

## “Cachê sangrento”: relações entre músicos e não músicos e as condições precárias de trabalho musical em Aracaju

João Luís dos Santos Meneses<sup>1</sup>

UFRJ/ PPGM

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Etnomusicologia*

joaoluismeneses92@gmail.com

**Resumo:** A atuação em bares e festas particulares em Aracaju tornou-se prática habitual para uma grande quantidade de músicos. No entanto, essa atividade não regulamentada e sem proteção de órgãos que supostamente protegeriam a classe, como a Ordem dos Músicos do Brasil – OMB - e o Sindicato dos Músicos – SINDMUSE -, apesar de gerida pelos próprios músicos de maneira autônoma, está submetida às condições de trabalho precárias, fornecidas por empresários, donos de bares e demais pagantes. No presente artigo, fruto de uma pesquisa maior em desenvolvimento no mestrado, busco mostrar que essa submissão é resultado de relações conflituosas entre músicos – contratado – e não músicos - contratantes. Analiso alguns desses aspectos a partir das ideias de Becker (2009) e seu conceito de *Outsider*, no qual determinados grupos sociais considerados desviantes geram sua própria cultura. Como metodologia faço uso da forma etnográfica amparado no conceito de “alteridade mínima” desenvolvido por Peirano (1999), no qual o pesquisador tem como objeto de estudo a sua própria atividade profissional.

**Palavras-chave:** Trabalho musical; Condições de trabalho; *Outsiders*.

### “Bloody Fee”: Relations Between Musicians And Non-Musicians And The Precarious Conditions Of Musical Work In Aracaju

**Abstract:** Playing in clubs and private parties has become common practice to a number of musicians in Aracaju. Despite that, such an activity – which lacks regulation as well as protection from entities such as the Brazilian Musician’s Association and the Brazilian Musician’s Union –, although it is managed by the musicians themselves under an autonomous fashion, it remains subject to precarious working conditions provided by entrepreneurs, club owners and individual payers. In this article, which is a branch of a wider research underway in my Master’s degree course, I seek to prove that such submission is a result of a conflictious relation between musicians – those who are hired – and non-musicians – those who hire. I analyze some aspects of it by making use of Becker’s (2009) ideas, especially his concept of the *Outsider*, according to which some social groups that are labeled “deviant” produce their own culture. As for the methodology, this work presents an ethnographic outline, grounded on the concept of “minimal alterities” developed by Peirano (1999), who elected his own professional activity as his study object.

**Keywords:** Musical work; Working conditions; Outsiders.

## 1 Introdução

---

<sup>1</sup> Orientador: José Alberto Salgado. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Este artigo apresenta uma pequena parte das reflexões que compõem minha dissertação, ainda em desenvolvimento, a qual pretende investigar a prática profissional de músicos que atuam em bares e festas particulares em Aracaju. O objetivo da presente pesquisa, no entanto, é descrever e analisar algumas condições de trabalho tidas como precárias, especialmente em decorrência da relação de dependência entre músicos – contratados - e não músicos - contratantes.

Apoiado em Peirano (1999), considero que esta etnografia foi elaborada a partir do conceito de “alteridade mínima”, uma vez que o objeto de pesquisa aqui estudado está inserido no meu próprio campo de atuação profissional. Peirano, ao pesquisar sobre as diferenças culturais e geográficas na antropologia, afirma que o encontro radical com a alteridade não é mais um aspecto fundamental para a disciplina e identifica quatro categorias de alteridade: a “alteridade radical”, “contato com a alteridade”, “alteridade próxima”, e a “alteridade mínima”, que é do tipo encontrado em estudos que focalizam o próprio trabalho intelectual dos antropólogos.

## **2 *Outsiders*: a (sub)cultura dos músicos que atuam em bares e festas particulares**

O estadunidense Howard Becker (1928-), em sua obra “*Outsiders*: estudos de sociologia do desvio” traz reflexões acerca da cultura de pessoas desviantes. O autor usa o termo *outsiders* “para designar aquelas pessoas que são consideradas desviantes a outras, situando-se por isso fora do círculo dos membros ‘normais’ do grupo” (BECKER, 2009, p. 27). Ao fazer uma revisão sobre o conceito de desviante, mostra diferentes perspectivas: a) concepção estatística, que define como desviante tudo que varia excessivamente em relação à média; b) a concepção patológica, que considera como tal pessoas diagnosticadas com problemas de saúde, como, por exemplo, os viciados em drogas; c) e a concepção relativística, que evita julgamentos leigos a grupos que não obedecem a regras.

Pensando nesta última, discorre sobre a cultura criada por pessoas que tem um modo de viver não convencional, sobre seus signos e problemas. Em uma de suas pesquisas de campo ele fez um trabalho etnográfico sobre o músico de casa noturna na cidade de Chicago, descrevendo a cultura – ou subcultura - de um músico, cujo estilo de vida foge dos padrões considerados normais da sociedade mais ampla. Muitas das questões levantadas no seu texto são repensadas aqui, quando, por exemplo, ele diz que “O músico de casa noturna [...] pode ser definido simplesmente como alguém que toca música popular por dinheiro” (BECKER, 2009, p. 91).

Mas a principal contribuição se refere às relações interpessoais, às perturbações decorrentes do sentimento de isolamento que os músicos têm em relação à sociedade mais ampla, e aos problemas resultantes da relação com não músicos. Becker relata criticamente o auto isolamento que os músicos praticam por se considerarem especiais e detentores de um talento que os separam de homens “quadrados” - termo êmico<sup>2</sup> usado pelos músicos de Chicago para se referirem a não músicos. Para eles, o não músico “é o tipo de pessoa que é o oposto do que todo músico é, ou deveria ser: é uma maneira de pensar, sentir e se comportar [...] oposta àquilo que os músicos apreciam” (BECKER, 2009, p. 94).

Uma das principais causas desse afastamento gira em torno da manutenção de sua liberdade artística diante dos constrangimentos impostos por quem paga pelo serviço. Nesse sentido, a partir das ideias de Becker, reflito sobre os ideais de profissão *versus* as pressões comerciais na atuação dos músicos aracaJuanos, focalizando três categorias de análise: condições acústicas; remuneração e tempo de show; e condições físicas para performance. Tentarei mostrar que a atividade profissional do músico, apesar de estar inserida no setor de prestação de serviço, se difere de outras profissões por necessitar de condições específicas de trabalho.

Longe de romantizar o *modus operandi* dos músicos, como bem critica a sociologia moderna (BOURDIEU, 1996; ELIAS, 1995), defendo que o músico necessita de circunstâncias que ultrapassam os detalhes contratuais e consensuais, como cumprimento de horários, cláusulas de contrato, etc. Veremos com mais afinco essa questão quando falarei das condições acústicas às quais o músico é submetido, ou seja, ao tipo de sonorização muitas vezes inadequados para à performance. Tratarei também das circunstâncias em que o executante está sujeito à mixagem de um dono de bar, que é proprietário do equipamento sonoro mas não tem e não quer ter conhecimento sobre parâmetros do som.

## 2 Condições de trabalho

A fim de ilustrar as condições sob as quais os músicos estão sujeitos, vale refletir sobre a seguinte pergunta: uma pessoa não musicista irá compreender as necessidades materiais e/ou técnicas que um músico precisa ter para executar seu trabalho? Os constrangimentos são colocados de maneira que um contratante não consegue visualizar que os fez, pois não entende muito que para que uma performance musical aconteça de maneira satisfatória são necessárias

---

<sup>2</sup> Abordagem antropológica que pretende utilizar termos e categorias com significados próprios dentro do sistema cultural do grupo estudado.

condições específicas - como acústica, espaço, etc –, não aplicáveis a outras prestações de serviço no setor de eventos, como o trabalho de garçons, *buffet*, seguranças, entre outros.

## 2.1 Condições acústicas

Os bares frequentemente exigem que o técnico de som – muitas vezes esse papel é feito pelo próprio músico - regule o volume numa altura que deixe o “som ambiente”. Em outras palavras, o dono do estabelecimento quer proporcionar aos clientes uma intensidade que possibilite a conversa entre eles. Dessa maneira, a exigência fica muito abstrata, pois se um determinado cliente considerar que o volume o está incomodando, os músicos são obrigados a diminuir. Quando isso acontece, a performance é afetada a partir de então, pois o músico se prejudica tecnicamente por não ouvir o seu próprio instrumento, podendo, inclusive, obter lesões, como é o caso de cantores que precisam cantar numa região aguda e com baixa intensidade, ocasionando, conseqüentemente, rouquidão. Outro exemplo é o de um violonista: suas unhas geralmente saem quebradas por tocar com demasiada força. Os bateristas tem reclamações ainda mais delicadas, pois muitos bares ou não microfonam as peças de uma bateria acústica ou possuem baterias eletrônicas<sup>3</sup>, cujo funcionamento depende de caixas amplificadas. A paisagem sonora de um ambiente como o descrito é constituída mais por conversas, gritos e ruídos os mais diversos, do que por música.

Mas o que está em questão é que, muitas vezes, tanto o público quanto o dono do bar não tem dimensão e sensibilidade de como funciona a performance de um músico. Não imaginam que possivelmente existem dinâmicas a serem exploradas pelos executantes. Estes, frustrados por não tocarem seus instrumentos como idealmente imaginaram ou treinaram, continuam o show sem estímulo, exceto pelo dinheiro que vão receber quando acabar. Porém, ao mesmo tempo que é exigido um volume baixo, é solicitado animação. Gera-se a pergunta: como o músico vai conseguir manter ânimo, carisma e interação com o público se as condições mínimas para uma boa execução musical não são atendidas?

Em festas particulares, a questão da intensidade sonora não é tão diferente em alguns casos. Muitos contratantes, antes de fechar negócio, estabelecem algumas prerrogativas do tipo: “eu queria só uma musiquinha de fundo enquanto os convidados estão jantando”. Pergunto-me qual o interesse de ter música ao vivo se, neste caso, um som mecânico supriria a necessidade. As vezes em que tentei extrair essa informação de alguns dos contratantes obtive

---

<sup>3</sup> Uma bateria eletrônica sintetiza uma bateria acústica através de *pads*. Só é possível obter som se conectado a uma caixa amplificadora.

a mesma resposta: “a música ao vivo dá um *up* na festa”. O que seria um *up*? Minha hipótese é de que esse desejo retrata uma tradição histórica na qual a presença simbólica de um músico significa *status* e quando o estatuto do músico, ainda fragilizado, considerava a atividade musical análoga a qualquer outro fazer manual<sup>4</sup>. Um exemplo: já aconteceu comigo de pedirem incessantemente para baixar o volume do som. Baixei de forma gradual conforme solicitado. Desliguei o aparelho, continuei “me apresentando” e, finalmente, as pessoas ficaram contentes. O detalhe é que meu violão é elétrico e não tem tampo acústico. Ou seja, só é possível ouvir se estiver conectado a um som amplificado.

Através da minha trajetória profissional e dos músicos com quem estabeleci contato constatei que trabalhar em festas particulares é uma das frentes mais rentáveis financeiramente. Em Aracaju essa frente é marcada por uma grande demanda por parte de membros da elite e permite que um músico se sustente apenas desse segmento. Nesse sentido, há um alto número de músicos dispostos a entrar nesse circuito, mas poucos decididos a se submeter aos requisitos necessários, ou seja, às exigências dos contratantes.

## 2.2 Remuneração e tempo de show

Apesar de não existirem normas de execução, muito menos fiscalização por parte do Sindicato dos Músicos ou da Ordem dos Músicos do Brasil, o trabalho dos músicos de casa noturna e de festas particulares parece obedecer a uma organização bem definida no que se refere à remuneração, o que não significa dizer que tal organização assegura boas condições de trabalho. Nos termos de Becker, existe uma cultura que define os modos de fazer entre os músicos, pois “sempre que um grupo de pessoas tem parcialmente uma vida comum com um pequeno grau de isolamento em relação a outras pessoas, uma mesma posição na sociedade, problemas comuns e talvez alguns inimigos comuns, ali se constitui uma cultura” (HUGHES *apud* BECKER, 2009, p. 90).

A cultura formada por esses prestadores de serviço se organizou de tal maneira que os termos “pré-definidos” são compartilhados não só entre músicos, mas entre os contratantes. Portanto, muitas vezes os valores são pré-estabelecidos ou mantidos pelo próprio cliente, pois este já tem conhecimento do que vem sendo feito, do padrão. Qualquer tentativa de mudança por parte do músico é constrangida pelo pagante. Mas há variantes nas duas frentes quanto à remuneração. A diferença fundamental das festas particulares para as casas noturnas é que no primeiro caso o cliente não está visando obter lucro financeiro como no segundo, mas outro

---

<sup>4</sup> Ver Hauser (1951), Pifano (1997) e Heinich (2005).

tipo de recompensa – lê-se diversão e/ou *status*. Dessa maneira, o cantor ou líder da banda que vai atuar em festa particular tem mais liberdade para estipular o valor do seu trabalho, enquanto na segunda situação, apesar de relativa liberdade, é preciso se adequar aos padrões já estabelecidos no campo e convenientemente mantidos pelo contratante.

O músico pretendente se predispõe a atuar sob circunstâncias que antecedem a negociação. Já entram nesse campo sabendo que o cachê é 150 reais para instrumentistas e cerca de 300 reais para cantores, independentemente do tipo de performance, do local ou ocasião. Esse fato revela que, de alguma forma, condições trabalhistas foram sendo naturalizadas e se estabelecendo como *modus operandi*.

Uma boa ilustração pode ser feita no seguinte exemplo: o dono de um bar renomado e responsável por manter o trabalho de muitos músicos na cidade me contratou para fazer voz e violão por 400 reais. Um outro dia solicitou o meu serviço com acompanhamento de banda. Cobrei o valor de 1300 reais. Instantaneamente ele perguntou: “mas são quantos integrantes?”. Respondi que eram quatro, além de mim. Ele relutou que meu cálculo estava errado, pois “sabia” que o cachê de um músico instrumentista era 150 reais, ou seja, totalizaria 1000 reais.

Da consequência dessa imposição por parte dos clientes, Becker fala que “surgem conflitos e hostilidades, os métodos de defesa contra a interferência externa tornam-se uma preocupação dos membros do grupo, e uma subcultura se desenvolve em torno desse conjunto de problemas” (BECKER, 2009, p. 92). Nesse sentido, constantemente são geradas discussões sobre estabelecimento de cachês mínimos e outros tipos de pré-condições em ambientes virtuais. Foi criado em 2016, por exemplo, um grupo de *Whatsapp* intitulado inicialmente como “Músicos Sergipanos” e posteriormente como “Arte Sergipana: sergipanidade e musicalidade” - a fim de abranger profissionais de outras artes. Essa comunidade cibernética era composta por quase 200 integrantes, mas os conflitos internos motivaram a saída de alguns, restando, atualmente, 134 pessoas. O grupo foi pensado e elaborado por Torugo Teles<sup>5</sup>, artista bem relacionado na cidade. O argumento do cantor é de que a música sergipana é fragmentada e os músicos precisam se unir para fortalecer a classe - essa narrativa se repete bastante na classe artística. Lá existem músicos instrumentistas e cantores dos mais variados estilos. Funciona principalmente como ferramenta de divulgação e oferta de mão-de-obra. Todo começo de semana, por exemplo, bateristas, guitarristas, tecladistas, entre outros instrumentistas *freelancers*, mandam mensagens informando os dias em que estão livres para “matar cachê”.

---

<sup>5</sup> Artista com quem mantenho constante comunicação e que aceitou contribuir com o atual trabalho.

Nesse sentido funciona também o tempo do show. Tanto músicos como contratantes compartilham a ideia de que uma apresentação musical dura três horas. Isso funciona tanto para apresentação em casas de show quanto para festas particulares. Porém, nenhum músico com quem tive contato até esta altura está contente com a duração. Muitos dizem que não é possível apresentar um bom trabalho ou manter um show interativo. Entre os cantores, esse longo tempo prejudica no seu carisma e no seu posicionamento no palco. Entre os instrumentistas se tornou hábito fazer show sentado ou parado.

Esses comportamentos causam desentendimentos entre os integrantes de uma banda, pois o(a) cantor(a), no intuito de conquistar os clientes, exige que os instrumentistas se mantenham mais agitados no palco e interajam com o público, seja dançando ou sorrindo enquanto executam o instrumento. Um desses casos aconteceu numa banda de forró com um baixista. O dono da banda pediu para que ele se esforçasse para demonstrar alegria durante a performance, mas o músico se recusou afirmando que está lá para tocar, não para ser “palhaço”. Como consequência, foi substituído. Porém, nada foi feito ou pensado a respeito do que poderia ter causado o tal desânimo. A duração, portanto, é mais uma condição imposta pelo cliente e se configura como constrangimento ao passo que prejudica a performance, principal reclamação dos músicos.

Em termos comparativos, podemos fazer uso da pesquisa de Requião (2008), na qual a autora analisa as relações de trabalho de músicos que atuam na Lapa carioca. Lá, o tempo pré-determinado de show varia entre quatro e quatro horas e meia. Para além da Lapa, esse modelo de apresentação é repetido em várias regiões do Rio de Janeiro, como eu pude perceber nos anos em que dividia as disciplinas de mestrado com a atividade musical em barzinhos de Jacarepaguá, Barra da Tijuca e Vila Isabel. Esse fato não ameniza a situação de precariedade das três horas aracajuanas, mas quando comento sobre a minha experiência como músico em terras fluminenses, meus pares logo pensam: “a gente tá reclamando de barriga cheia então”.

Estes e outros constrangimentos são imposições ou de proprietários de casas de show ou de contratantes de festas particulares, sob os quais os músicos que dependem dessa fonte de renda e ocupam posições desprivilegiadas no campo não conseguem escapar. Becker corrobora com essa falta de alternativa ao entender a música como produto inserido no setor de serviço<sup>6</sup> e que

esses trabalhos distinguem-se em geral pelo fato de, neles, o trabalhador entrar em contato mais ou menos direto e pessoal com o consumidor final do produto

---

<sup>6</sup> Também conhecido como setor terciário, é um dos três setores que movimentam a economia (GIRARDI, 2019). Disponível em: <https://www.infoescola.com/economia/setor-terciario/>. Acesso em: 11 de julho de 2019.

de seu trabalho, o cliente para quem executa o serviço. Consequentemente, o cliente é capaz de dirigir ou tentar dirigir o trabalhador em sua tarefa e de aplicar sanções de vários tipos, variando desde a pressão informal até a recusa do serviço, que passa a ser solicitado a outras das muitas pessoas que o executam (BECKER, 2009, p. 91).

### 2.3 Condições físicas

Becker também fala sobre a auto segregação que o músico busca ao criar barreiras físicas entre o palco e o público a fim de evitar qualquer tipo de relação que possibilite interferência na performance (BECKER, 2009, p. 105-109). No caso desta pesquisa, esse isolamento é algo desejável, mas está longe de ser efetivado já que na maioria das festas particulares não existe palco, exceto em casamentos e formaturas de maior porte, onde alugam-se salões de festa. Em eventos particulares menores e na grande maioria dos bares, não existe um local que deixe o músico num plano diferente do público. Essa acessibilidade faz com que as pessoas que estão assistindo ao show sintam-se livres para interferir de várias maneiras, muitas delas podendo até machucar fisicamente os músicos ou danificar os instrumentos. Em várias situações precisei paralisar o show para limpar a pedaleira da guitarra suja de bebida alcoólica. Em outras, meu baterista ameaçou parar de tocar porque pessoas resolviam bater no prato com a mão ou derramavam cerveja. Em casos mais extremos, e não menos frequentes, apropriava-se do microfone para cantar junto ou apenas gritar. Numa dessas ocorrências, uma mulher ao tentar pegar o microfone, tropeçou e quebrou meu dente – tive que ir ao dentista refazer com resina. Gabriel, vocalista da banda “Os Faranis”<sup>7</sup> afirmou que isso já aconteceu com ele duas vezes.

Um cantor certa vez falou sobre a possibilidade de cercar-se de cones e cordas, similares ao material usado em estacionamentos de carro. Porém, a atitude de distanciamento pode ser mal vista pelo público. Pensando nisso, alguns músicos levam um tapete que possa, eventualmente, demarcar seu espaço e afastar simbolicamente a plateia. Saulinho, por exemplo, faz isso com um tapete personalizado com a sua marca, como mostrar a figura 1:

---

<sup>7</sup> Os Faranis é uma banda aracajuana que atua tanto em festas particulares e bares, quanto em eventos de grande porte.



Figura 1 – Saulinho em uma das apresentações (Fonte: *Instagram*).

Note que o tamanho do tapete não considerou o percussionista. Neste caso, as crianças presentes estavam apenas admirando a performance, mas é comum que elas toquem nos instrumentos com ou sem permissão do músico. Às vezes o uso desse tipo de material pode ser interpretado como aporte estético, mas quando perguntei ao mesmo sobre o que motivou o uso, ele respondeu:

Dá um suporte da porra o tapete. Porque você se sente mais... porra! Quando eu tocava sem tapete parecia que tava faltando alguma coisa, né? A gente tocava no chão, em qualquer lugar. E o tapete realmente delimita o espaço e eu fico, porra, bem, assim... e as pessoas às vezes pensam em pisar no tapete ou não, entendeu? (informação verbal).

Como estratégia, portanto, além dos tapetes para demarcarem seu espaço, os músicos se posicionam entre caixas de som ou recorrem ao improviso, como aconteceu com “Os Faranis” no *Lucky* - bar localizado na orla de Aracaju. A banda fez uso de um espaço até então não utilizado para tocar. Trata-se da entrada da parte interna do mesmo bar. Aos domingos, o local não funciona. Nesse caso, eles quiseram fazer uso do local e foram além ao pedir pra que se colocasse uma corda que separa a parte externa da entrada da parte interna. A ideia foi tão boa que eu passei a adotá-la nas vezes em que trabalhei lá.

Vale narrar uma história análoga que me aconteceu durante o mês de janeiro de 2020. O termo “cachê sangrento” foi proferido certo dia por Penka<sup>8</sup>, quando voltávamos de um show realizado em São Cristóvão - cidade que integra a “Grande Aracaju” pela proximidade e importância socioeconômica. Na ocasião tocamos no aniversário de uma pessoa que mora em Aracaju e tem uma chácara de veraneio naquela cidade. Durante o show houveram dois grandes problemas.

O primeiro, de recorrência costumeira, trata-se da interferência do técnico de som durante o show. Depois de passarmos o som, o mixador, com a intenção de aprimorar a qualidade no P.A. (*public address*), passou a mudar frequências durante a apresentação, ocasionando muito desconforto. Acontece que esses profissionais - contratados pelo dono da festa e sem ligação alguma com a banda - trabalham de acordo com suas referências musicais, ou seja, timbrando cada instrumento de acordo com seus parâmetros próprios. Se estes não estão em consonância com os gostos dos músicos, cria-se um verdadeiro caos. Lembro-me das vezes em que o técnico aplicava efeitos como *reverb* e *delay* no meu microfone em diferentes momentos da música, sem solicitar minha permissão, a do intérprete. No caso de São Cristóvão, aconteceu uma atitude considerada extrema por mim e por Penka: o microfone do bumbo e do chimbau estavam muito abaixo do volume dos outros instrumentos. Portanto, intuitiva e inconscientemente, o baterista passou a exceder a força com que o pé direito e a mão direita percutia suas peças, ocasionando desconforto sonoro e dores em articulações localizadas.

O segundo se refere à chuva. O palco - felizmente existia um nesse dia - foi disposto de maneira que não tinha cobertura. Contrariando a previsão do tempo que, segundo o contratante, foi pesquisada antes da ideia de fazer o evento a céu aberto, choveu bastante durante o show. Apressadamente, interrompemos a apresentação e levamos todo o equipamento para uma cobertura. Felizmente não houve danos materiais. Porém, além da água ter atingido os instrumentos, ficamos com as roupas molhadas. Quando a chuva cessou, relutamos em não mais tocar devido ao risco de acontecer o mesmo. O contratante se negou e ameaçou não pagar pelo serviço. Depois de algumas desavenças resolvemos voltar a tocar e ganhar aquele dinheiro. Foram quase duas horas tocando sob tais condições e, para completar, o técnico de som, que teve seu material também atingido pela chuva, precisou refazer toda a mixagem durante o show, mais uma vez levando em conta seus parâmetros próprios.

---

<sup>8</sup> Baterista da cidade. Atua tanto em bares e festas particulares, como em bandas de grande porte que viajam outras cidades do Brasil.

Em outro episódio fui contratado para cantar numa “aula da saudade”<sup>9</sup> organizada por uma empresa especializada em eventos de formatura. Ao chegar, percebi que o contratante reservou um espaço para os músicos sem muita preocupação. Tocamos na grama, sem palco, sem suporte para água e acessórios, e o pior, numa tenda que não era suficiente para nos proteger do sol. Eram 14:00h, quando Penka reclamou que não dava mais para tocar em tais condições, pois não havia sombra no local em que ele estava. Sensibilizado, o *dj*, também proprietário da sonorização, colocou o reboque que guarda seus equipamentos numa posição que fornecesse sombra para o músico, como se pode ver na foto a seguir:



Figura 2 – Penka Batera tocando comigo numa aula da saudade. Algumas partes foram cobertas por tarja preta para evitar divulgação de marcas.

### 3 Conclusão

A partir da etnografia realizada em alguns bares e festas particulares de Aracaju, é possível observar que existe uma cultura do trabalho musical e, constante desenvolvimento no que concerne ao seu *modus operandi*. As más condições de atuação são naturalizadas, bem como a dependência em que se encontram os músicos em relação àqueles que pagam pelo serviço - em sua maioria não músicos.

O modo como a classe musical nesta cidade – e noutras, como apontam estudos recentes - se organiza face aos problemas enfrentados ainda se mostra ineficaz. Apesar das

---

<sup>9</sup> Tipo de festa criada para celebrar formaturas. Nela, diferentemente da colação de grau, os alunos não podem levar convidados.

constantes reclamações, pouco é feito para que hajam mudanças significativas em âmbitos formais, como reivindicações através de sindicato e organizações burocráticas. Neste momento, realizam-se discussões no intuito de criar um sindicato dos músicos, paralelo ao já existente, que abranja, no entanto, as frentes de trabalho descritas aqui.

### Referências:

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luísa de X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *Regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

ELIAS, Norbet. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

HAUSER, Arnold. *O estatuto social da renascença*. In: HISTÓRIA SOCIAL DA LITERATURA E DA ARTE. Vol. I. São Paulo: editora Mestre Jou, 1972-1982, p. 415-435.

HEINICH, Nathalie. *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea*. In: REVISTA PORTO ARTE, v. 13, n. 22, 2005, Porto Alegre. Editora: Comitê Editorial, 2005, p. 137-147.

PEIRANO, Mariza GS. *A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil*. In: SÉRIE ANTROPOLOGIA, 255. 1999, Brasília. Edição 255. Local de publicação: Universidade de Brasília, 1999. p. 1-35.

PIFANO, Raquel Quinet. *O estatuto social do artista na sociedade colonial mineira*. In: XIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 19, 1997, Belo Horizonte. *Anais do XIX Simpósio Nacional de História* da ANPUH – Associação Nacional de História. São Paulo: Humanitas, FFLCH-USP/ANPUH, 1998. v. 1, p. 121-130.

REQUIÃO, Luciana. *“Eis aí a Lapa”*: processos e relações de trabalho do músicos nas casas de show da Lapa. Niterói, 2008. 292f. Doutorado em Educação. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.