

**O hiato entre a individualização subjetiva do fazer musical e a apropriação da significação profissional do trabalho de músicos e músicos: considerações preliminares sobre experiências em campo na cidade de Salvador**

**Rodrigo Heringer Costa<sup>1</sup>**

UFBA/PPGM-Nivel[D]

SIMPOM: *Etnomusicologia*

rodovas@gmail.com/rhcosta@ufrb.edu.br

**Resumo:** Ao artista idealizado no romantismo ocidental foi concedida autonomia para o exercício do ofício. A imputação de características socialmente percebidas como inatas – tais como o talento, o dom e a genialidade – à atividade desses atores, minimiza a relevância concedida a fatores culturais, sociais e econômicos como condicionantes da produção artística. Em relação à prática musical, sua compreensão a partir de valorações inatistas choca-se com um cotidiano de intenso labor nela vivenciado por seus protagonistas e vão de encontro com as díspares condições das quais dispõem para efetivo envolvimento com o campo e suas hierarquias. Com a figura idealizada do músico-artista se relaciona outra, a do profissional da música: anônimo, em constante aperfeiçoamento e posto a dialogar com relações de trabalho precárias em um mercado restritivo. Discursivamente, a subjetivação da prática musical reproduz um hiato já existente entre o modo o músico é projetado na sociedade contemporânea e a apropriação da significação profissional de seu trabalho. A hipótese de que tal projeção reforce as condições de trabalho precárias com as quais são postos a dialogar, mostra-se, portanto, plausível. No presente artigo – parte preliminar de pesquisa de doutorado em andamento sobre o tema –, discorro brevemente sobre como o referido hiato vincula-se a ideologias que ganharam força na modernidade ocidental e carregam consequências para a atualidade. Posteriormente, partindo de experiências iniciais em campo na cidade de Salvador, reflito sobre a hipótese levantada a partir da experiência de músicos locais. O processo de observação participante conduzido permite notar que o distanciamento supracitado, bem como suas contradições, é percebido, vivenciado e reproduzido discursivamente por músicos locais e que transformações nas condições de trabalho por eles vivenciadas devem tanger o discurso em disputa sobre o fazer musical e suas características.

**Palavras-chave:** Música; Trabalho; Discurso; Profissão; Salvador.

**The Gap Between the Subjective Individualization of Musical Making and the Appropriation of the Professional Meaning of the Work of Musicians: Preliminary Considerations Over Field Experiences in the City of Salvador**

**Abstract:** To the artist idealized in Western Romanticism period was granted autonomy for the conduction of the craft. The imputation of characteristics socially perceived as innate -

---

<sup>1</sup> Orientadora: Dr<sup>a</sup> Angela Lühning.

such as talent, gift and genius - to their activity minimizes the relevance given to cultural, social and economic factors as artistic production conditioners. In what concerns to musical practice, its understanding based on innate values often clashes with an intense work everyday experience of their protagonists and opposes the disparate conditions they have for effective involvement with the field and its hierarchies. To the idealized understanding of the musician-artist relates another, that of the music professional: anonymous, in constant improvement and in dialogic relation with precarious working conditions in a restrictive labor market. Discursively, the subjectivation of musical practice reproduces an existing gap between the way musicians are projected in modern society and the appropriation of the professional meaning of their work. The hypothesis that this projection reinforces the precarious working conditions which they are put to dialogue with is therefore plausible. Through the current article - a preliminary part of an ongoing doctoral research on the subject - I briefly discuss how this gap is linked to ideologies that were consolidated during the Western modernity and still having consequences today. Subsequently, from initial field experiences in the city of Salvador, I reflect on the stated hypothesis based on the experience of local musicians. The participant observation process conducted allows me to note that the aforementioned distancing, as well as its contradictions, is perceived, experienced and reproduced discursively by musicians and that transformations in the working conditions experienced by them should take into consideration the disputed discourse about the music making and its characteristics .

**Keywords:** Music; Labor; Discourse; Profession; Salvador

## 1. O fazer musical entre identidades contrastantes

Dois ideais identitários<sup>2</sup> que, não raro, se mostram antagônicos, assumem grande relevância no horizonte da musicista e do músico<sup>3</sup> contemporâneos. Ambas referências se consolidam no período moderno<sup>4</sup>, mas posiciona xs que a elas se associam em um terreno de ambiguidades em que o discurso aparece como uma de suas principais afirmações. Ainda que os tipos ideais em questão não sejam suficientes para representar a complexidade de relações e identidades assumidas por tais atorxs<sup>5</sup> e às quais se submetem, serão muito úteis no presente trabalho para a compreensão de alguns dilemas relacionados ao trabalho musical, sobre os quais pretendo aqui me debruçar.

---

<sup>2</sup> O que aqui denomino ideal identitário possui correspondências no tipo ideal, conceito desenvolvido e trabalhado por Max Weber (1999). A opção pela nomenclatura alternativa deve-se ao fato de eu focar minha análise em identidades assumidas, perpetuadas e imputadas a indivíduos vinculadxs à prática musical.

<sup>3</sup> Busco, através da escrita, fugir dos sexismos que de modo tão acentuado marcam nossas regras gramaticais. Para contemplar a pluralidade de gêneros, além da reestruturação de frases para uma contemplação mais abrangente, frequentemente utilizarei a letra “x” substituindo outras que marcam indiscriminadamente uma associação com um gênero específico.

<sup>4</sup> Uma descrição detalhada sobre tais processos de consolidação mostra-se de extrema relevância, mas, se aqui tratada em minúcias, levaria à discussão a caminhos distantes dos quais pretendo focar no presente trabalho. Tais processos são abordados por COSTA (2016).

<sup>5</sup> A análise de grupos sociais como constituídos por atores exercendo papéis específicos foi sugerida por Erving Goffman em *A representação do eu na vida cotidiana* (2004). Outros autores, entre eles Howard Becker, compartilharam de tal paradigma e ajudaram a constituir uma corrente da Sociologia e da Psicologia Social que ficou posteriormente conhecida como Interação Simbólica.

A musicista ou músico artista associada a um fazer autônomo, produz arte para contemplação. Se vincula também, valorativa e discursivamente, à ideia de uma produção desinteressada, cuja preocupação estética se configuraria como referência primária. Sua produção se direciona a um público especializado e restrito e colabora para construir e renovar uma distinção de caráter elitista<sup>6</sup> (BOURDIEU, 1984). As obras que produzem ou executam se organizam antes por seu valor estilístico que por seu valor utilitário. A produção auto expressiva e auto reguladora das práticas simbólicas é um fator distintivo da modernidade (CANCLINI, 2013).

X profissional da música, por sua vez, eleva as necessidades materiais ao plano do discurso. Por depender do trabalho musical a sua sobrevivência, dialoga intimamente com uma produção de caráter utilitário. Se adapta facilmente às exigências externas em relação à sua produção, aproximando desta o *status* de produto. Vincula-se a uma estética pragmática e funcionalista imposta por necessidades econômicas de diferentes procedências. Se aproxima da indústria cultural e vale-se dela para obter ganhos materiais relevantes.

No *continuum* entre ambas identidades transita a musicista e o músico contemporâneo, se identificando alternada ou concomitantemente com discursos e valores majoritariamente vinculados a cada uma delas. Tais vinculações são comumente tênues e passageiras, mas suficientes para expor as contradições desta dupla identidade. Interessa particularmente à presente produção a maneira como tais contradições se manifestam simbólica e discursivamente e o modo como são utilizadas, conscientemente ou não, em favorecimento da perpetuação de situações de desigualdade e de poder nas relações profissionais de músicos e musicistas.

Luciana Requião (2010) demonstra como as sucessivas transformações nas condições de trabalho dos musicistas e músicos não foram capazes de emancipá-los da condição de exploração a qual se submeteram em diferentes momentos da história<sup>7</sup>. A autora argumenta, a partir de estudo realizado com músicos da Lapa – região boêmia localizada na área central da cidade do Rio de Janeiro –, que gradualmente “vem se constituindo uma grande demanda pela força de trabalho do músico, ao mesmo tempo em que se desenvolvem

---

<sup>6</sup> Para Pierre Bourdieu as elites neste caso não são, necessariamente, compostas por detentores de capital econômico, sendo o que ele denomina capital cultural de extrema relevância para a sua apreensão como tal. A burguesia afirma seus valores no campo da arte legitimada e restringe seu acesso, buscando naturalizar seus privilégios através de distinções que transcendem o âmbito econômico.

<sup>7</sup> Luciana Requião refere-se aqui à musicista e ao músico comuns, deixando de lado, para análise, a condição de pequenos grupos de profissionais que obtiveram grande êxito financeiro. Após a constatação estatística de que estes representavam a exceção à regra, Luciana direciona sua atenção à questão da democratização dos recursos.

formas capitalistas de se apropriar de maneira eficiente dessa força de trabalho”. (p. 224) A musicista e o músico contemporâneos se vêem diante de um mercado cuja concentração de recursos é um reflexo da própria estrutura de produção, através da qual dificilmente tais recursos escoam em favorecimento dos profissionais da arte.

Tais constatações remetem a alguns questionamentos relevantes: o que faz uma/um profissional cuja valorização simbólica se apresenta de maneira tão singular e positiva em nossa sociedade, confrontar, de um modo geral, uma desvalorização econômica tão evidente? Sendo a indústria do entretenimento uma que movimenta um dos maiores montantes de recursos no mundo ocidental atualmente (REQUIÃO e RODRIGUES, 2011), por que motivo estes não se distribuem de modo a favorecer os profissionais da arte que se encontram, juntamente com outros atores, na ponta de sua cadeia produtiva? Seriam explicações de natureza estritamente econômica suficientes para a exposição do quadro? Qual o papel do discurso na reprodução de tais relações de poder e desigualdade?

Discursivamente, a subjetivação e mistificação da prática musical reproduz um hiato já existente entre o modo como musicistas e músicos são projetados na sociedade moderna e a apropriação da significação profissional de seu trabalho. A hipótese de que tal projeção reforce as condições de trabalho precárias com a qual o profissional da música é disposto a dialogar, mostra-se, portanto, plausível.

A prática musical, como outras práticas artísticas, é simbolicamente incluída como valor de distinção em nossa sociedade mas tal inclusão não pressupõe uma inclusão econômica equivalente de quem a promove. Valorizam-se os objetos de determinadas manifestações e, no limite, mistificam-se alguns de seus representantes e sua forma de atuação, mas, concomitantemente, esconde-se através desta valorização uma exclusão de natureza econômica à qual se submetem a maior parte destes indivíduos<sup>8</sup>.

O distanciamento que se estabelece entre o artista e o trabalhador(a) comum é reproduzido discursivamente no meio musical e também fora dele, como nos mostra a análise realizada por Schroeder (2004). A consideração dos méritos da musicista e do músico como frutos de habilidades inatas, vinculada à compreensão do artista na modernidade, acompanhada da recusa pela consideração do caráter acumulativo e laboral de seus êxitos promove um recorte, uma espécie de fotografia, através da qual todo um passado de construção de conhecimentos e habilidades é esquecido ou deixado em segundo plano por

---

<sup>8</sup> Fenômeno com características semelhantes, ainda que com outras muitas especificidades, ocorre atualmente também em relação à cultura negra (PINHEIRO, 2015), com algumas religiões não cristãs no mundo ocidental (OLIVEIRA et al, 2012), e com as mulheres e o feminino (SILVA, 2012).

quem a ele se refere.

Para x musicista ou músico, a associação de sua figura a de um indivíduo dotado de atributos naturais, inatos ou místicos, comumente percebida de maneira agradável. Isto porque, como bem observa José Alberto Salgado,

o que se projeta de expectativa sobre ele/ela contém elementos contraditórios, cujo ordenamento vai variar de acordo com a ênfase dada em cada situação – e em termos simbólicos, essa variação resulta ora com vantagem, ora com prejuízo para o agente. (SALGADO, 2005, p. 226).

O caráter ambíguo associado à situação dxs musicistas e músicos profissionais, cuja profissão “constitui-se de fazeres especializados, quase herméticos, assim como inclui aquelas representações de naturalidade (do dom inato, do talento)” (ibidem, p. 226) ajuda a provocar muitas das reações favoráveis relacionadas às últimas. Como no conservatório de música descrito em etnografia de Henry Kingsburry (1988), a vida dxs musicistas e músicos contemporâneos, ao menos no que diz respeito ao diálogo destxs com o ideal identitário dx artista, gira constantemente em torno da ideia do talento. Muitas vezes, portanto, torna-se para elxs mais interessante construir-se discursivamente e engajarem-se em práticas que xs posicionem como seres dotados de habilidades inatas que enquanto indivíduos que muito trabalharam para adquirir-las. O discurso, portanto, é uma referência privilegiada através da qual tais comportamentos são percebidos e afirmados.

Se por um lado a associação de musicistas e músicos à posse de dotes e habilidades inerentes conduz a uma idealização dx artista e à elevação do grupo a um distinto patamar de reconhecimento simbólico, por outro ela frequentemente se presta à justificativa de um não reconhecimento profissional de tais indivíduos. São atribuídas às artes, como justificativa, características que não são exclusivas ou distintivas do trabalho artístico, a exemplo da própria ideia de amor ao ofício<sup>9</sup>.

Entre narrativas diversas e frequentemente antagônicas se posiciona a musicista e o músico na sociedade ocidental contemporânea. Em pesquisa em andamento<sup>10</sup> e da qual o presente artigo seria conteúdo preliminar, me proponho a uma análise etnográfica<sup>11</sup> sobre

<sup>9</sup> Muitas das reflexões a que pretendo me dedicar durante a presente pesquisa podem se estender a outras áreas do fazer artístico. Também podem se estender a outras áreas nas quais a ideia de “vocação”, “dom” e “amor” são frequentemente associadas ao ofício, tais como as relacionadas às atividades esportivas e de docência. Por propor uma etnografia entre músicos e por não buscar como trabalho – que é qualitativo – generalizações de qualquer natureza, reduzo o meu escopo de reflexão à atuação da musicista e do músico nos contextos observados.

<sup>10</sup> Pesquisa vinculada ao programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), inserida na linha de pesquisa de Etnomusicologia e conduzida sob orientação de Angela Lühning.

<sup>11</sup> Sobre etnografia e observação participante ver MALINOWSKI (1976) e GEERTZ (1978).

engajamentos de musicistas e músicos com os discursos e significações que xs posicionam enquanto artistas e/ou profissionais. Através de observação participante conduzida entre musicistas e músicos que se vinculam à prática de repertórios de características distintas na cidade de Salvador, busco analisar o modo como as contradições advindas da identificação com a figura dx artista e dx profissional da música são percebidas, vivenciadas e reproduzidas discursivamente por musicistas e músicos de diferentes áreas de atuação e por pessoas com xs quais convivem em ambientes de trabalho, bem como as relações de poder e violência<sup>12</sup> engendradas pelo discurso diante de tais contradições.

### **Salvador: experiências preliminares em campo**

Com pouca vivência no que tange às práticas musicais na cidade de Salvador à época de minhas primeiras experiências em campo, optei por não delimitar, a priori, os grupos os quais iria focar em minha pesquisa. Busquei fugir, na medida do possível, da arbitrariedade de uma predefinição afoita de meu *locus* de pesquisa<sup>13</sup>, buscando que o campo me aproximasse de um recorte significativo às minhas inquietações, aspirações e hipótese.

Para que minha experiência inicial resultasse mais holística e, ao mesmo tempo, sensível às especificidades dentre a diversidade das práticas musicais na cidade, propus que os recortes de raça, gênero, classe, geração, orientação sexual norteassem o campo no que se refere ao perfil das musicistas e músicos evolvidxs com tais práticas, bem como ao do público com o qual dialogam. Ciente das desigualdades produzidas em torno de tais categorias a a partir de suas interseções, a consideração destas como critério para a escolha dos locais, contextos, coletivos e indivíduos com os quais dialogaria durante o campo mostrou-se essencial para uma experiência mais heterogênea e compatível com minhas aspirações preliminares de definição do campo.

Passei, então, a frequentar ensaios de blocos de carnaval, eventos musicais destinados ao público LGBTTTIS<sup>14</sup>, shows de grupos de música autoral vinculados à gêneros musicais diversos, shows de conjuntos destinados à performance de samba e pagode e voltados majoritariamente à performance de composições de terceiros, bares que contam com

---

<sup>12</sup> Sobre violência simbólica e a abordagem do fenômeno da violência além de sua manifestação estritamente física, ver MICHAUD (1989) e FOUCAULT (1992).

<sup>13</sup> Por tal opção, agradeço à sugestão de minha orientadora Angela Lühning (PPGM/UFBA).

<sup>14</sup> Sigla utilizada para designar lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, intersexuais e simpatizantes. Nem todos os eventos valiam-se da sigla tal qual explicitada no texto – utilizando também algumas de suas variantes (ex.: LGBT, LGBTQ, LGBTQI) – ou estavam explicitamente destinados ao público designado pela abreviação. Para realizar tal recorte, foquei antes na vivência entre os frequentadores de tais espaços e eventos.

performances musicais, ensaios de grupos destinados à apresentações em casamentos e outras cerimônias de caráter religioso, shows de música eletrônica, apresentações de MCs, e duelos de *Hip-Hop*. Ainda que a experiência não esgote o complexo emaranhado que constitui a diversidade de práticas musicais existentes na cidade de Salvador e não tenha possibilitado até aqui um rígido recorte de campo à pesquisa, ela permitiu relevantes observações de campo e o contato com um músico e uma musicista que têm sido meus principais interlocutores até aqui. Os chamarei, para fins de comunicação, de Mário e Joana, respectivamente<sup>15</sup>. De perfis ora contrastantes ora confluentes, ambos se põem a dialogar no dia a dia com os dois ideais identitários supracitados, contribuindo para a análise aqui empreendida.

Mário se autodeclara negro, tem 26 anos, é solteiro, mas, em suas palavras, “convive com uma pessoa” e tem uma filha. Reside no bairro de Águas Claras, localizado na periferia de Salvador e durante o maior tempo de sua vida profissional exerceu a função de assistente de obra, na construção civil. Ao ficar desempregado, começou a exercer trabalhos eventuais na área de música após ser “descoberto” em uma casa de shows, durante evento que se aproximava de uma espécie de “show de calouros”<sup>16</sup>. Desde então, passou a se apresentar em bares e casas noturnas em formato de voz e violão, naqueles casos, e acompanhado de uma banda, nestes últimos.

Quando se apresenta em casas noturnas acompanhado de um grupo de músicos, estes são convidados e dirigidos pela figura que o “descobriu” – Jaime, pianista e também integrante de sua banda. Em bares, fica responsável pelo canto, cujo acompanhamento ao violão é executado, via de regra, por Leo, frequente integrante de sua banda e quem conheceu por intermédio de Jaime. Em ambas as formações, o repertório é composto integralmente por composições de terceiros reinterpretada à sua maneira e de seus colegas de trabalho.

A escolha do repertório é norteadada por preferências e identificações individuais dos integrantes, mas também por razões outras, dentre elas, algumas vinculadas à resposta do público nas performances realizadas. Sabendo que agradando ao público terão maiores chances de serem novamente convidados a se apresentarem nos locais com os quais estabelecem vínculos profissionais, a escolha do repertório é moldada também pela expectativa dos ouvintes em relação às apresentações. Tais expectativas são percebidas pela

---

<sup>15</sup> Por tratar em minha pesquisa de temas que permanecem tabu no meio musical e sobre os quais nem sempre musicistas e músicos sentem-se confortáveis para discorrer a respeito, optei por me referir a minhas/meus interlocutorxs bem como às/aos demais aqui citados através de pseudônimos.

<sup>16</sup> Programa de televisão de muito sucesso no Brasil que seguia um modelo já consagrado em rádios do país e se propunha a revelar ao grande público figuras ainda anônimas que se apresentavam para um júri de especialistas, responsável pela avaliação da performance.

reação do público, mas também frequentemente por intervenções dxs proprietárixs dos locais onde se apresentam, que solicitam aos músicos que inclinem a escolha das músicas de maneira tal a agradar o que percebem enquanto expectativa dxs ouvintes. “ – Se o dono do bar diz que precisamos tocar um repertório mais suave, a gente logo atende, né? De bobo a gente só tem a cara (risos)”, diz Mário.

O poder de decisão sobre o repertório por parte do público e dxs proprietárixs dos estabelecimentos é exercido de diversas maneiras, assumindo frequentemente o caráter discursivo. Aqui, Mário e os músicos que o acompanham se aproximam da condição de profissionais, atendendo a uma demanda de consumo por parte do público para o qual se apresentam e de indivíduos para xs quais prestam serviços. A produção artística entendida como atividade negociada entre diversxs agentes é abordada na literatura e enfatizada, entre outrxs, por Howard Becker no livro *Art Words* (1982).

Tal negociação ocorre, como foi possível perceber a partir da experiência de Mário, de maneiras variadas. Ora se manifesta enquanto verbalização de preferência ou gosto, ora como ameaça. Neste caso, situações de violência simbólica podem ser notadas a partir do comportamento e do discurso, por exemplo, de alguém do público que se recuse abertamente a permanecer ou a retornar futuramente a um local de apresentação por não se identificar com a música executada, ou do proprietário do bar que não se disponibilize a abrir mão de determinado tipo de repertório ou modo de execução, no intuito de agradá-lo ou a suas/seus clientes. Ao focar na determinação do repertório e suas consequências, porém, indico somente uma das facetas das formas de violência simbólica as quais musicistas e músicos perpetuam e às quais se submetem. A produção musical se afasta aqui de seu ideal individualista e inatista, assumindo um caráter negociado e socialmente subjugado, afastando suas/seus agentes de uma assimilação da condição puramente estética de sua prática.

Joana se autodeclara branca, tem 29 anos, solteira e não tem filhxs. Residente em um bairro de classe média, localizado próximo ao centro comercial de Salvador, cursou Licenciatura em Música na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Muito ligada ao feminismo, percebe a música que produz como um catalisador de sua luta pelos direitos e empoderamento feminino. Além do trabalho enquanto musicista, Joana dá aulas de música, atividade a partir da qual obtém maior parte de sua renda cotidiana.

Se apresenta regularmente em casas de shows localizadas, principalmente, em áreas nobres da cidade de Salvador, acompanhada, via de regra, por um grupo musical mais ou menos fixo e convidadxs. Em certas ocasiões apresenta-se também no formato “voz e

violão”, se acompanhando no instrumento de cordas dedilhadas. O repertório é composto por canções de autoria de Joana ou de algum dxs convidadxs, músicos e musicistas acompanhantes. Neste caso, a escolha do repertório torna-se menos sujeita a pressões exteriores, ainda que a musicista leve em conta as sugestões não somente do público, mas de amigxs, familiares e integrantes de seu grupo para sua escolha. O caráter coletivamente negociado desta não é anulado, mas é obscurecido pela subordinação de tal seleção aos quesitos estéticos e políticos, julgados como mais relevantes para a musicista no que tange ao repertório apresentado. Sua aparente independência de escolha está também vinculada à sua não dependência exclusiva da prática musical como fonte de renda, mas a interlocutora não nega, por sua vez, a investida de contratantes por maior presença de interpretações de canções de compositores e compositoras renomados – mais conhecidas do grande público que as de Joana – em suas apresentações.

Discursivamente, é possível perceber na retórica de Joana uma maior identificação com o ideal identitário que aqui denominamos musicista artista. Tal identificação tem na forma de escolha do repertório somente uma de sua variada gama de manifestações. Pensando na relação deste ideal com o da profissional da música antes como um *continuum* que como uma de oposição, é inegável que Joana é posta a dialogar também com diversas questões pertinentes ao trabalho musical em seu cotidiano. Em uma de suas apresentações, por exemplo, foi perceptível o desconforto em relação à tentativa de redução do valor de seu cachê<sup>17</sup> e de seus músicos, pouco antes de subirem ao palco, devido a uma inesperada baixa adesão do público para o show. Tal proposta partiu dxs responsáveis pelo espaço da apresentação e, após ser recusada pela cantora e seu grupo, travestiu-se em uma espécie de ameaça da parte daqueles. Argumentaram que a cantora nunca iria “ser grande” se continuasse a adotar um comportamento supostamente irreduzível, o que a revoltou e também aos seus colegas de grupo.

Esta atitude de projeção de um futuro de glórias como justificativa para frustrações, desapegos e violências presentes, é uma constante na realidade dos musicistas e músicos com xs quais me relacionei em campo. Tal realidade não é exclusiva da realidade dx profissional da música, mas é nela potencializada devido, entre outros motivos, à inserção daquelx em um mercado de características muito específicas nos quais “o vencedor leva tudo”<sup>18</sup>. O que distingue a organização deste mercado dos demais é que nele xs que se

---

<sup>17</sup> Nome dado ao valor individual recebido por musicistas e músicos ao realizarem um trabalho específico.

<sup>18</sup> Em capítulo do livro de grande difusão – *Freakonomics* (2005) – intitulado “Por que os traficantes continuam morando com as mães?”, Steven Levitt e Stephen Dubner relatam como a distribuição da renda dentro de

destacam concentram a quase totalidade do recurso disponível às/aos indivíduos envolvidos com aquele campo. Segundo Becker (1982, p. 52), nenhuma forma de arte possui recursos suficientes para atender a todos que se preparam e empregam tempo e esforço no intuito de terem nela a sua principal fonte de rendimento econômico. Na área de música, exemplos dos que se dedicam à empreitada com sucesso são antes a exceção que a regra. O autor pondera, por outro lado, que “Se as artes fossem organizadas de maneira diferente – menos profissional, menos orientada para o estrelato, menos centralizada – tais recursos poderiam estar disponíveis<sup>19</sup>” (p. 52, tradução minha).

Foi possível acompanhar situações e ouvir relatos de experiências nas quais Mário e Joana tiveram o reconhecimento de seu trabalho musical minimizado por pessoas de seu círculo de convivência, incluindo aquelas vinculadas a seus respectivos ambientes de trabalho. Mário e Léo, ao negociarem uma apresentação que fariam em um bar localizado na Barra – bairro nobre da cidade de Salvador – foram solicitados pelo dono do estabelecimento que necessitariam levar o equipamento de trabalho e pagar pela energia consumida durante a apresentação. Tal situação os fez indagar se outros funcionários, mesmo aqueles exercendo funções socialmente tidas como menos prestigiosas que a de musicista e/ou músico, seriam alvo de exigências semelhantes às que lhes foram feitas. A ideia, muito difundida e alvo de constantes reclamações de profissionais da música, de que a possibilidade de trabalho na área seriam tratadas como favores da parte de quem busca por tal mão de obra é umas das facetas da não assimilação da significação profissional do trabalho de musicistas e músicos. Mário, que diz não ter vontade de retornar ao trabalho na construção civil, mesmo sendo este mais rentável financeiramente e propiciando maior estabilidade, alega, por sua vez, que não encontrava tamanha dificuldade para se afirmar enquanto um profissional à época de sua antiga profissão. “ – Às vezes parece que agora tenho que afirmar o tempo todo que o que fazemos é trabalho e dá trabalho”, afirma, em contraste, sobre a nova atividade, como músico.

Como aponta Schroeder (2004), tal incompreensão, porém, é reforçada não só por pessoas alheias às práticas musicais, mas, também, pelas próprias agentes do campo. Joana, por exemplo, ressaltava constantemente que o amor ao que faz e os desdobramentos políticos de sua prática musical seriam verdadeiros cordões umbilicais que a permitiriam seguir vinculada à sua atividade profissional na área de música, independentemente dos ganhos

---

gangues era excessivamente direcionada às/aos que se encontravam no topo de sua hierarquia interna, enquanto vendedores de rua associados a tais gangues recebiam quantias inferiores à de funcionários em atividades legítimas e pouco qualificadas.

<sup>19</sup> “If the arts were organized differently – less professional, less star-oriented, less centralized – that support might be available”.

materiais imediatos dali advindos. Ela relatou, por outro lado, recorrentes momentos de decepção com a atuação profissional na área de música ao confrontar empregadorxs que desconhecem o trabalho necessário à construção de uma apresentação e encaram a atividade como fruto de uma espontaneidade individual dxs musicistas e músicos, desdobramentos do talento individual de cada uma/um.

### **Considerações finais**

As descrições de situações de violência simbólica perpetuadas através do discurso acima descritas são apenas algumas das quais pude conviver durante minhas primeiras imersões em campo. A análise do discurso e a compreensão do papel que este desempenha na manutenção de desigualdades econômicas e sociais no ambiente profissional da música em Salvador mostra-se crucial para o entendimento de diversos dilemas com os quais são postxs a dialogar musicistas e músicos em situações de trabalho na cidade.

Uma análise estritamente econômica e estrutural da problemática abordada mostra-se limitada à compreensão dos pormenores e das ambiguidades perpetuadas simbolicamente no campo, de estreita vinculação com a realidade profissional dxs interlocutores com xs quais estou a dialogar durante a pesquisa. Poderia levar também à errônea compreensão de que intervenções de caráter estritamente econômico poderiam levar à correção de distorções e injustiças existentes no mercado de trabalho na área de música.

A incipiente experiência em campo até aqui na cidade de Salvador induz à percepção de diversas situações de violência de natureza simbólica às quais estão sujeitos e reproduzem cotidianamente musicistas e músicos no exercício da profissão. Tais situações frequentemente se relacionam à uma idealização do fazer musical associada a uma compreensão de suas/seus agentes enquanto seres dotadxs de habilidades inatas, como é possível perceber a partir dos relatos de Joana e suas frustrações com a desvalorização profissional advinda de tal compreensão. O amor à arte como elemento primeiro de vinculação à prática musical também é frequentemente invocado como componente discursivo a justificar violências e situações de desigualdade perpetuadas por e contra xs protagonistxs do campo musical.

A não assimilação da condição profissional do trabalho musical exercido por Mário não se reproduz em relação ao trabalho, digamos, da garçonete ou do cozinheiro do bar onde toca. O trabalho destxs, ao contrário daquele, não é compreendido como um passatempo e não tem a sua validação profissional frequentemente questionada, a priori. Isto não quer

dizer que garçons/garçonetes e conzinheirxs não enfrentem com frequência condições de trabalho ainda mais precárias que musicistas e músicos na cidade de Salvador, mas somente que a assimilação da condição profissional de seu trabalho está assegurada, ao contrário do que ocorre com xs profissionais da música. A partir de minhas experiências de campo até aqui é possível perceber que a compreensão dos motivos pelos quais isto ocorre passa por uma compreensão de fatores simbólicos que distanciam a prática musical de uma atividade profissional, e a aproximação daquela ao ideal identitário dx artista aparece como um dos grandes catalizadores de discursos que perpetuam o distanciamento em questão.

### Referências

- BECKER, Howard Saul. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- KINGSBURY, Henry. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Filadélfia: Temple University, 1988.
- LEVITT, Steven D.; DUBNER, Stephen J. *Freakonomics: o lado oculto e inesperado de tudo que nos afeta*. Rio de Janeiro: Elsevier; Campus, 2005.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- OLIVEIRA, Kathlen Luana de; REBLIN, Iuri Andréas; SCHAPER, Valério Guilherme; GROSS, Eduardo; WESTHELLE, Vítor (Orgs). *Religião, política, poder e cultura na América Latina*. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2012.
- PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” da identidades na modernidade. In: XXVIII Simpósio Nacional de História, 28., 2015, Florianópolis. *Anais do XVIII Simpósio Nacional de História*, p. 1-14.
- REQUIÃO, Luciana. “*Eis aí a Lapa...*”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.
- REQUIÃO, Luciana; RODRIGUES, José. Trabalho, economia e cultura no capitalismo: as novas relações de trabalho do músico no meio fonográfico. *Revista Educação Skepsis*, São Paulo, v. 1, n.2, p. 321-396, Jan/Jul. 2011.
- SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes*

universitários de Música. Rio de Janeiro, 2005, 289f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.10, p. 109-118, 2004.

SILVA, Juliana Carneiro da. Perigosa relação: cavalheirismo e machismo através de um olhar sobre o romance de Laclos. *Sem Aspas*, Araraquara, v. 1, n. 1, p. 155-163, 2012.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel (Org.). FERNANDES, Florestan (Coord.). *Weber – Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 13. São Paulo: Ática, 1999, p. 79-127.