muito mais pessoal diante do anonimato: é comum que o *status* de determinado músico se eleve por ele estar participando da banda de músicos mais famosos, acabando por carregar esse estigma e receber mais respeito no tratamento, conseguindo talvez até mesmo mais trabalhos.

O músico adquire então uma nova visibilidade no cenário musical, como dito anteriormente, vinculada àqueles com quem você toca junto. Caju exemplifica que se o musicista toca em uma banda fictícia “Os vizinhos”, as pessoas que o contratam o tratam de um jeito, mas se ele conta que toca para Alexandre Pires, há uma prontidão no tratamento com relação a ele. Com esta fala, podemos reforçar o que havia sido dito.

Comenta que já arrumou o som às 4 da madrugada por não ter sido permitido montarem antes porque era uma banda qualquer, segundo ele. Nas palavras de Caju quando o músico toca em bar muita gente desacredita com quem ele tocou (por exemplo, os The Platters, no caso do Caju): “É uma coisa mais nada a ver, se você é um baterista que está tocando no bar, tocou uma música que emocionou o cara, mas você é um baterista qualquer, não faz diferença (...) o povo ainda tem essa ilusão”.

Assim ele aponta que as pessoas ainda têm essa espécie de “ilusão”, valendo menos a emoção do que o *status* de não ser “um qualquer”. E o fato de “ser um qualquer” leva a alguns momentos de desrespeito. Como apontou Caju: “Músico do interior nunca tem valor”, falando também sobre como os músicos de cidade grande muitas vezes são mais valorizados e mais contratados para os shows de artistas mais famosos: os músicos de São Paulo ou Rio de Janeiro, por exemplo, seriam mais valorizados que os do interior de Minas Gerais.

O que se pode perceber é que, muitas vezes, o respeito com os musicistas está relacionado à fama, assim o anônimo deve provar seu talento. Gringo conta sobre uma vez em que duvidaram de sua capacidade por ser anônimo e também por ser uruguaio. Esteve com Wilson Simonal¹⁸ e quando conversou, mostrando seu sotaque, Simonal perguntou quem era ele:

Quem é esse baixista, quem que é esse cara aí! (...) Mas na boa vocês trazem um uruguaio para tocar com Simonal, vocês tão brincando comigo né, vocês trazem um baixista do Uruguai para tocar como baixista do Wilson Simonal

¹⁸Wilson Simonal é um cantor e compositor nascido em 1938. Dentre seus sucessos estão por exemplo “Meu limão, meu limoeiro” e “Sá marina”.

Diante deste episódio relatado, Gringo conclui: “Nessa profissão nossa você enfrenta muito essas coisas, desafio dos caras, é ele que vai tocar hoje, não é fulano ihhh(...) em São Paulo é assim, ‘ihh baixista novo?’... eu escutei muito isso aí, mas no final eu conseguia tapar a boca”. Gringo diz isso pois Simonal pediu desculpas a ele no final do show: “você me desculpa, eu fui mal hoje de manhã, parabéns”.

Ainda assim, ainda existem casos, mesmo com o preconceito, de músicos que conseguem esse espaço próximo a cantores mais famosos. E quando citava momentos emocionantes da vida muitos deles envolviam tocar com pessoas que admiravam, como com os The Platters (Caju), Elza Soares, Ray Conniff (Gringo). Ana Carol, por exemplo, está se inserindo no meio do Sertanejo e a parceria com músicos famosos tem promovido sua imagem, como conta sua esposa. Tem novos projetos no mundo sertanejo, e está investindo em cantar com cantores e cantoras famosas do meio (como Luan Santana, Gustavo Lima, Fernando e Sorocaba), mesmo preferindo algumas vezes o estilo de música da MPB.

Nesse mundo da “não fama”, de expectativas e ilusões, Adriana Francisco resume a sua posição, e fala sobre essa “desilusão” presente no “ser artista” e quanto a algumas questões que envolvem a profissão de músico, como a desunião da classe, o cachê, mas a forma ainda positiva com que enxerga a profissão:

Existe uma poesia na desilusão que eu adoro. Você perde o deslumbre do ser artista. Sabe aquela coisa da década de 70 queo cara chegava atrasado e todo mundo idolatrava aquilo (...). Quando a gente perde um pouco o deslumbre da profissão a gente entende: o dentista sabe fazer uma restauração no canal, ser especialista em implante. Estou fazendo uma analogia com outra profissão, porque isso que eu acredito que a gente é profissional como qualquer outro profissional.

Independente de fama ou não, ela acredita que o músico é um profissional como outro e deve ser respeitado enquanto tal. O que importa realmente é fazer seu trabalho, que no cotidiano não tem todo esse deslumbre e *glamour*, mas ainda tem brilho. De estrelas “esquecidas”, “lembradas”. São estrelas.

FAIXA 2:

Eu canto para não morrer

*“Quem canta refresca a alma
Cantar adoça o sofrer
Quem canta zomba da morte*

*Cantar ajuda a viver
Quem canta seu mal espanta
Eu canto pra não morrer...”
(Tom Jobim)*

Gostaria de começar este tópico direcionado à discussão sobre o trabalho do musicista com a fábula “A cigarra e a formiga”. Para tratar sobre essa profissão, não poderia deixar de falar sobre lazer. De acordo com o senso comum a profissão do músico contaria muito mais com lazer do que outras profissões. A fábula citada reflete uma certa confusão entre trabalho e lazer realizada muitas vezes por grande parte das pessoas. Ao analisá-la vemos que ela resume o ditado: “primeiro a obrigação e depois a diversão” e considera que a cigarra, que está cantando, esteja apenas “se divertindo”, em oposição à formiga operária que estaria realizando sua “obrigação”:

Era inverno e as formigas botaram para secar os grãos que a chuva molhara. Uma Cigarra faminta lhes pediu o que comer. Mas as formigas lhe disseram: - Por que tu também não armazenaste tua provisão durante o verão? - Não tive tempo – respondeu a cigarra. No verão eu cantava. As formigas completaram: - Então agora dance. E caíram na risada (ESOPO, 2008, p.161).

Tudo isso porque o que a cigarra fazia não era considerado útil ou tão importante quanto o que faziam as formigas operárias. A discussão evocada pela fábula lembra-me da fala de um estudante de música, a de que levava uma “vida à contramão” devido à forma com que organizava sua vida: de modo não convencional. Nos fins de semana, momento de lazer dos outros, ele trabalhava e vice-versa. Talvez esse seja um resumo de uma questão muito particular a essa carreira, e muitas outras que trabalham com o lazer. Mas, como apontou Adriana Francisco, trata-se, de qualquer forma, de um trabalho: “A gente é assim, operário da música”.

Esta concepção de que este seria um trabalho muito associado ao lazer impacta diretamente na questão salarial. Há uma lógica no pagamento dos músicos que não é tão aparente ao público ouvinte em geral. E há também uma exploração nesse salário, essa exploração por vezes é ocultada pela concepção de que o trabalho do músico é fácil, ou é divertido. O salário seria um bônus já que a profissão é muitas vezes confundida com lazer, como um trabalho apenas prazeroso. E assim, a recompensa por um trabalho tão “divertido” de fazer não teria que ser tanta, já que seria a junção do “útil ao agradável”. Certo dia, Carlin foi tocar e uma moça disse: “Bom divertimento”. Está aí a questão. Não há uma indignação geral com relação ao salário do músico, pois além de não

considerar-se ser músico uma profissão, não é de conhecimento geral como se dão as negociações.

No trabalho de Luciana Pires de Sá Requião, “Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho nas casas de shows da Lapa”, após inclusive citar a fábula da “Cigarra e a formiga”, a autora discorre sobre a relação entre o trabalho e o lazer, e nos remete à fala de Gringo quando ele evidencia o longo processo que ocorre antes de trabalhar no palco.

A associação ao lazer e ao ócio vem reforçar não só a dissociação que se faz da atividade musical com um trabalho, como também a ideia de dom e talento artístico, que seriam as características que distinguem os artistas dos demais seres humanos “não artistas”(…) Nesse sentido, o momento da apresentação musical, por exemplo, tende a ser visto não como o resultado de um processo de trabalho, mas como o trabalho em si, como se para a sua execução não fosse necessário nenhum esforço laboral anterior” (REQUIÃO, 2008, p. 136)

Diante disso passamos a ignorar a dimensão trabalhista e não compreender o contexto do músico, ainda de acordo com Requião: “Essa ideia também contribui para a fetichização do artista, como um ser com capacidades extraordinárias, visão que elimina do artista suas necessidades humanas.” (REQUIÃO, 2008, p.136)¹⁹. Também na dissertação de Deffaci “Blues do Delta do Jacuí- Um estudo etnográfico sobre a cena musical Blues na cidade de Porto Alegre”, o autor conta sobre Ale Ravello, advogado que deixa sua profissão para se tornar músico. Essa mudança de profissão é encarada como absurda sob o olhar de muitas pessoas, já que segundo o autor o sistema privilegia algumas profissões em detrimento de outras:

Atualmente Ale estuda no curso superior de bacharelado em Música Popular na UFRGS e trabalha unicamente em torno da música, subvertendo o pensamento do senso comum capitalista que por um lado privilegia algumas profissões, dando a eles o caráter de estáveis financeiramente, mais respeitáveis e socialmente mais relevantes, e por outro lado marginaliza outras profissões como a do músico, dando

¹⁹Um exemplo disso ocorre com algumas bandas coreanas que realizam seu trabalho na categoria *K-POP* que tem ganhado força no mundo todo. Diante até mesmo do suicídio de um integrante dessas bandas, se passa a discutir em que condições eles trabalham. A revista *Superinteressante* chama de “Campos de concentração de popstars” os locais onde eles se alojam e passam por constantes treinamentos (voz, dança, aparência física). Há inclusive no contrato a proibição de namoro, já que isso poderia prejudicar a relação com os e as fãs. Isso evidencia a ideia do artista como “não-gente” e acredito que essa questão não se torne mais problematizada devido à *glamourização* do trabalho artístico e até mesmo valorização do esforço pela fama pelo senso comum, já que existem fãs clubes que inclusive compartilham alguns dos ídolos e os problemas físicos que tiveram nos momentos de ensaio exaustivo. (Disponível em <<https://super.abril.com.br/cultura/o-campo-de-concentracao-de-popstars>>. Acesso em: 20/06/2019)

a essas o caráter de serviço supérfluo à sociedade, relacionando a imagem do músico, como disse Fernando Noronha, a alguém marginalizado não digno de confiança (DAFFACI, 2015, p. 154).

Na primeira incursão a campo acompanhei Rogério, e foi a primeira vez que me deparei com novos conceitos relacionados a trabalho. Minhas certezas foram desestabilizadas. Às vezes a gente acha que leva muito tempo para que percebamos uma circunstância que ignorávamos, ou queríamos ignorar em nome da certeza. Guardamos uma certeza no fundo da gaveta, e jogamos a chave fora. Até que alguém acha a chave, abre a gaveta e ri do que tem lá dentro. Esperamos ouvir o que queremos ouvir quase numa resposta automática. Se a resposta não vem do jeito que queremos, mudamos a pergunta. E mudamos de novo. Mas aí aparece alguém que mantém a resposta, e trinca o conteúdo da gaveta, e a quebra.

No fim daquela *noite* Rogério me disse que estava acometido pela dengue, mas mesmo assim tinha vindo trabalhar direto do hospital. Alguns meses atrás ele teve um infarto, em uma situação bastante séria e assim que liberado foi tocar nesse mesmo restaurante que fui acompanhá-lo: na mesma semana do infarto. Desta vez era a dengue, que mesmo assim não o impedia de ir para o trabalho. Quando ele parou no fim da *noite* conversando com um amigo, também músico que freqüentava o local, afirmou que só podia ficar doente de “segunda a quinta”, pois no restante da semana ele tinha que tocar, e estaria lá, fielmente, tocando. Ele inclusive brincou sobre gostar muito de trabalhar. Como não havia trabalhado no domingo, disse que só poderia ter sido esse o motivo para sua febre de 39 graus: a ausência do trabalho. A febre só poderia ser devido ao fato dele ter “deixado de tocar”. Mas depois descobriu que era realmente dengue.

Depois de tanta conversa, fomos uns dos últimos a deixar o bar, por uma saída que eu não conhecia (parecia ser uma saída dos funcionários, pois passava por trás do restaurante, e ele tinha a chave). Ele pagou pela comida que eu havia pedido antes de sairmos, o que me deixou com a sensação de que eu o estava devendo, não só pelas informações, mas por ter me oferecido pagar pela comida.

Mas foi a última coisa que Rogério contou antes de entrar no carro que me fez pensar por muito tempo.

Ele trabalhava em um restaurante que começou a passar por algumas dificuldades financeiras. O dono o chamou e disse a ele que não conseguiria pagar por todas as três horas de show, já que não teria os recursos financeiros. Propôs então que Rogério diminuísse seu horário de apresentação para que assim pudesse diminuir seu

salário. Eu já estava pensando: “Que absurdo, o salário vai diminuir!”, e foi então que Rogério disse: “Além de diminuir meu salário, ele queria tirar de mim uma hora de música!”. E então tomou a decisão de tocar as três horas, recebendo o valor de duas.

Bastou a frase para que eu questionasse o que entendia por trabalho. O que eu entendia por trabalho era marcado principalmente por um pagamento em dinheiro que, se não se equivale ao trabalho desempenhado, seria uma relação de exploração. Por isso eu restringia as relações de trabalho a apenas uma questão financeira, e quando Rogério não se resumiu a isso, me surpreendi. A forma como ele vê o trabalho, ou o que isso significa para ele, é claramente diferente da minha. Assim, dificilmente eu poderia estruturar a ideia de trabalho com um conceito universal. Outros músicos poderiam reclamar, mas ele não. Foi aí que comecei a tomar mais cuidado com as minhas certezas.

Existem complexidades, e outras questões que não a salarial evidenciadas tanto com relação ao reconhecimento quanto à própria satisfação em trabalhar com algo que se considera prazeroso, apesar das circunstâncias. Observando a dimensão do trabalho do músico, percebi que muitas outras temáticas estavam envolvidas. Claro que o salário, no caso deles, o cachê, foi comentado por todos. Mas não com a centralidade que eu imaginei que teria. Assim, cada dificuldade profissional, e a maneira como o músico é pensado pela sociedade, dentre tantos outros fatores, levaram-me ao questionamento: “Por que eles não desistem?”.

Adianto que não é o dinheiro que os faz continuar na profissão, e nem somente a falta dele que leva à desistência. Todas as outras questões abordadas ao longo do trabalho devem ser consideradas enquanto dimensões que interferem nessa profissão. Mas é importante evidenciar inicialmente que nem tudo é sofrimento, e o sofrimento não decorre apenas de uma relação salarial: mas da relação com o público e da competitividade (como apontados nas seções anteriores), da instabilidade e das mudanças pelas quais a profissão passa ao longo dos anos.

Ainda assim não ignoro essa questão salarial, pois foi evidenciada por meus interlocutores. Neste relato de Rogério, o que podemos perceber é que ele se incomoda, pois além de não receber o salário, perderia a oportunidade de trabalhar com música.

Tendo dito isso, e feito essa reflexão, vou comentar sobre os salários. Para iniciar a discussão retomaremos Almeida em “O jazz paulistano: Um estudo da cena jazzística da cidade de São Paulo”. Em um dos trechos um dos interlocutores de Almeida comenta sobre os salários, e o autor reflete sobre esta questão salarial:

O saxofonista M. P. C. diz em entrevista, ao ser perguntado se dependia do dinheiro que ganhava nos bares: “Não. E eu fico pensando se há alguém que está dependendo disso”. A questão do cachê não é padronizada. Normalmente, os bares estipulam o *couvert* artístico (ou uma porcentagem deste) como cachê. Alguns bares estipulam um valor mínimo de remuneração, para o caso de não haver muito público. Ainda assim, a forma de pagamento pode ser negociada, dependendo da situação e da atração da *noite* (ALMEIDA, 2016, p. 185).

Considerando que meus interlocutores dependem desse salário, considero relevante incluir essa discussão. Sempre acompanhei as negociações salariais, principalmente com relação a Carlin. Já vi propostas de salários baixíssimos, também os músicos questionarem valores, e também a não contratação, pois o preço estava “muito alto”. Vi pessoas que cantavam por um prato de comida, ou que receberam 50 reais pela *noite* toda. Ou que nem receberam.

Para contextualizar o ambiente de trabalho, como é organizada a *noite*, irei relatar uma das incursões a campo.

Era domingo à noite às 20h no início do mês de abril deste ano de 2019, e fui até um bar no centro. Na entrada, o bar me parecia bem tradicional, como se mantivesse a arquitetura antiga da cidade. Por trás, na parte aberta do bar, estavam vários decks e tijolos expostos que possuíam três telas de televisão, e que exibiam o cartaz de um show de *jazz*. Não era um lugar muito acessível: o prato, relativamente, mais caro custava 56 reais, e a cerveja mais cara 21,90 reais, o que restringia o local, de certa forma, a um público que poderia pagar por isto- classes média e alta.

Este bar é conhecido por muitos por ter shows de música nos fins de semana. Em suas redes sociais estão todas as apresentações que acontecerão. Cada apresentação é tematizada em um estilo, pelo que percebi o que atrai as pessoas que se interessam por aquele estilo, por exemplo, o dia do Chico Buarque, Caetano Veloso, Roupas Nova, Samba, Clube da esquina, Samba, e jazz, como foi o caso do dia em que estive lá: era a *noite* do “Clube do Jazz”.

A grande questão já nesse ponto é que quando os shows são tematizados, mesmo que direcionem o público, eles trazem mais responsabilidades para o músico, já que o mesmo deve ser especialista naquela temática e estudá-la. Ouvi a reclamação de alguns músicos que disseram ser um trabalho muito maior que não é compatível com o cachê, que é o mesmo.

Conversando com Gringo e Carlin, num outro dia, eles disseram que essa circunstância de se apresentar em bar, mas em forma de “show”, gerava uma tensão diferente dos outros contextos, um trabalho maior para ensaio. Afirmaram que preferem tocar normalmente em bares que não exigem isso e ganham o mesmo valor, já que os músicos fazem apresentações específicas (tocam jazz, ou samba, ou conhecem muito da obra de determinados compositores).

Estava acompanhando o Caju, naquela *noite* de domingo. Os músicos sentavam em uma mesa esperando o horário de começar, sentei-me também conversando com Caju. A esposa dele também estava lá, junto com a filha – é comum que a família acompanhe o músico, e ainda mais por ser fim de semana, pois esta é uma forma de estar perto de alguém que trabalha no momento de descanso do outro, ou seja, uma forma de acompanhar a “vida na contramão” que o músico leva, como dito anteriormente.

Os músicos se apresentaram antes de iniciar a apresentação. Não é o que sempre acontece: às vezes o músico começa a tocar sem se apresentar ou sem que alguém o apresente. Neste caso, dado o teor do “show”, Pedro Ferreira, que tocava o piano e liderava a banda, se apresentou, apresentou todos os músicos que estavam presentes na banda e a função de cada um: Eduardo Coelho (baixo, este é de Uberaba), Tim Fernandes (saxofone) e Caju (bateria). Também agradeceu ao dono do bar por “apoiar a cultura”.

Refleti muito a respeito desta fala: ela ecoou pela minha cabeça ao longo da *noite* e ao longo dos dias que se passaram, pois ela não me parecia coerente com algumas questões principalmente salariais e também outras relacionadas à desorganização na agenda do bar, por exemplo, marcar na mesma *noite* apresentação de dois músicos diferentes, criando-se uma situação constrangedora quando eles se encontraram, além de desmarcar apresentações em cima da hora. Isso demonstra do meu ponto de vista uma falta de profissionalismo e de respeito com o trabalho do musicista. Se o bar não respeita este trabalho como poderia apoiar a cultura? Entretanto, alguns musicistas afirmaram naquela *noite* que era sim um apoio cultural.

Um dos meus interlocutores afirmou que a realidade de bar em Uberlândia é ter um cachê entre R\$ 150,00 e R\$ 200,00 por *noite*. E que até mesmo naquele bar ele já tocou por 300 reais. Entretanto, o cachê tem diminuído, e está sendo pré-estabelecido pelo bar, que não contrata quem discorda do valor. Muitos musicistas se moldam para se encaixar na casa que só paga um preço fixo, ou diminuem seu salário para conseguir

emprego: “a música se prostituiu”, disse Caju. É que no início do seu trabalho em Uberlândia, o cachê de um músico era um salário mínimo para a época, mas o cachê não melhorou com o passar do tempo, pelo contrário parece piorar. Se considerarmos o pagamento enquanto 200 reais, ele equivaleria a apenas 20% do valor do salário mínimo em setembro de 2019. Diante desses valores, resolvo fazer uma comparação com os demais valores cobrados pelo estabelecimento.

A análise do cardápio dos restaurantes foi de suma importância para comparar valores, identificar o público que freqüentava aquele lugar. Constatei lendo o cardápio que o preço da cerveja mais cara do bar era 21,90 reais, e o prato mais caro tinha o valor de 56 reais.

O preço do cachê do musicista tem um valor entre 150 reais e 200 reais. Assim, dois a três pratos de comida mais caros do bar equivaleriam ao cachê que um músico recebe na *noite*. E o bar estava cheio. Neste bar o valor do pagamento dos músicos é fixo, não depende do *couvert*, de qualquer forma é cobrado um *couvert* do público no total de 8 reais, ou seja, três vezes menor do que a cerveja mais cara. É preciso considerar que o bar tem suas despesas. Com relação ao prato, por exemplo, ele não recebe o valor total indicado. Concomitantemente o bar também tem lucros, e muitas vezes lucra com o valor do *couvert*. O *couvert* artístico não é pago diretamente ao musicista. Às vezes é só uma porcentagem do valor total recebido pelo bar. Dependendo do bar essa porcentagem pode se modificar. É devido a isso que muitos não aceitam tocar por *couvert* e possuem um cachê fixo.

Ainda assim a casa pode manter o *couvert* e repassar o valor fixo para o musicista, mesmo que o *couvert* tenha dado um valor bem maior. Muitos músicos preferem o valor fixo por trazer estabilidade e não correrem o risco de receber um valor muito baixo quando o bar está vazio, ou serem enganados por donos de bar que agem de má fé, que acham que o músico não tem o direito de receber mais se o bar estiver muito cheio, ainda que seja referente exclusivamente ao trabalho dele.

Além disso, não há um controle da quantidade de pessoas. Muitas vezes, os musicistas dependem da confiança no dono do bar. Como não há controle por parte dos músicos da quantidade de pessoas e o valor total, os músicos ficam à mercê da honestidade dos donos. Em um dos relatos de um dos meus interlocutores, que prefiro não identificar, essa honestidade não acontece sempre. Esse musicista se recusa a fazer por *couvert* por não confiar na honestidade dos donos do bar.

Caju relatou situações em que o dono do bar retira o *couvert* de mesas amigas não repondo esse valor para o musicista²⁰. Ainda disse que tem “casas”, com um número elevado de clientes, em que o valor que recebem com um *couvert* em um dia poderia pagar os músicos da semana, ou do mês todo. Por exemplo, em um bar localizado no bairro Santa Mônica, região leste da cidade, o dono divide o valor dos músicos igualmente entre ele (o dono do bar) e os músicos. Se o valor é X e são quatro músicos, o musicista recebe 1/5 de X.

O valor do cachê do músico é baixo não somente em Uberlândia, pelo que constatei, e nem mesmo varia tanto conforme o gênero musical. Se retomarmos o estudo de Daffaci sobre o Blues em Porto Alegre, podemos perceber que esses músicos também não consideram suficiente o valor recebido neste trabalho e inclusive complementam sua renda com outras atividades (ainda que ligadas à música):

Quando perguntei para Solon Fishbone por que tinha a loja de instrumentos este me respondeu brincando ‘porque o Blues paga mal’. Fernando Noronha destacou que isso não é uma característica só de POA, e eu poderia apostar que tal privilégio em tocar e receber mal não é só do Blues. (DEFFACI, 2015, p.158)

Em uma quinta-feira no mês de abril fui até esse mesmo bar no centro, que havia mencionado acima. Desta vez estava acompanhando o músico Gringo, baixista, que realizava naquela *noite* o especial de Chico Buarque. Era um trio de músicos: Bolacha (bateria), Gringo (baixo) e Carlin de Almeida (voz e violão). Coincidentemente naquela *noite*, Gringo estava tocando junto com meu pai. Fato interessante, que não poderia ser omitido, pois a presença de Carlin foi essencial para que eu já me entrosasse rapidamente com o bar e seus funcionários, o que não havia acontecido no dia em que fui sozinha. Isso porque meu pai acabou anunciando que eu estava fazendo uma pesquisa, e que iria entrevistar o Gringo e acompanhá-lo. De toda forma, não fiquei tão anônima naquele contexto.

Mas a questão mais importante nesse dia foi o diálogo que presenciei entre Carlin e Bolacha. Enquanto o primeiro tocava, chamou-me e disse “não estou me divertindo”, e então o segundo, ao ouvir aquilo, respondeu: “mas também não está sofrendo”. Não há diversão sempre, mas não é tudo sobre sofrimento, as duas coisas coexistem.

²⁰ São comuns relatos de que os bares não cobram *couvert* de amigos, parentes e familiares. Apesar de retirar desses grupos próximos a obrigação de pagar, eles não repassam esse valor ao músico.

Há ainda uma questão que deve ser evidenciada. Quando Adriana Francisco aponta que: “a música dita meu itinerário, meu estado no contexto geográfico e todo esse tempo buscando dentro desses trabalhos, fazendo o que eu gosto” é possível perceber que realmente “o artista vai onde o povo está”, como diz Milton Nascimento. Ou seja, é necessário para o artista a presença do público, por isso ele vai a tantos lugares diferentes. E diante disso há uma dimensão provisória, informal e instável no trabalho do músico. As alternativas estão na adaptação do músico a esse mercado e contexto informal. É preciso organização das datas com antecedência, ter um leque maior no repertório, e buscar novas jornadas de trabalho. Esta questão relacionada à trabalho e à melhoria de condições trabalhistas nos leva a citar a OMB (Ordem dos Músicos do Brasil).

Ressalto que não é o foco do meu trabalho analisá-la, entretanto devido à fala de Rogério sobre a OMB, decidi mencionar brevemente esta discussão. Preciso citar que mesmo que exista a OMB para organização das atividades dos músicos e formalização do trabalho, existem muitas contradições com relação a esse órgão.

A começar pela distinção e classificação realizada pela OMB entre os profissionais e os amadores. Como aponta Rogério:

A Ordem dos Músicos funciona assim: você vai lá, paga, aí você faz uma prova. Se você tem formação acadêmica você apresenta o diploma e você recebe uma carteira profissional, se você não tem formação acadêmica você faz uma prova e recebe uma carteira de amador (...) Na minha carteira de músico está escrito assim: músico amador.

Além disso, para Rogério a função da OMB deveria ser abrir o mercado para o musicista profissional, garantir que ele tenha o seu espaço, mas na prática ela não faz isso, e muitos musicistas também se colocam contra justamente por esta questão da classificação:

Então porque que eu vou ter que ser filiado à ordem dos músicos se ela não trabalha para mim? Se ela não tira ali aqueles músicos que se acham músicos (mas que não são)? Eu acho que a Ordem dos Músicos seria uma entidade que poderia dar respaldo para a gente. Lá em São Paulo, na época que a gente trabalhava com o Pena Branca, você não conseguia subir no palco sem a carteira da Ordem dos Músicos, tinha que estar em dia, tinha que estar com recibo.(...) Eu acho que tinha que ser assim.

Como apontado por Débora Luders em “Trabalho e saúde na profissão de músico: reflexões sobre um artista trabalhador”, sobre a OMB:

A instituição que regula o exercício da profissão, a defesa da classe e a fiscalização de seu exercício é a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), criada por meio da Lei n. 3.857 de 22 de dezembro de 1960. A OMB exige registro do profissional, que, por sua vez, requer ao profissional submeter-se ao exame específico.(...) De acordo com Requião (2008), em um estudo com músicos de casas de shows, as nove categorias de classificação propostas pela OMB não dão conta da diversidade de funções nem do perfil profissional do músico popular que, ao exercer múltiplas funções em sua atividade profissional, dificilmente se enquadrará em uma ou outra categoria apenas. Além disso, ressalta que atualmente, a informalidade é a forma mais comum no exercício da profissão de músico, tanto na forma assalariada como autônoma e que, em muitos casos, o músico realiza também atividade profissional em outras áreas (LUDERS, 2013 p. 128)

Adriana Francisco fala sobre essa questão da reforma trabalhista, recursos de negociação com empregado e empregador. Ela colocou que faz essa negociação sempre já que sua profissão é autônoma. Segundo ela, os músicos não têm sindicato, leis específicas, ou se há essas leis, elas não são capazes de resolver os problemas, como no caso da OMB, pelo menos entre os meus interlocutores. Adriana teve que negociar com bandas, seu cachê é diário, ela também diz saber o que “tem que engolir” para trabalhar, ou seja, todas as dificuldades da profissão. A cantora fala também da necessidade de se ter uma “agenda adiantada”, ou seja, marcar as datas com antecedência, para quem não tem leque de arte-educação – que trabalha também enquanto professor de música.

Quando ela fala de arte-educação ela quer dizer das outras jornadas de trabalho que os músicos tendem a assumir para driblar essa insegurança e aumentar seus salários: dar aula particular, trabalhar em estúdios, produzir, trabalhar em conservatório. Dificilmente se encontra alguém que consiga viver apenas da *noite*. Retomando Requião:

Realizei trabalho empírico onde colhi depoimentos de diversos músicos que apontavam como característica de sua atividade profissional a instabilidade, o trabalho sazonal e as relações informais. Tais características tornariam necessário ao perfil profissional do músico um amplo leque de competências. Um dos músicos entrevistados indicou: “trabalho como baixista, produtor, arranjador, professor, tudo isso está inserido dentro dela [da área musical]”. E concluiu: “ser competente é estar apto a trabalhar no maior número de situações profissionais possíveis” (REQUIÃO, 2002, p.109).

Ainda assim optam por trabalhos que estejam relacionados com a música como é o caso da Dorinha, que trabalha no conservatório de Uberlândia:

Eu estou feliz onde eu estou. Estou dando aula. Pelo menos eu to trabalhando com música. Porque eu vejo que muitos, é... muitas pessoas profissionais da música às vezes têm que até trabalhar com outro tipo de serviço que não a música para poder se manter. Então eu pelo menos eu estou me mantendo, e toda a minha vida eu só trabalhei com música, sabe. Nunca assim tive outro trabalho. Então cantando em barzinho, festa, já trabalhei muito em estúdio, fazendo jingle, já fiz mil coisas, mas tudo relacionado a música.

Tudo isso leva à reflexão feita por Caju sobre a sua profissão. E à distinção feita por ele entre “trabalho” e “emprego”. Essa distinção é muito interessante, pois trata do sentido que ele dá ao seu trabalho. O trabalho seria para ele o que ele faz, mesmo que com dificuldade e instabilidade. E o emprego seria algo qualquer em que, mesmo que ele ganhasse mais do que na área da música, seria apenas um emprego, sem envolvimento emocional, como o que ele teve na época em que trabalhou em um supermercado na Inglaterra. Em referência a isso, diz: “Se eu voltar hoje para qualquer supermercado, eu vou trabalhar, mas eu não vou ter felicidade, eu vou ter um emprego, não um trabalho”.

Trata-se, portanto, de demonstrar mais uma vez que a música é um plano A, digamos assim, ou um trabalho escolhido. Não se enquadra em uma categoria de “emprego” que apenas seria atuarem qualquer coisa com a intenção de ganhar dinheiro. O trabalho é apenas considerado trabalho a partir das dimensões emocionais estabelecidas pelos musicistas com a arte que eles produzem. Eles trabalham em diferentes áreas da música se for preciso, mas não gostariam de abandoná-la por outro emprego apenas para atuar profissionalmente por um salário. Essa distinção entre trabalho e emprego se mostrou bastante interessante, pois nesse caso a categoria de trabalho evoca a ideia de que música é sofrimento e prazer simultaneamente, enquanto que em algum emprego qualquer o sofrimento prevalece, já que não haveria a ligação racional e emocional com a sua escolha: viver de música, da música e pela música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando um disco é finalizado suas canções ainda se mantêm na memória dos que ouvem. Digo isso porque registramos suas músicas, lembramos delas algumas vezes, e as melodias reverberam por um tempo. Nenhum disco tem o fim em si mesmo, e depende do sentido que os que o ouvem lhe dão, e do contexto histórico (de sua produção e audição). Um disco é um universo delimitado de músicas escolhidas para serem executadas e interpretadas mesmo que exista um longo repertório musical ao qual o musicista possa se dedicar. Um disco tem começo, meio, mas não tem fim.

Acontece algo similar com as pesquisas. Pesquisas não terminam quando aparentam ser finalizadas. Em outras palavras, abrem espaços para novos estudos, deixam lacunas e curiosidades a serem respondidas em outros momentos. E podem ser, além disso, específicas, delimitando temáticas, grupos, questões, criando um universo demarcado. Uma pesquisa tem começo, meio, mas não tem fim. Por isso não chamo este último tópico de conclusão: trata-se apenas de reflexões e considerações acerca do que foi, do que poderia ter sido e do que pode se tornar essa pesquisa em outro momento.

A minha intenção inicial era apresentar aos leitores uma parte ao menos do cotidiano de um/uma profissional da música. Por ter convivido com parte da rotina dos musicistas ao longo da minha trajetória pessoal, ao me inserir no curso de Ciências Sociais passei a reconhecer muitas das temáticas e conteúdos neste cotidiano.

Mesmo que se trate de uma pesquisa inicial, relativamente pequena e que faz menção a diversas temáticas, penso que cada uma delas pode ser aprofundada em futuras pesquisas: dom, relações de gênero, classe e etnia no meio musical; relações de competitividade, fama, vaidade; e também a questão do trabalho. Essa seleção geral de temáticas, apesar de não ser tão aprofundada, pode proporcionar uma base de estudos, já que cada temática possui pontos que estão elencados em uma rede, que se influenciam mutuamente. Tinha o intuito de estabelecer uma coerência entre esses tópicos que se dividem por uma questão de organização no texto, mas que se relacionam ao longo da pesquisa.

Tenho a expectativa de que essa pesquisa inicial possa contribuir com outras pesquisas com a mesma temática, ainda pouco estudada, sob perspectivas diferentes (sociológica, política, histórica...) e também contribuir com outras pesquisas na área da

Antropologia, por se tratar de uma etnografia e trazer elementos de como foi a trajetória nas incursões de campo, a relação com os interlocutores e todo o processo que fez com que eu chegasse à escolha das temáticas tratadas ao longo dos capítulos.

Diante disso, retomo então as experiências em campo e o contato com meus interlocutores. Como já mencionei na Introdução e em alguns trechos desta monografia, inicialmente havia escrito um roteiro que abordava determinados temas, mas com o decorrer da pesquisa este roteiro se alterou. Muitas das hipóteses nas quais me apoiava no início da pesquisa, das quais tinha praticamente certeza, foram refutadas ao longo de todo o processo etnográfico, e em contrapartida outras também surgiram.

Um exemplo disso foi a hipótese de que o público, em um contexto do bar, não se interessava pela música. Ela não foi confirmada, pois não se tratava de uma questão generalizada: muitas pessoas se mostravam interessadas. Também surgiu outra questão relativa a esta hipótese quando em um dia de incursão a campo percebi que em alguns momentos os próprios musicistas não se mostravam interessados em tocar uma música naquele contexto da *noite*.

Ao longo da pesquisa também pude começar a me afastar de alguns dualismos. Cogitava que se os musicistas não fossem satisfeitos/felizes no trabalho algumas vezes, eles não eram satisfeitos/felizes nunca. Mas isso não ocorre de tal forma, principalmente por terem conceitos diferentes de trabalho. Imaginava que gostavam ou não gostavam de determinadas coisas da *noite*. Mas isso também não ocorre desta forma tão marcada, pois eles gostam, gostam mais ou menos, desgostam de coisas diferentes, e de formas diferentes. Assim, percebi ao longo da pesquisa que há conflitos e complexidades nas questões, e que se eu me proponho a mostrar “O outro lado da *noite*”, é preciso perceber que cada um deles está sobreposto e imbricado um ao outro.

Muitos dos temas que inicialmente pareciam mais relevantes para mim não encontraram tal relevância empiricamente, como aponte na Introdução. Os que tiveram essa relevância foram acrescentados ao trabalho, e aqui retomarei cada um dos temas de forma a relacioná-los finalmente, indicando a direção que utilizei na construção da argumentação. Além disso, retomarei alguns autores com os quais busquei dialogar.

Busco evidenciar, no trabalho, que o contexto social e a música estabelecem uma relação dialética, um interferindo no outro, mutuamente. O contexto social interfere em qual música se faz, como se faz e por quem se faz. Como aponta Seeger, ao analisar uma performance é necessário examinar: “*quem* está envolvido, *onde* e *quando* acontece, *o que*, *como* e *por que* está sendo executado e quais os seus efeitos sobre os

performers e a audiência” (SEEGER, 2008, P.237). A música também interfere em qual contexto social está sendo criado e recriado. Exemplifiquei ao longo do trabalho as diferenças sociais e musicais em sociedades, citando como exemplo os Kaluli, com quem Feld trabalhou. No exemplo deste grupo e sua respectiva produção e forma de produção musical, podemos identificar as relações que existem entre sons e percepção musical. Isso não coloca uma sociedade ou a produção musical dela como superior ou inferior a qualquer outra, são ressaltados apenas exemplos de sociedades e músicas diferentes, e destacando, como no próprio título do texto de Feld, que as estruturas sonoras são também estruturas sociais.

O próprio termo “música” é constantemente utilizado entre aspas por John Blacking, já que a definição e o próprio conceito mudam em diferentes sociedades, havendo aquelas que não contam com este vocábulo. Neste ponto também podemos nos remeter a Geertz quando este aponta que a pintura – mas nesse caso utilizamos a música – reflete conceitos da vida social, e que ações da vida social também refletem os conceitos da pintura. (GEERTZ, 1997).

Utilizar o dom para a explicação de habilidades artísticas gera inúmeras conseqüências que interferem no trabalho dos musicistas, principalmente por não considerar a dimensão de aprendizado e estudo musical. Dificilmente alguém aprenderia a cantar ou tocar de forma tão rápida, assim como ninguém aprende a ler, falar ou andar, ou nasce já fazendo isso. Considerar apenas a dimensão do dom é omitir todo o esforço, aprendizado e contexto em que esses musicistas aprenderam sua habilidade.

Ao desconsiderar o contexto de aprendizado são abertas lacunas para o questionamento, por exemplo, em relação às mulheres, se elas seriam menos capazes ou aptas para a música que os homens. Nessa discussão recorro às autoras Linda Nochlin e Dalila Vasconcelos: a primeira por questionar aonde estariam as mulheres artistas e por evidenciar a pouca quantidade de artistas mulheres, remetendo a explicação ao contexto social; e a segunda por contextualizar a inserção das mulheres na música no caso brasileiro.

Ao se utilizar o argumento do dom como explicação para a habilidade artística, não são consideradas as associações históricas que relacionam as mulheres e a obrigação de trabalho no interior do lar, assim como as dificuldades de serem incentivadas a seguir carreira no mundo das artes. Além disso, quando conseguem se tornar musicistas, passam por situações que podem levar à sua desistência, como diversas situações de assédio e contato com concepções machistas disseminadas. Além

disso, em geral elas devem provar que, assim como os homens, também conseguem compor— pois nem sempre suas composições são reconhecidas como delas. Ainda hoje, pode-se dizer que as mulheres ocupam mais a posição de intérpretes que a de compositoras, como um provável reflexo da visão do senso comum que privilegia nas mulheres sua aparência e duvida da sua capacidade criativa e intelectual.

Não só em relação às mulheres o argumento do dom é prejudicial, como também nas relações de classe e etnia. Muitos dos musicistas interlocutores desta pesquisa, apesar de terem o privilégio de nascer em famílias ou contextos que os auxiliaram no desenvolvimento do seu potencial musical, não tiveram condições materiais para investirem na sua profissão: alguns não tinham ao menos instrumentos para treinar, e trocavam trabalhos para conseguir ter acesso a um material de estudo. Algumas vezes, em suas trajetórias, os musicistas foram questionados sobre sua capacidade por conta da cor de sua pele e até mesmo da sua origem étnica, tendo que provar que poderiam sim ocupar a posição que ocupavam.

Essa questão da classe social e aparência são vinculadas, do meu ponto de vista, à questão da fama, vaidade e sucesso: é necessário que se tenha tempo, dinheiro e aparência que se enquadre nos padrões de beleza para ter mais facilidade na indústria musical, o que nem sempre ocorre. O grande problema é validar-se o trabalho do musicista de acordo com o seu grau de fama ou sucesso, ou seja, a fama o tornaria “merecedor” do reconhecimento do seu trabalho enquanto um “bom musicista”, quando na realidade até mesmo o sucesso é relativo e nem sempre buscado e estimado pelos musicistas. Enquanto no senso comum muitas vezes a vida na *noite* é considerada como a metade do caminho para o musicista ter sucesso/fama, para muitos deles estar trabalhando nos bares é um fim em si mesmo.

Devido a isso, orientei minha pesquisa de forma que ela buscasse explicitar o cotidiano do bar, e como se dá o trabalho do músico nesse contexto específico. Assim, a questão da reciprocidade se tornou uma temática na análise desses ambientes, e das relações interpessoais que residem nele. Para comentar a respeito, utilizei como referência os estudos de Mauss, e considerei os princípios da troca “doar, receber e retribuir” para esquematizar as relações do bar.

Essa análise levou algum tempo, pois esteve relacionada ao meu aprendizado em considerar diferentes atores e perspectivas que constroem essa teia relacional no contexto do bar. É relevante ressaltar que se trata desse contexto específico, pois em um teatro essa reciprocidade se configura de uma forma diferente, assim como busquei

evidenciar na comparação realizada nessa seção, diferenciação apontada pelos próprios musicistas.

Inicialmente, no processo de inserção no campo, em bares e restaurantes, eu apenas me atentava à reação dos ouvintes no bar, como narrei no primeiro capítulo. Procurava suas expressões, me sentia incomodada quando não batiam palmas. Ao longo das incursões a campo, pude notar que me atentava a apenas “um dos lados” nesta cadeia relacional, e foi então que transformei minha forma de analisar o ambiente e o sentido dado a ele.

Dessa forma, como já ressaltai, passei a notar também o comportamento dos musicistas, e em muitos momentos eles, além de não esperarem reação alguma que viesse da plateia, também muitas vezes tinham a capacidade de executara música mesmo sem se atentar ao público. Foram então evidenciados também pelos próprios musicistas casos em que já tocaram assistindo televisão, conversando no celular, jogando xadrez, apenas focando nos próprios pensamentos e até mesmo dormindo.

A relação com o dinheiro apareceu ao longo do trabalho, mas não com a proporção esperada. Pensava ser o dinheiro, ou em outras palavras a falta dele, a principal questão que incomodasse meus interlocutores. É claro, esta é uma questão que os incomoda, muitos citaram salários, problemas relativos ao dinheiro, e discutiram sobre a preferência em relação ao valor fixo em detrimento do *couvert*. Por isso havia uma preocupação, na monografia, em evidenciar o funcionamento do *couvert* e como ocorrem as negociações entre bar e musicista.

Entretanto a dimensão do trabalho, nos relatos, vinculou-se menos à questão do dinheiro. Primeiramente a partir da fala marcante de Rogério Motta, quando questionou porque, além do dinheiro, suas horas de trabalho foram reduzidas, já que ele queria tocar suas músicas, sua relação com o trabalho aparecendo então de forma prazerosa. Outro ponto que evidencio a partir disso é justamente a frase de outro musicista, Bolacha, quando afirmou: “Você não está se divertindo, mas também não está sofrendo”. As falas e os musicistas fizeram-me perceber a outra dimensão do trabalho musical.

Foram evidentes na pesquisa, e busquei trazer para a monografia relatos sobre desrespeitos diversos no âmbito do bar além de outros sobre concorrência, instabilidade financeira, assédios, preconceitos, baixo salário. Questões também apontadas em outros contextos musicais, em outras cidades, como visto, por exemplo, no texto sobre o Blues em Porto Alegre, de autoria de Rafael Deffaci, e no texto sobre o Jazz em São Paulo, de

autoria de Marcus Almeida. Todos esses pontos me faziam ponderar sobre o porquê desses musicistas não desistirem de sua profissão. E essa explicação, pelo que percebo, não está no dinheiro que recebem, mas sim na forma com que se relacionam com a música. Essa relação foi definida na distinção feita por Caju entre trabalho e emprego.

Estar empregado, como vimos no capítulo 2 – Lado B –, seria conseguir algum trabalho em qualquer função, mas mesmo que seja um emprego de boa remuneração, é uma atividade sem quaisquer laços afetivos, emocionais. Seria apenas uma forma de sobrevivência. Já o trabalho estaria associado a ter como profissão algo que realmente fizesse sentido, que não fosse apenas racional ou funcional. O trabalho, segundo Caju, é aquele em que ele pode se sustentar por meio da música, ou qualquer atividade ligada a ela. Assim como no texto de Deffaci, o advogado se torna músico, pois ele tinha apenas um emprego enquanto advogado.

Muitos dos meus interlocutores não desistiram de sua profissão por fazerem parte de um universo social musical, e não conseguirem se afastar da música. Mesmo que não trabalhem apenas na “*noite*” e deem aulas, atuem em estúdios, conservatórios, ou outros projetos culturais, todos os projetos envolvem a música, e eles utilizam-na para viver. E por meio dela conseguiram atingir diversos objetivos, não a substituindo por uma proposta salarial maior, já que são “operários da música”, como aponta Adriana Francisco.

Por fim, gostaria de ressaltar que desenvolver o presente trabalho, realizar incursões de campo e entrevistas foi de grande valor. Trata-se de uma pesquisa inicial, e de uma trajetória que envolveu revisitar um ambiente já conhecido, refletir, transformar certezas em dúvidas e redefinir conceitos. Não considero finalizado o projeto, tive algumas limitações de tempo, para leituras e para campo, e por se tratar de um campo realizado nos bares, era necessário utilizar os finais de semana ou dias de semana em que a ida a campo era realizada muito tarde no período noturno. Tive algumas limitações também em relação à questão financeira, já que alguns locais possuíam preços muito elevados, e como eu permanecia a *noite* toda, era necessário consumir no ambiente.

Pondero ainda ser necessária a produção de mais trabalhos que envolvam a música nas Ciências Sociais. Penso que futuramente gostaria de desenvolver uma pesquisa com músicos que trabalhem nas ruas, e acredito ainda que temáticas como aprendizado musical, o trabalho nos estúdios de música e festivais de música também sejam muito interessantes para serem pesquisadas. E espero que de alguma forma este

trabalho contribua para a valorização dos musicistas enquanto profissionais, assim como espero que os musicistas se identifiquem com ele e as questões aqui tratadas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. V. S. R. M. de: **O jazz paulistano: um estudo da cena jazzística da cidade de São Paulo.** Biblioteca do instituto de Artes. Apresentada como tese de doutorado pela Universidade Estadual de Campinas, Biblioteca do instituto de Artes, 2016.

BARTZ, Guilherme Furtado. **Vivendo de música: trabalho, profissão e identidade: uma etnografia da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro de Porto Alegre.** Apresentada como dissertação de mestrado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018. Disponível em < <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/179403> >Acesso em: 23/11/2019)

BLACKING, Jhon. **Música, cultura e experiência.** Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

CARVALHO, Dalila de Vasconcellos. **O gênero da música: a construção social da vocação.** São Paulo: Alameda, 2012.

DA MATTA, Roberto. **O ofício do etnólogo ou como ter anthropological blues.** Boletim do Museu Nacional: Antropologia. Rio de Janeiro, n. 27, 1978.

DA MATTA, Roberto. **Sabe com quem está falando?** Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil. In: Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEFFACI, Rafael Salib. **Blues do delta do Jacuí: um estudo etnográfico sobre a cena musical blues na cidade de Porto Alegre.** Apresentada como dissertação de mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em < <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006a/00006a4e.pdf> >. Acesso em 23/11/2019

ESOPO. **Fábulas de Esopo.** Tradução de Antônio Carlos Viana. L&PM. Porto Alegre, 2008.

FELD, Steven. **Simpósio sobre sociomusicologia comparativa: Estrutura sonora como estrutura social.** In: Sociedade e cultura. Goiânia, v. 18, n. 1, 2015.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa;** tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LUDERS, Débora. **Trabalho e saúde na profissão de músico: reflexões sobre um artista-trabalhador.** Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 47, p.123-137. Curitiba, 2013.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas.** In: Sociologia e Antropologia. Tradução Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução Juliana Vacaro. 2. ed. São Paulo, Aurora, 2016

PEIRANO, Mariza. **Etnografia não é método**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. **Eis aí a Lapa...: Processos e relações de trabalho do músico das casas de show da Lapa**. Apresentada como tese de doutorado. Universidade Fluminense. Niterói, 2018 (Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp072227.pdf>> Acesso em: 23/11/2019)

RODRIGUES, Silvia Viana. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. Tradução de Giovanni Cirino. Cadernos de campo, n. 17, p. 1-348. São Paulo, 2008.

Discografia:

BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. **Cálice**. Chico Buarque. Polygram/ Philips, 1978

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. **Choro bandido**. Corrupião. Produção independente, 1993.

BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. **Nos bailes da vida**. Caçador de mim. Belo Horizonte; PHILIPS, 1981.

CORRÊA, Zebeto. **Outro lado da Noite**. Sotaques brasileiros. Belo Horizonte (MG): produção independente, 2012.

GOGLIANO, Osvaldo; ROSA, Noel. **Feitio de oração**. Rio de Janeiro, 1933.

GONZAGUINHA. **Caminhos do coração**. Cavaleiro Solitário. Som Livre, 1993.

JOBIM, Tom. **Introdução**. O tempo e o vento. Som Livre, 1985.

LARA, Jairo; MOURÃO, Túlio. **Alma de músico**. AdCanto. RCA, 1982.

MORAES, Vinícius de; NOGUEIRA, Paulinho; TOQUINHO. **Choro chorado pra Paulinho Nogueira**. Toquinho e Vinícius. Poligram, 1975.

MORRICONE, Ennio. **Love Theme**. Cinema Paradiso. General music, 1990.

SALGADO, Luiz. **São Gonçalo e o Tinhoso do Pé Redondo**. Sina de Cantadô. Uberlândia. Produção independente, 2008.

TEIXEIRA, Renato. **Amanheceu, peguei a viola**. RGE, 1984.