

O processo de formação do músico popular profissional: investigação sobre experiências, competências e suas atuações na cadeia produtiva da música

Felipe Pacheco dos Santos¹

UNIRIO PPGM

MESTRADO

SIMPOM: *MÚSICA E EDUCAÇÃO*

pacheco_felipe@hotmail.com

Resumo: Esta investigação, fruto de pesquisa de dissertação de mestrado, teve por objetivo compreender os diversos contextos de formação profissional do músico popular, suas experiências profissionais e as competências ali imbricadas. Para tanto, buscamos analisar os processos produtivos que se desenrolam a partir da chamada cadeia produtiva da música (PRESTES FILHO, 2005) e a noção de competência profissional que permite ao músico atuar nos diferentes setores dessa cadeia. Consideramos o fato da atividade profissional do músico popular não necessariamente requisitar uma certificação profissional, podendo haver diversos percursos possíveis e diferentes níveis de profissionalização. Assim, buscamos compreender a formação destes músicos, sua concepção de competência e o processo de aprendizado que os tornam aptos a exercer suas atividades profissionais. A metodologia envolveu entrevistas com quatro músicos atuantes e um profissional da área da produção fonográfica. Observamos que os músicos apresentaram práticas diversificadas frente a uma carreira instável e, na maior parte das vezes, autônoma. Assim, multiplicam-se as possibilidades de obter renda durante todos os períodos do ano. Nas falas dos entrevistados observamos um destaque dado à ideia de músico amador e músico profissional. Percebemos que a noção de amadorismo se contrapõe à noção de profissionalismo. Em outros casos as respostas relativizaram o termo, apontando para um amadorismo que passa a ser considerado um estado de aprendizagem, de descontração ou um *hobby*. Nessa pesquisa, pretendemos contribuir para a área da educação musical e para pesquisas afins, ao compreender e analisar os percursos de formação dos músicos populares, suas experiências profissionais e a sua noção de competência profissional. Todas essas informações nos levam a um perfil de músico popular que pode ser compreendido como um trabalhador flexível (REQUIÃO, 2010) e sensível às mudanças ocorridas na cadeia produtiva a partir das novas tecnologias digitais e na expansão do acesso às ferramentas de produção musical.

Palavras-chave: Trabalho; Músico popular; Cadeia produtiva da economia da música; Formação profissional; Competência.

The Process of Training the Professional Popular Musician: Research on Experiences, Skills and their Performances in the Music Production Chain.

Abstract: This research, the result of a Master 's Dissertation research, aimed to understand the different contexts of professional training of the popular musician, his professional experiences and the competences imbricated there. To do so, we seek to analyze the productive processes that unfold from the so-called production chain of music (PRESTES

¹ Orientado pela professora Dr. Luciana Requião. Bolsista CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

FILHO, 2005) and the notion of professional competence that allows the musician to act in the different sectors of the chain. We consider the fact that the professional activity of the popular musician does not necessarily require a professional certification, and there may be several possible paths and different levels of professionalization. Thus, we seek to understand the training of these musicians, their conception of competence and the learning process that make them able to perform their professional activities. The methodology involved interviews with four active musicians and a professional in the field of music production. We observed that the musicians presented diverse practices in front of an unstable and, in most cases, autonomous career. Thus, the possibilities of obtaining income during all periods of the year are multiplied. In the speeches of the interviewees we observed a prominence given to the idea of amateur musician and professional musician. We perceive that the notion of amateurism is opposed to the notion of professionalism. In other cases the answers have relativized the term, pointing to an amateurism that comes to be considered a state of learning, of relaxation or a hobby. In this research, we intend to contribute to the field of music education and related research, by understanding and analyzing the training courses of popular musicians, their professional experiences and their notion of professional competence. All of this information leads us to a profile of a popular musician who can be understood as a flexible worker (REQUIÃO, 2010) and sensitive to changes in the production chain from new digital technologies and the expansion of access to musical production tools.

Keywords: Work; Popular musician; Productive chain of the music economy; Professional qualification; Competences.

1. Objetivos, justificativa, metodologia e revisão bibliográfica

Esta dissertação, defendida em dezembro de 2017, surge de indagações feitas a respeito do trabalho do músico popular e sua formação. Levando-se em conta que o seu trabalho não possui como pré-requisito estudo formalizado e certificação, julgamos válido investigar os seus percursos de formação, considerando as múltiplas possibilidades de profissionalização nessa área. Para tanto, algumas questões foram centrais em nossa pesquisa. Como ocorre a profissionalização do músico popular e quais os caminhos percorridos por ele para alcançar isso? Quais seus pontos de vista sobre os termos “amador” e “profissional”? Quais as noções de competência têm esses músicos? O que caracteriza o perfil flexível (REQUIÃO, 2010) do músico e como ele é fundado? Estimando que na maior parte das vezes o músico vende sua força de trabalho para sobreviver, em quais espaços é possível ele transitar na cadeia produtiva da música (PRESTES FILHO, 2005; REQUIÃO, 2010)?² Como essa cadeia se configura a partir das recentes mudanças tecnológicas que ocorreram nos meios produção, distribuição, comercialização e consumo? Refletir sobre esses aspectos do trabalho com música mostra-se uma necessidade, dada a variedade das responsabilidades atribuídas ao músico. Vale considerar que a música pode ocupar um crescente espaço e posições

² Iremos nos referir à Cadeia Produtiva da Música como CPM.

superestimadas na sociedade capitalista, gerando receita para os dirigentes e donos dos meios de produção, ao mesmo tempo em que há relativa desvalorização do trabalho do músico (*idem*). Por esses e outros pontos que serão discutidos aqui, acreditamos que nosso trabalho pode contribuir para que futuras pesquisas possam também refletir sobre os processos de formação e as competências que os músicos acreditam serem necessárias para suas atuações profissionais.

Dito isso, o objetivo desta pesquisa é analisar a relação entre a atividade profissional e a formação de músicos que mantenham práticas no âmbito da música popular.³ Como critério para analisarmos o campo de atuação deste músico, consideramos os estudos sobre a CPM a partir de Prestes Filho (2005) e de autores da área da música. Requião (2010) e Salgado (2005a; 2005b), mostram o músico popular como aquele que atua em diversas áreas da CPM.

No primeiro capítulo, buscamos contextualizar suas atividades dentro da CPM. A bibliografia utilizada sugere que as relações existentes entre os vários agentes nos processos de pré-produção, produção, distribuição, comercialização e consumo definem quais as atribuições de cada um. Desse modo, os músicos populares tornam-se mais uma “engrenagem”, tendo que, para sobreviver, transitar em diferentes setores dessa cadeia, com funções variadas. Percebemos que apesar do relativo otimismo em relação à receita gerada no setor chamado de economia da cultura ou economia da música, não houve necessariamente melhora para esses. Os músicos mostraram-se sensíveis às mudanças tecnológicas, adaptando-se a elas sempre que necessário. Buscamos situar que desde as primeiras gravações, passando pelo auge da indústria fonográfica até a sua transformação, reestruturação e adaptação às novas TICs (novas tecnologias da informação e comunicação - propiciaram a expansão do acesso ao computador pessoal e compartilhamento de arquivos via *internet*), alguns conseguiram “estabilidade” como assalariados. Entretanto, com o avanço tecnológico a maior parte pode ter sofrido também com a instabilidade na carreira. Logo, como trabalhadores autônomos, escolhem ou necessitam desenvolver competências que lhes permitam essa flexibilidade para enfrentar os desafios existentes nesses diferentes ambientes. Esses passam a ter que atuar nas escolas, nos estúdios de televisão, cinema, rádio ou gravação, acompanhando cantores, orquestras etc., até assumindo o papel de arranjador, técnico de som, entre outras diversas possibilidades. Assim, há o desenvolvimento de um perfil flexível, maneira viável para expandir as suas possibilidades de exercício de suas profissões (REQUIÃO, 2010).

³ Ver Neder (2010).

Para os capítulos 1 e 3 da nossa dissertação, optamos por utilizar a proposta de entrevista semidirigida (MATOS; SENNA, 2011), tendo em vista a riqueza de informações que obtêm-se com os relatos de quatro músicos populares profissionais para participar de nossa investigação. Também foi de extrema importância para o primeiro capítulo a entrevista semidirigida feita com o engenheiro de som Vânius Marques, que vivenciou essa transição ocorrida na indústria fonográfica após a diminuição do consumo de suporte físicos e o aumento dos virtuais. Relacionando o que ele fala com as contribuições dos autores pesquisados, percebeu-se que a crise do ano de 2001 foi gerada por tais transfigurações, o que impactou toda a CPM, inclusive o trabalho dos técnicos, produtores e músicos populares. Dentre os diferentes motivos, talvez um dos mais significativos foram o aumento no número de tocadores *MP3 (MPEG Audio Layer-3)*, maior acesso aos computadores pessoais e o compartilhamento digital *online*. Isso refletiu na consequente redução nas vendas de *CDs (Compact Disc)*. Apesar de produtores, artistas e gravadoras tentarem reagir, não conseguiram impedir que *softwares* de distribuição gratuita de arquivos digitais ferissem os direitos autorais e disponibilizassem na *internet*, de maneira não autorizada, os catálogos musicais. Desse modo, pudemos constatar que os grandes empresários, dentre os quais estiveram os que controlavam os processos de produção nas *majors*, foram forçados a adaptar-se à reordenação causada a partir de então. Eles passaram a investir na propaganda e criaram novos modelos de negócios para a distribuição virtual de conteúdo audiovisual, dentre os quais a música também foi um meio de gerar lucro.

Tais alterações possibilitaram o aumento do mercado de nichos e o surgimento do fenômeno chamado de “cauda longa” (ANDERSON, 2006), o que tornou possível o acesso a conteúdos que antes não poderiam ser facilmente achados nas suas versões físicas. Percebe-se que a ligação entre oferta e demanda foi reduzida pela produção colaborativa e pela *internet*, através das redes sociais, *blogs* e fóruns de discussão virtuais. Para os consumidores, essa última diminuiu os custos para acessar novos artistas. Ela também permitiu que eles tivessem um *feedback* sobre as suas músicas e produções.

No capítulo 2, apresentamos a visão do sociólogo Perrenoud (*apud* MACHADO, 2002) sobre competências. Relacionamos suas perspectivas a estudos que trataram dos ambientes de educação intencional e não intencional, nos ajudando a compreender que não há claramente uma divisão entre cada modalidade sugerida por Libâneo (2010). Todas essas zonas de interação foram observadas como importantes para o acúmulo e desenvolvimento de experiências que se refletem e se reestruturam, no entanto são mais exigidos e aplicados

durante a vida profissional. Sugerimos pensar que os percursos de formação reúnem toda essa bagagem, refletindo o espaço em que se nasce e as escolhas que foram feitas sobre o caminho a se seguir. Isso forma o nosso modo de ver, ouvir, pensar, se apresentar e refletir sobre as coisas e as pessoas que nos cercam, sendo evidenciadas como competências essenciais para se cumprir tarefas necessárias tanto para a convivência social e cultural, quanto para a sobrevivência. Nos círculos familiares, por exemplo, serão enfatizados conhecimentos sociais comuns à vivência habitual de higiene, de respeito, cooperação etc. Em outros universos, como, por exemplo, em brincadeiras entre amigos, a disputa, a cooperação, a sociabilidade, entre outras competências, são acessadas de maneira natural, da mesma forma que dentro da família. Já quando o objetivo é priorizar conteúdos previamente estabelecidos, a escola cumpre um papel primordial. Estipula-se determinados conteúdos contemplados de maneira não natural e sistemática. Logo, foi importante para aquele capítulo trazer pesquisas que alargaram nossa visão sobre os espaços de aprendizado presentes nos percursos de formação dos músicos populares.

As entrevistas feitas com os quatro músicos que atuam profissionalmente na música popular foram exploradas no terceiro capítulo.⁴ Como procedimento sugerido por Goldenberg (2004) e Penna (2015), essas perguntas caracterizaram nossas questões geradoras.⁵

2. Considerações acerca do trabalho do músico popular

A base da nossa investigação foi a prática profissional dos músicos populares e quais competências que consideram válidas para isso. Como vimos anteriormente, o capítulo 3 baseou-se em entrevista com quatro músicos atuantes e experientes nesse universo de trabalho. Tendo como embasamento para esse trecho da dissertação os capítulos 1 e 2, percebeu-se que os percursos de formação dos entrevistados envolveram aprendizado em contextos múltiplos. Pudemos observar através das conversas que ter contato com determinados gêneros musicais ainda na infância ou na adolescência pode influenciar o tipo de música que se toca quando profissional. Ela surge de forma naturalizada em maior

⁴ Aplicamos como roteiro para elas as seguintes indagações: (1) Fale sobre sua atuação como músico; (2) Como se tornou apto a exercer estas atividades?; (3) O que é ser competente na sua área?; (4) Você se considera profissional e por quê? (5) Você se considera amador e por quê?

⁵ As entrevistas ocorreram através do uso do programa de computador *Skype*, da chamada por vídeo disponível na rede social *Facebook*, e pelo encontro presencial. Todos os diálogos foram gravados e transcritos para posterior análise. Tal análise foi minuciosa, buscou-se evidenciar a riqueza de detalhes presentes na fala dos interlocutores. Eles tiveram, cada um, entre trinta e setenta minutos de duração, totalizando três horas e quarenta minutos de conversas.

proporção ainda na família e entre os amigos. A influência deles faz com que o contato inicial com a música seja espontâneo (GREEN, 2012; LIBÂNEO, 2010).

Outro assunto recorrente nos discursos dos músicos entrevistados foi em relação a aprenderem “sozinhos”. Pudemos perceber que quando a iniciação musical ocorreu por influência dos amigos nos ambientes não intencionais, e não entre familiares, houve a busca pela prática “autodidata”. Entretanto, essa foi uma forma de um dos quatro entrevistados se posicionar. Levamos em conta que a prática da aprendizagem “autodidata” é observada também nos relatos dos outros três entrevistados, mas eles não se colocam em maior proporção nesse patamar. Desse modo, aprender observando, ouvindo e com recursos audiovisuais, sem um tutor definido, foi valorizado por todos os entrevistados. As pesquisas que trataram do processo de autoaprendizagem nos fizeram observar que ela se configura sem a presença de um sujeito “possuidor” do conhecimento e que o transmite aos outros, pois todos cumprem esse papel. Aprende-se junto, pela observação, pela cooperação, pela discussão e pela imitação. A autonomia e a tomada de decisões são o que mais valem nesse processo (GREEN, 2012; LIBÂNEO, 2010). Ali, buscam-se as ferramentas necessárias para adquirir determinado conhecimento. Ser autodidata é ter iniciativa para “alcançar” as competências musicais por conta própria. Entretanto, foi reconhecido por dois músicos entrevistados que se aprende com alguém e não “sozinho” como surgiu nos discursos de Adilson Júnior.

Por conta da instabilidade nas suas práticas, os músicos populares entrevistados precisam complementar suas rendas, seja em outro grupo, acompanhando mais de um artista ou mesmo exercendo outra função. Um perfil flexível, logo, configura-se pelas várias atividades simultâneas ligadas à música direta e indiretamente (REQUIÃO, 2010). Isso garante uma maior regularidade nos trabalhos. Em relação às possibilidades de carreira, observamos que três dos quatro entrevistados recorreram à docência. Em um dos casos, essa foi maior parte do dinheiro ganho. Entretanto, um outro entrevistado acredita que caso invista tempo demais nesse âmbito, pode ficar “desatualizado” da vida artística enquanto músico.

Dentro dos percursos de formação, a passagem por espaços intencionais pode ser mais comum na carreira de alguns profissionais do que na de outros. Em alguns casos, são até obrigatórios. Quando o assunto foi referente ao que consideravam válido para serem tidos como tais, os músicos populares expuseram comentários que nos conduziram a refletir sobre o quanto eles valorizam a importância da qualificação e como ela os auxilia na construção das suas competências. Vale ressaltar, mais uma vez, que as experiências vivenciadas por esses

entrevistados nos ambientes intencionais, sejam escolas, cursos técnicos ou universitários, não são as únicas maneiras de construção do que consideram perfil profissional. Assim, acreditamos que as competências são construídas a partir do conjunto de experiências nos diversos contextos em que eles se inseriram. Torna-se mais válido reconhecermos que a passagem por essas esferas intencionais ajudou a moldar habilidades em alguns entrevistados para se afirmarem como compositores, professores, regentes etc. Eles identificam o valor dos cursos de graduação, cursos técnicos e cursos livres em seus percursos de formação, reconhecendo as experiências dali como relevantes para atuar nas funções que dominam.

Vimos que os músicos criam redes de contatos profissionais que surgem a partir de suas *performances* e dos espaços que frequentam, sempre partindo da cooperação entre si. Mudar-se para outras regiões do país indica a busca por expansão das experiências musicais e também dessa rede. Conhecer outras culturas pode propiciar a ampliação dos horizontes e das competências de um profissional. Percebemos que os entrevistados, quando fazem isso, buscam sair de suas “zonas de conforto”. Nesse processo, os trabalhos que surgem no contato com músicos de outras regiões e as oportunidades de ingresso em ambientes acadêmicos tornam-se parte dessa busca. Entretanto, o foco principal dos dois entrevistados que saíram de suas cidades natal para outras regiões brasileiras foi o de tocar profissionalmente.

Pode ocorrer, em alguns casos, que um músico que possua uma boa rede de contatos consiga trabalhos melhores e mais vantajosos. Entretanto, pode-se interromper possibilidades quando há regularidade em tocar com um artista, por exemplo. Isso faz com que eles acabem não aceitando trabalhos “menores”, justamente por estarem ocupados. Um dos entrevistados nos mostrou que isso transmite para os seus pares que se está “bem” ou “estável” e que não necessita daquele dinheiro, justamente por negar tantas vezes a ocupação. Desse modo, apesar dos colegas oferecerem trabalhos para quem julgam competente, também o fazem para quem consideram estar necessitando. Logo, apesar dos cachês pagos por um artista “fixo” serem melhores, quando não há trabalho junto a eles, o músico entrevistado busca retornar às atividades que já possuía. Por tantas vezes ter dispensado esses trabalhos “menores”, ele enfatiza o risco de não ser mais chamado nos momentos em que necessitar. Segundo esse entrevistado, esse é um “preço a pagar” que um músico profissional que atua de maneira “fixa” com um artista está exposto.

Vimos que os músicos populares entrevistados não reproduzem o que veem, mas se apropriam e desenvolvem o conhecimento. O processo de profissionalização exige deles que, partindo desse convívio, compreendam o que acontece e façam escolhas relacionadas à sua

atividade. Através da familiaridade com outros profissionais, adquire-se a própria identidade como músico. A rede criada influencia a seleção dos caminhos a serem seguidos nos percursos de formação. Desse jeito, as competências são construídas do contato, mas principalmente das suas próprias opções (PERRENOUD *apud* MACHADO, 2002).

Pela relação de dependência que se cria ao acompanhar um artista de maneira “fixa”, pela instabilidade nos trabalhos e pela pouca remuneração, os músicos profissionais que atuam no âmbito da música popular precisam buscar maneiras de reverter tal condição. Uma das estratégias que verificamos ser comum a todos os entrevistados foi a divulgação de seus projetos através das novas TCIs. Nesse sentido, alguns deles consideram competências necessárias para atuar profissionalmente: aprender a divulgar o próprio projeto, saber produzir, negociar cachês etc. Logo, o supracitado perfil flexível do músico é relativo à busca de alternativas de práticas variadas, seja atuando ao lado de outros artistas, dando aulas, produzindo, fazendo arranjos etc.

Outro ponto a ser ressaltado é que os contratos informais aos quais os músicos são submetidos geralmente são feitos para explorar a sua força de trabalho. Quando eles conseguem relações que garantam os seus direitos, isso não indica, necessariamente, uma preocupação dos empresários com a situação desprivilegiada desses trabalhadores. A preocupação desses empresários, ao contrário, é ainda obter o lucro que será gerado a partir da exploração da força de trabalho do músico. Se o músico popular passa a ter um salário fixo e carteira assinada, isso pode ser vantajoso para quem o contrata, uma vez que não precisa pagar cachês. O resultado pode ser um volume de trabalho ainda maior para o músico por um salário não correspondente (REQUIÃO, 2010). Na maior parte das vezes, quando não se quer fazer um acordo “de boca”, mas garantir a formalização do que foi tratado, os músicos populares acabam por serem boicotados, como ressaltou um dos entrevistados. Isso concretiza-se através de escassez de convites para projetos futuros, fazendo-os “desaparecerem” do nicho de atuação em que se encontram. Por conta disso, percebeu-se que esse entrevistado acredita que aceitar esse tipo de exploração acaba se tornando uma competência, pois é o que pode garantir os constantes trabalhos. Querer fazer tudo dentro da legalidade foi considerado por ele uma maneira de não conseguir trabalho. Discordamos desse tipo de pensamento, mesmo que a realidade vivenciada pelo entrevistado seja constante. Acreditamos que a valorização do trabalho do músico deve ser feita primeiramente por ele mesmo. Ele deve negociar seus cachês de acordo com o que é estabelecido por sua classe de trabalhadores e a partir do seu próprio investimento em sua formação. Ele precisa mostrar que

é um profissional e se equiparar a outros de categorias diferente. Não aceitar acordos que buscam sua exploração é deixar claro a sua condição e buscar ter seus direitos respeitados. O músico profissional investe muito tempo em sua própria formação, gasta dinheiro com equipamentos, passa horas estudando, ensaiando etc. Portanto, aceitar trabalhos desfavoráveis não é considerado por nós uma competência, mas uma condição de exploração do músico popular profissional.

A ideia do que é ser músico profissional foi comparada a de amador pelos entrevistados, sendo questionada, em alguns casos, o entendimento sobre competências relativas aos modos de se comportar nas situações em que se é um ou outro. Três dos músicos entrevistados consideram que ser amador é uma maneira de fazer música como algo mais despreocupado, não relacionado à obrigatoriedade. É também buscar pelo aprendizado. Um músico considerado habilidoso e cumpridor de suas tarefas talvez possa ser amador quando não tem preocupação com a profissionalização. Ele integra-se naquele ambiente como amador, fazendo música como um *hobby*. Podemos presumir que três dos quatro músicos entrevistados entendem que nessas práticas não existe preocupação com questões financeiras. São características do músico amador: errar em uma performance; tocar sem pretensão financeira; aprender um novo instrumento; aprender com os erros, com experiências ruins; tocar por *hobby*.

Outros discursos levaram-nos a compreender que ser músico amador também relaciona-se à postura oposta ao que é considerado profissionalismo. Isso consiste na falta de cumprimento de prazos, falta de preocupação com o estudo do repertório, falta de competência para tocar satisfatoriamente o que se propõe fazer, entre outras deficiências. Para os entrevistados, “ser amador” (no sentido de ser “antiprofissional”), é faltar com competências em áreas consideradas essenciais para manter-se na profissão de músico popular. Comparando às suas atividades eles indicaram que isso equivale a não possuir essas habilidades e:

- não estar preparado para atuar como músico;
- não cumprir os compromissos que firmou;
- não saber tocar;
- não ser sincero (músico considerado “charlatão”);
- ocupar um espaço que não merece.

Nas atividades dos entrevistados, percebemos que as novas TICs facilitam a manutenção dos seus contatos, bem como diminuíram seus custos com divulgação de seus projetos, além de estender o conhecimento sobre as atividades culturais em suas regiões. Com a ampliação do acesso à *internet* e aos *smartphones*, houve a substituição aos meios que eram utilizados em outras épocas. Pudemos observar que antes dessas novas TICs, o telefone, o *bip* e o “ponto dos músicos” foram a maneira com a qual os músicos conseguiam trabalhos, o que foi relatado por um dos entrevistados. Percebemos que o uso dessas novas TICs é feito como instrumento de divulgação do trabalho do músico. Ela disponibiliza a eles exposição com maior rapidez e custos quase nulos, quando nenhum. Foi enfatizado também que com o acesso a essas tecnologias, eles observam o amadurecimento para o trabalho cada vez mais precoce entre os *performers* de gerações mais recentes. Um dos entrevistados enfatiza que o atual momento pode ser propício para que um maior número de jovens músicos alcancem o profissionalismo de maneira mais rápida. A *internet* facilita essa relação entre conteúdos, métodos, conhecimentos e relacionamento entre os músicos. Ela propicia também maior visibilidade aos trabalhos feitos.

Logo, tornar-se músico popular profissional para os entrevistados é ser competente em: tocar bem o que se propõe; chegar no horário; cumprir prazos; resolver os “problemas musicais”; ser sincero e cooperar nos trabalhos coletivos (falar o que tá acontecendo e se está ou não errado, assumir quando não for capaz de honrar com um compromisso); manter a qualidade técnica na *performance*; se dedicar; tocar de ouvido; ler cifras e partituras; cuidar do equipamento; ganhar dinheiro; estar preparado para as diversas situações, diminuindo as chances de “surpresas”; aproveitar-se das novas TICs para se adaptarem às novas relações de trabalho e prezar pelo estudo.

Considerações finais

De um modo amplo, concluímos nossa dissertação destacando que nos percursos de formação dos entrevistados estão presentes os ambientes de educação intencionais e não intencionais, propiciando a fundamentação de habilidades e competências necessárias para atuar profissionalmente. Elas é que permitem aos entrevistados poderem transitar por diferentes contextos musicais, flexibilizando as práticas na CPM. Nesse processo, são criadas redes de trocas e relacionamento. Observa-se a cooperação, discussão, imitação e a assimilação pessoal do aprendizado a partir da integração com outros músicos populares profissionais.

Apontamos que a importância da nossa busca se percebe por conta da multiplicidade de práticas artísticas e profissionais do músico popular que ocorrem ao mesmo tempo e como seus percursos de formação são infinitos. Acreditamos que para uma futura pesquisa poderiam ser aprofundadas as questões propostas aqui havendo maior inserção no cotidiano profissional de outros músicos, populares ou não. Entretanto, reconhecemos como isso demandaria maior tempo, que poderia ser mais proveitosa numa investigação empírica, o que não foi possível para nós. Outra possibilidade e desdobramentos vão em direção para pesquisar como de fato os músicos populares interagem com as ferramentas digitais de produção e divulgação. Acreditamos que as questões que ainda podem ser aprofundadas em futura pesquisa compreende à relação público/artista a partir do uso cada vez maior do *streaming*. Como os novos modelos de negócios ainda são controlados pelos grandes empresários? Em que espaços o músico pode adquirir competências válidas para lidar com a falta de perspectiva em gravar um álbum ou uma música? Será que os músicos que não aprenderam a usar a *internet*, as redes sociais e o *Youtube*, conseguem continuar nos seus trabalhos? Pesquisas recentes apontam para o processo de “pejotização” dos trabalhadores, transformando os músicos em Pessoas Jurídicas. Seria possível um estudo mais a fundo das dinâmicas que modificam o trabalho do músico popular e o que os força a seguir por esses caminhos.

Acreditamos ser essa nossa contribuição para as pesquisas relacionadas ao trabalho com música popular e à educação musical.

Referências

ANDERSON, Chris. *A Cauda Longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. 15ª tiragem. Tradução de Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GREEN, L. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. *Revista da ABEM*. Londrina. V. 20. N. 28, 61-80. 2012. Disponível em:

<<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/articloe/view/104>>. Acesso em: 07 dez. 2017.

LIBÂNIO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos para quê?* 12ª edição. São Paulo: Cortez. 2010.

MACHADO, Nílson José. Sobre a idéia de competência. In: PERRENOUD, Philippe et. al. *As competências para ensinar no século XXI: a formação de professores e o desafio da avaliação*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2002. p. 137-155.

MATOS, Júlia Silveira; SENNA, Adriana Kivanski de. História oral como fonte: problemas e métodos. *Historiæ*. Rio Grande, 2(1): 95-108, 2011. Disponível em <<http://www.seer.furg.br/hist/article/view/2395/1286>> Acesso em: 20 ago. 2015.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.181-195, 2010. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_14.pdf.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2017.

PENNA, Maura. Conhecimento, ciência, pesquisa: discutindo nossos pressupostos. In: *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 23-45.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos. Et al. *Cadeia Produtiva da Economia da Música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênese/PUC-Rio, 2005.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. “*Eis aí a Lapa...*”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. 1ª Edição. São Paulo: Annablume, 2010.

SALGADO e Silva, José Alberto. Universidade. In: *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. 2005. 288 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005a.

_____. Variações sobre o tema da gafeira: um conjunto na Lapa carioca. *Debates*, n.8, p.39-69. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005b. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3917>>. Acesso em: 25 jan. 2015.