

João Luís Meneses

CACHÊ \$ANGRENTO

UMA ETNOGRAFIA DO TRABALHO MUSICAL EM ARACAJU



TÍTULO

Cachê Sangrento:
uma etnografia do trabalho
musical em Aracaju

AUTOR

João Luís Menezes

ISBN

978-85-60102-86-0

EDITORA CRIAÇÃO
CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria de Menezes
Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira Menezes
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza



CACHÊ \$ANGRENTO

UMA ETNOGRAFIA DO TRABALHO MUSICAL EM ARACAJU

João Luís Meneses



Criação Editora

Copyright © 2022 by João Luís Meneses

Todos os direitos reservados - Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucros ou vantagens, com observância da Lei em vigência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja expressa marcação do nome do autor, título da obra, editora, edição e paginação. A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.619/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Projeto Gráfico e capa: Adilma Menezes

Revisor: Antonio Ponciano Bezerra

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

M543c Meneses, João Luís
Cachê Sangrento: uma etnografia do trabalho musical em Aracaju / João Luís Meneses. – 1. ed. – Aracaju, SE : Criação Editora, 2022.
235 p.; il. tabs.; quadros; fotografia.
Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-60102-86-0

1. Música. 2. Músicos Profissionais. 3. Relações Trabalhistas. 4. Sergipe. I. Título. II. Assunto. III. Autor.

CDD 344:780

CDU 349.2:78

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Direito trabalhista: Música.

2. Direito do trabalho: Música.

PREFÁCIO

O tema é original — e a experiência direta do autor conta bastante para a clareza em sua interpretação de aspectos pouco analisados do fazer musical. João Luís Meneses escreve sobre uma prática profissional que não costuma ser focalizada no jornalismo, nas biografias de “grandes artistas”, ou nos estudos mais característicos da musicologia, e trata de contextualizar essa prática, que é feita com sentidos mesclados de arte e entretenimento, em uma cidade brasileira, a capital do estado de Sergipe.

A escrita é o relato de uma pesquisa etnográfica, conduzida com criatividade e espírito indagador, em diálogo com outras pesquisas e outros conhecimentos que nos ajudam a compreender como aquela música acontece — nos palcos de Aracaju e nos preparativos; nas relações entre colegas de atividade, face-a-face e pelas redes sociais; nas relações com quem contrata e desfruta de sua produção.

E logo nos chama a atenção o tom geral de desafio a certas noções do senso comum. Em vez de romantizar “a Música”, ou de reforçar mitos e preconceitos sobre a profissão musical, João Luís examina os trabalhos e os problemas dessa profissão, numa rede que conecta músicos, coprodutores, contratantes e plateias, considerando ainda o papel de organizações da sociedade civil e de políticas públicas. Ou seja, aqui podemos entender melhor a construção duma “música ao vivo”, que encanta e entretém, que anima e inspira tanta gente, nos eventos sociais que transcorrem tipicamente em “bares e festas particulares”, e em situações afins.

Numa escrita que inclui a transcrição das falas de participantes, emitidas em variados espaços concretos ou virtuais, o estilo coloquial se alterna com o tratamento claro dos conceitos buscados em bibliografia extensa, para apoiar a análise dos dados produzidos no trabalho de campo. O resultado geral deixa a impressão de equilíbrio e autenticidade do relato, em que a descrição de condições de trabalho vem combinada ou alternada com a revelação de conflitos, a ironia, o questionamento sensível. E contamos ainda, em várias passagens, com a riqueza de um vocabulário e uma sintaxe locais, que permitem inclusive imaginar o sotaque como mais um elemento dos discursos e da “paisagem sonora” ampliada.

Com a leitura, ficamos mais informados sobre os muitos fatores que condicionam “trabalhos informais, autônomos, terceirização de serviços e contratos temporários” no campo da música — e não só na capital sergipana, pois a partir do texto pode-se refletir também sobre variações em todo o país e mundo afora.

Podemos então encarar com mais consciência e sensibilidade o que está implicado, para as pessoas, na “flexibilização dos direitos trabalhistas” ou na “informalidade” econômica. E passamos a ver e tratar com seriedade e respeito, e a valorizar com mais justeza, o trabalho que musicistas e seus conjuntos preparam e realizam nos encontros sociais, em momentos laboriosamente tramados de ondas sonoras, carregadas de valor e significado.

Este é, aliás, um valor fundamental das etnografias, que, pelo estudo intensivo de uma realidade particular, e mediante muito diálogo, observação e tempo de convivência, nos levam a compreender mais amplamente a relação com outras situações, para além do caso específico.

O livro tem portanto vários atrativos, e pode ter efeitos socialmente relevantes — para quem faz, contrata ou aprecia o som ao vivo, nas variadas situações descritas e analisadas adiante.

E pensando também como um pesquisador, cabe-me lembrar aqui o papel importante que a universidade pública brasileira continuamente desempenha no campo das artes e humanidades: ao criar e sustentar o espaço para pesquisas como esta, que estudou uma prática de música lado a lado com seus praticantes, desenvolvem-se os processos de formação e profissionalização em música (e por extensão em outras artes). Abrem-se caminhos para pensar e estudar música como prática social — que envolve remuneração e outros ganhos; fisiologia e outros aspectos de saúde e bem-estar; iniciativas autônomas de organização, deliberações de economia e responsabilidades do Estado com os muitos níveis da produção cultural.

São estudos, enfim, que trazem para a consciência e a coletividade questões como as que o autor levanta — “por que se trabalha de tal forma?”, “por quê em tais condições?”. E acreditamos que a produção e o trânsito de conhecimentos nesse registro podem, enfim, favorecer a própria sociabilidade nos atos musicais, ao revelar trabalhos, afetos e dificuldades pouco “visíveis” para o público em geral, e ao instigar propostas de melhoramento e transformação para as condições e relações em que a “música ao vivo” está presente.

Rio de Janeiro, maio de 2022

José Alberto Salgado e Silva

Professor Associado, Escola de Música,
Universidade Federal do Rio de Janeiro



SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	5
1. INTRODUÇÃO	11
1.1 O privilégio da servidão na terra dos papagaios.....	14
1.2 Aracaju	15
1.3 Bares e festas particulares: setor de serviços informais	19
1.4 Mundos da arte.....	33
1.5 Modos de relação com a música	36
1.6 Psicodinâmica do trabalho.....	40
1.7 Procedimentos metodológicos	46
2. SER MÚSICO: ESSÊNCIA OU VAIDADE?	53
2.1 Torugo Teles	54
2.2 Matheus Maya	62
2.3 Os Faranis	71
2.4 Samba do Arnesto.....	80
1.5 Entre o essencial e o relacional	88
3. O FARD DO CLIENTELISMO.....	91
3.1 O Estado	91
3.2 Projetos culturais.....	93
3.3 “Se não tiver no esquema, não entra”	98
3,4 Estado e sociedade civil: o privilégio da renúncia fiscal	104
3.5 “Abuso da música”: interferência do Estado.....	110
3.6 COVID-19.....	124

4. “CACHÊ SANGRENTO”: AS CONVENÇÕES DO TRABALHO.....	133
4.1 Distribuição: a busca por reputações	136
4.2 Remuneração e tempo de show.....	147
4.3 Estilos de vida	157
4.4 Condições acústicas	164
4.5 Condições de infraestrutura.....	177
4.6 Repertório.....	183
5. ENTRE O PRAZER E O SOFRIMENTO: A SUBJETIVIDADE EM QUESTÃO	193
5.1 Planos e motivações.....	194
5.2 Status social.....	198
5.3 Sentimento de isolamento.....	204
5.4 Estratégias de defesa.....	209
5.4.1 Vídeos como alternativa	215
5.4.2 Coletivos de arte.....	218
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	223
REFERÊNCIAS.....	227
APÊNDICE A	233

1. Introdução

Este livro é fruto de uma pesquisa realizada durante o curso de mestrado em Música, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

O desejo de refletir sobre o mundo profissional da música na cidade de Aracaju, e os problemas a ele relacionados, são inerentes aos meus questionamentos enquanto cidadão e músico. Ao presenciar discussões na academia acerca do tema e perceber que minha vivência profissional oferecia subsídios para uma contribuição relevante, decidi imergir nessas questões e incorporá-las à minha produção acadêmica. Este trabalho é, portanto, fruto da investigação de um objeto sobre o qual tenho relativa familiaridade e se configura como uma pesquisa feita em casa (PEIRANO, 1999) ou uma autoantropologia (STRATHERN, 2014)¹.

Desse modo, torna-se importante situar o leitor da minha posição enquanto pesquisador e nativo da prática musical etnografada. Minha trajetória profissional com a música começou em 2007, quando cantava na capela Nossa Senhora da Rosa Mística, localizada na cidade de Nossa Senhora do Socorro, interior de Sergipe. Diante da relativa intimidade com o padre responsável pelo local, fui convidado para angariar recursos destinados à manutenção da

¹ Esses conceitos são melhor explicados em “Procedimentos metodológicos”. Ver página 46.

igreja. Enquanto outros colaboradores vendiam comidas e bebidas, minha tarefa era preparar um repertório secular e apresentar-me para a comunidade não religiosa. Considero a data do primeiro desses eventos como o início da minha carreira profissional de músico, pois, além de ganhar meu primeiro cachê, representou o primeiro passo para cantar em bares e eventos da região.

Em 2011, com 18 anos, fui aprovado no vestibular para estudar Licenciatura em Música, na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Aquele momento marcou o fim da minha relação com a igreja e a continuidade nas apresentações em bares, agora também na capital Aracaju. Estava estimulado a criar um repertório, até então desconhecido, incluindo músicas de MPB, Rock nacional, Bossa Nova, etc. Cheguei a compor músicas, e ganhar, no ano seguinte, um concurso regional de músicas autorais chamado "Festival Aperipê de Música". Tudo isso colaborou para uma rica experiência como músico, além de facilitar a socialização com meus pares de profissão. No entanto, a remuneração desse tipo de repertório não era suficiente para que me mantivesse, exclusivamente, da música.

Decidi "me render" ao repertório mais comercial. Aliei o repertório adquirido em Socorro – sertanejo, forró, arrocha - às novas influências e a tudo que era requisitado. Conseqüentemente, o número de shows cresceu e o cachê foi se elevando. Nos anos seguintes, as apresentações musicais representaram a minha única ou principal fonte de renda. Deixou de ser fonte de renda exclusiva quando, felizmente, fui contemplado com a bolsa CAPES, no mestrado. Considero que durante o curso tive duas profissões paralelas: músico e pesquisador. É importante enfatizar: a pesquisa acadêmica é uma profissão que, assim como outras atividades profissionais, requer dedicação e sacrifício. Tendo em vista os frequentes cortes de verbas e/ou ameaças, torna-se fundamental ressaltar a relevância das bolsas de

suporte financeiro e do fortalecimento das instituições de apoio às pesquisas, e às universidades públicas de modo geral.

Baseado em teóricos da sociologia da arte, como Becker (2008, 2010), Campos (2007) e Menger (2005), e da psicologia do trabalho, com Dejours (1993; 2004; 2008; 2009; 2013), busquei responder às seguintes perguntas: como se dá a organização de trabalho nessas frentes?; Como os músicos contribuem na construção das convenções de tal mundo produtivo? Nesse sentido, esboço uma contextualização sociopolítica em Aracaju, focalizando a interferência do Estado no trabalho com música, seja ela exercida em ações efetivas ou em omissões; reflito sobre as relações e condições de trabalho a partir das frentes delimitadas – bares e eventos, destacando remuneração, tempo de show, estilos de vida, distribuição, condições acústicas, condições de espaço físico e repertório; e analiso também aspectos subjetivos relacionados ao trabalho, focalizando a dinâmica prazer-sofrimento, sob a perspectiva do conceito de Psicodinâmica do Trabalho.

No primeiro capítulo, busco situar o leitor geográfica e epistemologicamente. Nesse sentido, apresento a cidade onde a pesquisa de campo foi realizada, as duas frentes de trabalho nas quais os músicos desta pesquisa atuam, as reflexões teóricas empreendidas e os procedimentos metodológicos utilizados.

Na sequência, apresento a descrição biográfica dos participantes desta investigação, com o auxílio do conceito de “modos de relação com a música” (CAMPOS, 2007). Dessa forma, os planos conceituais da teoria de Campos ajudam a caracterizar os músicos com quem mantive interlocução, durante a etnografia e facilitam a análise dos dados obtidos.

Necessário se fez delinear a conjuntura sociopolítica da cidade sob a qual o trabalho musical se assenta. Para tanto, analiso a inter-

ferência do Estado nas frentes de trabalho aqui referidas, utilizando, como referencial teórico, a categoria analítica “O Estado” de Becker (2010). Nesse sentido, revela-se a relativa participação do governo, no setor cultural, as ações destinadas à música, as queixas de supostas práticas de clientelismo na administração pública, e o beneficiamento da sociedade civil em troca de renúncia fiscal.

Com efeito, descrevo as convenções da organização do trabalho dos músicos, também sob o referencial teórico de “Mundos da Arte”, de Becker (2010), em diálogo com Campos (2007). Nele, mostro as relações e condições de trabalho, a partir das seguintes categorias de análise: distribuição; remuneração; tempo de show; estilos de vida; condições acústicas; condições de espaço físico e repertório.

A seguir, dou continuidade à análise de dados, sob a perspectiva da “psicodinâmica do trabalho” (DEJOURS, 1993; 2004; 2008; 2009; 2013). Por esse ângulo, enfatizo a questão da subjetividade e observo a dinâmica prazer-sofrimento no trabalho, que parece decorrer, no caso específico dos artistas participantes desta pesquisa, da satisfação em atuar numa profissão movida por “vocação” e, paradoxalmente, de frustrações artísticas, de ausência de reconhecimento social e do sentimento de isolamento em relação à sociedade mais ampla.

Para concluir, apresento perspectivas epistemológicas não ponderadas, mas que representam possibilidades para investigações futuras.

1.1 O privilégio da servidão na terra dos papagaios

A fim de situar o leitor no texto, apresento algumas considerações iniciais, tanto de um ponto de vista sociogeográfico quanto de um ângulo epistemológico. Aqui, descrevo a cidade onde a pesquisa

de campo foi realizada, as frentes de trabalho sobre as quais desenvolvi minha análise, as reflexões teórico-conceituais empreendidas e os procedimentos metodológicos utilizados.

1.2 Aracaju

Meu papagaio das asas douradas
Quem tem namorada brinca
Meu papagaio
Quem não tem brinca sem nada
Meu Papagaio

Meu papagaio não tem asas não tem bico
Em outras terras eu não fico
Meu papagaio
Minha terra é Sergipe
Meu papagaio (Antônio Carlos du Aracaju)

A origem do nome Aracaju está na língua tupi, em que a junção de *ará* (arara) e *akaiu* (caju) se traduziria em “cajueiro das araras” ou “cajueiro dos papagaios” (CHIARADITA, 2008). Conta-se que, antigamente, era comum ver as aves repousarem nos cajueiros da cidade. Outra corrente defende que a combinação corresponde ao “tempo do caju”, baseado na cultura afroindígena na qual as castanhas da fruta eram guardadas para contar os anos (CARVALHO, 1987, p. 31).

Com 165 anos de existência fundada, a capital é um dos setenta e cinco municípios do menor Estado do Brasil². Comemora-se seu aniversário, no dia 17 de março, data em que a lei provincial n. 473,

² Aracaju tem um área territorial de 182,163 km quadrados. A informação se encontra disponível no seguinte site: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/se/aracaju/panorama>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

de 1855 transfere de São Cristóvão para Aracaju a sede da então província Sergipe Del Rei. A mudança de capital ocorreu por necessidades econômicas, mais especificamente por facilitar o escoamento da produção açucareira da época e por estar mais próximo ao mar, beneficiando, assim, a importação e exportação, através dos portos construídos, no Rio Sergipe.

Aracaju é uma cidade litorânea e seu solo é originalmente úmido. No entanto, por suas constantes inundações, a maior parte da cidade foi soterrada. A pedido do então presidente Inácio Barbosa, o engenheiro Sebastião Basílio de Pirro realizou seu projeto urbanístico numa área dominada por pântanos e manguezal. Assim, Aracaju foi a primeira cidade planejada do Brasil, diferentemente das cidades já existentes, que se edificavam a partir de suas respectivas estruturas naturais. O principal traço característico da sua arquitetura é a forma como as ruas foram geometricamente organizadas, para lembrar um tabuleiro de xadrez³. A partir disso, surgiram os primeiros bairros, inicialmente construídos na região central do município, posteriormente se expandindo para o oeste. Só a partir da década de 1960, as políticas habitacionais, por meio das Companhias Estaduais de Habitação (COHABs), descentralizaram o município, com a construção de grandes conjuntos (NASCIMENTO e ARAÚJO, 2018, p. 172).

No último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), realizado em 2010, a população aracajuana alcançou a marca de 571,149 mil pessoas. Estima-se, para o censo de 2022, que esse número crescerá para 657.013 mil pessoas⁴. Porém, quan-

³ Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/sergipe/aracaju.pdf>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

⁴ Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/se/aracaju.html?>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

do se fala em população urbana, é preciso levar em consideração moradores das cidades que compõem a região metropolitana. Ao pesquisar o processo de formação da cidade, Nascimento e Araújo explicam que

os municípios de Nossa Senhora do Socorro, São Cristóvão e Barra dos Coqueiros, mesmo levando em conta sua autonomia administrativa e expressivo crescimento populacional, proporcionam, de maneira praticamente inevitável, a extensão da mancha urbana da capital para seus territórios, tal como em outras metrópoles já consolidada (NASCIMENTO e ARAÚJO, 2018, p. 167).

Essas três cidades são consideradas cidades-dormitório, apesar da sua relativa independência. Segundo o IBGE, considerando a região metropolitana, a estimativa para 2022 é de 961,12 mil habitantes.

Apesar das diferenças socioeconômicas, atualmente a prefeitura promove a imagem de “capital da qualidade de vida” – propaganda que acompanha o atual prefeito Edvaldo Nogueira (PDT), desde a sua primeira gestão em 2006. Portanto, a imagem que se propaga é de uma cidade hospitaleira e tranquila, exaltando as inegáveis belezas naturais e os intelectuais que aqui nasceram, como Silvio Romero (1851-1914), João Ribeiro (1860-1934), Hermes Fontes (1888-1930), os esportistas célebres, como Zé Peixe (1927-2012) e Maguila (1958-), etc.

Entretanto, por trás de um discurso otimista, escondem-se os problemas sociopolíticos que interferem nos vários setores da sociedade, inclusive, no setor cultural, com o qual matenho constante atenção. É preciso abordar essa questão a fim de evitar a naturalização de uma frase pretensiosa como “a capital da qualidade de vida”. Evidencia-se que essa qualidade está atrelada somente a determinados grupos sociais. Urbanisticamente, por exemplo, Aracaju vive um

cenário historicamente segregado. Vê-se que “não há aleatoriedade na ocupação de terras mais baratas ‘norte e oeste’ por parte da população mais pobre, enquanto as regiões ao sul do centro da cidade se estabilizam como bairros elitizados” (SILVA, 2009, p. 103). Com o crescimento da população, as camadas mais baixas da sociedade foram abrigadas em áreas marginais. Segundo Campos e Santos (2019), entre 2000 e 2018, as políticas públicas habitacionais, por meio das secretarias municipais e estadual, combinaram ações para transferir populações das favelas para moradias cada vez mais distantes. As primeiras interferências políticas ocorreram nas zonas sul e oeste, a exemplo do Conjunto Padre Pedro, bairro popularmente conhecido como “Terra Dura”⁵, por sediar em seu entorno o “lixão” – aterro - da cidade. Era “um local de difícil acesso e que apresentava uma série de fragilidades ambientais, como as ocupações sobre o Canal Santa Maria e as bordas das lagoas e charcos entre os cordões litorâneos desta zona da cidade” (CAMPOS; SANTOS, 2019, l. 18).

Atualmente, as classes mais altas da sociedade aracajuana ainda se concentram nos bairros da zona sul, como Treze de julho, Jardins, Grageru, Farolândia e Atalaia, onde vivem em condomínios fechados, com estrutura de segurança e conforto, alheios a uma realidade marginal marcada por violência de vários tipos. Essa divisão socioespacial é semelhante à do Rio de Janeiro, retratada por Lulu Santos (1984): “só falta reunir a zona norte à zona sul”.

No livro “Aracaju romântica que vi e vivi”, Murilo Melins descreve a sociedade aracajuana dos anos 1950 e 1960, onde se destaca a seguinte passagem: “me apaixonei logo que cheguei, vi Aracaju crescer. Quando vim morar aqui a cidade ainda era provinciana, onde todo mundo se conhecia, e foi se desenvolvendo aos poucos”

⁵ A lei nº 2.979/2001 denominou aquela área como “Bairro Santa Maria”.

(MELINS, 2007). Contudo, ainda hoje, a frase “aqui todo mundo se conhece” é bastante popular. Está presente em diversos círculos sociais, inclusive entre músicos e produtores culturais do Estado. Essa expressão não só é uma inverdade, como reflete a bolha social de quem a profere, o que tende a criar barreiras entre ações políticas e a sociedade mais ampla, como mostro no capítulo 3.

1.3 Bares e festas particulares: setor de serviços informais

A música oferece diversas possibilidades de trabalho. Há pessoas que atuam com docência, outras que preferem produção, arranjo, sonorização, produção de eventos, entre outras áreas. Apesar de existirem, em alguns círculos sociais, valorações estéticas dos diferentes tipos de ofício com música, para esta pesquisa, entendo como profissional qualquer músico que esteja inserido na Classificação Brasileira de Ocupações – CBO⁶. Esse documento tem como objetivo retratar a dinâmica das ocupações existentes na atualidade, sejam elas regulamentadas ou exercidas “livremente”⁷.

Delimitei meu objeto de pesquisa em duas frentes de trabalho que, por vezes, são exercidas por um mesmo músico: bares e festas particulares. Como tento mostrar, existem aqueles que se encaixam apenas em uma categoria, enquanto outros dialogam com as duas ou mais frentes, já que uma trajetória profissional é frequentemente marcada por dinâmica e flexibilidade. Defendo a hipótese de que as atividades aqui investigadas estão imersas em condições e circunstâncias peculiares de atuação.

⁶ Disponível em: <<https://empregabrasil.mte.gov.br/76/cbo/>>. Acesso em 15 de maio de 2020.

⁷ A palavra “livremente” é colocada entre aspas porque, como mostro nas próximas páginas, entendo que “ser livre” é uma estratégia retórica da lógica neoliberal.

Quando falo em “bares”, refiro-me a estabelecimentos comerciais que oferecem música ao vivo, o que pode abranger também casas de show, restaurantes, *food parks*, cafeterias, etc. Entre as motivações que permeiam os profissionais dessa área, destacam-se: músicos que são levados a fechar temporadas em barzinhos, para garantir cachê e renda fixos. Outros que, de alguma forma, não foram inseridos no circuito das festas particulares; uns que utilizam bares como complemento de renda, quando surgem semanas com pouca oferta de eventos privados. E outros que acreditam que o bar é uma potencial porta de entrada ou “trampolim” para o seu trabalho autoral.

Já o uso do termo “festas particulares” serve para designar o trabalho musical realizado em eventos privados como casamentos, aniversários, formaturas e outras celebrações. Essa nomenclatura se justifica pela abordagem êmica com a qual conduzo o texto, ou seja, por ser de uso recorrente no vocabulário dos músicos que trabalham em tal segmento. Os cachês pagos, nesses eventos, são substancialmente maiores que nos bares⁸. O nível de oferta de trabalho para essa categoria parece ter crescido nos últimos anos, pois, além das festas tradicionais já mencionadas, emergiram novas possibilidades. Segue uma lista dos tipos de festas particulares constatados durante a pesquisa:

⁸ Ver página 148 para mais detalhes.

Quadro 1: Tipos de festas particulares constatados.

TIPOS DE EVENTOS
Chá de bebê/fraldas
Despedida de solteira
Chá de panela
Ensaio fotográfico de formandos
Aula da saudade
Formatura
Colação de grau
Cerimônia de casamento
Recepção de casamento
Coffe brake de eventos corporativos, acadêmicos
Borda de ouro/prata
Porcentagem de turmas que estão se formando
Inauguração de empresa
Feira de artesanato
Feira de gastronomia
Confraternização
Aniversário
Festival de música autoral
Bloquinho

Apesar de as duas frentes de trabalho não se caracterizarem como labores inéditos e recentes⁹, a importância de estudar o caso, nessa cidade, se dá, além do fato de movimentar significativamente a economia local, pelo crescente número de músicos que vivenciam as relações de trabalho aqui analisadas. Existe uma quantidade de pessoas relativamente grande que, quando não sobrevive

⁹ Ver pesquisas recentes como Salgado (2006), Erthal (2018), Milito (2019), Requião (2010), entre outras.

exclusivamente da música, utiliza tal atividade como principal fonte da renda.

Torna-se importante, portanto, refletir sobre os modos de trabalho com os quais a atividade profissional se desenvolve. Quais são as formas de emprego através das quais o artista oferece seu trabalho? “O auto-emprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalho - trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado - constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes” (MENGER, 2005, p. 18). Diferentemente de alguns trabalhos com música inseridos no modelo tradicional de emprego, ou mesmo na categoria intermitente, a exemplo de determinadas orquestras, as frentes de trabalho que me propus investigar faz parte do setor de serviços¹⁰ e se enquadram na informalidade, ou, nas palavras de Antunes (2018), no “privilégio da servidão”, cujo labor está às margens dos direitos trabalhistas e órfãos de órgãos de representação. Antes de desenvolver as reflexões acerca do setor terciário informal, vale situar o papel dos órgãos que supostamente representariam a classe musical: o sindicato e a ordem dos músicos.

O Sindicato dos Músicos de Sergipe (SINDMUSE) é constantemente acusado de não atender aos interesses dos músicos locais, ou, pelo menos, da maioria deles. Tais reclamações se originam da desatenção dada às situações de trabalho, em diversas frentes, não só em bares e festas particulares. Falas do tipo “o presidente só corre atrás dos trampos dele” são frequentes e refletem um pouco do que Antunes discute sobre o novo sindicalismo, mais voltado ao “sindicalismo negocial” e não ao “sindicalismo de confronto”. Desde a década de 1970, marcada pelo predomínio da privatização e flexibilização,

¹⁰ O setor de serviços, também conhecido como setor terciário, integra a divisão econômica trissetorial (agricultura, indústria e serviços).

resultando, como consequência, em novas modalidades de trabalho informal, os movimentos sindicais passaram a criar alternativas de enfrentamento ao neoliberalismo mais sujeitos à negociação. “As políticas de ‘convênios’, ‘apoios financeiros’, ‘parcerias’ [...] também acabaram orientando o novo sindicalismo, ajudando a arrefecer sua postura mais classista” (ANTUNES, 2018, p. 210). Antunes continua:

O desdobramento dessa mutação vem consolidando uma prática sindical que, além de fetichizar a negociação, transforma os dirigentes em novos gestores que encontram na estrutura sindical mecanismos e espaços de realização, tais como operar com fundos de pensão, planos de pensão e de saúde, além das inúmeras vantagens intrínsecas ao aparato burocrático típico do sindicalismo de Estado vigente no Brasil desde a década de 1930. Isso mudou o perfil das lideranças e das práticas sindicais adotadas até então. Tais mudanças alteraram também o destinatário do discurso sindical, cujo ideário vai paulatinamente se deslocando de um sindicalismo de classe para um sindicalismo cidadão (*ibid*, 2018, p. 216).

O sindicalismo negocial, sobre o qual Antunes comenta, parece indicar algumas condutas vivenciadas em Aracaju, considerando as circunstâncias sociopolíticas que a cidade experiencia. Desenvolvo essa questão no capítulo 4, onde dedico uma parte à relação entre políticas públicas e interesses pessoais. Por agora, vale ressaltar tal tendência, no caso específico do SINDMUSE. Infelizmente, foi difícil extrair informações diretamente com o atual presidente. Em uma visita ao local onde a instituição se encontra, na Central Única dos trabalhadores - CUT, a recepcionista respondeu: “o responsável [...] não tem aparecido não. Já faz um tempo que não vem ninguém aqui.

Geralmente ele vem quando tem assembleia” (informação verbal)¹¹. Entretanto, consegui fazer uma entrevista semiestruturada com o ex vice-presidente, cantor e compositor Tonho Baixinho que, enquanto representante da instituição, atendia pelo nome Antônio Robson. Na ocasião, ele disse:

O sindicato foi assim: a gente vem tentando há muitos anos pra montar o sindicato, eu e Irmão, né? [...] Aí Irmão disse: rapaz, vamos montar esse sindicato do jeito que for. Até fundar, tem uma tramitação pra pagar todo mês, contador, tudo... Aí [os primeiros responsáveis] abandonaram e eu e Irmão pegamos a documentação. Aí [o atual presidente] colou e disse: ‘rapaz, bote na mão da gente pra botar pra frente. Aí ele fez esse negócio, sabe? Deu o golpe! Pegou o sindicato, começou a tomar conta, começou a fazer política, ganhar ‘cc’ dos caras e tá aí, o sindicato todo encachado, que ele não faz nada [...].

Durante a pesquisa de campo, percebeu-se também um maior envolvimento do sindicato com problemas concernentes a contratos de grandes eventos firmados entre músicos e órgãos públicos. Nesse sentido, os problemas enfrentados por trabalhadores de bares e festas particulares, passam despercebidos pelas lutas do SIND-MUSE. Quando perguntei sobre as ações voltadas aos músicos que atuam em eventos menores, Tonho Baixinho disse:

Eu via no Rio de Janeiro e o sindicato não fazia nada [...], quem dirá Aracaju, que ele não existe, até porque pra existir é preciso ter um mercado. Não tem mercado de músicos trabalhando constante[mente]. O sindicato é necessidade quando tem muito trabalho, quando tem muita casa noturno funcio-

¹¹ Visita realizada em 14 de janeiro de 2020.

"CACHE SANGRENTO" | JOÃO LUÍS MENESES

nando, muitos shows, muitas bandas, mas não tem ninguém trabalhando. De vez em quando um cara faz um trabalho, o outro faz outro. Aí o governo não paga, não paga à Ordem dos Músicos, não paga ao sindicato, porque era pra pagar, né? Certo por certo era pra pagar.

Figura 1: Arte gráfica de divulgação do protesto coordenado pelo SINDMUSE.



Percebe-se, com a informação acima, um suposto desconhecimento de determinados modos de trabalho com música. O termo “mercado” sugere uma organização trabalhista bem estabelecida sobre algum mundo produtivo, o que não é o caso dos músicos de bares e festas particulares. No entanto, existem, sim, músicos em constante atividade profissional, mantendo-se, inclusive, unicamente desse labor. Não há, portanto, nenhum tipo de diálogo entre os

profissionais desta pesquisa e o sindicato mencionado. Para se ter uma visão mais abrangente, numa pesquisa sobre a indústria fonográfica, na cidade de Aracaju, Varjão concluiu que “o perfil da amostra pesquisada aponta a quase inexistência de participação dos músicos sergipanos em organização sindical. Apenas 3,4% dos artistas locais afirmaram estar filiados ao Sindicato dos Músicos de Sergipe” (VARJÃO, 2014, p. 63).

Outra instituição que merece atenção é a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Segundo a Lei nº 3.857/1960, ela teria “a finalidade de exercer, em todo o país, a seleção, a disciplina, a defesa da classe e a fiscalização do exercício da profissão do músico” (BRASIL, 1960). Cerqueira comenta sobre a decadência da OMB: “o que se viu com a OMB é justamente o que acontece com a grande maioria das tentativas de associação e sindicalização dos músicos: uma grande adesão inicial que vai se esvaziando” (CERQUEIRA, 2014, p. 78). Para enfraquecer ainda mais a instituição, em 2011, uma emenda foi implantada pelo Supremo Tribunal Federal, que por um lado foi interpretada como uma ação direcionada ao livre exercício da profissão e por outro representou um culto à informalidade.

Informalidade, aliás, é palavra de ordem na lógica neoliberal. Por dependerem exclusivamente do trabalho para a subsistência, muitas pessoas ou resistem às situações precárias de trabalho assalariado, com seus direitos sociais continuamente atacados e tantas outras mazelas, ou se rendem às novas modalidades de trabalho e não menos degradantes no setor de serviços informais. Este tem sido, inclusive, o ramo mais crescente nos últimos anos. No Brasil, assistiu-se a um significativo aumento do desemprego e um consequente aumento de atividades informais, sob a denominação de trabalhos autônomos. Segundo o IBGE, no quarto trimestre de 2019, momento em que a pesquisa de campo desta investigação estava em

pleno desenvolvimento, o desemprego alcançou uma marca de 15 milhões de desempregados – somando a quantidade de desempregados e desalentados¹². Também no segundo semestre, o setor de serviços informais registrou 38,683 milhões¹³ de trabalhadores.

A essas alterações ocasionadas pela realidade do desemprego e do “subemprego”, Lancman contribui: “as mudanças no mundo do trabalho vêm propiciando ainda uma transformação no perfil da classe trabalhadora, favorecendo a redução da classe operária industrial, paralelamente à expansão do trabalho no setor de serviços” (LANCMAN, 2008, p. 28). Vê-se, então, o surgimento de trabalhos informais, autônomos, terceirização de serviços e contratos temporários, além da flexibilização dos direitos trabalhistas, a exemplo da recente reforma no Brasil, instrumentalizada pela lei de número 13.467. Aplicada em 2017, a reforma prejudica mais do que favorece os empregados, mesmo aqueles que na época tinham seus contratos vigentes, o que desestimula o emprego com carteira assinada (SCHIAVI, 2017).

As relações informais dão margem para que ocorram contratos entre pessoas físicas e/ou pessoas jurídicas, onde os critérios de negociação ficam a cargo das partes envolvidas. Embora existam ínfimos contratos corporativos, a maioria dos músicos desta pesquisa, exceto Matheus Maya¹⁴, possui um Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica – CNPJ. Alguns adotam a medida como um meio de garantir seguridade social, outros para facilitar transações com empresas, o

¹² Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/explica/desemprego.php>>. Acesso em 13 de março de 2020.

¹³ Disponível em:<<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26913-desemprego-cai-em-16-estados-em-2019-mas-20-tem-informalidade-recorde>>. Acesso em 13 de março de 2020.

¹⁴ Cantor sobre o qual discorro na apresentação dos interlocutores. Ver página 62.

que, mais uma vez, é consequência da lógica neoliberal que vê na “pejotização”¹⁵ uma maneira de se abster de obrigações trabalhistas.

Nesse contexto, a terceirização vem se tornando a modalidade de gestão que assume centralidade na estratégia empresarial, uma vez que as relações sociais estabelecidas entre capital e trabalho são disfarçadas em relações interempresas [...], com consequências profundas que desestruturam ainda mais a classe trabalhadora, seu tempo de trabalho e de vida, seus direitos, suas condições de saúde, seu universo subjetivo (ANTUNES, 2018, p. 37).

Nesse sentido, a escolha pelo setor informal não se dá de maneira espontânea. A informalidade é conveniente para a economia neoliberal. O termo “trabalho autônomo” é enaltecido e serve pra mascarar a instabilidade e insegurança sobre as quais o trabalhador está submetido, bem como para velar o fim dos direitos trabalhistas e da seguridade social. “Assim, movida por essa lógica que se expande em escala global, estamos presenciando a expansão do que podemos denominar uberização do trabalho, que se tornou um *leitmotiv* do mundo empresarial” (ANTUNES, 2018, p. 43). Na música, a analogia com a chamada “uberização” parece fazer sentido, pois, assim como o motorista de aplicativo, o músico é proprietário dos meios de produção - instrumentos, corpo, transporte, habilidades; e gera lucro, onde a maior parte é destinada à terceiros. O dinheiro obtido com a portaria e *couvert* artístico, por exemplo, muitas vezes fica com os donos de bares, como mostro no capítulo 4.

¹⁵ “Pejotização” é o termo dado à tendência de se criar pessoas jurídicas para a prestação de serviços e negociação interempresa.

Espera-se, nesse contexto, que o trabalhador especializado se torne polivalente ou crie mecanismos de sobrevivência capaz de exercer um feixe de tarefas mais abrangente. Não seria mais necessário um diploma com garantias de competência ou de *know-how*, mas, sim, disposição de atuar em contextos de aprendizagem permanente.

Num mercado de trabalho caracterizado pela incerteza, os dois eixos - flexibilidade/precariedade - exprimem-se em termos de desemprego, subemprego e aumento dos trabalhadores temporários nos vários setores. Multiplicar e diversificar atividades é um modo de gerir incerteza, modo que, no mundo da arte, encontra expressão exemplar como Menger mostra na sua análise da organização do trabalho artístico em que as formas dominantes são o auto-emprego, o *freelancing* e as várias formas atípicas de trabalho (SANTOS, 2005, p. 38)

É possível comparar essas mudanças com a atividade profissional de músicos? Parece uma pergunta ingênua, mas é preciso insistir em argumentos que fortaleçam a classe, não só pelo desamparo de políticas públicas, mas pela visão distorcida e notadamente preconceituosa acerca do trabalho musical. A atividade artística, como em qualquer mundo produtivo, movimenta uma rede de cooperação organizada e obedece a regras e constrangimentos. Portanto, é preciso “[...] encarar a arte como um trabalho não muito diferente dos outros e tratar os indivíduos a quem chamamos artistas como trabalhadores não muito diferentes dos outros” (BECKER, 2010, p. 21). Indo mais além, outros autores da sociologia afirmam que o trabalho com arte é decisivo para a manutenção do mercado, e no mundo contemporâneo essa atividade representa

o papel motor do desenvolvimento da economia, equivalente ao do automóvel no século XX e ao das ferrovias na segunda

metade do século XIX" (Debord, 1996). Essa afirmação só é possível de ser compreendida se reconhecida a relevância da dimensão mercadoria no processo de criação artística, já há muito observada, mas intensificada no contexto da mundialização, das grandes corporações e da privatização da cultura (SEGNINI, 2011, p.76).

Pierre-Michel Menger (1953-), sociólogo dedicado à investigação da arte, em sua obra "Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo", constrói um quadro de análise que possibilita relacionar a atividade artística com outros mundos do trabalho produtivo. Sua hipótese é de que a atividade criativa não só é passível de comparação como também representa a expressão mais antiga das novas relações de emprego. O autor estrutura suas ideias em três pilares: as diferenças e similitudes entre as artes e os "vulgares" mundos de produção; as desigualdades presentes nos mundos das artes e seus critérios legitimadores; e a flexibilidade como requisito para se manter ativo no campo. É com essa última perspectiva que utilizo suas reflexões na presente pesquisa.

Para Menger, a ideia romântica do gênio criador, na qual o artista estaria alheio ao mundo do trabalho produtivo, este caracterizado como alienante e rotineiro, contribui para velar os motores da atividade de criação, ou seja, "a dupla face da incerteza da atividade, o lado encantador do aprofundamento e da realização de si mesmo, mas também o lado sombrio da concorrência, das diferenças espetaculares de sucesso, bem como as desigualdades que produzem estas diferenças" (MENGER, 2005, p. 8). Sustentando sua análise pela comparação com outras profissões, que varia de época em época, mostra que uma das características desse tipo de relação de emprego é a flexibilidade que alguém assume para atender às demandas que lhes são requisitadas. Na área da mú-

sica, por exemplo, é comum um só profissional exercer mais de uma função – instrumentista, técnico de som, professor, etc. –, diante da dificuldade de desfrutar de uma remuneração satisfatória e regular.

Ao realizar um estudo sobre músicos de casa noturna em Chicago, Becker comenta a exigência de se adotar um perfil flexível, evidenciada, principalmente, em cidades menores, onde não há grande oferta de trabalho. “Nas cidades menores, nenhum desses tipos de trabalho existe em quantidade suficiente, e, além disso, há menos músicos em proporção à população” (BECKER, 2008, p. 94).

Nota-se, portanto, que o medo por desemprego faz o trabalhador ceder às novas exigências e, conseqüentemente, à precarização das condições de trabalho, pois “a perda do poder de barganha de quem procura emprego – e a precarização econômica – levam os trabalhadores à escolha simples entre mau trabalho ou trabalho algum” (LANCMAN, 2008, p. 29). Sendo assim, a instabilidade faz com que o sujeito perca o sonho de ascensão social, através do trabalho, de promoção profissional, visando as camadas mais altas na hierarquia, ou mesmo da realização de si mesmo. A profissão passa a representar somente ganhos financeiros necessários para a subsistência.

Tal flexibilização, tão cara ao capitalismo, permitiu uma versatilidade ao mundo do trabalho que passou a configurar-se em essência enquanto efêmero, exigindo do sujeito trabalhador que ele seja um verdadeiro camaleão, devendo então adaptar-se constantemente às necessidades vitais do capital, transformar-se diante do que lhe é imposto, precisa dançar – e tocar – conforme a música. Por vezes essa lógica perversa se faz perceber em um discurso social de banalização do medo, da insegurança e da competição pelo emprego (DEJOURS, 2007 *apud* MACHADO, 2018).

Defendo que o trabalho representa muito mais do que somente retribuição financeira. Mediante contexto individualizante e sem espaço para o desenvolvimento da subjetividade, o indivíduo apresenta conflitos internos e sofrimento. Os efeitos causados nos embates psíquicos são evidentes, em episódios recentes de suicídio no trabalho, depressão e violência simbólica de várias espécies. Lancman observa que “a rapidez dos avanços tecnológicos e organizacionais impossibilita o acompanhamento cognitivo destas mudanças, criando um processo de desqualificação permanente do trabalhador (LANCMAN, 2008, p. 28). Dejours reforça:

Na falta de construção de acordos normativos e de regras de trabalho, o individualismo leva a reiterados conflitos e, às vezes, à violência, de maneira que, no fim das contas, as condições sociais e éticas propícias à prova individual da vida no trabalho são, elas próprias, arruinadas. O trabalho gera, então, sofrimento, frustração, sentimento de injustiça e, eventualmente, patologia. Ele se torna deletério e contribui para destruir a subjetividade, juntamente com as bases da saúde mental. É para conjurar este processo mortífero que se aceitam as renúncias individuais exigidas pela cooperação (DEJOURS, 2004, p. 33).

Percebe-se, portanto, que o neoliberalismo parece estar em consonância com as condições prevalentes do trabalho com música. Mas como se dá a organização efetiva de um trabalho que, como vimos, se insere no setor informal? E como os músicos contribuem para a construção das convenções? Para responder a tais questões, utilizei-me de três preposições: “mundos da arte” de Becker (2010), que ajudou a entender as relações interpessoais entre diversos atores que compõem o mundo produtivo aqui referido; “Modos de relação com a música”, de Campos, (2007), que auxiliou na caracteri-

zação dos participantes desta pesquisa, além de subsidiar a análise das reações frente às convenções; e “psicodinâmica do trabalho”, de Dejours (1993; 2004; 2008; 2009; 2013), que serviu para observar os sentimentos decorrentes de incompreensões do ofício, bem como de conflitos com contratantes e pares.

1.4 Mundos da arte

Para analisar a organização do trabalho dos músicos que aqui participam, recorri, primeiramente, ao conceito de ‘mundos da arte’, do sociólogo Howard Becker (1928-), cuja ideia central é pensar um determinado mundo produtivo como fruto de ação coletiva. Para este autor, analisar o modo como as pessoas se organizam e como coordenam suas atividades, dentro de uma rede cooperativa, se torna mais importante do que estudar os resultados do processo. Seu pensamento converge para a sociologia moderna, por ter um interesse maior nas relações sociais e, neste caso, na rede de cooperação, e por distanciar-se da sociologia tradicional, que coloca o artista e a obra no centro da análise.

“Mundos da Arte” torna-se ainda mais fecunda, por trazer categorias de análise que auxiliam tanto na interpretação interacionista entre os sujeitos quanto na representação do contexto sobre o qual a referida atividade profissional se assenta. Trata-se de um conceito que pretende dar conta das várias dimensões que envolvem um projeto artístico, a saber: criação, produção, divulgação, distribuição e consumo. Para Becker, é imprescindível dar os devidos créditos tanto para aqueles que exercem o que o autor chama de atividades nucleares, quanto para os que se ocupam das atividades de apoio, isto é, das “atividades que visam, apenas, a libertar os executantes das tarefas quotidianas mais fastidiosas” (BECKER, 2010, p. 29). Em

outras palavras, é fundamental olhar também para as pessoas, precipitadamente, vistas como menos importantes.

Em sua teoria existem dois grandes pilares que estruturam qualquer mundo artístico: a cooperação e as convenções. Como dito, a cooperação é uma rede de atividades coordenadas que abrange pessoas com diversas funções. Já as convenções são padrões de atividade coletiva comungadas por todos que participam do referido mundo, são conhecimentos partilhados entre os chamados profissionais integrados, ou seja, aqueles que estão habituados com o *modus operandi* e seus signos culturais.

Nesse sentido, propõe analisar um determinado mundo da arte, dando atenção às seguintes instâncias: as convenções socialmente construídas; a mobilização dos recursos; a distribuição; a justificativa estética; o papel desempenhado pelo Estado; a relevância das relações interpessoais na definição de uma obra; as contradições acerca da definição de arte e artesanato; as transformações ocorridas no mundo da arte; a reputação; e os tipos característicos de artistas que derivam da sua maior ou menor adesão às convenções - profissionais integrados, *mavericks*, artistas populares e *naifs*;

Quanto aos tipos artísticos, Becker os caracteriza como maneiras de se relacionar com as convenções. O profissional integrado seria aquele que, familiarizado com o *modus operandi* de um respectivo mundo artístico, tem a bagagem necessária para lidar e se manter, em conformidade com as condutas sociais e os procedimentos técnicos. No entanto, o “fato de ser um profissional integrado, perfeitamente adaptado a um mundo da arte, não lhe garante uma vida fácil nem agradável” (BECKER, 2010, p. 196). Este pode adotar tal postura por conveniência ou por “dependência total face ao mundo e aos seus mecanismos” (BECKER, 2010, p. 197).

Já o *maverick*, ou, em português, inconformista¹⁶, seria aquele artista que, tendo pertencido ao referido mundo da arte, agora investe em experimentos e inovações. É provável que ele encontre maiores dificuldades para a realização de sua obra, pois não terá à disposição pessoas que cooperem consigo. Os artistas populares são os folcloristas, aqueles que trabalham às margens do mundo profissional, enquanto os *naifs* – ingênuos – são aqueles que produzem arte indiferente a qualquer tradição e com caráter estritamente pessoal. Portanto, faz-se necessário adequar o conceito para o presente estudo. Aqui, propus-me a investigar profissionais mais voltados ao primeiro tipo artístico sugerido por Becker, já que meus interlocutores não se aproximam das condutas características dos *mavericks*, dos artistas populares e dos *naifs*.

Outra adequação necessária leva em consideração o curto período de tempo de uma pesquisa de mestrado, bem como o fato de ter sido um trabalho empreendido por um só pesquisador, apesar da colaboração dos interlocutores. Desse modo, não foi possível investigar todas as dimensões analíticas prescritas por Becker e manter interlocução sistemática com todos os agentes envolvidos na organização do trabalho de bares e festas particulares de Aracaju. Embora tenha havido diálogos pontuais com pessoas que exercem funções diversas, voltei minha atenção à interlocução com os músicos, procedimento sobre o qual falo, com mais detalhes, na sessão de metodologia¹⁷.

Utilizei, portanto, as seguintes categorias de análise para investigar as convenções do mundo da arte aqui referido: o Estado; re-

¹⁶ Termo sugerido por Ilana Strogenberg na tradução do artigo "Mundos artísticos e tipos sociais" de Becker, publicado na coleção "Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte", organizado por Gilberto Velho (1977).

¹⁷ Ver página 44.

muneração; tempo de show; estilos de vida; distribuição; condições acústicas; condições de espaço físico e repertório. Em todas elas, tento mostrar, a partir da teoria interacionista de Becker, como a relação entre músicos e não músicos, políticos, donos de bares, contratantes, estetas, público, técnicos de som, garçons, seguranças, porteiros de condomínio, entre outros, geram constrangimentos para o trabalho com música, em bares e festas particulares.

1.5 Modos de relação com a música

“Modos de relação com a música” é um conceito criado pelo sociólogo português Luís Melo Campos (1961-). O autor constata que as principais tendências teóricas acerca da sociologia da cultura giram em torno da teoria da recepção e da teoria da produção. Nota, no entanto, que, em ambas as abordagens, há a ideia de que existem diversos modos de se relacionar com a música, independentemente de função social e cultural que tal prática compreende, ou seja, quer esteja no âmbito da criação/produção, quer esteja no plano do consumo, utilização e apropriação.

Campos formulou suas ideias ao tentar responder a seguinte questão: “como se modelam percursos, vivências e aspirações, em torno de objetos e práticas musicais?”. Para tanto, realizou uma pesquisa de campo com 24 músicos portugueses. Sua escolha metodológica seguiu uma tipologia de gêneros musicais responsável por selecionar músicos pertencentes a diferentes tipos de música, a saber: música acadêmica, pop/rock, jazz e música tradicional portuguesa. Porém, para esta etnografia, selecionei grupos musicais utilizando como critério diferentes modos de lidar com as convenções do trabalho, tendo em vista que a tipologia por gêneros musicais não dá conta da dinâmica dos seus respectivos repertórios.

O conceito abrange três planos conceituais subdivididos em treze dimensões analíticas, abrangendo aspectos objetivos e subjetivos. O primeiro, “competências e contextos de aprendizagem”, reúne quatro categorias de análise: a) nível de aprendizagem musical formal; b) intensidade da prática musical; c) autoria ou não de composições e arranjos musicais; d) relação trabalho/talento. Nele, busca-se investigar o tipo de formação musical, seja em contextos formais ou informais, à qual o músico teve acesso durante a sua trajetória, a fim de verificar determinadas habilidades técnicas. Torna-se importante ressaltar que a palavra “nível” não pretende atribuir juízo de valor, apesar de sugerir uma classificação hierárquica, em que a formação musical formal, constituída por diplomação, seria um fator de relevância. Objetiva-se, também, saber com que regularidade os músicos praticam seus instrumentos, além de procurar compreender suas competências técnicas de composição e arranjo. Por último, e de natureza subjetiva, procura identificar, no discurso dos músicos, a prevalência de valorações como trabalho e talento.

O segundo plano, “importância relativa da música no contexto da performance musical (oposição concerto/espetáculo)”, contém quatro dimensões analíticas, todas de natureza subjetiva. Nesta perspectiva, o objetivo é examinar qual o grau de importância que determinados músicos atribuem aos aspectos sonoros e não sonoros, durante a apresentação.

Assim, parametrizou-se a ideia de concerto enquanto performance pública essencialmente centrada na produção de música (som em movimento), reduzindo ao mínimo as componentes não estritamente musicais [...]. Por seu turno, a ideia de espetáculo parametrizou-se enquanto apresentação pública, fortemente ancorada numa performance musical mas que, supletivamente, aciona um conjunto de recursos não estri-

tamente musicais (encenação e teatralização da presença e movimentação dos músicos em palco, forte recorrência a cenários e adereços, materiais ou espectrais, e forte valorização do potencial semântico e comunicativo dos textos cantados), capaz de melhor, e em termos mais diversificados, promover a comunicação com o público (CAMPOS, 2007, p. 94).

Por esse ângulo, busca-se identificar diferentes concepções de performance musical referentes à representação ou não representação em palco. Segundo Campos, “o palco encontra-se normalmente associado à ideia de representação de papéis. Em palco, as pessoas adquirem o estatuto de atores” (CAMPOS, 2007, p. 95). Visa, também, descobrir a relativa valorização de recursos tecnológicos na performance musical, bem como a importância dada aos textos veiculados no canto ou nos títulos de peças instrumentais.

“Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade” é o terceiro plano conceitual. Trata-se, como o título indica, dos papéis que a música desempenha em diferentes âmbitos da vida de um músico, a nível pessoal e na relação com terceiros. Este plano foi desenvolvido a partir das seguintes perguntas:

[...] que papel desempenha a música nas suas vidas? É um espaço de fruição e prazer? Ou trata-se sobretudo de um espaço de afirmação e reconhecimento social? É um espaço de criação e expressão ou sobretudo de comunicação e partilha? Qual a relevância do público face aos projetos musicais que desenvolvem? Que papel atribuem estes profissionais à sua música no plano social? (CAMPOS, 2007, p. 96).

Para mensurar os dados, o autor propõe uma avaliação para cada categoria isolada. Porém, nesta pesquisa, utilizo apenas a categorização mais abrangente que o próprio conceito sugere, uma

tipologia de “modos de relação com a música” que compreende um eixo de dois polos: essencial e relacional. O modo “essencial” seria o eixo que engloba características mais focadas nos aspectos sonoros. Nas palavras de Campos, “estas características configuram um modo de relação com a música que se designa por essencial na medida em que, nos três planos conceituais considerados, privilegia-se o que é intrínseco ao campo estritamente musical” (CAMPOS, 2007, p. 99). Ou seja, componentes como a interação com o público, recursos não sonoros, teatralidade são aspectos subvalorizados.

Na outra via, o contrário acontece. Entende-se como “modo relacional” os modos de relação com a música que privilegiam a articulação com terceiros, isto é, valorizam-se aspectos não sonoros, comunicação com o público, tecnologias de manipulação sonora, entre outras características.

Todavia, vale ressaltar que esses eixos são passíveis de confluência. O equilíbrio entre características essenciais e relacionais é bastante possível, tendo em vista a flexibilidade sob a qual muitos músicos estão ambientados. Como o próprio autor alerta, “a configuração polarizada [dessa tipologia] não inviabiliza a consideração de tipos misto [...]” (CAMPOS, 2007, p. 101).

Assim, esse conceito contribui para a análise de como os músicos reagem às convenções da organização do trabalho, de modo que, por exemplo, um músico mais inclinado ao tipo essencial tende a entrar em conflito com as condições acústicas precárias, enquanto os mais relacionais, reclamam da falta de interação do público ou da falta de reconhecimento. Em consonância, as reflexões da “psicodinâmica do trabalho” complementam a análise.

1,6 Psicodinâmica do trabalho

A “psicodinâmica do trabalho” é um conceito desenvolvido pelo psiquiatra Christophe Dejours (1949-), o qual formulou suas ideias amparado numa disciplina mais antiga: a psicopatologia do trabalho. Esta, por sua vez, buscava analisar as patologias decorrentes da organização do trabalho. A tese deste campo disciplinar, que teve início ainda nos anos 1950, propunha que o modelo de produção capitalista e seus traços de competitividade, individualidade e precarização seriam responsáveis por gerar doenças mentais no sujeito.

No entanto, na década de 1980, Dejours critica aquela disciplina por dois principais motivos: o modelo causal e a ausência de práxis. Em contrapartida ao modelo causa-efeito, Dejours defende que o trabalho é responsável não somente por patologias psíquicas, mas também por gerar prazer. Ele diz que, nessa época, “tomava consciência de que, em sua maioria, os trabalhos conseguiam esconjurar a loucura, em detrimento dos constrangimentos deletérios da organização do trabalho” (DEJOURS, 2008, p. 52). Também tece crítica ao caráter passivo da antiga disciplina que, segundo ele, repete a tradição da terapia psicanalítica, por se preocupar apenas em aflorar o sentido das situações subjetivas.

O trabalho pode ser organizado de forma diferente da atual, mas, para que isso ocorra, é necessário que os pesquisadores, as lideranças e os sindicalistas estejam aptos para pensar a ação e sustentar seus propósitos. O poder da ação está sempre do lado daqueles que pensam (DEJOURS, 2008, p. 23).

A psicodinâmica do trabalho se opõe a visões deterministas que tratam o trabalhador como sujeito impotente frente aos constrangimentos. Pelo contrário, “os trabalhadores são capazes de se prote-

ger, de encontrar uma saída, possuem capacidade de emancipação, de reapropriação, de transformação e reconstrução da realidade” (LANCMAN, 2008, p 36)

Com o desenvolvimento de pesquisas empíricas e o consequente surgimento de inúmeras questões relacionadas à relação subjetiva do sujeito e suas situações de trabalho, a psicodinâmica do trabalho aparece como uma alternativa para aquela antiga abordagem, oferecendo uma perspectiva mais ampla. Apresenta-se como uma extensão da disciplina, incorporando novos conceitos e trazendo como preocupação principal o não visível, as patologias não físicas: a invisibilidade do sofrimento. Desde então, Dejours defende a contribuição que a sua nova proposta poderia oferecer para a análise entre trabalho e subjetividade. Continua afirmando o consequente desgaste psíquico ocasionado pelo trabalho alienante, mas voltou a atenção também ao trabalho como instrumento terapêutico essencial. Para isso, desenvolve algumas categorias de análise, dentre as quais, destacam-se: “centralidade do trabalho”, “inteligência astuciosa” e “psicodinâmica do reconhecimento”.

Contribuindo com outras áreas do saber, como a sociologia, economia, ergonomia, etc., Dejours defende a tese de que a atividade laboral é fundamental para a construção da identidade. O senso comum tende a acreditar que o trabalho ocupa um espaço delimitado da vida, isto é, o horário de atuação de corpo presente. Em profissões formais, esse tempo é comumente organizado em oito horas diárias. Esse olhar grosseiro não considera a existência de envolvimento subjetivo no trabalho. Ignora os resquícios de problemas produzidos no âmbito profissional que colonizam o tempo e o espaço fora dele. Contudo, se queremos nos referir às dinâmicas dos processos psíquicos e sociais, a separação estritamente espacial não faz sentido. “O homem que está engajado em estratégias defensivas, para lutar

contra o sofrimento no trabalho, não abandona seu funcionamento psíquico no vestuário. Pelo contrário, leva suas contrariedades mentais consigo" (DEJOURS, 2008, p. 104).

É nesse sentido que a "centralidade do trabalho" se manifesta, ocupando uma parte fundamental, na formação da personalidade, pela mobilização do corpo e da mente, em momentos e espaços diversos, e pela influência exercida nas relações sociais. O trabalho

[...] implica, do ponto de vista humano, [em] gestos, saber-fazer, um engajamento do corpo, a mobilização da inteligência, a capacidade de refletir, de interpretar e de reagir às situações; é o poder de sentir, de pensar e de inventar [...] O trabalho não é, em primeira instância, a relação salarial ou o emprego; é o 'trabalhar', isto é, um certo modo de engajamento da personalidade para responder a uma tarefa delimitada por pressões 'materiais e sociais' (DEJOURS, 2004, p. 28).

A familiaridade e a intimidade com a matéria, portanto, dão-se através da mobilização da personalidade do trabalhador, intervindo em momentos que ultrapassam o tempo do não-trabalho. Questões não resolvidas nos espaços físicos do trabalho, se manifestam em casa, em sonhos e em outras instâncias da vida social. Significa, então, que uma parte relevante do trabalho não pertence ao mundo visível e, conseqüentemente, não pode ser quantificada e avaliada objetivamente.

Já "inteligência astuciosa" é como Dejours se refere ao modo de reagir aos problemas que surgem no trabalho. Os mecanismos das novas organizações sugerem que os trabalhadores realizem suas tarefas de forma mecânica e automatizada. Assiste-se a uma tentativa de transformar homens em máquinas, característica oriunda da tradição taylorista, marcada por seu método de fracionamento

de tarefas e constante monitoramento de gestores (HELOANI, 2003). Porém, em todo trabalho há imprevistos, acontecimentos inesperados ou acidentes. Para a resolução de qualquer eventualidade, recorre-se à subjetividade de quem está à frente da tarefa. Este, por sua vez, recorre à sua inteligência para buscar soluções.

Alguns autores refletem sobre a distinção entre tarefa e atividade, ou entre *labor* e trabalho, ou mesmo, na área das artes, entre arte e artesanato, para avaliar a relativa inteligência empreendida em trabalhos de execução e trabalho intelectual. Menger trata das duas denominações, designando a primeira como “o gasto de energia absorvida na produção de objetos utilitários ou no exercício rotineiro e atividades funcionais, [enquanto, que, na segunda, há] o investimento numa criação durável, candidata à admiração” (MENGER, 2005, p. 11). Já Becker, mostra como, de modo geral, distingue-se arte e artesanato: “reconhecem que a arte exige determinadas competências técnicas semelhantes às do artesanato, contudo, insistem em sublinhar que o artista contribui com algo que ultrapassa a mera mestria da produção artesanal” (Becker, 2010, p. 229).

Para a psicodinâmica do trabalho, qualquer tarefa que exige o manejo humano dispõe da criatividade também humana. Toda vez que é preciso preencher a lacuna causada por falha nas prescrições, o fator humano é responsável pela invenção e descoberta de soluções.

À força de trabalhar a madeira, o marceneiro distingue as substâncias com o seu olfato e o seu tato e desenvolve registos de sensibilidade ignorados pelos profanos. O marinheiro, à força de se desvencilhar no meio das ondas, experiencia a água, a ondulação, as vagas, o oceano com um prazer ignorado pelos outros. À força de lutar com o seu instrumento, o violinista ouve na arte de outro virtuoso sonoridades às quais não teria tido acesso antes de se ter dedicado ao seu violino (DEJOURS, 2013, p. 14).

Em outro texto, Dejours continua:

Quando há apenas atividade prescrita, é possível, hoje, torná-la desumanidade, torná-la uma atividade de ordem maquinal, tal como na primeira fase do desenvolvimento industrial. [...] O trabalho é, por definição, humano, uma vez que é mobilizado justamente ali onde a ordem tecnológica-maquinal é insuficiente (DEJOURS, 2008, p. 67).

A discrepância entre a realidade e a prescrição revela-se ao trabalhador sob a experiência afetiva. A busca por solução é acompanhada de fracasso, de resistência, de recomeços e de sofrimento. Portanto, trabalhar é sofrer. Dejours afirma que o sofrimento é inerente ao ato de trabalhar, mas que a própria ideia de sofrimento é preciso ser repensada, pois “o sofrimento não é somente a consequência contingente e lamentável do trabalho. O sofrimento é, ao contrário, o que move o sujeito que trabalha a buscar a solução para se libertar desse sofrimento que o aflige” (DEJOURS, 2009, p. 51). Em outros termos, só a partir dessa relação de sofrimento é possível construir o conhecimento para lidar com o real, para buscar meios de agir e superar a realidade. As estratégias organizadas por alguns músicos desta pesquisa confirmam a teoria de Dejours e revelam como as inteligências se mobilizam para lidar com as condições precárias de trabalho¹⁸.

Outra categoria importante para Dejours é a “psicodinâmica do reconhecimento”. Quando a inteligência astuciosa, engenhosamente empreendida no trabalho, não é reconhecida, o indivíduo experimenta o sofrimento, pois ele espera ser retribuído pela contribuição dada à organização do trabalho. “Espera, às vezes, apenas que suas

¹⁸ Ver capítulos 5 e 6.

iniciativa e vontade não sejam frustradas, em outros termos, que não seja considerado apenas um 'simples executante' condenado à obediência e à passividade" (DEJOURS, 2008, p. 73).

Se o indivíduo mantém, por intermédio de seu trabalho, uma relação com o real, mas o seu trabalho não é reconhecido pelo outro, mesmo que esse trabalho esteja em uma relação 'verdadeira' com o real, ele se encontra, também neste caso, condenado à solidão alienante. Sigaut designa essa situação com o termo 'alienação social'. É o caso do grande erudito ou do gênio não reconhecido; é também o caso mais frequente do indivíduo cujas contribuições provenientes de seu trabalho não são reconhecidas. Este trabalhador corre o risco de uma crise de identidade (DEJOURS, 2008, p. 100).

Nessa perspectiva, o reconhecimento não se refere somente à retribuição monetária, mas também, e principalmente, à de natureza simbólica. Logo, o reconhecimento passa por dois tipos de julgamento: utilitário e estético. O primeiro é de ordem vertical, proferido por superiores hierárquicos e/ou subordinados - contratantes, clientes, ou qualquer beneficiado da qualidade do produto. O segundo, o julgamento por estética, tem caráter horizontal e é exposto pelos pares. Em ambos os casos, são juízos de valor direcionados ao material realizado e não à pessoa que o realizou. No entanto, "[...] a retribuição simbólica conferida por reconhecimento pode ganhar sentido em relação às expectativas subjetivas e à realização de si mesmo" (DEJOURS, 2008, p. 75).

A "psicodinâmica do trabalho" tende a dialogar com o modo relacional proposto por Campos (2007), já que ambos possibilitam a análise sociológica da dinâmica prazer-sofrimento que permeia a atividade profissional dos músicos que atuam em bares e festas particulares de Aracaju, cujas convenções são descritas sob o auxílio

de “mundos da arte”, de Becker (2010). É a partir das perspectivas teóricas supracitadas que desenvolvo as próximas páginas.

1.7 Procedimentos metodológicos

O presente trabalho está vinculado à linha de pesquisa “Etnografia das Práticas Musicais” que, por sua vez, está vinculada à etnomusicologia. Esta disciplina, apesar de ter suas raízes em 1885 - ano em que Adler, em sua obra *“The scope, method, and aim of musicology”*, sugere a subdivisão da musicologia em sessões histórica e sistemática, só se estabelece como uma nova escola a partir da segunda metade do século XX. A etnomusicologia é originalmente concebida como a ciência que estuda a música não ocidental e surge como alternativa à musicologia histórica, tradicionalmente associada ao estudo da música europeia de concerto. Nesse sentido, o que distinguiria a nova disciplina da tradição musicológica seria o foco em culturas distantes da realidade ocidental, primeiramente ditas “exóticas”. No entanto, há controvérsias quanto a essa divisão e uma extensa discussão acerca das diferenças e similitudes das abordagens metodológicas adotadas, sobre as quais não cabe debater aqui, já que implicaria um distanciamento desnecessário do foco deste trabalho. Sintetizo, compartilhando o pensamento de Seeger: “o termo etnomusicologia foi infeliz desde que a verdadeira musicologia deveria ser etnomusicológica – no sentido de que incluiria toda a música e a abordaria de várias maneiras diferentes” (SEEGER, 2008, p. 243).

A etnomusicologia começa a desenvolver-se ancorada na superação da ideia de homem primitivo e na necessidade de conhecer as práticas musicais de sociedades pouco afetadas pela cultura industrial. Nettl (1956), por exemplo, define etnomusicologia como a ciência que lida com a música “estranha” à civilização ocidental.

Marius Schneider (1957) contribui dizendo que o objetivo principal da etnomusicologia é o estudo comparativo de todas as características da música não-europeia (MERRIAM, 1964, p. 5). Porém, como nos mostra Araujo (2009), a partir do final da década de 1970, há um deslocamento de foco nos estudos etnomusicológicos. Alguns pesquisadores se voltam para os centros urbanos, primeiramente, enfocando lugares distantes da sua moradia, bem como as adaptações culturais de migrantes rurais, em contextos capitalistas, e depois se concentram nas cidades em que vivem.

Peirano (1997), pensando na antropologia de modo geral – disciplina sobre a qual a etnomusicologia se apoia – revisa a mudança de foco pela qual esta disciplina passou, tanto no contexto internacional, quanto no Brasil. Ela mostra como o ideal canônico de encontro radical com alteridade, que guiou a longa tradição do fazer antropológico, deu lugar, ou pelo menos dividiu espaço, às pesquisas realizadas “em casa”. Para superar o preconceito de que uma pesquisa realizada na própria cultura seria uma “*soft experience*”, alguns autores, tais como Marcus e Fischer (1986), argumentam que a antropologia em casa deve assumir uma função mais crítica, em comparação ao caráter descritivo de uma antropologia exterior (PEIRANO, 1997, p. 73). Esse discurso vem como resposta também à consequente fragilização da antropologia enquanto disciplina que a essa época se confunde com os chamados “estudos culturais”.

A mudança questiona a efetividade dos quadros conceituais vigentes na disciplina quanto ao engajamento político da investigação acadêmica. Considerando o descompromisso, por parte dos pesquisadores, com os problemas enfrentados pelas sociedades pesquisadas, Araujo prevê essa tendência não só como uma mudança de interesse espacial, mas como uma “virada epistemológica das humanidades no século XX rumo à abordagem mais autocrítica e

politicada da produção de conhecimento” (ARAÚJO, 2009, p. 173). A pesquisa feita “em casa” – na cidade em que vive o investigador – desafia os métodos convencionais da antropologia e coloca em xeque o posicionamento consciente, crítico e engajado do pesquisador. No entanto, vale ressaltar que Araujo não pretende afirmar que a moradia em local próximo seja uma condição incondicionalmente vantajosa, mas que “quaisquer que sejam seus respectivos objetos, os pesquisadores deveriam estar cômnicos, em sentido crítico estrito, desde o início das implicações de se estar ou não no campo das lutas cotidianas de seus interlocutores” (ARAÚJO, 2009, p. 179).

Peirano (1999), ao traçar as mudanças ocorridas, identifica quatro categorias de alteridade: a “alteridade radical”, caracterizada pela procura da diferença social, cultural e cosmológica entre o grupo estudado e o pesquisador; o “contato com a alteridade”, que foca no contato interétnico entre sistemas sociais indígenas e sociedades civilizadas; a “alteridade próxima”, que pode ser definida como a investigação realizada em grandes cidades, e que objetiva “desvendar os valores urbanos” (PEIRANO, 1999, p. 12); e a alteridade mínima, que é do tipo encontrado em estudos que focalizam o próprio trabalho intelectual dos antropólogos.

Apoiado nas categorias dispostas por Peirano, considero que esta etnografia foi elaborada a partir do conceito de “alteridade mínima”, uma vez que investigo uma atividade profissional da qual faço parte e tenho relativa familiaridade. Por ser uma pesquisa voltada ao meu próprio campo de atuação profissional, caracterizando-se, portanto, como uma etnografia feita em casa, faz-se necessário pensar em suas vantagens epistemológicas, mas também em cuidados processuais.

Strathern (2014) defende que a antropologia feita em contexto familiar, ou a “autoantropologia”, supõe maior obtenção de dados, já que o investigador não precisa transpor barreiras linguísticas e culturais.

Por outro lado, pode acarretar em trivialidade, ou seja, não revelar nada além do que todos já sabem pela complexidade de sistematização da empreitada antropológica. Para superar tal dilema, o antropólogo deve manter a tendência de tratar o objeto como curiosidade distante e não supor que, por estar “em casa”, não precisa passar pelo processo de familiarização, pois existe uma “inevitável distância social entre o acadêmico [e os interlocutores]” (STRATHERN, 2014, p. 133).

Pensando nisso, esta pesquisa conta com a participação de 14 músicos com os quais mantive interlocução durante o trabalho de campo e em momentos que antecedem o curso de mestrado. O constante diálogo com esses colaboradores serviu para desconstruir opiniões preconcebidas e abrir o ângulo para questões até então ignoradas. Para tanto, uma das técnicas utilizadas na coleta de dados foi a observação participante (MALINOWSKI, 1978), em espaços físicos e virtuais, como casas de show, estúdios de ensaio, pontos de encontros de artistas, grupo de *WhatsApp*, *Instagram* e *Facebook*. Em ambientes físicos, a observação sistemática foi feita entre os anos 2018 e início de 2020, quando a pandemia da COVID-19 interrompeu o contato presencial.

Porém, os espaços virtuais constituem o principal lócus para a coleta de dados. Um dos motivos é que, no primeiro ano de pesquisa de campo, eu estava cursando as disciplinas obrigatórias de mestrado, no Rio de Janeiro, e não podia estar presente, na cidade de Aracaju. Já nos últimos meses de investigação, no período de maior engajamento com escrita da dissertação, o isolamento social, em decorrência da pandemia da COVID-19, fez com que os pesquisadores acadêmicos criassem estratégias e adaptações de pesquisa de campo, a saber: com o uso da *internet*. Optei, portanto, por intensificar o contato com meus interlocutores, por meio de ferramentas virtuais, como, por exemplo, no *WhatsApp*, onde existem grupos de discussões

sobre temas relevantes para esta pesquisa. Foi também através desse meio que realizei, no mês de março de 2020, um questionário¹⁹, com 13 perguntas relacionadas ao conceito de “modos de relação com a música” (CAMPOS, 2007). As respostas foram enviadas em formato de áudio e transcritas por mim. A falas aparecem no texto de forma fragmentada, para propiciar uma leitura linear. A densa quantidade de discursos transcritos decorre da tentativa de dar um formato polifônico ao texto, o que, no entanto, não se configura como “edição dialógica”, já que a escrita foi empreendida individualmente.

Outro aspecto importante destacado por Strathern (2014) se refere à autoconsciência. A autoantropologia tem como implicação geral maior reflexividade, ou seja, tornar-se mais consciente. “O objetivo é aumentar a consciência crítica. Assim como os antropólogos se aprimoram, no registro de culturas estrangeiras, eles são convidados a registrar os fundamentos de sua própria prática” (STRATHERN, 2014, p. 135). Contudo, a autoconsciência não deve ser reservada somente ao pesquisador, mas deve alcançar a comunidade estudada. Nesse sentido, as discussões coletivas objetivaram a reflexão do trabalho com música, bem como de questões fundamentais como “por que se trabalha de tal forma?”, “por que em tais condições?”. Como pode ser visto nas próximas páginas, os debates foram proveitosos para esclarecer algumas incompreensões sobre a atividade profissional.

Outro recurso metodológico utilizado foi evitar, sempre que possível, reproduzir convenções de discurso, isto é, narrativas manipuladas que objetivam supervalorizar “o comportamento socialmente desejável, enquanto escondem o indesejável [...]” (BERNARD, 2011, p. 247 *apud* SALGADO *et al*, 2014, p. 95-96). Nesse sen-

¹⁹ Ver questionário no Apêndice A, página 233.

tido, vale refletir sobre relações criadas entre participantes de uma pesquisa, bem como sobre tipos de comunicação utilizáveis, à luz das ideias de Salgado *et al* (2014) sobre os limites da interlocução na construção epistêmica. Esse artigo faz considerações sobre fatores dialógicos como recurso em pesquisas com música, preocupando-se, sobretudo, com as relações sociais nelas envolvidas e os modos de dar atenção e voz às pessoas tradicionalmente vistas como “pesquisadas”. Contudo, propõe também problematizar o que é colhido.

Embora este livro não tenha sido escrito polifonicamente, as ideias aqui concebidas foram criadas em conjunto, com questões levantadas coletivamente, seja em encontros formais ou espontâneos, seja em espaços físicos ou em ambientes virtuais. Entretanto, as análises dos dados foram realizadas somente por mim. Isso se deve ao fato de que eu precisei evitar tomar como verdade todas as informações colhidas, pois, se analisadas acriticamente, elas podem reproduzir apenas discursos artificiais e pouco espontâneos. Em outras palavras, tendo em vista seus planos artísticos e comerciais, muitos músicos viam minha pesquisa como mais uma possibilidade de publicidade. A título de exemplo, lembro quando um dos colaboradores me disse: “Jão, você não está incomodando a gente. Pelo contrário, suas perguntas são muito boas porque nos treinam para dar entrevista na TV”. Tal comentário evidenciou minha possível falha na abordagem, mas também me deixou mais crítico sobre a maneira de ouvi-los. Acredito que, devido à adequação virtual obrigatória gerada pela pandemia da COVID-19, as convenções de discurso foram ainda mais potencializadas, já que a comunicação à distância oferece tempo de pensar, repensar e até apagar o que é dito. Essas e outras questões passaram por reflexão e foram analisadas sob o auxílio dos referenciais teóricos selecionados.



2. ser MÚSICO: essência ou vaidade?

Neste momento, apresento a biografia dos músicos que participaram da pesquisa, utilizando como auxílio o conceito de “modos de relação com a música”, de Campos (2007). Presumo que a caracterização, por essa via, ajuda a analisar a maneira como cada músico se comporta frente às convenções da respectiva organização do trabalho.

Utilizo, nos subtítulos, os nomes das bandas e dos cantores que aqui colaboraram por ser, dessa maneira, que eles comercializam seus trabalhos, o que não exclui a apresentação dos instrumentistas que os acompanham. Mostro que, em alguns casos, determinadas pessoas, embora também sejam *free-lancers* e não tenham seus nomes em protagonismo, estão associados diretamente a uma determinada banda ou cantor.

O primeiro grupo se chama “TMJ”, formado por três cantores - Torugo Teles, Matheus Maya e eu. Recebe essa nomenclatura, num grupo de *WhatsApp*, por representar as iniciais dos nomes de cada integrante e por fazer referência ao termo “tamo junto”. O grupo foi criado, entre os anos 2016 e 2017, como uma espécie de parceria, em que cada componente recomenda o trabalho do outro sempre que não pode assumir uma “tocada”¹. Nele, são realizadas discussões diversas, o que o torna mais uma rica fonte de dados.

¹ Expressão comum entre os músicos aracajuanos para designar show. Em outros lugares do país, ele é substituído por “gig”.

O segundo grupo se chama “Os Faranis”, uma banda em ascensão no cenário aracajuano. Sua participação enriqueceu a pesquisa por ser um grupo com mais popularidade e prestígio social que o grupo anterior, o que, conseqüentemente, leva seus compinentes a vivenciarem diferentes relações de trabalho.

O terceiro e último grupo é o “Samba do Arnesto”. A inserção desta banda na pesquisa se torna importante por contrastar, em alguns pontos, com a realidade dos músicos até então expostos. Trata-se de um grupo de samba que se relaciona com a música de bares e festas particulares de maneira menos pretensiosa financeiramente, principalmente por ser composto por pessoas que não dependem do trabalho musical como única fonte de renda. Desse modo, a pesquisa de campo desfrutou de dados mais dinâmicos e oportunos, em termos de comparação.

2.1 Torugo Teles

Victor Hugo Teles, 29 anos, adotou seu nome artístico em 2010, quando foi trabalhar, pela primeira vez, em barzinho. Ao sentir necessidade de não querer “ser simplesmente um Victor Teles”, adotou o apelido de infância que lhe foi dado na escola.

Atualmente, Torugo oferece seu trabalho em quatro formatos: voz e violão; voz, violão e bateria; banda reduzida e banda completa. Ele optou por oferecer valores correspondentes ao tempo de show contratado. Os instrumentistas que o acompanham são músicos fixos, apesar de não haver shows com banda completa, com a mesma frequência de formatos menores. Nesse sentido, o músico que mais está presente com ele é o baterista Bruno Percussa.

Figura 2: Arte de divulgação do orçamento de Torugo Teles.

TORUGO TELES

VOZ E VIOLÃO
R\$ 150 POR HORA
*Duração máxima do show 3 horas

VOZ E VIOLÃO + BATERIA
R\$ 700 POR 2 HORAS
*Caso o contratante queira adicionar mais 01 hora, custará R\$ 100 a mais no orçamento.

BANDA REDUZIDA (03 INTEGRANTES)
R\$ 1.200 POR 7 HORAS
*Esse valor é somente a banda, não inclui equipamentos de som e não inclui iluminação.

BANDA REDUZIDA (03 INTEGRANTES)
R\$ 1.400 POR 3 HORAS
*Esse valor é somente a banda, não inclui equipamentos de som e não inclui iluminação.

BANDA COMPLETA (05 INTEGRANTES)
R\$ 2.500 POR 2 HORAS
*Esse valor é somente a banda, não inclui equipamentos de som e não inclui iluminação.

BANDA COMPLETA (05 INTEGRANTES)
R\$ 2.500 POR 3 HORAS
*Esse valor é somente a banda, não inclui equipamentos de som e não inclui iluminação.

- Equipamentos que acompanham a banda reduzida: voz e violão, bateria e baixo.
- Equipamentos que acompanha a banda completa: voz e violão, bateria, baixo, guitarra e teclado.
Opções 1 e 2 já incluem som.

Forma de pagamento: Total no dia do show ou semana do show.
Nota Fiscal: Todo custo de cachê, alíquota e INSS fica por conta do contratante.

TRABALHAMOS COM CONTRATO ASSINADO

(79) 99966.4211

Bruno Barbosa Oliveira adotou o nome Bruno Percussa por conta do instrumento que tocava, durante os primeiros anos de atividade profissional, o *cajon*². Seu percurso musical está intimamente ligado ao de Torugo. São amigos desde a escola, e tocam juntos desde o primeiro show em 2012. Atualmente, toca bateria por ser um instrumento que, em suas palavras, “preenche mais”. Nos casos em que é requisitado baixa intensidade de volume, utiliza o *cajon*.

² Instrumento percussivo bastante utilizado no acompanhamento de voz e violão.

Torugo e Bruno têm origens socioeconômicas estáveis. Para Bruno, este é um assunto delicado. Já Torugo comenta seus privilégios, apesar de alguns problemas enfrentados durante a vida:

Eu era um cara, até os meus 8 anos que... a gente era de uma família rica. Meu avô era dono de uma das maiores lojas de veículos no Estado, né? E aí, meu avô morreu e depois [...] não ficou nada pra gente. A gente foi morar num lugar menor, saiu de uma casa que valia hoje uns cinco milhões e aí teve briga [familiar]. Tivemos que reconstruir tudo na nossa vida. A gente passou muito perrengue mesmo. Minha mãe sempre dando o sangue, minha mãe separada do meu pai, né? Meu pai tem outra família e é isso! Naquela época, eu me considerava pobre. Médio, né? Porque a gente ainda morava num lugar bonzinho. Mas tinha muito perrengue!

Ainda sobre o contexto familiar, somente seu pai tinha conexão com o fazer musical, o que foi suficiente para influenciar Torugo. No entanto, o pai, "Torugão"³, até então, tinha a música como *hobby*. Começou a ganhar dinheiro com música depois que seu filho conquistou uma relativa estabilidade no cenário de Aracaju, e passou a indicá-lo para alguns eventos. Percebeu-se músico aos 12 anos: "em meio a tantos amigos, fazíamos rodas musicais todas as noites e aí foi quando comecei a cantar 'amor perfeito'⁴ e percebi que tinha algo de diferente em minha voz e fui procurar ajuda musicalmente para seguir adiante".

Foi em 2010, aos 19 anos de idade, que ele começou a fazer seus primeiros shows em bares e, conseqüentemente, ganhar suas primei-

³ Pseudônimo com o qual é reconhecido, entre músicos próximos.

⁴ Música composta por Michael Sullivan, Paulo Massadas, Lincoln Olivetti e Robson Jorge, popularizada com gravações de Roberto Carlos, Chiclete com Banana e Babado Novo.

ras recompensas financeiras. No entanto, só em 2014, se deu conta de que a música estava lhe rendendo mais dinheiro que sua outra profissão, a de consultor de vendas de uma concessionária de telefonia, onde chegou, inclusive, a abrir uma empresa filial, durante um curto período de tempo. No ano seguinte, com a emergência de festas particulares, decidiu largar todas as outras ocupações, para se dedicar somente à atividade musical, “pois não estava satisfeito com a rentabilidade e nem com o estresse [que necessita passar] pra ganhar muito menos do que [ganha] hoje”. No entanto, apesar de não ser sua prioridade, ele também se dedica ao ensino de música, seja em aulas particulares de canto e violão, seja como preparador vocal de companhias de teatro. Bruno também utiliza a música como única fonte de renda e nunca exerceu outra profissão. Quando não trabalha com Torugo, dispõe-se como *freelancer*, para eventuais ofertas de trabalho.

Figura 3: Torugo Teles e Bruno Percussa apresentando-se.



Entre os principais acontecimentos da sua trajetória profissional, Torugo destaca o caso em que ele foi furtado e, para se recuperar do prejuízo, realizou um evento chamado "Show Help", onde obteve ajuda do público: "o show que mais marcou pra mim foi em 2014, quando roubaram meu carro com vários instrumentos de trabalho. Muitos amigos e pessoas se reuniram em prol do acontecimento e consegui arrecadar o suficiente pra dois violões novos e, acredite, depois disso a música começou a fluir diferente".

Meu primeiro contato com Torugo se deu em 2012, quando nos conhecemos, no Estado vizinho, a Bahia. Na ocasião estávamos participando da seleção do programa de calouros "Ídolos", produzido pela Rede Record. Nenhum de nós conseguiu êxito no concurso televisivo, mas aquele episódio foi fundamental para uma parceria firmada até o presente momento. Iniciamos nossas trajetórias profissionais na cidade de Aracaju, sem contato ou cooperação. Porém, ao estreitarmos os laços de amizade, decidimos estabelecer condições mínimas de trabalho, que viriam a se tornar o *modus operandi* da nossa atividade profissional. Já com Bruno Percussa, além de amizade, já houve relação profissional. Em certas ocasiões, o contratei para tocarmos juntos.

Respondendo ao primeiro plano conceitual de Campos (2007), cujas dimensões analíticas se interessam pela formação musical, prática cotidiana, habilidade técnica e valor atribuído ao trabalho/talento, durante a infância, Torugo Teles fez musicalização, no Instituto Canarinhos de Sergipe (INCASE)⁵, de 2002 à 2006, onde aprendeu a tocar flauta doce e teve suas primeiras aulas de canto. Também

⁵ Projeto criado em 1999 sob o nome de Canarinhos de Aracaju, tornando-se Instituto, em 2008, com ensino de música e outras artes, de forma gratuita e com objetivo inclusivo.

estudou técnica vocal, num curso de extensão do Instituto Federal de Sergipe (IFS), no ano de 2014. Essas são as práticas formais de aprendizagem musical às quais Torugo teve acesso. Porém, é importante frisar o seu engajamento com o aprendizado autodidata. Ele aprendeu a manejar seus principais instrumentos de trabalho – violão e voz – sozinho, lendo cifras, em revistas e na internet. Da mesma maneira, afirma ter aprendido a tocar teclado e Ukulelê. Seu baterista, Bruno, teve poucas aulas de violão quando criança, e aprendeu a tocar percussão e bateria durante os trabalhos com Torugo. Recentemente, procurou aprimorar suas técnicas e começou a ter aulas de bateria com Dedé Batera⁶. Além disso, Bruno afirma saber tocar piano, cavaquinho, baixo, violino e sanfona.

Quanto à prática musical cotidiana, eles dizem não ter uma relação diária com o instrumento, no sentido de estudar ou de ensaiar o repertório que tocam. Torugo fala o seguinte: “tô precisando praticar mais! Preguiça! Mas começamos a trabalhar com ensaios. Ensaio uma vez por mês com a banda”. Bruno também diz que só pega o instrumento na hora de tocar, apesar das aulas semanais de bateria.

Para compreender as competências dos músicos, quanto ao ofício de compor e/ou elaborar arranjos, vê-se que tanto Torugo quanto Bruno têm habilidades técnicas decorrentes do aprendizado informal. Torugo têm canções autorais, cuja melodia, harmonia e letra foram elaboradas “no *feeling*”, ou seja, sem domínio de técnicas composicionais formais. Eles também fazem constantes adaptações rítmicas, durante o show, a exemplo de músicas de MPB ou rock transformadas em axé e forró. Outra constatação se refere à capacidade de transpor tons que variam de acordo com o condicionamento vocal do dia. Quando perguntados se suas ha-

⁶ Baterista com quem toquei, durante cinco anos, e uma boa fonte de dados.

bilidades estavam relacionadas à prática intensiva ou ao talento, Torugo atribuiu sua capacidade técnica ao “dom que Deus lhe deu”. Já Bruno respondeu:

A minha atividade profissional está ligada ao amor à música e, conseqüentemente, ao dinheiro. Pois tenho facilidade pra [...] tocar qualquer instrumento. Porém, nunca estudei a fundo, nem me esforcei para virar um musicista. Então, escolhi a bateria como o principal instrumento para trabalhar.

Desse modo, é possível afirmar que a relação íntima com instrumento aconteceu durante a fase de aprendizado. Atualmente, há um distanciamento da prática regular, o que pode se caracterizar como “modo relacional” (CAMPOS, 2007), uma vez que o desenvolvimento de aspectos estritamente sonoros não está no centro das suas preocupações e as suas competências técnicas são atribuídas ao talento.

Seguindo o segundo plano conceitual de Campos (2007), “importância relativa da música no contexto da performance musical” - cuja preocupação é entender a valorização atribuída pelos músicos aos aspectos sonoros e não sonoros, durante a apresentação, nota-se que Torugo e Bruno, apesar de prezarem por interação com o público, apresentam-se de maneira mais estática, em que o objetivo principal é produzir som. Ao buscar entender de que forma esses sons são produzidos, é importante frisar que o contexto das frentes de trabalho, aqui referidas, contrasta com a realidade de apresentações em teatros e auditórios, onde existem salas isoladas e preparadas acusticamente para a execução de determinados instrumentos. Em bares e festas particulares, o uso de microfones e periféricos é um recurso inevitável, já que, além de fazer parte de uma tradição de shows ao vivo, se trata de performances realizadas em ambientes

ruidosos. Entretanto, nem todos os instrumentos são conectados às caixas de som. Em eventos de pequeno porte, por exemplo, bateria e percussão não são microfônados, seja por falta de material, seja por interesse do contratante em manter o volume baixo. Dito isto, torna-se mais produtivo dar ênfase a outros tipos de recursos sonoros.

Por esse ângulo, percebe-se que os músicos em questão têm se adaptado a uma tendência crescente na cidade, o uso de *samples*⁷. Por trabalharem com mais frequência no formato voz, violão e bateria, eles passaram a utilizar sons digitais, para incrementar a performance, isto é, para reproduzir trechos de solos com timbres contrastantes, batidas de funk, ou base instrumental de determinadas músicas. Mas o uso do violão e da bateria acústica prevalece.

Sobre a “concepção do palco enquanto espaço de representação ou não representação” (CAMPOS, 2007), Torugo afirma que, no palco, ele não é ator, mas sim “músico”, onde o mais importante é “a voz” – lê-se: execução dos instrumentos. Para ele, a ideia de interação com o público não implica necessariamente linguagem corporal. Em suas apresentações, ele preza por comunicação oral. Torugo valoriza não só as letras das canções, mas também as conversas que intermediam o show, o que dialoga com o que Campos chama de “importância da palavra”. Nesta análise está em jogo a importância dada ao texto que o canto veicula.

Para Torugo e Bruno, a concepção da performance musical não está muito bem definida. Apesar de afirmarem, no discurso, um equilíbrio de “50% para os aspectos sonoros e 50% para a teatralidade”, a componente multidimensional, que é quando som e teatralização são combinados (CAMPOS, 2007, p. 96), é pouco evidenciada na performance. Constata-se que a performance musical deles se encaixa

⁷ Amostras de sons previamente gravados.

mais no que Campos chama de “modo essencial”, já que nos shows os instrumentos acústicos prevalecem e a vertente da teatralidade não é realçada.

Com o terceiro plano conceitual de Campos (2007), “papéis da música na relação consigo, com o público e em sociedade”, observou-se que o público tem fundamental importância para a continuidade de suas carreiras, como diz Torugo: “no caso do nosso Estado, as pessoas impulsionam, [por mais que] as músicas que eles consomam sejam de outros artistas que nós replicamos”.

Para ambos, apesar de tocarem um repertório que não lhes agrada, já que o público não compartilha dos seus gostos pessoais, a música representa “terapia” e “evolução espiritual”. Quando perguntei sobre o prazer de tocar para si mesmo, Bruno respondeu: “a música pra mim é tudo. Tocar coisas que me identifico não tem preço!”. Já Torugo expressou: “compor músicas com letras e melodias coerentes pra mim também nada paga. Música é minha vida”. Embora haja incômodo com os gostos musicais do público, há também o prazer de ser reconhecido e de se sentir útil na sociedade. Torugo finaliza: “incrível não ser somente reconhecido pela população, mas também poder ajudar pessoas em minha volta”.

Neste plano, há um relativo equilíbrio entre os modos essencial e relacional. Embora os músicos em questão vejam, na música, um papel fundamental ao nível pessoal, a maneira como as pessoas reagem ao seu trabalho contribui para a continuidade da profissão e para a manutenção do prazer em ser reconhecido.

2.2 Matheus Maya

Matheus de Oliveira Macedo, vulgo Matheus Maya, tem 24 anos e é o mais novo do grupo, em idade e como integrante. Escolheu

seu nome artístico por recomendação do pai e de amigos. Considera que um segundo nome dissílabo “soa mais melódico”. Começou a se apresentar publicamente aos 12 anos, em eventos escolares, como gincana, feira cultural, entre outros: “incentivava, eu participava”.

Sua vivência com música iniciou quando pequeno, ao ter contato com o avô, que é sanfoneiro e o único parente musicista. Mas a profissão do pai, produtor artístico, foi a que exerceu mais influência em sua vida profissional. Jairo Dias, pai de Matheus, fazia parte da equipe de produção de Erivaldo de Carira⁸: “Eu ficava muito perto de lá, acompanhava os ensaios e sempre gostei muito”.

Vem de um contexto socioeconômico sem muito privilégio. Cresceu na zona norte, mais especificamente, no Bugio, bairro suburbano. Quanto à origem, ele diz: “minha condição socioeconômica, na criação, sempre foi baixa. Sempre morei de aluguel, sempre! Minha mãe sempre viveu de salário mínimo, meu pai também. Já teve ajuda de um e de outro. Hoje em dia, desafoga mais porque eu toco”.

Considera que sua carreira profissional teve início em 2012, quando ganhou dinheiro com música pela primeira vez. Atualmente, vive exclusivamente da renda obtida com esta atividade profissional. O ápice da sua carreira, segundo ele, aconteceu este ano, quando tocou no Fest Verão⁹. Na ocasião, tinham passado pela avenida o cantor Bel Marques – ex-vocalista da banda Chiclete com Banana – e outras bandas sergipanas. A visibilidade que a participação, nesse evento, gera é positiva para a reputação de um artista regional, como veremos também no caso dos Faranis¹⁰.

⁸ Artista de forró renomado no Estado e na região do nordeste.

⁹ Festa promovida por iniciativa privada considerada a maior prévia-carnavalesca do Brasil. Falo mais sobre ela no capítulo 4.

¹⁰ Ver página 71.

As formações instrumentais que ele oferece seguem o mesmo padrão do grupo TMJ: voz e violão; voz, violão e bateria; banda reduzida e banda completa. O baterista Arthur Pezão é seu único instrumentista fixo. Porém, Matheus diz o seguinte:

Quando o evento exige uma formação maior, eu costumo chamar os mesmos músicos de sempre. Caso algum já tenha compromisso, procuro outros que eles me indicaram. É complexo isso porque, como a rotatividade com banda não é muita, eu não tenho como prender os demais músicos, porque eles vivem da música e eu não posso dar o suporte necessário.

Assim como Bruno Percussa acompanha Torugo, Matheus também conta com Pezão, para a continuidade do seu trabalho. Arthur Pezão, nome artístico de Arthur Oliveira Soares, tem 30 anos e ganha dinheiro com música desde os 17, quando integrou a banda do cantor Danielzinho e Forró Quarto de Milha¹¹, o que durou 6 anos e 9 meses. Decidiu tocar em bares e festas particulares por favorecer a aproximação com sua família e não precisar viajar, além de que, em algumas ocasiões, a renda financeira, nestas frentes, tende a superar o cachê de bandas de grande porte, que, por sua vez, parece render mais prestígio do que retribuição monetária. Atualmente, é somente com esta profissão que ele mantém sua família financeiramente.

¹¹ Artista regional bastante conhecido em nível nacional.

Figura 4: Arte de divulgação do orçamento de Matheus Maya.



Apesar de já ter tido contato com alguns instrumentos, Matheus prefere dizer que sua única habilidade é o violão: “cara, eu toco mesmo é violão. Não posso enquadrar os outros instrumentos como instrumentos que toco porque, por eu ter uma noção básica, isso não significa que eu sei tocar”.

Com Matheus Maya, minha relação também é muito amistosa. Não lembramos exatamente o ano em que nos conhecemos, mas foi, a partir de 2016, que nossos encontros se tornaram mais frequentes, tanto em festas particulares quanto em bares, quando um cliente, porventura, nos contratava para uma mesma festa. A iniciativa de colocar Matheus no grupo TMJ partiu de Torugo, o que contribuiu

para continuidade dos debates sobre cachês e demais condições de trabalho. Já o contato com Pezão se deu, inicialmente, de forma profissional, quando o contratei enquanto Matheus trabalhava no formato voz e violão. Desde então, chamo-lhe para eventuais “tocadas”.

Figura 5: Matheus Maya e Pezão Batera, na divulgação de uma *live*, durante a pandemia do COVID-19.



Matheus Maya diz não ter formação musical e enfatiza o seu aprendizado informal: “tive aula de música quando eu era muito novo, e, mesmo assim, só aprendi tipo ‘dó ré mi fá sol lá si’ no teclado. Mas nunca tive nada aprofundado não. Foram poucas aulas e eu não aprendi, de fato, nessa época. Eu fui aprender depois, mais velho”. Da mesma maneira, Pezão fala sobre seu conhecimento musical:

Eu estudei por conta própria. Hoje em dia, eu não estudo mais porque moro em condomínio, aí não tem muito o que fazer. Mas eu peguei a bateria e tinha uma garagem. Eu ficava escu-

tando música e tentava reproduzir igual. E foi assim que eu aprendi, exaustivamente, treinando em cima da música.

Já para Pezão, a concepção de estudo se refere à prática cotidiana, o que não é possível atualmente devido às circunstâncias de sua moradia. Matheus, desenvolveu suas habilidades técnicas na prática de shows, mas não costuma praticar diariamente em casa. Quanto aos seus conhecimentos práticos, ele diz:

Dá pra dizer que eu componho né, as músicas que faço, dá pra dizer né? Fazer arranjos, usar notas diferentes do original da música? Sim. Às vezes, porque eu não sei o original e, às vezes, porque eu acho melhor cantar na maneira que [...] fica mais confortável. Não é porque eu montei o arranjo. É porque eu cantando, vi que dava pra ficar com os acordes que eu queria e ficaria melhor. E transponho tons, às vezes.

Apesar da fala comedida, Matheus e Pezão, assim como Torugo e Bruno, improvisam durante os shows, tocam músicas solicitadas pelo público sem conhecimento prévio, e fazem roupagens próprias. Acreditam que tais competências técnicas estão mais ligadas ao “talento”, já que não existe “motivação pra pesquisar”. Matheus continua: “Hoje em dia é fruto do dom, né? Teoricamente, vamos dizer assim né? Eu não sou muito favorável a dizer que é só dom não, porque a gente se esforçou pra aprender, né?”.

Nesse sentido, pode-se dizer que, apesar dos esforços individuais para obter os conhecimentos adquiridos, eles estão mais inclinados ao modo relacional, tanto por não haver prática de estudos regular, quanto por louvar seus “talentos intrínsecos”.

Sobre o segundo plano conceitual de Campo (2007), que trata dos tipos de performance musical, Matheus Maya apresenta-se, a

contragosto, mais frequentemente de maneira estática. Quando faz shows com formatos maiores, aproveita a banda base para não tocar violão e ter mais liberdade para se expressar de outros modos. Quando está tocando em formatos menores, precisa ficar parado por conta do pedestal de microfone. Mas esse é um assunto curioso, pois, ao me ver cantando com um microfone *headset*¹², ele demonstrou interesse pelo acessório a fim de se movimentar mais no palco. Porém, ele prevê que tal recurso o obrigaria a fazer parecer animado em todas as festas que viesse a ser contratado, o que exigiria mais energia e empenho.

Quanto ao uso de recursos tecnológicos no show, Pezão diz:

João, apesar de eu não usar, eu já tive muito preconceito com o uso de *samples*, sintetizador e tal, mas se a gente for analisar assim direitinho, é muito importante. Eu acho muito bom o uso, porque você consegue levar mais com menos, principalmente a gente que toca voz, violão e bateria, no formato sempre reduzido. Além disso, essas tecnologias fazem com que o show fique mais organizado. A gente consegue já vincular uma música com a outra, consegue colocar ele em determinado tempo, consegue roteirizar o nosso show, não fica tão aleatório. Fica um pouco engessado, né, acho que o ponto ruim é isso. Quando a gente utiliza essas tecnologias, a gente fica preso a um *script*, que eu acho que no final a gente que não usa. Pode ser um pouco diferenciado porque o bagunçado, às vezes, é visto como autêntico, alegre e tal. Mas como prazer musical, eu acho que é muito bom o uso do *sample*, pelo fato de organizar mais o show, organizar a apresentação. Fica com mais cara de profissionalismo, apesar de o público não entender tanto.

¹² Um tipo de microfone que fica acoplado na cabeça e permite mais liberdade que o microfone de mão convencional.

Alguns dias depois de me conceder essa informação, Pezão comprou um instrumento eletrônico¹³, o que lhe possibilitou o uso de sons digitais. Mas ele demonstra interesse por uma performance “menos engessada” e mais descontraída, o que revela mais inclinação para a “concepção de palco enquanto espaço de representação” (CAMPOS, 2007). Matheus confirma:

Acho que a gente que vive de shows de diversos formatos, de diversas formas, fica complicado todo show você querer aplicar uma atuação nele, porque a gente, às vezes, toca em um ambiente que não pede uma atuação, ou nada do tipo. Toca em local que a gente é só um músico ambiente, né? Apesar de ser brochante, mas é a realidade. Às vezes, o público não tá naquela *vibe*. Às vezes, a proposta do local que a gente tá tocando não é pra isso, né, não cabe. Mas quando eu vou fazer evento maior, com banda, eu não sei se é bom atuar, mas eu já tenho previamente as coisas que eu vou falar, umas coisas pra fazer, formas com que faça o povo interagir comigo mais, né, tipo alguma dança dentro do show que eu chamo uma pessoa massa pra perto, faço alguma coisa.

Matheus, em sua fala, adiantou outra categoria de análise de Campos (2007), a “importância da palavra”. Ele comentou sobre falas previamente decoradas, para interagir com o público, o que o aproxima de Torugo, no tipo de diálogo com a plateia. Porém, quanto à letra veiculada nas músicas que toca, ele critica a falta de pré-disposição das pessoas em ouvir e diz que “a galera só quer escutar o que já conhece, o que toca no rádio”. A performance musical de Matheus e Pezão, portanto, está mais orientada para o modo relacional, já que

¹³ Trata-se de uma bateria eletrônica popular entre os músicos da cidade, sobre o qual falo em “condições acústicas” na página 165.

existe a valorização pela apresentação multidimensional, com usos de tecnologias, interação, através da movimentação em palco e comunicação oral.

A relevância do público para a continuidade da carreira artística é vista criticamente por Matheus:

Acredito que em nada na vida só existe um lado. Existem os que impulsionam e os que só consomem. O que pode ser analisado mais profundamente é a maneira que eles acham que impulsionam, [e que], às vezes, pode não tá alinhada com o nosso objetivo, na carreira. Por exemplo: tem gente que consome sempre nosso trabalho e indica sempre pra outros amigos. Pra elas isso é impulsionar, pra gente é mais trabalho dentro do mesmo patamar que já trabalhamos. Já tem outros que consomem nosso produto e tentam ver algo que dará mais visibilidade para atingirmos palcos e níveis melhores que o atual. E creio que o público é a parte primordial de qualquer carreira, porque cada pessoa tem o seu público e ele é o nosso jurado.

Observa-se, portanto, maior inclinação ao modo relacional com a música, já que eles prezam por juízos de valor proferidos pelo público e por demonstrarem interesse em conseguir mudar de “patamar”. Essa insatisfação não se refere, somente, às condições de trabalho, mas também ao papel que sua profissão desempenha na sociedade. Para Matheus e Pezão, embora a música ocupe um espaço importante em suas trajetórias individuais, eles valorizam mais a maneira como as pessoas – pares e contratantes – os veem.

2.3 Os Faranis

A banda foi criada em 2013 e era chamada, inicialmente, de Gabriel e os Faranis. Gabriel é o vocalista e Farani é seu sobrenome de batismo. Antes de criar o grupo, apresentava-se sozinho, no formato voz e violão, em barzinhos.

Meu nome mesmo é Gabriel Costa Farani e meu nome artístico acabou ficando Gabriel Farani porque é um sobrenome diferente. Todo mundo perguntava, achava legal, eu acabei gostando e usei. A questão da banda... quando a gente começou a tocar junto, pediram um nome pro evento que a gente ia tocar e a gente não tinha um nome. Aí, a banda acabou ficando "Gabriel e os Faranis" por um bom tempo. E, depois, a gente achou muito grande, que também tava dando uma ênfase só pra mim, e a viagem não era só eu, né? A viagem era o coletivo, era a banda. Aí acabou ficando 'Os Faranis', mas foi falta de sugestão, falta de alguma coisa, sacou? Esse é um sobrenome meu que eu tenho e que é descendente de italiano e todo mundo já conhecia meu pai como Farani, meu avô como Farani, e os guris da banda gostavam desse nome e acabou ficando.

Atualmente, a banda é composta por 6 integrantes: Gabriel - cantor e guitarrista; Iolanda - baixista; Lúcio - guitarrista; Alan - baterista; Talibã - tecladista; e Eduardo - produtor. Em eventos maiores, eles contratam um percussionista. Porém, Lúcio não acompanha a banda, em todos os eventos, porque também é tatuador. Há mais dois componentes que, apesar de serem *freenlancers*, são convidados com frequência. Trata-se do percussionista Kekão e do técnico de som Alan Guerra. Nesse sentido, a banda oferece aos contratantes dois formatos: "a gente tem a formação do quarteto e da banda completa. O quarteto sou eu, a baixista, o baterista e

o tecladista. Mas a gente prefere tocar com a versão completa, com percussão" (Gabriel).

Figura 6: Jão e Gabriel tocando juntos, num barzinho, em 2012.



O cachê da banda é distribuído da seguinte forma: os cachês fixos são pagos para os integrantes, exceto para Gabriel e Iolanda, que dividem igualmente o restante do dinheiro e são responsáveis, respectivamente, pela logística e pelos contratos. Por não abrirem mão de tocarem com a sua formação completa, diferentemente de artistas que oferecem formatos variados, o valor cobrado não permite ter uma margem de lucro muito alta. Por isso, alguns dos seus integrantes, apesar de dar prioridade à banda, trabalham, como *freelancers* com outros artistas. Talibã e Alan, por exemplo, sempre mandam mensagens coletivas divulgando suas disponibilidades. Gabriel faz voz e violão em alguns eventos isolados, Iolanda é proprietária de uma loja de roupas, e Lúcio trabalha num estúdio de tatuagem.

Portanto, somente Gabriel, Talibã e Alan ganham dinheiro exclusivamente da música. Gabriel confirma:

Minha fonte de renda é totalmente dos shows, das minhas tocadinhas, da música. Eu ganho dinheiro nos bares, nas festas particulares e só vivo disso. Larguei a gráfica. Decidi largar junto com Iolanda. A gente decidiu largar dos empregos juntos. Ela trabalhava numa parada de empréstimos e agora montou a loja. Só música! Não faço outra coisa, saca? Toco de quinta a domingo. Faço, às vezes, três shows, quatro shows num dia. Dá pra levantar uma grana legal. Vivo de boa. Moro com Lúcio, comprei meu carro com o dinheiro da música e é isso.

A transição de 2019-2020 foi o período de maior ascensão comercial da banda até o momento. Em novembro foram convidados para um dos maiores eventos da cidade, chamado Odonto Fantasy¹⁴, onde dividiu palco com artistas de renome nacional como Simone e Simaria, Saulo, Falcão, Saia Rodada e Parangolé. A visibilidade gerada pela experiência proporcionou uma agenda de shows relevante. Como consequência, em janeiro de 2020, a banda foi convidada também para compor o Fest Verão¹⁵. A festa foi composta por cantores como Gustavo Lima, Wesley Safadão, etc. Posteriormente, foram também contratados pela prefeitura, para tocar no aniversário de Aracaju¹⁶. Essas e outras conquistas são episódios que a banda considera importantes em sua trajetória.

No entanto, a participação nos grandes eventos não foi suficiente para que eles parassem de tocar em bares e festas particu-

¹⁴ Evento de iniciativa privada, sobre o qual falo no capítulo 4.

¹⁵ Evento já mencionado na biografia de Matheus Maya, cuja atenção maior é dada no capítulo 4.

¹⁶ O evento acabou não acontecendo devido à pandemia do COVID-19.

lares. Com efeito, impulsionou a banda a se estruturar. Fizeram ensaios semanais para aprimorar o repertório, criaram crachás de identificação para cada integrante, dinamizaram suas redes sociais eletrônicas, entre outros aperfeiçoamentos.

Meu primeiro contato com alguns dos integrantes aconteceu em 2011, coincidindo com o ano em que passei a cantar em Aracaju. Numa noite de sexta feira, acontecia a festa de aniversário da CIGARI (Companhia Gentileza de Artes Integradas), no fundo do Teatro Lourival Batista. O local é conhecido como Beco do Dionísio - em referência à mitologia grega na qual Dionísio era o Deus do Teatro. Nesse dia, eu estava finalizando um show, quando Gabriel veio ao meu encontro para "trocar figurinhas". Já Talibã foi meu aluno numa escola estadual, onde, nas atividades musicais, ele sempre levava o teclado e se destacava. Certo dia, chamei-lhe para fazer parte da minha banda. Tocamos juntos por um período de mais ou menos dois anos e este foi o início de vários contatos que se sucederam.

Quanto ao primeiro plano conceitual de Campos (2007), Gabriel e Lúcio frequentavam um grupo de jovens da igreja quando eram adolescentes, e lá aprenderam a tocar violão com o auxílio de "revistinhas" e, no caso de Gabriel, com a ajuda do tio. Desde então, desenvolveram seus estudos de forma autônoma, sem cursos formais, como aponta Lúcio: "minha aula de música foi a rua, velho! Tocava violão nos luais e aí eu tinha que me virar, tocar várias doidices. Não fiz nenhuma aula de música. Só depois de passado o tempo com o *Youtube*". Alan também aprendeu seus primeiros passos informalmente, tendo aulas de percussão em casa, com o irmão, "mas nada em faculdade ou conservatório". Já Iolanda, apesar de ter aprendido as primeiras notas sozinha, fez aulas particulares de contrabaixo. Talibã é o único que ingressou num curso técnico: "no começo tive aula com meu pai que também é músico. Toquei na igreja até meus

20 anos. Alguns anos depois, fiz conservatório de música, curso básico e intermediário, que durou uns 3 anos”.

Figura 7: Jão, Talibã e Guilherme Sanfoneiro numa festa particular.



Talibã diz ter aproveitado o curso para desenvolver a percepção musical e criar intimidade com o instrumento, já que utiliza, até hoje, o que foi aprendido para organizar seus estudos rotineiros. Nesse sentido, ele pratica seu instrumento diariamente, além de sanfona e ukulelê. Mas existem aqueles que praticam música com menos frequência, como afirma Gabriel:

Todo mundo estuda diariamente. Todo mundo! Vou botar os níveis de estudo assim, quem estuda mais, quem estuda menos. Primeiro, quem estuda mais é Talibã, depois vem Alan, depois vem eu e Iolanda que tá na mesma onda e depois, por último, Lúcio por causa da tatuagem. Mas a gente sempre estuda. Acho que, sei lá, duas vezes a três vezes por semana, a gente pega nos nossos instrumentos. Ensaiar, a gente mal ensaia, tá ligado, *man*? A gente ensaia acredito que uma vez por mês. Nossa onda

é mais nos shows, né? A gente é um laboratório musical. A gente tá sentindo a necessidade de ensaiar agora que a banda tá crescendo, né? Tá fluindo, pegando alguns shows legais, a gente tá botando música nova, pegando arranjo novo.

É também sem técnica formal que eles compõem e fazem arranjos. O baterista Alan diz que “é muito massa a arte da criação, principalmente, durante o show que é mais fantástico”. Durante as apresentações, é perceptível o caráter improvisado com que eles desenvolvem o repertório. Cada integrante tem a liberdade de criar e fazer suas interpretações. Sendo assim, Gabriel diz: “tem muita música *cover* que a galera não sabe nem qual é a música original. A gente toca do nosso jeito mesmo, com o nosso próprio arranjo”.

As considerações feitas por eles sobre trabalho e talento revelam similaridades. A confluência de pensamentos pode ser resumida na fala de Talibã: “vejo o dom como uma cereja do bolo. No dom, estão o sentimento, a emoção, as sensações. E, no trabalho, estão as técnicas, os estudos, os esforços e tudo mais voltado ao conhecimento”.

Apesar de Talibã representar maior tendência pelo modo essencial, numa visão mais abrangente, a banda se caracteriza pelo modo relacional, pois a maioria dos músicos desenvolvem habilidades de maneira informal, não estudam seus instrumentos com constância e atribuem suas competências ao talento.

Entre os participantes desta pesquisa, os Faranis é a banda que mais utiliza recursos tecnológicos, na performance musical. Com a entrada de Talibã, passaram a utilizar *samples*, para executar pequenos trechos de músicas, efeitos, solos, dentre outros sons incapazes de serem reproduzidos pelos instrumentos acústicos. Eles também utilizam o artifício para executarem falas de cunho cômico pré-programadas, como “Os Faranis é uma delícia” ou “Chupa, Lúcio” – fazendo referência ao guitarrista. Essas falas são repetidas durante todo o show.

Antigamente, a gente tava muito retrógrado. A gente não tava acompanhando a parada. E hoje em dia, virou uma tendência, não que a gente siga totalmente a tendência, mas a gente tem que evoluir, né? A gente tem que pensar pra frente. E pensar pra frente é o quê? É usar essas paradas tecnológicas, essas paradas eletrônicas, tá ligado? Como sintetizadores e *samples*... e os sintetizadores deixam seu som mais psicodélico. Dá uma modernizada. E você abrange vários públicos, vários ambientes, várias coisas. A questão do *sample*, a gente tá se adaptando agora. *Sample* é uma parada que preenche seu som, deixando ele mais profissional, saca? Isso que a gente percebeu lá na banda. Ele te prende um pouco, ele te deixa um pouco mecânico, mas, sonoramente falando, seu som fica mais profissional, saca? Daí você tem que se adaptar, né? Até a questão da interação com o público [...] tá ajudando bastante a gente (Gabriel).

Existem momentos em que eles param de tocar seus respectivos instrumentos para ficarem dançando, enquanto os *samples* executam músicas inteiras. Em outro momento, o tecladista e o vocalista cantam acompanhados somente pelo teclado com batidas eletrônicas, enquanto os demais integrantes saem do palco, para tomar água ou ir ao banheiro. Esses fatos testemunham o caráter teatral da banda. Inclusive, termos inerentes ao teatro são proferidos por eles, como revela Iolanda:

Acredito que todo músico seja um ator. É o meu ponto de vista. E lá na banda então, como a gente é uma banda mais cômica, a gente é uma banda de entretenimento, que mistura música com, eu não vou dizer com *stand up*, mas com um lado cômico das coisas. Mexe muito com coisas cômicas. Não é *stand up*, mas a gente conta umas piadas, a gente encena, a gente faz dança.

Figura 8: Foto de divulgação do último show aberto para o público de 2019.



Evidencia-se, portanto, o modo relacional da banda. Além dos recursos de sons digitais, ela usufrui bastante da teatralidade e da comunicação por meio de danças e palavras veiculadas por discursos ensaiados e por músicas de cunho humorístico.

O público dos Faranis difere um pouco dos artistas tratados até então, pois existe uma forte presença de fãs em seus shows. Diferentemente de Matheus e Torugo, que não têm público que frequenta assiduamente suas apresentações em bares – embora tenham um número considerável de contratantes de festas particulares –, os Faranis conseguem obter mais lucro em bares e casas noturnas por exigirem, muitas vezes, uma porcentagem da portaria. Por isso, o grupo valoriza bastante o papel do público para a continuidade da carreira.

Figura 9: Foto de divulgação para o Fest Verão 2020.



Contudo, essa valorização não significa que eles estejam satisfeitos com o papel social que sua música desempenha. Para a banda, a música representa “razão de viver”, “transcendência” e “meio de sustento”, o que não significa que os “fãs” compartilham de seus ideais. Por esse ângulo, Talibã diz: “a sociedade não musicista, em sua maioria, vê a música de uma forma rasa. Já eu tento sempre analisar, ver o que está por trás das músicas, meditar nas letras e por aí vai”. Gabriel, apesar de concordar com Talibã, enfatiza o modo relacional da música:

Cara, eu acho que o público não compartilha da mesma visão que a minha não. Porque a gente sofre bastante crítica em várias situações. Mas a gente não acha errado ter crítica porque cada um tem uma visão diferente do que é a música. E quanto ao papel da música na sociedade em geral, eu acredito [que]

serve pra alegrar as pessoas. Pelo menos, na questão dos Farnis, a música é super entretenimento. A gente pensa na ideologia assim: mermão, vamos fazer música pra tirar a galera dessa vibe que o mundo vive, saca? Dessa política louca, sendo que cada um tem seu lado político, mas a gente não revela nada em cima do palco, porque nossa proposta não é essa. A gente não é uma banda militante pra esse lado. A gente é uma banda que, velho, quer ver as pessoas felizes. Que no show da gente as pessoas esqueçam um pouco de todo o mundo externo e veja um pouco pro interno, o momento, o presente, saca?

Vê-se que cada integrante tem suas particularidades, seus modos de se relacionar com a música e formas de pensar diversas. Mas, apesar dos diferentes perfis, a banda carrega uma característica própria que dialoga e está em consonância com os objetivos profissionais do grupo. O foco é, intencionalmente, entreter o público, o que se aproxima mais do modo relacional ao qual Campos (2007) se refere.

2.4 Samba do Arnesto

O nome “Samba do Arnesto” faz referência à famosa composição de Adoniran Barbosa, artista tradicionalmente conhecido como representante do samba paulista. A banda

é um projeto criado pelos irmãos Rafael Oliva, Roque Sousa, juntamente com João Alberto, em 2012, com o objetivo de pesquisar e divulgar as raízes do samba tradicional brasileiro. No princípio era formado apenas por um trio, os dois irmãos já citados, mais o percussionista João Alberto. Com o tempo o projeto foi ganhando corpo e também, mais integrantes¹⁷.

¹⁷ Informação extraída do release da banda.

Atualmente, o conjunto é composto por cinco músicos fixos: Rafael – voz e violão; Joãozinho – voz, surdão, congas e efeitos; Roque – voz, pandeiro, tamborim e efeitos; Luquinhas – voz, cavaquinho, rebolo e pandeiro; e Nonato – bateria. Em algumas ocasiões, há uma flexibilidade quanto à formação instrumental e às funções que cada um exerce. Em determinados eventos, onde há a necessidade de tocar outros gêneros musicais, como no carnaval, eles mudam a disposição da banda: Roque passa a tocar contrabaixo; Joãozinho e Luquinhas tocam guitarra; e outros músicos são contratados como *freelancer*, a saber: dois percussionistas, um saxofonista e um trompetista.

Entre os integrantes da banda, somente Joãozinho ganha um dinheiro significativo com a música. Além do Samba do Arnesto, ele trabalha como *freelancer* e tem um projeto paralelo chamado “Voodoo Cigano”. Luquinhas é recém-formado em Direito e, por enquanto, apesar de não depender da música para viver, só obtém renda com música através do Samba do Arnesto. Nonato é advogado e tem a música como *hobby*. Os irmãos Rafael e Roque são servidores públicos e atuam, respectivamente, na área de Design e Direito. Para estes, o dinheiro com música representa uma renda complementar, principalmente “depois que o projeto com a Samba do Arnesto cresceu e ganhou mais notoriedade, isso lá pelos idos de 2015” (Roque).

Rafael comenta que não tem tabela de preços bem definidos, mas que procura manter um padrão coerente com a cena:

A gente começou a se profissionalizar, a ter uma cartilha de preços, [que varia] a depender do show, do tempo de show, do local, tudo isso. A gente sabe avaliar, sabe passar um preço que esteja de acordo com o mercado e que esteja de acordo também com o momento da banda, né? A gente começou a se organizar mais, temos um MEI, né, uma CNPJ hoje. Temos

uma conta onde reunimos a conta da banda. Ali saem os depósitos pra cada um. Às vezes caixa pra gente poder pagar os ensaios. E agora o exemplo da produção musical que a gente pagou um produtor musical, que a gente tava com pretensão de fazer esse disco aí no segundo semestre.

Entre os acontecimentos considerados mais relevantes da carreira, os músicos destacam a apresentação realizada no Réveillon de Aracaju¹⁸, em 2018, que reuniu naquele ano mais de 150 mil pessoas. A participação na 35ª edição do Festival de Artes de São Cristóvão¹⁹, também no ano de 2018, foi igualmente importante para a ascensão comercial da banda, pois reuniu artistas nacionalmente conhecidos, bem como artistas de outras artes. Outro aspecto que merece evidência é o fato de que eles organizam eventos próprios. Anualmente, promovem: o “Baile Perfumado”, no mês de junho; uma homenagem ao Dia Nacional do Samba, em dezembro; e o bloco “Vem ni mim Arnesto”. Este último é o evento mais popular e foi criado com o objetivo de resgatar a tradição do carnaval de rua que estava adormecida na cidade, durante os anos de Pré-caju²⁰. Em 2020, quando o bloco completou cinco anos, o evento foi marcado por movimentar um grande público e, principalmente, por ter assumido resistência aos mecanismos políticos que tentam dificultar tal manifestação²¹.

Meu contato com a banda se deu através de Rafael Oliva, com quem tive as primeiras conversas entre 2012 e 2013. Nessa época, tí-

¹⁸ Evento realizado pela prefeitura de Aracaju. É a única festa pública que marca o ritual de ano novo da cidade, responsável por atrair, além de turistas, moradores de vários bairros e cidades da Região Metropolitana.

¹⁹ Cidade vizinha. Foi a primeira capital do Estado de Sergipe. Atualmente, compõe a Grande Aracaju.

²⁰ Falo mais sobre os conflitos políticos desse evento no capítulo 4.

²¹ Reflito sobre esse e outros problemas, com mais ênfase, no capítulo 4.

nhamos participado do IV Festival Aperipê de Música. O episódio do concurso de música foi lembrado por Roque e Joãozinho, quando eu comecei a pesquisa de campo, e foi o mote para diversos debates.

Figura 10: Samba do Arnesto apresentando-se no Baile Perfumado de 2018.



Quanto ao nível de aprendizagem musical, a maioria dos músicos da banda se aproxima dos perfis até então descritos. Nonato aprendeu percussão e bateria sozinho, escutando e praticando. Luquinhas, apesar de tocar cavaquinho e percussão, teve seus primeiros contatos com o violão através de revistas. Joãozinho teve “aulas de música particulares, durante quatro anos, com diferentes professores, por diferentes métodos”. Rafael e Roque também tiveram aulas particulares. Mas, enquanto Rafael se desenvolveu mais consultando “revistinhas”, Roque diz o seguinte:

Eu comecei a tocar violão em torno dos 10 a 12 anos, com professor particular que ia lá em casa, mas logo em seguida eu

entrei numa escolinha e estudei até os 14, 15 anos, não lembro. Aos 15 anos, formei minha primeira banda e eu comecei a tocar baixo. Até então, eu fazia aula só de violão, nunca tinha feito aula de baixo e fui aprendendo mesmo autodidata o instrumento. Mais recentemente, eu fiz um curso de improvisação musical, lá na Valdice Teles²², mas praticamente eu toco três instrumentos que são violão, baixo e pandeiro. Baixo, mas autodidata mesmo e ouvindo música, tirando música, vendo vídeos no *Youtube*. Pandeiro da mesma forma. Quando formei a banda Samba do Arnesto já tava aprendendo um pouco pandeiro e fui tomando gosto, pegando aulas na internet, mas não tenho nenhuma formação musical de escola e universidade.

Na banda, somente Joãozinho pratica seu instrumento - a guitarra - com regularidade. Porém, para o projeto com o samba, só pega no pandeiro nos ensaios e nos shows. Assim funciona também com o restante do grupo, já que eles acumulam tarefas com outros afazeres profissionais. Diferentemente das bandas anteriores, o Samba do Arnesto realiza ensaios, pelo menos, três vezes por mês, podendo haver mais encontros quando há shows previstos.

A prática de compor canções é exercida por Rafael, Roque e Joãozinho. Os primeiros compõem músicas com letras, algumas das quais são distribuídas em plataformas digitais de música. Joãozinho compõe música instrumental para seu projeto paralelo e também publica suas criações na *internet*. Durante os ensaios, apesar de discutirem arranjos, em linguagem informal, percebi que a comunicação entre eles flui num ritmo considerável. Troca de olhares e solfejos são suficientes para que possam executar o que pensam.

²² Fundação pública que oferece cursos permanentes todos os anos.

Embora não pratiquem seus respectivos instrumentos com a frequência desejada, eles defendem a importância do estudo sistemático. Rafael acredita que existe o equilíbrio entre talento e esforço mecânico, e Roque complementa:

Trabalho sem talento é forçação e talento sem trabalho é tiro no escuro. Então, eu acho que é importante o artista medir bem isso aí. Às vezes, o artista tem apenas talento, não se dedica aos estudos e fica uma coisa limitada, né, não avança muito. E por outras vezes, a pessoa não tem tanto talento, mas se dedica muito e se transforma num grande instrumentista, num grande artista. Acho que o equilíbrio é o principal, o mais importante.

Dessa maneira, a banda tende a manter um equilíbrio entre o modo relacional e essencial proposto por Campos (2007). Apesar de ser o único grupo desta pesquisa que ensaia com regularidade, a maioria dos músicos não costuma manter estudos sistemáticos. Porém, há a prática constante de compor e elaborar arranjos. Esse equilíbrio está presente também nos discursos que visam a atribuir seus conhecimentos técnicos ao trabalho e/ou talento.

Samba do Arnesto é a única banda que se propõe a não utilizar recursos de sons digitais. Eles preferem preservar a característica do samba “de raiz”²³, com os timbres da sua formação instrumental tradicional. Quando querem a interferência de timbres novos, convidam instrumentistas para participação especial, como saxofonista, flautista ou gaitista. Apesar disso, não descartam a possibilidade de mudança, como afirma Rafael:

²³ Utilizo o termo “de raiz”, para manter o padrão êmico da metodologia. Contudo, vale lembrar que se trata de uma terminologia complexa que envolve disputas por legitimidade, em outros contextos (TROTA, 2006).

"CACHÊ SANGRENTO" | JOÃO LUÍS MENESES

A ideia sempre foi manter os instrumentos raiz, né, do samba. Violão, cavaquinho, reboleiro, pandeiro, tamborim. A gente ainda acrescenta a bateria. Geralmente, banda de samba tem vários percussionistas. Então, como é uma banda reduzida, a bateria meio que compensa a falta de outros instrumentos. Mas uma ideia que a gente tem, futuramente, é usar aquele ‘padzinho’, tá ligado? Aquele *pad* que a galera usa em percuteira, que tem vários efeitos, a gente tem vontade de usar também, de experimentar isso.

Sobre o modo de se comportar no palco, existe a preocupação de todos os integrantes em não dar ênfase somente aos aspectos sonoros. Movimentar o corpo e dialogar com o cenário são fatores valorizados: “eu acho importante a performance em cima do palco. Você ser só músico é muito frio, tem muita frieza. Não passa a energia que tem que passar pro público. [Tem que] se preocupar desde o seu vestuário ao cenário, à iluminação [...]” (Roque).

Figura 11: Rafael em cima do trio elétrico, durante o bloco “Vem ni mim Arnesto”, em 2020.



A palavra também é valorizada na performance do Samba do Arnesto, seja na letra das músicas, seja nos discursos, durante o show. Em todas as apresentações que presenciei, houve manifestações de caráter político e uma espécie de militância, com temas locais ou nacionais. No Dia Nacional do Samba, por exemplo, evento realizado, em 02 de dezembro de 2019, Rafael problematizou um projeto de revitalização da prefeitura que implicava a retirada de árvores, numa grande avenida do Centro. Na ocasião, o público presente apoiou e, juntos, mobilizaram-se para fortalecer uma passeata já programada. De maneira similar, a plateia interagia com as músicas. Embora houvesse um clima de descontração, acompanhado por cerveja e dança, as pessoas mostravam-se atentas ao repertório e às mensagens veiculadas nas letras.

Logo, a performance musical da banda dialoga com o modo essencial, ao passo que não utiliza recursos tecnológicos, na produção do som e valoriza a função da palavra, na comunicação. Entretanto, caracteriza-se como relacional pelo interesse em aspectos não sonoros, como teatralidade, vestimenta e iluminação. Além disso, o aspecto multidimensional está presente nos discursos: “o show, pra mim, tem que ser na verdade um espetáculo e isso importa tanto a música de qualidade como recursos de iluminação, a movimentação no palco e, claro, um som bem equalizado” (Roque); “Tento sempre ser músico e ator, apesar de ainda precisar trabalhar bastante a congruência das duas habilidades. Acredito que a performance no palco faz parte do produto artístico como um todo” (Joãozinho).

A importância do público para o grupo fica evidente neste plano conceitual, já que existe um engajamento fundamental dos fãs, para a continuidade dos projetos e eventos da banda. Como afirma Roque, o público “deixou de ser apenas consumidor, né, mas também passou a ser um grande impulsor, tendo em vista que

cada postagem no *Instagram*, a galera compartilha, faz *story*, divulga pra outras pessoas”.

O papel da música na vida dos integrantes é parecido com as representações dos músicos anteriormente apresentados, diferindo apenas na maneira como o público reage. Termos como “criatividade” e “elevação espiritual” também fazem do vocabulário, mas, neste caso, os espectadores compartilham dos mesmos ideais que os artistas. Consequentemente, eles se sentem gratificados, seja no nível 1 – o prazer de tocar para si mesmo –, seja no nível 2 – o reconhecimento social (CAMPOS, 2007).

O modo relacional, neste plano, fica evidente pela confluência dos interesses dos músicos e do público, bem como da maneira como eles se mobilizam para dar prosseguimento às suas atividades, já que a relação com terceiros é privilegiada em todas as ações da banda.

1.5 Entre o essencial e o relacional

A seguir, apresento um quadro demonstrativo a fim de condensar as informações biográficas dos participantes desta pesquisa. Contudo, é importante insistir: essa categorização pretende somente facilitar a compreensão dos modos como determinados músicos lidam com as convenções do trabalho musical. Objetiva-se aqui evidenciar as características que visam a dar continuidade aos projetos profissionais. No âmbito pessoal, assim como em outros momentos das respectivas carreiras, as características estão vulneráveis a constantes transmutações, como bem prevê o conceito de Campos (2007).

"CACHE SANGRENTO" | JOÃO LUÍS MENESES

Quadro 2: Os modos de relação com a música dos meus interlocutores.

Grupo	Músico	Competências e contexto de aprendizagem	Importância relativa da música no contexto da performance musical	Papéis da música na relação consigo, com o público e em sociedade
	Torugo Teles	Relacional	Essencial	Equilíbrio
	Bruno Percussa	Relacional	Essencial	Equilíbrio
TMJ	Matheus Maya	Relacional	Relacional	Relacional
	Pezão	Relacional	Relacional	Relacional
	Gabriel	Essencial	Relacional	Relacional
	Talibã	Essencial	Relacional	Equilíbrio
Os Faranis	Lúcio	Relacional	Relacional	Relacional
	Iolanda	Relacional	Relacional	Equilíbrio
	Alan	Relacional	Relacional	Equilíbrio
	Rafael	Relacional	Relacional	Equilíbrio
	Roque	Relacional	Relacional	Equilíbrio
Samba do Arnesto	Luquinhas	Relacional	Relacional	Equilíbrio
	Nonato	Relacional	Relacional	Equilíbrio
	Joaozinho	Essencial	Relacional	Equilíbrio



3. O Fardo do clientelismo

Neste capítulo tento descrever a conjuntura sociopolítica sobre a qual o trabalho com música em bares e festas particulares se desenvolve, utilizando como principal aporte teórico uma das dimensões analíticas de “Mundos da Arte” de Becker (2010): “O Estado”. Com isso, busco entender de que modo o governo e os principais órgãos de incentivo à cultura interferem no trabalho com música aqui referido.

3.1 O Estado

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais varia-

dos ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira (GIL, 2003¹).

Na teoria de Mundos da Arte, o Estado sempre exerce o papel de intervir em qualquer atividade. Tal intervenção, segundo Becker, pode adquirir três formas: o apoio oficial, a censura, e a repressão. Todas elas são praticadas sob a justificativa de salvaguardar a ordem pública ou difundir a identidade local (BECKER, 2010, p. 163). Mas nem sempre essa participação se dá de forma explícita, isto é, quando não há a tentativa de inviabilizar determinadas manifestações artísticas, o Estado pode simplesmente ignorar e não apresentar qualquer posicionamento. Essa omissão já se configura por si só como uma interferência:

[...] mesmo um modo de repressão menos enérgico, como o puro e simples desinteresse, torna-se uma forma de intervenção ativa. Esses exemplos demonstram que o Governo, quer queira quer não, desempenha um importante papel na rede cooperativa da produção artística (BECKER, 2010, p. 167).

Para entender o modo de intervenção, mapeei os principais órgãos responsáveis pelas políticas culturais da cidade, examinei alguns projetos de fomento à cultura; analisei os vínculos criados entre o Estado e instituições privadas e, por último, observei algumas ações desempenhadas por gestores públicos que prejudicam diretamente os trabalhadores da música.

¹ Discurso de Gilberto Gil na posse do Ministério da Cultura em 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>>. Acesso em: 04 de junho de 2020.

3.2 Projetos culturais

Num mapeamento das políticas públicas direcionadas ao setor cultural e, mais especificamente, à música, evidenciou-se que os projetos culturais, na cidade, são construídos tendo os seus maiores investimentos endereçados para eventos que compõem o calendário cultural. Essas ações são justificadas como meio de difundir e fortalecer a economia e a identidade local, proporcionando um suposto intercâmbio cultural entre artistas. Porém, não há projetos que beneficiem os profissionais da arte, a longo prazo, e não só em situações pontuais, o que contradiz o discurso de “fortalecimento da cultura local”.

Num levantamento histórico, Filho (2008) faz uma análise das políticas públicas de fomento à cultura, entre as décadas de 1980 e 2000, no Estado de Sergipe. Seu estudo revela que, desde então, as ações são voltadas para a realização de eventos de grande porte, com o intuito de atrair turistas e alcançar projeção regional e nacional.

Em outro estudo, Varjão analisa, criticamente, o envolvimento com grandes eventos. Segundo ele, o Estado e as empresas de entretenimento atuam no mercado de shows, com ações que visam a acumular e dar manutenção à dominação político-ideológica.

Os eventos públicos, que chegam a atrair e concentrar centenas de milhares de pessoas, num único espaço, possibilitam o estabelecimento de uma mediação entre o Estado e as massas de cidadãos/eleitores. São, portanto, espaços privilegiados para a difusão ideológica das classes dirigentes, reservado também para o embate entre as frações políticas locais que disputam os governos, em nível estadual e municipal (VARJÃO, 2014, p. 68).

Em consonância com Bolaño, Becker também prevê que os interesses das políticas públicas nem sempre coincidem com a classe

artística. Pelo contrário, elas parecem ser regidas por gestores que visam ou à manutenção dos seus mandatos, através de ações populistas, ou ao benefício de artistas específicos.

Os Estados e seus representantes, tal como os outros participantes, na realização de obras de arte, agem em função dos seus interesses. Estes não coincidem necessariamente com os dos artistas. Em muitos países, o regime vigente adota uma perspectiva mais favorável em relação à arte, já que esta atesta o alcance cultural e o nível de progressos de uma nação, do mesmo modo que uma rede de auto-estradas ou uma companhia aérea nacional (BECKER, 2010, p. 152).

Vargas e Neves reforçam o amplo apoio socioeconômico que as festas de massa recebem por parte do Estado, num artigo intitulado "Olhares sobre identidades e festas em Sergipe". Segundo as autoras, os grandes eventos são realizados em dois ciclos específicos: junino e natalino.

Algo que ficou evidente na nossa pesquisa foi a importância das diversas festas, no modo de vida dos sergipanos. Festas de padroeiros com suas manifestações religiosas e profanas, dos ciclos junino, natalino e do ciclo da quaresma, cavalhadas, cavalgadas, danças de roda, carnavais, micaretas, etc. Não seria exagero dizer-se que Sergipe é uma festa, pois que a vida cultural do Estado vive, em grande medida, em torno das festas, sejam elas tradicionais enraizadas ou ressignificadas/contemporâneas" (VARGAS, NEVES, 2011, p. 3).

No mesmo artigo, foi realizado um levantamento de 3300 festas realizadas no Estado, sendo 3000 enquadradas como tradicionais, isto é, de cunho religioso ou folclórico, e 300 caracterizadas como eventos de massa. Enquanto as festas tradicionais abrangem ma-

nifestações populares como quadrilha, dança de São João e pau de fitas, no mês de junho, os eventos de massa são caracterizados como carnaval fora de época, entre os meses de dezembro e fevereiro. Estes últimos integram a categoria “ciclo natalino”, por dividirem espaço com festas menores e encontros familiares de fim de ano. “O que vimos na nossa pesquisa foi a primazia de financiamento de eventos de massa, em detrimento de festas e manifestações menores e mais tradicionais” (VARGAS e NEVES, 2011, p. 11).

Já Varjão, numa pesquisa mais recente, apontou que a maioria dos eventos se restringe a dois meses: fevereiro e junho. “Dos 53 eventos públicos realizados em Sergipe, em 2013, quase metade se concentraram em dois meses especificamente, 13 (24%) ocorreram em fevereiro e 11 (21%) em junho, que correspondem, respectivamente, aos meses das festas de carnaval e de São João” (VARJÃO, 2014, p. 66).

Diante desse contexto, surgiram as seguintes perguntas: fora dos ciclos apontados, existem ações direcionadas aos músicos? Como são criadas? Quem se beneficia de tais políticas?

Respondendo à primeira questão, durante a pesquisa percebi que não existem projetos com caráter prolongado ou que visem a dar apoio aos artistas a longo prazo. Observei que, entre os anos 2018 e 2019, houve apenas projetos pontuais, como festivais e editais de seleção pública, como mostra o quadro abaixo:

"CACHE SANGRENTO" | JOÃO LUÍS MENESES

Quadro 3: Projetos e eventos culturais do Estado e do município direcionados à música.

Nome	Compeência	Natureza	Frequencia	Critério	Órgão	Ano
Ocupe a praça	Município	Projeto	Mensal	Indicação	Funcaju	2017-2019
Quinta instrumental	Município	Projeto	Semanal	Indicação e edital	Funcaju	2017-2019
Demanda espontânea	Município	Projeto	Anual	Editais	Funcaju	2018-2019
Escola de Artes Valdice Teles	Município	Cursos permanentes	Anual	Editais	Funcaju	2005-
Na varanda da Valdice	Município	Projeto	Anual	Indicação	Funcaju	2017-
Conservatório de Música	Estado	Cursos	Anual	Editais	CMSE	1960-
Forró Caju	Município	Evento	Anual	Indicação e edital	Funcaju	2001-
Projeto Verão	Município	Evento	Anual	Indicação	Funcaju	2009-
Um banquinho, uma canção	Estado	Projeto	Anual	Editais	Funcap	2017-2019
Aniversário de Aracaju	Município e Estado	Evento	Anual	Indicação	Funcaju e Funcap	1855-
Rasgadinho	Municipal	Evento	Anual	Indicação e edital	Funcaju	1967-

Vale observar que, no âmbito estadual, em 2018, o então governador Jackson Barreto (PMDB) renunciou ao cargo e seu vice, Belivaldo Chagas (PSD), assumiu a cadeira. No fim do mesmo ano, o novo gestor transformou a Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe (SECULT), em Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura (SEDUC), sob a justificativa de diminuir a máquina administrativa e recuperar a economia, repetindo, assim, a conduta do governo federal, que, na época, extinguiu o Ministério da Cultura

(MinC). Desde então, o único relatório de gestão disponível² da nova secretaria, referente ao ano de 2019, só mostram ações voltadas para a educação, deixando a responsabilidade do setor da cultura para a única fundação estadual, a Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe (FUNCAP). Décadas antes, algo análogo aconteceu, em âmbito municipal. A Secretaria Municipal de Cultura de Aracaju, criada em 1986, transformou-se em Fundação Cultural de Aracaju (FUNCAJU) em 1988, e hoje é o único órgão público encarregado pela cultura na cidade. Contudo, mesmo antes da extinção das secretarias, o Estado e suas instituições pouco fizeram, no sentido de subsidiar os músicos locais.

Não se tem, nas três últimas décadas, referência a nenhuma ação direcionada à elaboração do planejamento, a longo prazo, de uma política cultural pelo Governo do Estado ou do município de Aracaju. O que se desenvolveu, com regularidade foram oficinas e cursos esparsos que aconteciam dentro de algum tipo de festividade ou acompanhamento os eventos que constam do calendário cultural (FILHO, 2008, p. 26).

Segundo o site oficial da FUNCAP, “além de fomentar e incentivar a produção cultural e intelectual, a Fundação também atua na difusão dos trabalhos de artistas e intelectuais, através das emissoras públicas de radiofusão”³. No entanto, o que os últimos relatórios⁴

² Disponível no portal da transparência do Governo do Estado. <http://seed.se.gov.br/arquivos/Relat%C3%B3rio%20de%20Gest%C3%A3o_2019.pdf>. Acesso em 02 de fevereiro de 2019.

³ Disponível em: <https://www.funcap.se.gov.br/?page_id=13>. Acesso em 07 de maio de 2020.

⁴ Os únicos relatórios de gestão disponíveis são referentes aos anos 2017 e 2019 respectivamente. Eles podem ser acessados no site da FUNCAP. Disponível em: <https://www.funcap.se.gov.br/?page_id=480>. Acesso em 07 de maio de 2020.

mostram é que os projetos voltados à música foram excluídos da agenda, a exemplo do projeto “Festival Um Banquinho Uma Canção”, destinada diretamente a músicos compositores, mas que teve somente três edições, a última sediada em 2018.

Algo similar ocorreu em âmbito municipal, com o “Festival Brasileiro de Ritmos – O Rasgadinho”, a principal festa de carnaval da cidade - e com o “Projeto Verão”. Ambos tiveram as suas maiores edições durante o governo Marcelo Deda (PT) e Edvaldo Nogueira (PCdoB). Posteriormente, com a volta de João Alves Filho (PFL) à prefeitura, em 2013, as verbas destinadas aos eventos foram reduzidas. A segunda, inclusive, saiu da agenda, voltando somente em 2020.

Pode-se ver, no Quadro 3, que existe uma quantidade razoável de projetos e eventos. Porém, a maioria deles não visa a beneficiar os músicos com maior regularidade. De qualquer modo, uma outra pergunta emerge: quem se beneficia de tais políticas?

3.3 “Se não tiver no esquema, não entra”

Para responder à pergunta anterior é importante ressaltar que, mesmo nas poucas vezes em que as instituições supostamente funcionaram, em favor dos artistas, como nos casos dos eventos e projetos mencionados, aparecem problemas de outra ordem: possível corrupção envolvendo gestores públicos. Durante o diálogo com músicos da cidade, ouvi insinuações de que só é possível ser contemplado em editais, se houver “peixada”, isto é, se existir relação de proximidade com os integrantes da FUNCAJU ou da FUNCAP. Em um protesto intitulado “1º Caminhada da Cultura Sergipana”, em 2013, músicos associados ao SINDMUSE se posicionaram:

O cantor Rogério [...] disse que há interesses de um capitalismo selvagem, no qual quem é músico sergipano e não entrar na corrupção das produtoras, não canta em lugar nenhum. 'Se não tiver no esquema, não entra', afirmou. Para o cantor e sanfoneiro Erivaldo de Carira, a temporada de shows em Sergipe se resume aos festejos juninos. Depois disso, segundo ele, poucos cantores sobrevivem da música no Estado (OLIVERIA, 2013)⁵.

Durante anos, os órgãos públicos responsáveis pela cultura foram presididos por pessoas totalmente alheias à arte, como engenheiros, médicos, entre outros, como mostra o Quadro 4. No entanto, alguns cargos, como diretor de arte e cultura, diretor de eventos, entre outros que compõem a estrutura administrativa, foram também exercidos por profissionais da arte, mais precisamente, nos governos do PT, do PCdoB e do PDT⁶. Depois que a FUNCAJU passou a ser gerida também por artistas, as reclamações foram direcionadas aos critérios de nomeação e seleção em editais.

Começa nesse momento [a partir de 1982] a constituir-se um campo de disputa dos artistas pela ocupação de postos de trabalho que lhes garante de imediato estabilidade financeira e acesso facilitado a inclusão de sua produção artística nos eventos produzidos e patrocinados pelo Estado (FILHO, 2008, p. 23).

⁵ Disponível em: <<https://sindmuse.webnode.com/>>. Acesso em 27 de janeiro de 2020.

⁶ O atual diretor de arte e cultura, por exemplo, é músico e está no cargo desde 2017. O atual assessor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional também é músico. Não consegui ter acesso ao nome de outros integrantes pelo difícil acesso aos documentos oficiais.

"CACHÊ SANGRENTO" | JOÃO LUÍS MENESES

Quadro 4: Lista dos presidentes da FUNCAJU de 2000 a 2020.

Órgão	Presidente	Profissão	Governo	Ano
Funcaju	José Francisco dos Santos	Bancário	Marcelo Déda (PT)	2000
Funcaju	Lealdo Feitosa	Restaurador	Marcelo Déda (PT)	2001-2003
Funcaju	Tânia Soares de Souza	Jornalista	Marcelo Déda (PT)	2003-2004
Funcaju	Stela Maris Dornellas	Economista	Marcelo Déda (PT)	2004
Funcaju	Carlene Lobo Sampaio	Serviço Social	Marcelo Déda (PT)	2005-2006
Funcaju	Lucimara Dantas Passos	Contadora	Edvaldo Nogueira (PCdo B)	2006-2009
Funcaju	Waldoilson dos Santos Leite	Administrador	Edvaldo Nogueira (PCdo B)	2009-2013
Funcaju	Josenito Vitale	Político	João Alves Filho (PFL)	2013-2017
Funcaju	Silvio Santos	Jornalista	Edvaldo Nogueira (PCdo B)	2017-2019
Funcaju	Cássio Murilo Costa dos Santos	Filósofo	Edvaldo Nogueira (PCdo B)	2019-2020
Funcaju	Luciano Correia	Jornalista	Edvaldo Nogueira (PCdo B)	2020

Essa política clientelista, ou seja, de atender a interesses pessoais, dentro de um cargo governamental é bastante discutida entre os artistas, a exemplo do cantor e compositor Mingo Santana, que é também proprietário de uma das lojas mais antigas de instrumentos musicais da cidade, localizada no centro. Sempre que pode, comenta sobre uma possível “máfia”, nas instituições. Segundo ele, a “panelinha” que compõe os órgãos públicos não dá espaço para outros artistas. Só há privilégios entre eles. Outra queixa foi proferida por Tonho Baixinho, ao lembrar da época em que ajudou a fundar o Rasgadinho:

Quem começou a formalizar foi Robson. Através dessa projeção, ele se promoveu. Ele foi vereador duas vezes, foi deputado duas vezes [...] e assim promoveu o cara, tá vendo? Aí cresceu o peito e pegaram dinheiro pra caramba do ministério do turismo, aí sujou, sujou [...]. Teve aquele escândalo de Brasília, aí o Rasgadinho foi surrupiado, o Forró Caju [...] e o Pré-Caju também. Mas aí já tomaram fôlego novamente, já normalizou. Já estão barganhando dinheiro de fininho e é política, é tudo política [...]. Eu falei pros caras, nós não precisávamos do governo nem nada, a gente tinha nossa estrutura, a gente tinha o nosso som, tinha as nossas roupas, e tinha o nosso contrato. A gente não dependia de nada [...]. Aí quando surgiu esses órgãos do governo, começou a castrar. Os caras começaram a pensar: 'o artista vai entrar na cultura e vai melhorar'. Tá! Foi pior! Os artistas começaram a puxar sua brasa. Os artistas que entravam só puxavam a brasa pro lado deles. Aí pronto, começou a castrar.

Essas denúncias não se dão sem fundamento. Na última edição do Projeto Verão, por exemplo, foram contratados cerca 30 artistas de diversos seguimentos artísticos, entre nomes regionais e nacionais. Porém, curiosamente não houve edital. O festival foi divulgado poucos dias antes da sua realização e o atual presidente da FUNCAJU, Luciano Correia, ao ser perguntado sobre quais foram os critérios para a escolha dos artistas, respondeu:

O Projeto Verão volta enriquecido com uma programação composta por grandes bandas nacionais e artistas da terra de reputação e preferência do público inquestionáveis, como Paralamas do Sucesso, Cordel do Fogo Encantado, que já é o xodó do sergipano, com Siba, que foi do Mestre Ambrósio, como Diogo Nogueira, como o rock do Ira, o Babado Novo. E, do nosso Estado, o The Baggios, que foi, inclusive, premiado

com o Grammy e dispensa apresentação, e a Reação que circula hoje nacionalmente. É uma seleção da melhor qualidade, que buscou atender o critério da diversidade, pois, hoje não se faz mais política cultural em lugar nenhum sem pensar nisso, contemplando todos os públicos e faixas etárias. É uma festa para todos⁷.

O discurso do presidente banaliza a seleção de artistas e ignora sua posição enquanto gestor de um órgão público, o qual deve ser regido com mecanismos democráticos, tais como editais e consultas públicas. Parece que quando ele afirma serem “inquestionáveis” os gostos da população, ele faz referência somente ao ciclo de pessoas à sua volta. Da mesma maneira, constrói-se a programação de outros eventos importantes, como o aniversário de Aracaju, a virada de ano, entre outros. Nesse sentido, a conclusão a que Filho chegou, em uma pesquisa na década de 2000, ainda parece pertinente na atualidade:

É com esse espírito amadorístico que a Fundesc e, mais à frente, a Secretaria de Estado da Cultura, desenvolveram e ainda hoje desenvolvem seus projetos culturais. Seus dirigentes procuravam cercar-se de um grupo de pessoas que podem dedicar-se integralmente aos projetos desta. É uma prática comum ver a equipe que é nomeada para os cargos comissionados encampar os projetos do órgão como se fosse um projeto pessoal. Nessa relação, acabam envolvendo também outros profissionais que fazem parte do seu círculo de amizade para que façam apresentações, sem um contrato previamente assi-

⁷ Entrevista ao jornal JLPolítica. Disponível em: <<http://jlpolitica.com.br/colunas/aparte/posts/exclusivo-pesquisa-do-cidadania-chancela-danielle-garcia-como-a-candidata-a-prefeita-de-aracaju/notas/luciano-correia-presidente-da-funcaju-projeto-verao-volta-fechando-um-calendario-importante-para-o-turismo>>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2020.

nado e pago o cachê, após a realização do trabalho. Cada novo dirigente dos órgãos de cultura do Estado e do município procura cercar-se de um grupo que lhe dedica fidelidade. É com a dedicação desses grupos que os gestores contam, para obter êxito na realização dos projetos culturais empreendidos. E é também com esse 'espírito amador' que permeia todas as ações dos órgãos de cultura tanto do Estado quanto do município de Aracaju, nas últimas três décadas (FILHO, 2008, p. 42).

Outra reclamação recorrente se refere à contratação de bandas de reputação nacional, em detrimento de artistas locais. Dentro dos próprios eventos organizados pelo Estado, existe uma diferença significativa entre o valor pago para os artistas sergipanos e os de circulação nacional, além dos casos em que os pagamentos demoram a chegar ou não são realizados. Fala-se, portanto, da desigualdade que se estabelece nos contratos. Além disso, há quem critique a falta de representatividade, nos grandes eventos, sob a justificativa de que não há identidade local, ou que reproduzimos apenas a música veiculada pelos meios de comunicação de massa:

[...] a fraca presença das bandas sergipanas, na grade de programação musical das rádios locais, se coloca como um fator contributivo para sua baixa participação, nos principais eventos públicos do Estado. Segundo levantamento das principais festas juninas, de 2014, dos maiores municípios sergipanos (Forró Caju de Aracaju, Forró Siri de Nossa Senhora do Socorro e São João antecipado de Lagarto), as bandas locais representaram apenas 45% do total de artistas contratados, enquanto 55% eram provenientes de outros estados (VARJÃO, 2014, p. 69).

3.4 Estado e sociedade civil: o privilégio da renúncia fiscal

Como vimos no primeiro capítulo, durante a construção urbana de Aracaju existiu uma relação questionável do ponto de vista ético, entre instituições governamentais e outros produtores de espaço urbano (SILVA, 2009; CAMPOS e SANTOS, 2019). Essa conveniência que marca a relação entre Estado e iniciativas privadas assinala também o setor cultural da cidade, sobre o qual, idealmente, se apoiariam as frentes de trabalho desta pesquisa, e cuja organização é feita com relativo desamparo do governo.

O interesse da sociedade civil, em fazer parceria com o Estado, advém do benefício que leis federais de incentivo à cultura, como a mais popular Lei Rouanet⁸, cedem às empresas, a saber: a renúncia fiscal. Desse modo, a intermediação entre Estado e sociedade civil, na cultura em Sergipe, se dá através do convênio com fundações de iniciativa privada, como, por exemplo, a Fundação Oviêdo Teixeira, da Sociedade Nordestina de Construções (NORCON), criada em 1990, e que opera na edição e publicação de livros; como o Instituto Luciano Barreto Júnior, da construtora Celi, que, desde 2003, atua em atividades socioeducativas, além de supostamente disponibilizar seu espaço físico para a exposição de artes plásticas; e como a Fundação Augusto Franco que apoia diversos tipos de projetos culturais. Todas elas fazem parte de empresas cujos proprietários têm ou já tiveram cargos políticos. Esta última, por exemplo, faz parte da família Franco, que, desde 1945, ocupa cargos governamentais, seja no poder executivo, seja no legislativo. Além disso, os Francos reúnem grandes latifúndios de cana-de-açúcar, de fábricas, de indústrias e grupos empresariais di-

⁸ Promulgada em 1991, a Lei n° 8.313 instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONATEC).

versos, a exemplo dos meios de comunicação de massa: TV Sergipe, TV Atalaia, rádios FM Sergipe, Atalaia FM e Jornal da Cidade.

Apesar do suposto apoio à cultura, a Fundação Augusto Franco parece nunca ter apoiado os músicos efetivamente, a não ser cedendo espaço publicitário, para veicular determinadas produções artísticas, por meio de televisão e rádio, como na divulgação de eventos festivos, do fim de semana, por meio do jornal SETV. Torugo Teles, por exemplo, teve um videoclipe de música autoral divulgado, durante algumas semanas, em comerciais da TV Sergipe, o que, segundo ele, só aconteceu porque “foi uma troca de favores”, entre ele e um funcionário da emissora. Caso análogo aconteceu com o Samba do Arnesto que, durante a pandemia do coronavírus, teve um vídeo caseiro veiculado nos jornais televisivos. Matheus Maya também se interessou em divulgar seu trabalho, mas pensou: “tem que ter contato, né?”. Seria interessante investigar até que ponto essa parceria é vantajosa para a classe artística, bem como saber se o dinheiro levantado pela renúncia fiscal equivale ao uso desses meios de comunicação. Mas essas são questões de ordem jurídica e policial que não cabem nesta pesquisa.

Outra instituição privada que merece destaque é a sede regional do Serviço Social do Comércio (SESC). Além de contratar serviços artísticos durante o ano, na área da música contribui também com o edital “Sescanção”, publicado bienalmente e direcionado a compositores sergipanos. Nele, são contemplados músicos instrumentistas para a banda base, *roadies* e técnicos de som. Também existem projetos como “Concertos Sesc Partituras” e eventuais cursos e *workshops*⁹.

Assim como as fundações, existem empresas da sociedade civil voltadas ao mercado de shows que se beneficiam pela parceria

⁹ Informação disponível em: <<https://sesc-se.com.br/diversos/>>. Acesso em 09 de maio de 2020.

com o Estado. Além do fato de que o governo investe em eventos de grande porte, como foi visto, ele também possibilita a atuação de determinados empresários em festas tão importantes quanto as já mencionadas no calendário de eventos da cidade. Como nos mostra Varjão (2014), “pode-se identificar a existência de três empresas que monopolizam, no Estado de Sergipe, o setor de promoção e produção de eventos e bandas: “Augustu’s Produções”, “Teo Santana Produções e Eventos” e “W4 Estruturas e Eventos” (VARJÃO, 2014, p. 71-72).

Apesar de alguns músicos, participantes desta pesquisa, já terem participado de alguns dos eventos promovidos pelas empresas mencionadas, é patente a necessidade de falar da desigualdade com que são organizadas tais festas. Por serem organizações de iniciativas privadas, os seus dirigentes podem escolher a grade de programação, sem a necessidade de explicitar critérios de seleção. Portanto, se um músico deseja integrar tais eventos, é preciso, além de se enquadrar no modelo *star-system*¹⁰ adotado pelos agentes culturais privados, contar com a sorte de ser selecionado.

Augustu’s Produções, por exemplo, promoveu o evento anual intitulado de Pré-Caju, entre os anos 1992 e 2014. Essa festa foi considerada, durante sua existência, a maior prévia carnavalesca do Brasil e trazia trios elétricos e micaretas de artistas baianos como Ivete Sangalo, Chiclete com Banana e Asa de Águia. Ainda nos primeiros anos, os jornais noticiavam como a festa beneficiava a economia da cidade, através do turismo e da mobilização de pequenos comerciantes.

Além das celebridades e artistas famosos, as matérias também noticiavam a presença, na festa, de políticos de Sergipe

¹⁰ Modelo de contrato no qual predomina a valorização estética do contratante.

e de outros estados. Uma matéria diz: ‘políticos vão ao Pré-Caju’. Dentre os políticos locais, que frequentaram o camarote oficial, destaca-se Marcelo Déda (1960-2013). Ele se fez presente, nas festas dos anos 2010 e 2011. Outro político local a marcar presença na festa é o empresário e ex governador Albano Franco (1940-). O político sergipano se fez presente, no Pré-Caju dos anos de 1997 a 1999” (SILVA, 2017, p. 3).

Porém, em 2015, o evento não mais aconteceu devido à falta de apoio dos governos estadual e municipal. Segundo os gestores públicos, não era possível oferecer reforço policial, agentes da saúde, entre outros serviços, em meio à crise econômica instaurada no país. Apesar de toda a parceria, durante 23 anos, o representante da Augustu’s Produções disse: “infelizmente aqui não é do mesmo jeito que Salvador, onde o poder público cuida de tudo e o empresário só tem a preocupação de conseguir patrocínio para a banda ou camarote”¹¹. Desde aquele ano, a empresa passou a promover um evento substituto chamado “Sergipe Fest Verão”, dessa vez, em formato de palco e sem trio elétrico.

Já a empresa Téo Santana Produções, entre todos os eventos que ela produz anualmente, destaca-se a sua participação no Odon-to Fantasy, um dos quais alguns dos músicos desta pesquisa já participaram, inclusive eu. Essa festa à fantasia também atrai muitos turistas e já chegou a receber cerca de 15 mil pessoas, em uma só edição. A empresa foi indiciada pela Secretaria de Segurança Pública (SSP) por crimes contra a ordem econômica e estelionato, e está, atualmente, sob o domínio do Departamento de Crimes Contra a Ordem Tributária e Administração Pública (DEOTAP) e pelo Minis-

¹¹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/se/sergipe/musica/noticia/2014/11/pre-caju-nao-vai-ser-realizado-em-2015-diz-asbt.html>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2020.

tério Público Estadual (MPE). A denúncia que envolve o desvio de 50 milhões de reais ficou popularmente conhecida como “Máfia dos Shows” e chegou a ser reportado num programa jornalístico de alcance nacional.

Na reportagem, Roberto Cabrini divulgou uma série de indícios do cometimento de crimes, envolvendo contratações superfaturadas e licitações com cartas marcadas, no Estado de Sergipe, enriquecendo políticos e empresários, em detrimento dos músicos do Estado – o que ele denominou de “Máfia dos Shows”. A denúncia e investigações são, principalmente, em relação à exorbitante diferença entre o que o artista ganha e o quanto os órgãos públicos pagam, sendo que tais discrepâncias de valores ocorreram em mais de 200 notas fiscais de shows, no Estado de Sergipe (Ordem dos Advogados do Brasil)¹².

Entre as oito pessoas indiciadas no processo, constou o nome do ex-presidente da FUNCAJU e atual presidente da Câmara Municipal, Josenito Vitale, mais conhecido como Nitinho. O MPE o inocentou no dia 17 de abril de 2019. Na ocasião ele disse: “Eu tenho uma vida inteira dedicada à realização de eventos e sempre me relacionei com todos eles [...]. Nunca favoreci a ninguém”¹³. Também foi acusado o atual presidente da Empresa Municipal de Serviços Urbanos (EMSURB) e irmão de Téo Santana, Luiz Roberto Dantas de Santana.

¹² Disponível em: <<https://oab-se.jusbrasil.com.br/noticias/694550458/oab-preza-pela-boa-aplicacao-dos-recursos-publicos?ref=serp>>. Acesso em 07 de maio de 2020.

¹³ Disponível em: <<http://jlpolitica.com.br/colunas/aparte/posts/gilmar-carvalho-se-expoe-ao-perigo-com-candidatura-antecipada-a-prefeito-de-aracaju/notas/nitinho-vitale-diz-que-teve-contas-da-funcaju-aprovadas-por-tce-e-nao-ve-logica-na-deotap>>. Acesso em 07 de maio de 2020.

De acordo com informações da assessoria de imprensa, da Secretaria de Estado da Segurança Pública (SSP), o Deotap continua investigando contratos firmados por seis prefeituras, entre os anos 2011 e 2015, procedimento que está praticamente concluído, mas pendente ainda da análise de alguns documentos. São contratos que envolvem prestação de serviços diversos, incluindo a contratação de artistas, bandas e montagem de estrutura para a realização dos shows (SANTANA, 2019).

Sendo eles inocentes ou não, o que fica evidenciado é o alto grau de envolvimento pessoal nas políticas públicas, em que acordos financeiros são firmados entre representantes de empresas e políticos, e que, enquanto pessoas civis, mantêm relações familiares dentro da administração pública.

A última empresa mencionada pelo estudo de Varjão (2014), a "W4 Estrutura e Eventos", é responsável por locação de estrutura de palco, iluminação e sonorização, e também tem seu nome envolvido, em denúncias de corrupção. Em 2015, os envolvidos foram acusados e presos pelo DEOTAP e o MPE, por desvio de verba de subversão, da Assembleia Legislativa de Sergipe. "Três milhões foram encaminhados, desde 2011, para uma entidade que tinha como característica principal, não possuir serviço de utilidade pública algum. Somente em 2014, foram destinados R\$ 750 mil"¹⁴.

Silva, num estudo sobre corrupção e política, cita a fragilidade de municípios menores, lembrando que os problemas que envolvem o público e o privado estão no cerne das formações históricas de origem colonial. Ele retoma as primeiras denúncias de corrupção, no discurso eclesiástico de jesuítas, principalmente do padre Antônio

¹⁴ Disponível em: <https://www.nenoticias.com.br/93576_subvencoes-promotor-diz-que-suspeitos-nao-terao-liberdade-em-15-dias/>. Acesso em 07 de maio de 2020.

Vieira que atribuía os males do Brasil ao “tomar alheio”, e reforça que essa é a principal característica do modelo republicando do Brasil (SILVA, 2010, p. 97).

Ao tirar proveito pessoal do cargo que ocupa, o funcionário, que pode ser ministro, governador, deputado, vereador ou prefeito, estende a sua autoridade, em forma de privilégios e favores, à malha de relações pessoais e das clientelas que o cercam, a exemplo dos coronéis, nas décadas iniciais do novo regime (LELA, 1997 *apud* SILVA N., 2010, p. 98).

3.5 “Abuso da música”: interferência do Estado

Na contramão, existem músicos que buscam alternativas para realizar seus eventos, sem necessariamente integrar os já mencionados ou pedir apoio de ordem financeira ao Estado, como é o caso dos músicos participantes desta pesquisa. Becker prevê que quando a ajuda pública não vem, “os artistas [tentam] obter aquilo que o Estado está disposto a conceder e [...] recorrem] a apoios extra-estatais para o resto” (BECKER, 2010, p. 166). Alguns artistas se mobilizam de forma autônoma, seja para promover festas independentes, seja para atuarem como contratados de festas particulares. Entretanto, ainda assim o Estado interfere, coibindo aquele trabalho, sob a justificativa de ferir a ordem pública ou de atender a reclamações de terceiros.

Os cidadãos podem queixar-se de que o trabalho de um artista interfere com o livre e legítimo exercício dos seus direitos e apresentar queixa contra o artista em questão. Muitas queixas são resultados de desconforto físico e de contrariedades várias. [...] Nos países em que a administração não se ocupa desses danos, senão a partir do momento em que é apresentada uma queixa, um artista pode prosseguir, durante muito

tempo, com uma atividade que é incômoda para a vizinhança, sem ser molestado. Perante a lei (e no espírito das partes em litígio), esses artistas são comparados aos poluidores industriais, e passíveis das mesmas sanções (BECKER, 2010, p. 161).

Nesse sentido, os dados desta pesquisa revelam que o Estado interfere no trabalho musical de duas maneiras. A primeira acontece de modo recorrente, que é quando o músico, durante a performance, é constrangido pela polícia militar, sob o argumento de que a população fez denúncias de poluição sonora, através de telefonemas anônimos. A veracidade da justificativa não está no centro da minha problematização, mas, sim, o modo como eles abordam. O que se vê são reclamações policiais de cunho abstrato e sem respaldo legítimo. Em todos os episódios que presenciei e ouvi, os agentes, quando não proferiam ameaças de apreensão de sonorização e instrumentos, não possuíam decibelímetro¹⁵.

Segundo a Lei Municipal nº 2410 de 17 de junho de 1996,

O nível máximo de som/ruído permitido a máquinas, motores, compressores e geradores estacionários é de cinquenta e cinco decibéis medidos na escala de compensação A (55 dBA), no período diurno, das 07 às 18h (sete às dezoito horas), é de cinquenta decibéis (50 dBA), no período noturno, das 18 às 7h (dezoito às sete horas), do dia seguinte, em quaisquer pontos, a partir dos limites do imóvel onde se encontre a fonte emissora ou no ponto de maior nível de intensidade, no recinto receptor (ARACAJU, 1996).

Portanto, para uma abordagem mais coerente com a legislação, os agentes policiais, em nome do Estado, deveriam possuir decibelí-

¹⁵ Aparelho que mede o nível de pressão sonora.

metro para medir a pressão sonora, dentro dos limites estabelecidos pela regulamentação citada, que, por sua vez, atende às recomendações do Programa de Silêncio Urbano (PSIU), da Secretaria Municipal do Meio Ambiente, de Aracaju (SEMA) e da Lei Federal nº 9.605/1998, cujo artigo 54 prevê que “causar poluição de qualquer natureza em níveis tais que resultem ou possam resultar em danos à saúde humana” pode resultar em prisão de um a quatro meses, bem como em multa (BRASIL, 1998).

No dia 20 de março, fui convidado para conceder entrevista num programa televisivo da TV Atalaia. Na ocasião, minha entrevista foi antecedida por um representante da Promotoria do Meio Ambiente (MPE), Eduardo Matos, que falou exatamente sobre a fiscalização de “poluição sonora”¹⁶. Com a manchete “Promotor do MPE fala sobre poluição sonora”, ele usa termos como, por exemplo, “abuso da música”. Dentre outras coisas, o apresentador do programa lhe pergunta: “agora, isso é uma situação meio complicada, porque de repente o sujeito [...] tem um vizinho que é inimigo, que não gosta dele [...] e] seis horas da tarde, até tocando ‘Ave Maria’, o vizinho se sente incomodado e liga pro CIOSP¹⁷”. O promotor rebate:

O CIOSP hoje tem um treinamento pra verificar [...]. O crime de poluição sonora é um crime material. Como é que eu provo? Com o decibelímetro devidamente calibrado e atestado que é o que a SEMA tem. Ele vai lá e mede. É um crime que precisa prova material, né? Porque aí é um desentendimento entre vizinhos. A gente tem que ter noção do que é da esfera pública para a esfera particular, não é? Agora, o que é o abu-

¹⁶ As entrevistas estão disponíveis em: <<https://a8se.com/tv-atalaia/se-no-ar/video/2019/03/156476-promotor-do-mpe-fala-sobre-poluicao-sonora.html>>. Acesso em: 21 de março de 2019.

¹⁷ Centro Integrado de Operações em Segurança Pública.

so? O grande problema que o município tem que regular é a questão dos paredões. Paredões imensos estão sendo alugados, colocados em vias públicas, né? Sem licença nenhuma. Às vezes, em praças. É que ele estronda, né? Eu tinha colocado no código ambiental do município, mas ele não deu tempo de ser votado. O atual prefeito retirou para reexaminar junto com a reforma do plano diretor, né, o que São Paulo fez. São Paulo criou muitas administrativas grandes, e é a sugestão que eu vou dar ao prefeito. Primeira multa, dez mil reais. Segunda multa, trinta mil reais. Terceira multa, cem mil reais, e acabar. Acabou! Não precisa crime. Multa administrativa! [...] Qual o problema que nós temos hoje? Nós temos uma geração ilimitada. Ela acha que pode pegar o paredão, botar na rua que quiser e os incomodados que se mudem.

A fala do promotor é problemática em vários sentidos. Generaliza a geração de cidadãos aracajuanos, foge da pergunta inicial para comentar, em tom acrítico, sobre “paredões”, etc. Embora seu discurso não faça referência ao trabalho com música, mas sim a aparelhos de som de alto volume, é importante ressaltar que tal omissão reflete outra generalização. O “som alto” faz referência também à atividade profissional de músicos que atuam, muitas vezes, em casas de bairros residenciais e salões de condomínio, o que pode ocasionar desentendimentos entre vizinhos. Apesar disso, seja com paredões ou com performances musicais, na prática, o decibelímetro mencionado não faz parte da abordagem policial de rotina.

A segunda intervenção é de ordem parecida, ilustrada aqui com um episódio ocorrido com a banda Samba do Arnesto, a qual, desde 2016, promove o bloquinho “Vem ni mim Arnesto”. Em 2019, houve uma tentativa do governo, bem-sucedida, neste caso, de inviabilizar o evento que iria ocorrer, na orla de Atalaia. Roque, integrante do grupo, narrou o acontecimento:

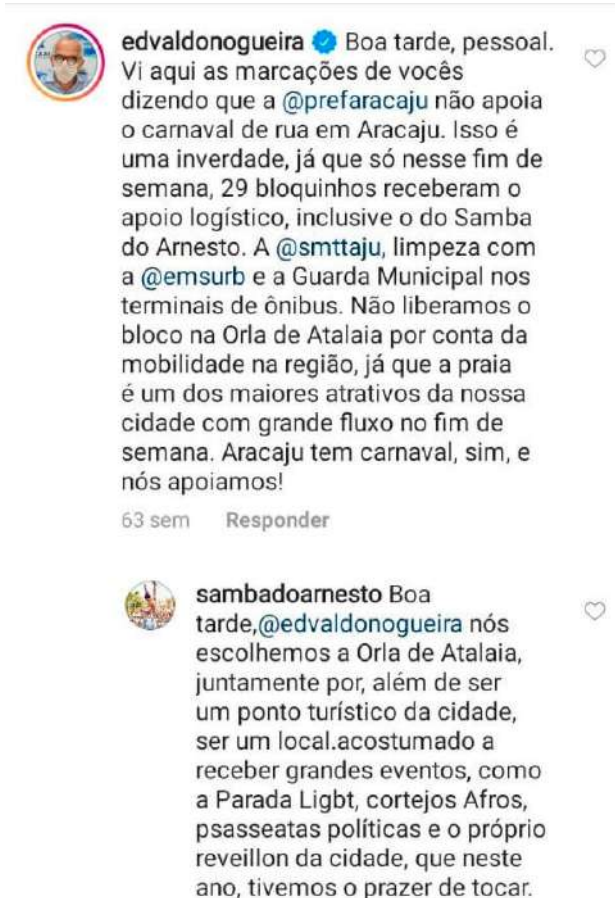
Ano passado, a gente queria fazer o percurso na Orla, igual o que a gente fez esse ano. O intuito de fazer lá é por ser um cartão postal da cidade, assim como é a Barra/Ondina, pra Salvador, por ser uma avenida ampla que acomodaria bem um grande número de pessoas. Nós oficiamos, com antecedência, a Smtt/prefeitura e, umas duas semanas antes de acontecer o bloco, tivemos uma reunião com o superintendente da Smtt que informou, sem nenhum critério técnico, que não iria rolar nenhum bloco na Orla. Nesse momento, a gente já sabia que rolava uma pressão do setor hoteleiro, pra não ter nada na Orla. Nós, então, corremos contra o tempo, pra viabilizar um percurso dentro da Atalaia. Saímos recolhendo assinaturas no bairro e apresentamos uma proposta de novo percurso. Isso, faltando uma semana pro bloco. Na semana do bloco, tivemos uma outra reunião com o superintendente e a diretoria da Smtt e nos foi negado, novamente, a nova proposta de percurso, também sem nenhum critério técnico, de forma arbitrária mesmo, apenas alegando que Aracaju não tinha tradição em carnaval e que era uma cidade que as pessoas vinham pra descansar no carnaval, sendo que outros blocos já tinham sido autorizados, como o do Iate, na 13 de julho. Então, na própria reunião, começamos a pressionar, bate-mos boca com o superintendente e conseguimos liberação do bloco, numa avenida na Atalaia, que foi onde a gente fez ano passado [em 2019], mas o bloco teria que ficar parado. Paralelamente a isso, a gente sabia que o bloco de Fabiano [dono da Augustu's Produções] foi autorizado na praça de eventos da Orla, que, independente de ser num local fechado, era em frente aos hotéis e causava congestionamento do mesmo jeito (Roque, 2020)¹⁸.

¹⁸ Informação fornecida pelo WhatsApp em 11 de fevereiro de 2020.

"CACHE SANGRENTO" | JOÃO LUÍS MENESES

A partir de então, o Samba do Arnesto começou uma campanha de denúncia, mobilizando o público pelas redes sociais através de *hashtags* e menções. O prefeito Edvaldo Nogueira se manifestou pelo *Instagram* e pelo *Twitter*, onde a discussão continuou:

Figura 12: Imagem retirada da internet¹⁹.



¹⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BuOvae9Az4Q/>>. Acesso em 11 de maio de 2020.

Figura 13: Imagem retirada da internet²⁰.



Ainda no *Instagram*, o Samba do Arnesto voltou a se pronunciar:

Pedimos licença a todos pra novamente retomar o assunto Prefeitura x Carnaval de rua, porque parece que o Prefeito de Aracaju @edvaldonogueira, resolveu se manifestar sobre o caso e como não temos *Twitter*, esse é o nosso meio de comunicação pra nos defender e apresentar nossa versão dos fatos. Pelo visto, o Prefeito continua insistindo no erro e não faz uma autocrítica com relação à sua gestão cultural. De acordo com o mesmo, o bloco não foi liberado na Orla de Atalaia, por questões de mobilidade e que as praias são um grande atrativo da cidade no final de semana. Pois bem, nós escolhemos a Orla de Atalaia, justamente por, além de ser um ponto turístico da cidade, ser um local acostumado a receber grandes eventos, como a Parada Lgbtqi,

²⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BuT5QWgAQvZ/>>. Acesso em 11 de maio de 2020.

cortejos Afros, passeatas políticas e o próprio réveillon da cidade, que neste ano, tivemos o prazer de tocar. Se a questão fosse mesmo mobilidade, nenhum desses eventos poderiam acontecer, não é mesmo prefeito? Além disso, o acesso à praia estaria plenamente garantido por outras vias de escoamento, como a Melício Machado. Não obstante isso, nós também apresentamos outros trajetos alternativos, que não atingiam a Orla de Atalaia, mas o que nos foi informado, faltando uma semana pro bloco, é que não seria autorizado qualquer desfile de bloco, no bairro de Atalaia de uma forma geral. De acordo com o superintendente da SMTT, Renato Telles, é que Aracaju não tem tradição de carnaval e que os turistas vêm pra cá pra descansar. Repare se isso é um argumento técnico pra se negar um pedido de autorização? Gostaríamos de esclarecer que nossas críticas, em nenhum momento, são para os trabalhadores desses órgãos. Agentes de trânsito, trabalhadores da Emsurb, Sema, que estiveram ontem no bloco e deram todo suporte pra gente. Nossas críticas vão pras pessoas que ocupam o alto escalão, dessas instituições, e que pensam nas políticas culturais daqui da cidade. O que a gente defende é uma Aracaju pulsante, carnavalesca e alegre. Que o carnaval seja compreendido como um direito fundamental e que os espaços públicos sejam ocupados por pessoas e não só por concreto e carros! Continuaremos resistindo e fazendo esse debate. VIVA O CARNAVAL!²¹

Naquela entrevista do promotor do MPE à TV Atalaia, o apresentador perguntou-lhe como o ministério público se posiciona com o florescimento dos blocos carnavalescos de bairro, após o fim do Pré-caju. O promotor respondeu:

²¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BuT5QWgAQvZ/>>. Acesso em 11 de maio de 2020.

É muito interessante esse tema, né, até brinco que nós temos as 'viúvas do Pré-Caju', né? Pré-Caju, era um evento que congregava todo o Estado e além-fronteiras e praticamente você não tinha outra manifestação carnavalesca, muito pequena. Com o encerramento do Pré-Caju, floresceram essas manifestações nos bairros, em vários bairros, em pontos turísticos como a orla [...], estima-se que nesse ano superaram a 150, alguns extremamente organizados, outros com sérios problemas. Então, um bloco envolve, né, [...] você tem que ter SAMU, segurança, chegada do pessoal, transporte, limpeza, então uma série de serviços. Não há uma regulamentação. Um número crescente, gritante e você não tem regulamentação. Outras cidades como Rio de Janeiro, São Paulo tiveram que enfrentar porque tiveram problemas semelhantes. Mas o que afligiu mais o ministério público? É que, no final do mês de janeiro pra início de fevereiro, a comunidade Associação de Moradores, do Inácio Barbosa, do Conjunto Inácio Barbosa, fez uma representação, preocupada com o bloco, e também dias antecedentes houve um bloco, nas proximidades ali do colégio CCPA, ali na [rua] Pedro Valadares, onde, sem organização [e] sem licença teve um série de problemas, e principalmente teve confronto policial, né? E os moradores também fizeram uma representação ao ministério público. O que é que o ministério público deseja? Até colocaram, nas redes sociais, que 'o promotor Eduardo Matos quer acabar o carnaval', não é isso. O que nós queremos é que [...] agora está em andamento uma comissão, no município de Aracaju, para formatar a organização, não só do carnaval como de vários eventos que a cidade tem. É importante que a cidade tenha esse evento, o que precisa é ter organização: hora de começar, hora de terminar, a segurança, todo um conjunto de eventos. Nós fizemos um teste: dois blocos foram autorizados pelos órgãos municipais, no Inácio Barbosa, mas houve problemas com paredes externos que chegaram, né?

O apresentador interrompeu: “o que é um verdadeiro abuso, né?”. O promotor prosseguiu:

Exatamente. Então, se você olhar, até o presidente da EM-SURB me relatou que estava dentro do conjunto. Dentro do conjunto, não havia o tumulto que havia lá fora, né? Inclusive, eu passei na hora [e] a [avenida] Tancredo Neves estava fechada com sete paredões, né? Precizou a intervenção da polícia. E, além do incômodo, traz uma série de problemas. Esses últimos blocos a polícia identificou sessenta ocorrências de furtos, lesões, uma série de problemas que ocorreram. Então, há uma comissão, no município de Aracaju, estudando para estabelecer, encaminhar ao prefeito uma sugestão de projeto de lei para regulamentar a questão dessas manifestações culturais, tipo carnaval, São João, organizando, né? Observem que o Rio de Janeiro agora e São Paulo já avisaram: já vão rever as regras pra 2020. O Rio de Janeiro e São Paulo tiveram um fluxo de turistas muito grande, nesse último ano, e, mesmo eles, não esperavam ali o bloco de Ludmilla, que superou um milhão de pessoas, terminou antecipadamente com uma briga generalizada. No Catete, também outra briga generalizada. Então, eles já vão tomar medidas para contenção desses problemas. Então é um eterno acompanhar, mas você precisa ter algumas regras fixas para que as entidades municipais possam atuar. O correto não é você reprimir ou impedir manifestações culturais. Como a população cresceu, com a população é grande, você tem crianças, jovens, adultos, idosos, então você organizar pra você ter um parâmetro de começo, de meio e fim, e organização de forma geral. [...] Eu vivi toda a minha vida aqui em Aracaju, digamos. As maiores festas que você tinha em Aracaju era dentro de um clube, talvez duzentos, trezentos participantes. Hoje, as festas são de massa. Então a dimensão afeta ruas, afeta o transporte, afeta a limpeza, a dinâmica é maior. Quando olhamos isso, numa cidade que

tão carente, porque ela não tem uma manifestação, digamos carnavalesca, de grade porte, então isso potencializa. Qualquer evento ele chama imediatamente a multidão [...]. Então, o que é que tá acontecendo hoje? Algumas pessoas se reúnem e falam, vamos fazer um bloco aqui e faz um bloco. Se você conversar com a representante do Samu, ela tem que deixar de prontidão várias equipes porque não aconteceu nada. Mas se ocorrer, ela tem que ambulância extra, enfermeiro extra, paramédico extra e médico extra pra tender à comunidade.

A longa citação se justifica pela “riqueza” de detalhes que a fala do promotor traz. Nela, talvez, esteja presente a ideologia de uma parcela da sociedade elitizada que, ocupando determinados cargos ou tendo interlocução facilitada com políticos, generaliza e marginaliza manifestações de camadas populares, além de tentar inviabilizar as alternativas criadas por artistas, e não pela “geração ilimitada dos paredões”. Nesse sentido, há estudos sobre Aracaju que revelam conflitos análogos, em outras épocas, como, por exemplo, o de Nunes (2013). Este autor fala sobre a “Rua da Cultura”, movimento iniciado em 2002 por artistas de vários segmentos artísticos. Músicos, atores, poetas, dançarinos e público se reuniam, na rua Vila Cristina, localizado num bairro de classe média alta, às segundas-feiras para um intercâmbio cultural e outras sociabilidades.

A Rua da Cultura, era evidente, rompia a rotina da rua Vila Cristina, transformava um espaço prioritariamente de passagem num espaço de múltiplas sociabilidades. O movimento trazia a dissonância através das caixas de som, ao ir de encontro a uma lei municipal que limita a emissão de ruídos a 50 dBA no período entre as 18 e as 7h e causava dissonância ao atrair, para um bairro de classe média da cidade, pessoas de classes, bairros e

tribos urbanas distintas, algumas delas com aparência e atitudes passíveis de causar estranhamento. Eram *rappers*, *rastafáris*, *hippies*, *cordelistas*, *poetas*, *artesãos*. Desta maneira, pode-se afirmar que a Rua da Cultura rompia com a Estrutura do local, com o seu *status quo* (NUNES, 2013, p. 73).

Nunes, ao estudar a Rua da Cultura, a partir do conceito de “drama social” de Turner (1974), argumenta que o movimento representaria uma transgressão à estrutura e suas leis, além de quebrar a rotina de um espaço da “alta” sociedade, e mostra como essa atividade virou alvo de uma elite que compõe o poder público e que se mobiliza por interesses pessoais:

Em meados de fevereiro de 2003, surgia o empecilho à continuação do evento aqui analisado: foi iniciada uma ação jurídica no Ministério Público Estadual, através da promotoria de meio ambiente, para a retirada da Rua da Cultura daquele local. A instauração do Procedimento Preparatório de Inquérito Civil Público data do dia 07 de fevereiro de 2003. O inquérito foi movido por José Carlos Oliveira Filho (advogado e funcionário do Ministério Público) e Ana Paula Machado Costa (Promotora de Meio Ambiente do Ministério Público) moradores, respectivamente, da rua Vila Cristina e Praça Graccho Cardoso. No dia 07 houve a primeira audiência pública, a qual foi adiada para o dia 24 de fevereiro de 2003 (NUNES, 2013, p. 76).

Como afirma Becker, “o Estado defende os seus interesses apoiando aquilo que aprova e colocando obstáculos àquilo que desaprova, ou proibindo-o pura e simplesmente. (BECKER, 2010, p. 161). Nesse sentido, o movimento acabou sendo transferido para a região central da cidade e com o tempo deixou de existir. Porém, outras manifestações similares foram criadas como o “Ensaio Secreto”, “Som

de Calçada”, “Sarau Debaixo”, entre outros, sobre as quais falo com mais detalhes em “Estratégias de defesa”²².

Portanto, a atividade profissional dos músicos que aqui participam é exercida de forma autônoma, sem a representação dos órgãos protetores – OMB e SINDMUSE - e do Estado. Assim, faz-se acreditar que esta é uma atividade invisível aos olhos do governo, mas não é. Os próprios gestores são contratantes dos músicos que aqui participam em suas festas privadas de aniversários, formaturas, churrascos, etc. O próprio promotor Eduardo é meu contratante – ou pelo menos era, depois da publicação deste livro. Quanto ao empecilho causado por agentes políticos e pela polícia, tal fato não se configura como repressão, no sentido atribuído por Becker, pois a maioria dos músicos não se caracterizam como transgressores ou como ameaça político-ideológica. Se assim o fosse, provavelmente, o Estado se manifestaria com leis regulamentadoras. Aliás,

[...] nenhum artista, por mais apolítico que seja, consegue realizar a sua obra se o Estado não se abster de usar esses meios de repressão. Nenhum deles desconhece a faculdade que o Estado possui de o ajudar ou de o reduzir ao silêncio, e o seu trabalho é disso testemunho, ou mantendo-se sabiamente dentro dos limites autorizados ou arriscando deliberadamente a sua transgressão (BECKER, 2010, p. 164).

Diante dos fatos expostos, fica evidente o tipo de atuação que o Estado, em Aracaju, desempenha no trabalho dos músicos que atuam em bares e festas particulares, o que, como afirma Becker, se caracteriza também como interferência. Desse modo, pela falta de apoio, os órgãos públicos contribuem para potencializar a economia da incerteza na qual os profissionais da música vivem.

²² Ver página 209.

Essas instituições também beneficiam indiretamente, além das empresas já mencionadas, os pequenos empresários donos de casas de shows e restaurantes, pois esses são os espaços que restam para aqueles que, pelos motivos apontados, não são contemplados em projetos culturais públicos e necessitam dar continuidade à sua atividade profissional. Bares e festas particulares são, portanto, refúgios para trabalhadores e, claro, recinto da negociação injusta entre empresários e músicos, em que este último representa a parte fraca da balança. “Como consequência dessa malversada arquitetura, as possibilidades de ascensão de uma categoria profissional de servidores submergem à realidade, para dar lugar aos interesses que acompanham o mandatário do momento” (SILVA, 2010, p. 99). Finalizo esta sessão com mais uma citação de Gilberto Gil:

[...] o Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. Sabemos muito bem que em matéria de cultura, assim como em saúde e educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte. Sabemos que é preciso, em muitos casos, ir além do imediatismo, da visão de curto alcance, da estreiteza, das insuficiências e mesmo da ignorância dos agentes mercadológicos. Sabemos que é preciso suprir as nossas grandes e fundamentais carências (GIL, 2003)²³.

²³ Discurso de Gilberto Gil, na posse do Ministério da Cultura em 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>>. Acesso em: 04 de junho de 2020.

3.6 COVID-19

Como órgãos públicos de incentivo à cultura se manifestaram, em relação aos músicos, durante a pandemia da Covid-19? Para responder a essa pergunta, faço uma análise dos projetos culturais de âmbito estadual e municipal, durante a quarentena e, posteriormente, aponto algumas discussões emergentes acerca da aplicação da lei federal Aldir Blanc.

Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), a *Corona Virus Disease 2019* (Covid-19) é um dos maiores desafios da humanidade, desde a Segunda Guerra Mundial. Embora tal correlação seja considerada inapropriada por alguns líderes governamentais negacionistas, o paralelismo pode, sim, ser realizado, já que a discussão mais frutífera não é a lamentável quantificação do número de vítimas, mas o modo como as ações políticas se mobilizam, em períodos atípicos, para lidar com os problemas emergentes.

Nesse sentido, a maioria dos líderes mundiais²⁴ tomou medidas similares, com maior ou menor grau de isolamento social, o que ocasionou relativa diminuição do número de casos, mas que também gerou impactos que permeiam crises econômicas, desempregos, colapsos em sistemas de saúde, entre outros. No caso brasileiro, estas medidas ficaram sob a responsabilidade dos governos estaduais e municipais, enquanto o governo federal instituiu o “Auxílio Emergencial” para beneficiários do Programa Bolsa Família, trabalhadores informais e microempreendedores individuais, o que, apesar de ajudar a manutenção de renda de muitas famílias, é criticável, já que

²⁴ Mais informações em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2020/04/02/ao-deixar-de-recomendar-isolamento-bolsonaro-se-isola-de-lideres-globais.htm>. Acesso em 12 de julho de 2020.

o subsídio financeiro não contemplou todas as pessoas pretendidas, seja por falha no sistema de distribuição, seja por má elaboração do projeto.

Dentre as pessoas não contempladas, destacam-se, aqui, os músicos, foco de estudo da presente pesquisa. Mesmo estando em consonância com os requisitos preestabelecidos pelo projeto do "Auxílio Emergencial", nem todos os profissionais da música conseguiram ter acesso ao benefício. Pensando nisso, alguns deputados federais e senadores se mobilizaram para criar a Lei nº 14.017, sancionada no dia 30 de junho de 2020. Mais conhecida como "Lei Aldir Blanc", ela prevê assistência financeira para todos os trabalhadores ligados à cultura que não foram considerados no "Auxílio Emergencial".

Como busquei evidenciar, durante períodos comuns – não pandêmicos – os órgãos públicos, em Aracaju, agem com omissão, deixando os músicos à mercê de iniciativas privadas e negociações injustas com empresários e donos de casas de show. Partindo do pressuposto de que a pandemia da Covid-19 evidenciou o caráter omisso e desigual das ações culturais dos órgãos públicos de Aracaju, pretendo analisar algumas reivindicações de artistas e as reações do Estado, através de editais.

Num estado de emergência, como o atual, classes sociais menos favorecidas ficam mais fragilizadas e posicionamentos de instituições públicas são frequentemente mais solicitadas. A exemplo da figura 14, alguns protestos foram idealizados por coletivos de artistas criados, no início do isolamento social, com o intuito de dialogar com gestores públicos.

Figura 14: Arte de protesto criada por Rafael Oliva, para o coletivo “Live Suas Mãos”.



Essa imagem foi utilizada pelo coletivo “Live suas Mãos” e teve circulação por meio de redes sociais. Nas publicações eram mencionados os nomes do governador de Sergipe e do prefeito de Aracaju. Outro coletivo, intitulado “Artistas na Luta”, mobilizou-se de modo parecido. Foi feito um regulamento com assinaturas *online* endereçado à FUNCAP. O documento continha o seguinte texto: “OBJETIVO: organizar, debater, delegar, desenvolver propostas de políticas públicas e de ações individuais ou coletivas que visem à preservação da profissão de intérpretes e instrumentistas do Estado de Sergipe”. Em resposta, duas semanas depois da primeira reclamação, o governo, por meio da FUNCAP, anunciou um edital voltado aos artistas atingidos pela pandemia, o que viria a ser o “Reivente-SE”²⁵.

O Reivente-SE teve um orçamento de 112 mil reais e se propôs a selecionar 102 projetos artísticos de diversas modalidades para

²⁵ Disponível em: <<http://mapas.cultura.se.gov.br/oportunidade/1480>>. Acesso em 13 de junho de 2020.

se apresentarem virtualmente através de *lives*²⁶. No entanto, o edital publicado no dia 24 de abril, até o dia 30 de junho – período em que minha pesquisa de campo estava sendo concluída - contemplou apenas 40% dos inscritos e não cumpriu os prazos previstos no documento oficial. Ademais, os critérios de seleção dos projetos submetidos são criticáveis do ponto de vista democrático, pois, além de serem elaborados com cláusulas imprecisas, flertam com valorações estéticas subjetivas.

De maneira similar, mais três projetos foram criados: “Quarentena da Gente”, “Forró da Quarentena”; “Forró Caju em Casa”; e “Janela para as Artes”. Os dois primeiros de iniciativa do banco estadual Banese e os últimos da prefeitura de Aracaju, através da Fundação FUNCAJU. Todos seguiram o mesmo sistema de avaliação e seleção. Tomei como exemplo, o edital do projeto “Janela para as artes”:

Figura 15: Critérios de seleção do edital “Janelas para as artes”.

6.3 Critérios de seleção	
A seleção será realizada respeitando os seguintes critérios:	
Excelência artística (Peso 3)	Entende-se como excelência artística a condição de executar com coerência interpretativa e primor técnico a obra apresentada.
Viabilidade técnica para apresentação mediante as regras de distanciamento social (Peso 2)	Entende-se como viabilidade técnica uma ação que seja coerente com o conjunto de atributos técnicos e artísticos necessário para a realização da apresentação, considerando a crise sanitária atual, decorrente da pandemia do coronavírus.
Portfólio (peso 1)	Entende-se como portfólio o histórico do artista/grupo artístico, o currículo artístico dos envolvidos. É importante conter também no portfólio opiniões públicas e especializadas sobre o artista/grupo, sua participação em eventos, premiações, dentre outros itens que julgue relevante.

Fonte: Mapa da Cultura de Sergipe (2020)²⁷.

²⁶ Modelo de apresentação ao vivo transmitida virtualmente por redes sociais.

²⁷ Disponível em: <http://mapas.cultura.se.gov.br/files/project/3111/edital_0032020.pdf>. Acesso em: 03 de abril de 2020.

O primeiro item, “excelência artística”, não deixa claro o que significa “primor técnico” e a partir de que referência a avaliação é realizada, o que dá liberdade para a comissão avaliadora selecionar manifestações artísticas de gosto pessoal e, no fundo, contribuir para a perpetuação da exaltação da aprendizagem musical formal/europeia²⁸ (SALGADO, 2005). Pode-se, por exemplo, um avaliador mais inclinado ao *jazz*, com orientações sociais de cunho preconceituoso, reprovar um músico de pagode por ele não possuir técnicas “eruditas” de *performance*, o que não significa menos capacidade artística. De modo análogo, e embora improvável, o contrário pode acontecer.

Em outros momentos, a seleção por gosto pessoal fica ainda mais patente, como, por exemplo, no item 5.1 do edital “Forró Caju em Casa”, em que as vagas destinadas a “Releituras de Gonzaga” são mais restritas e valorizadas do ponto de vista financeiro, como mostra a seguinte figura:

Figura 16: Categorias e premiações dos selecionados no edital “Forró Caju em Casa”.

5. CATERGIRAS E PREMIAÇÃO	
5.1. A primeira edição do Forró Caju em casa contemplará 45 apresentações musicais aracajuanas, num investimento total de R\$ 85.000,00. Serão contempladas 5 categorias musicais. Releituras do Mestre Gonzaga. Composições de Forró tradicional, Impertações de obras sergipanas. Forró Eletrônico e Arrocha com a seguinte descrição e premiações	
Categoria	Premiação
Releituras do Mestre Gonzaga	R\$ 8.000,00 divididos em 4 shows musicais no valor de R\$ 2.000,00
Forró tradicional	R\$ 42.000,00 divididos em 21 shows musicais no vaor de R\$ 2.000,00
Interpretação de obras sergipanas	R\$ 20.000,00 divididos em 10 shows musicais no valor de R\$ 2.000,00
Forró eletrônico	R\$ 7.500,00 divididos em 5 shows no valor de R\$ 1.500,00
Arrocha	R\$ 7.500,00 divididos em 5 shows no valor de R\$ 1.500,00

Fonte: Mapa da Cultura de Sergipe, 2020²⁹.

²⁸ É preciso lembrar que o Brasil não possui ensino de música, nas escolas públicas.

²⁹ Acesso em: <http://mapas.cultura.se.gov.br/files/project/3125/edital_0042020.pdf>. Acesso em: 03 de abril de 2020.

A Figura 16 revela também, além da hierarquia simbólica entre gêneros musicais, a forma desigual de distribuição dos recursos deste chamamento público. Em “Forró Eletrônico” e “Arrocha”, por exemplo, somente 10 vagas foram ofertadas, o que é inadequado, levando em conta o alto número de músicos desses segmentos artísticos³⁰.

Outras ações que merecem destaque se referem às discussões sobre a aplicação dos recursos financeiros oriundos da “Lei Aldir Blanc”. Essa lei, publicada, oficialmente, no final de junho de 2020, enviou para Sergipe o valor de 50 milhões de reais, dando autonomia aos estados e municípios para que eles distribuam o dinheiro de acordo com suas respectivas necessidades. Orienta, porém, que a aplicação deve obedecer a três vias: demanda por auxílio emergencial, equipamentos culturais e editais. Mas, numa entrevista a um rádio jornal, a Secretária de Cultura da FUNCAP falou sobre o seu desejo de aplicar a maior parte em editais: “[...] então, só diz que 20% do dinheiro tem que ser pra edital, mas todo o Brasil quer botar muito mais nesses editais, porque é a forma mais democrática de fazer o recurso chegar ao artista. Ele vai apresentar o trabalho dele, ele vai fazer uma *live*” (VIEIRA, 2020)³¹.

Encaro tal promessa como “estratégia”, no sentido que De Certeau (1998) dá ao termo. Para esse autor, estratégia representa ações empreendidas por entidades e por indivíduos que possuem autoridade. Em outras palavras, é uma manifestação dominante exercida a longo prazo. Neste caso, a estratégia da secretária, representando

³⁰ O site elaborado pela FUNCAP, intitulado Mapa da cultura de Sergipe, contém um catálogo de portfólios de músicos atuantes no Estado e o número de músicos autodenominados de Arrocha e Forró Eletrônico é significativamente maior. Disponível em: <<http://mapas.cultura.se.gov.br/>>. Acesso em: 14 de julho de 2020.

³¹ Disponível em: <<https://fanf1.com.br/funcap-explica-como-auxilio-da-lei-aldir-blanc-chegara-a-artistas-sergipanos/>>. Acesso em 14 de julho de 2020.

o Estado, é manter os tradicionais mecanismos do governo, considerados aqui excludentes e antidemocráticos.

Recorro ainda à De Certeau, para analisar as reações dos músicos, durante esse período de imprevisto. Segundo o autor, existe diferença entre estratégia e tática. Enquanto aquela representa instituições, esta é mais flexível, tem caráter temporário e surge em circunstâncias atípicas, geralmente tentando aproveitar as lacunas da estratégia. “A tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder” (CERTEAU, 1998, p. 101). Receosos de que a verba seja mais uma vez distribuída de forma desigual, os músicos cobraram diálogo entre o Estado e a classe artística. Na mesma entrevista, a secretária comentou as reivindicações, prometendo desburocratizar os sistemas de cadastramento e construir editais mais inclusivos. Enquanto tais ações não se concretizaram, os artistas menos favorecidos empreenderam táticas ora individuais, ora coletivas, para superar a situação delicada ocasionada pela pandemia.

Sobre as táticas individuais, destaco os esforços dos músicos para se manter trabalhando de maneira remota. Com a proliferação de *lives* produzidas por artistas midiáticos, muitos adotaram o modelo não só para promover sua imagem, mas também para arrecadar dinheiro. Pedidos de doações espontâneas e uso de termos como “couvert virtual” são recursos utilizados semanalmente, através de shows ao vivo nas redes sociais. Além disso, alguns criaram “vaquinhas online”, com o intuito de receber depósitos de admiradores, enquanto outros criaram sorteios de rifa, nos quais o ganhador tem direito a um show presencial, no período de pós-pandemia.

Para finalizar, descrevo as táticas coletivas, tomando como exemplo o empenho do coletivo União dos Músicos de Sergipe (UNIMUSE). Essa organização informal foi criada por um grupo de mú-

sicos instrumentistas, no primeiro mês de isolamento social, com o propósito de ajudar outros profissionais em estado de emergência. Entre suas principais contribuições, aponto a arrecadação e distribuição de cestas básicas e materiais de higiene realizadas mensalmente. Infelizmente, alguns dos seus integrantes recorreram de maneira questionável a políticos ansiosos por votos nas eleições de 2020. Estes, não pouparam “favores” e promessas. Em um caso específico, um vereador doou 20 mil reais, retirados supostamente da sua renda pessoal. Desse modo, perpetua-se a política clientelista de Aracaju. No entanto, a tática empreendida, assumindo o papel efêmero que Certeau (1998) lhe atribui, parece ser válida, pois ampara as necessidades imediatas de muitos músicos.



4. “Cachê sangrento”: as convenções do trabalho

Neste capítulo, busco descrever e analisar as convenções que regem o mundo da música, especialmente em bares e festas particulares. Mostro como a interação entre músicos e não músicos afetam as condições de trabalho nesta profissão. Como visto no capítulo 2, tal atividade está inserida no setor de serviços informais, que, por sua vez, tem relações de trabalho calcadas em negociações não regulamentadas. Por essa via, qualquer ofício ligado à informalidade está sujeito a um sistema de negociação cujo amálgama é a barganha, no qual o trabalhador representa o lado frágil da balança.

Numa perspectiva materialista, poder-se-ia afirmar que os músicos atuam sob condições precárias porque representam somente a força de trabalho e não possuem os meios de produção. Mas o que são os meios de produção?

Num sentido mais amplo, o processo de trabalho inclui entre seus meios, além das coisas que medeiam o efeito do trabalho sobre seu objeto e, assim, servem de um modo ou de outro como condutores da atividade, também todas as condições objetivas que, em geral, são necessárias à realização do processo. Tais condições não entram diretamente no processo, mas sem elas ele não pode se realizar, ou o pode apenas de modo incompleto (MARX, 1983, p. 2018).

Em outras palavras, os meios de produção são todos os objetos utilizados num processo de trabalho. Nesse sentido, os músicos

não só os possuem como os são eles próprios. Os equipamentos não-corpóreos, como instrumentos musicais, sonorização e transporte, são matérias-primas adquiridas por eles, pois festas particulares e a maioria dos bares não dispõem desses materiais. Além disso, o produto lucrativo é gerado, principalmente, pelo próprio corpo. “A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para a sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos” (MARX, 1983, p. 149). Voz, movimentos corporais que percutem instrumentos e habilidades técnicas desenvolvidas com treinamento compõem o aparelho essencial de trabalho. Portanto, os músicos configuram-se não só como força de trabalho, mas também como detentores dos meios de produção. Ainda assim, por que eles representam a parte frágil na negociação?

Um dos fatores que causam desigualdades, nos mundos da arte, segundo Menger (2005), é o sistema de avaliação de talentos, também conhecido como *star system*. Tal sistema seria regido pela indústria cultural e suas técnicas de marketing, em conivência com produtores artísticos e, por vezes, com os próprios músicos mergulhados na lógica mercadológica. Os artistas que fazem parte desta pesquisa acabam sendo complacentes com tal método, pois, por mais que sejam prejudicados e estejam insatisfeitos com o trabalho que ocupam, estão dispostos a fazer parte do jogo individualizante, na esperança de ascender comercialmente. Em outros termos, as condições precárias de trabalho são vistas como algo provisório, e um possível sucesso no *mainstream* seria a solução mais viável¹.

¹ Desenvolvo as questões de planos e motivações, bem como os sentimentos de frustração, no capítulo 6.

Eu não quero viver o resto da minha vida carregando som. Eu quero conseguir tocar em palco grande. Eu quero conseguir ver multidão, a galera dançando, escutando minha música. Eu não quero mais ser servo de mulheres que matam filho de empregada², entendeu? Eu quero ser servo do povão, tá ligado? A gente sabe que a gente tem pensamentos diferentes sobre musicalidade e tudo mais, mas a gente compactua do mesmo sentimento. Eu não quero carregar caixa pra tocar pra gente burguesa, que eu só to ali como bobo da corte. Eu quero fazer coisa grande e aí eu tava [pensando]: velho, eu vou correr pra outro lado. Eu vou arranjar um emprego [formal] e da música eu só vou fazer o que eu quero, velho. Só vou fazer um lance assim que eu esteja agradando totalmente o meu público e não esteja sendo uma surpresa pra quem vai me escutar (Matheus Maya).

Para agravar esse contexto, vimos, no capítulo 2, que os órgãos supostamente regulamentadores do trabalho musical, como o SINDMUSE e a OMB, não são ativos ou não promovem ações, em favor das frentes de trabalho aqui tratados. De modo similar, o Estado e suas instituições de fomento à cultura, além de transparecerem problemas graves de várias ordens, não produzem projetos direcionados aos músicos que atuam em bares e festas particulares. Pelo contrário, promovem ações que ameaçam dificultar as alternativas criadas, como mostro no capítulo 3.

Diante das circunstâncias apontadas, os músicos se organizam de forma autônoma e são coagidos a se relacionarem entre si e com

² Fazendo referência ao caso do menino Miguel, filho de uma empregada doméstica que morreu vítima de um “descuido” da patroa. Disponível em: < <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/06/04/mulher-e-pres-a-apos-filho-da-empregada-cair-do-9o-andar-de-um-edificio-no-recife.ghtml> >. Acesso em: 04 de junho de 2020.

diversas outras pessoas, sem um estatuto que lhe garanta proteção. A fim de descrever as condições sob as quais eles estão sujeitos, vale antes refletir sobre a seguinte pergunta: uma pessoa não musicista, mesmo tendo funções efetivas, no referido mundo produtivo, têm competências para compreender as necessidades materiais e técnicas de um músico?

Becker fala que “os principais problemas dos músicos [...] giram em torno da manutenção de sua liberdade diante do controle sobre seu comportamento artístico. O controle é exercido pelos *outsiders* para quem o músico trabalha, que usualmente julgam seu desempenho e reagem a ele com base em padrões muito diferentes” (BECKER, 2009, p. 112). Nesse caso, o autor utilizou o termo *outsiders* para se referir às pessoas alheias à cultura dos músicos, isto é, às convenções do mundo da música.

Portanto, partindo do pressuposto de que a maioria dos problemas enfrentados pelos músicos é decorrente da relação com não músicos – a saber: contratantes, técnicos de som, garçons, cerimonialistas, público, etc –, desenvolvo este capítulo a partir de seis tópicos: distribuição; remuneração e tempo de show; estilos de vida; condições acústicas; condições de infraestrutura; e repertório.

4.1 Distribuição: a busca por reputações

Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição. Que D. Quixote solicite os favores dela mediante ações heroicas ou custosas é um sestro próprio desse ilustre lunático. O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um Tratado Científico da Criação dos Carneiros, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a

forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos. Uma notícia traz outra; cinco, dez, vinte vezes põe o teu nome ante os olhos do mundo. Comissões ou deputações para felicitar um agraciado, um benemérito, um forasteiro, têm singulares merecimentos, e assim as irmandades e associações diversas, sejam mitológicas, cinegéticas ou coreográficas. Os sucessos de certa ordem, embora de pouca monta, podem ser trazidos a lume, contanto que ponham em relevo a tua pessoa. Explico-me. Se caíres de um carro, sem outro dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às afeições gerais. Percebeste? (ASSIS, 2004).

Nesse conto de Machado de Assis, um pai aconselha seu filho a seguir o ofício de “medalhão”, isto é, deve viver em sociedade com condutas que promovam a sua imagem pública e viabilize seus interesses. A história sintetiza bem o *modus operandi* não só dos músicos que desta pesquisa participam, mas de qualquer trabalhador autônomo, empresário de si mesmo, que, dentre as estratégias para construir uma reputação que o atribua valor, vê na preservação de relações sociais por conveniência uma ótima oportunidade de ascensão.

É sabido que a notoriedade pública condiciona a valoração e distribuição de um trabalho. Nesse sentido, os músicos utilizam-se de estratégias de divulgação que contribuem para a construção de suas reputações, o que abrange o uso de três principais mecanismos constatados: a promoção virtual nas redes sociais; a espetacularização como forma de engajamento e a relação por conveniência com pessoas que assumem a função de estetas. Estes últimos, “inserem os artistas na economia da sociedade ao operarem uma transformação dos valores estéticos em valores econômicos, o que permite aos artistas viverem da sua arte” (BECKER, 2010, p. 112). Na construção da

imagem pública, as condutas tendem a se apropriar de uma filosofia que “vê na reputação uma quase-renda que o artista pode fazer valer uma vez montado ‘com êxito’ o seu processo de acumulação de capital humano” (SANTOS, 2005, p. 39).

Antes de apontar a influência de terceiros, vale refletir sobre os esforços individuais de auto-promoção, ou seja, quando o artista é o próprio esteta, o que revela mais uma faceta do trabalhador atual. “O artista é ao mesmo tempo trabalhador, e mestre da desmultiplicação de si, saltimbanco e também homem de *métier*, impaciente face a todo o limite e igualmente hábil a inventar soluções inéditas para gerir os riscos aos quais se expõe.” (MENGER, 2005, p. 27). Nesse sentido, vê-se uma constante dedicação para aprender a lidar com as novas ferramentas digitais presentes na internet, como *Instagram*, *Facebook* e *Youtube*.

[Comecei a divulgar], inicialmente, através de *Orkut* e *Facebook* que eram realmente ferramentas que utilizava muito desde novo. Hoje a maior ferramenta com certeza é o *Instagram*! Em televisão, *Instagram* fazendo *stories*, postando no *feed*, no *YouTube*, plataformas de *streaming*. Hoje, o trabalho é 80% divulgado em redes sociais (Torugo).

Os contratantes conhecem mais através do *Instagram* e do boca a boca da galera, através do *WhatsApp*, né? Alguém que a gente já tocou na festa que indica pro outro e assim vai. Então a gente divulga nosso trabalho através das redes sociais. A gente foca muito no *Instagram*, fazendo vídeos, postando cartaz. E a gente procura fazer tudo no lado cômico, que é pra mostrar a identificação da banda. Até nas redes sociais a gente gosta de frisar que somos cômicos, que temos uma diversidade musical pra conseguir apresentar, pro público que tá do outro lado, um pouco da banda, pra quem não conhece, né? Pra quem já foi no show, já sabe (Gabriel).

É divulgado nesses momentos, em shows, quando a gente toca pra pessoas diferentes. E também é mantido nos outros canais de comunicação de *internet*, principalmente *Instagram*, né, que hoje é mais forte ainda. Tem o nosso *Youtube* com nossos vídeos todos, tem as plataformas como o *Spotify* como nossas músicas. Então a gente tenta estar presente em todos os lugares. Isso tudo contribui (Roque).

No entanto, o uso de ferramentas virtuais não é suficientemente capaz de garantir uma divulgação satisfatória. Acredita-se que a qualidade do trabalho é o que garante propagação e, a partir de uma possível aprovação por parte do público, uma divulgação espontânea se inicia. Em outras palavras, é a partir do “boca a boca” que o músico vai se tornando conhecido e seu trabalho circula “naturalmente”.

Olha, eu acredito que tem uma forte influência do boca a boca mesmo. A gente percebia que a cada show ia aumentando a quantidade de pessoas e o *Facebook* não tinha essa força toda pra gente alcançar, né? Então a gente acredita que foi mais a boca a boca mesmo, e claro que depois com a chegada do *Instagram* e os canais a gente consegue fortalecer cada vez mais, né? Mas eu acho que o boca a boca e essa tarefa de tá sempre com uma marca nova de evento, né, sempre se atualizando, um repertório diferente, isso instiga as pessoas. E também a visibilidade do carnaval, né? Do bloco de carnaval também. A gente acaba tocando pra 5, 10, 15, 20 mil pessoas ou mais, aí depende das edições. E também tocando em eventos mais populares, né? A gente chegou a abrir pra Diogo Nogueira, lá no [Projeto] Tamar, que também foi um evento muito importante na nossa carreira. E acaba tocando pra uma galera que a gente não conhecia, não conhece a gente e o pessoal começa a gostar e começa a acompanhar, a ir pros shows. Então tem

isso, né, cada passo vai aumentando esse público e é devagarzinho, é um trabalho de degrau em degrau (Rafael).

Para atribuir valor-de-troca e, conseqüentemente, garantir a tal distribuição espontânea, investe-se em variados recursos extra-musicais durante a performance. Os Faranis, por exemplo, recorrem à teatralidade e ao aspecto cômico. Eles usam o termo "Frequetê" para descrever e divulgar seus shows. "Freketê" significa, segundo os músicos, diversão. Durante nossas conversas, foi dito que, ao perceberem que seu público alvo se satisfaz com um show mais despojado, eles investiram em dinâmicas, brincadeiras, vestimentas engraçadas e até bebidas alcoólicas distribuídas gratuitamente.

Os Faranis antigamente era uma banda muito paradinha e tal. E depois que a gente viu que se você conseguir juntar os aspectos sonoros com a sua atuação no palco, com presença de palco, sua teatralização no palco, tudo fica lindo, saca? Os aspectos sonoros "linkam" com a questão de entretenimento no palco porque você pode fazer *breaks*, você pode fazer paradas e fazer dança no palco. Não é só importante você fazer um som de qualidade, onde você estuda seu instrumento e tudo e mostra as pessoas um bom som, né, tecnicamente falando e sonoramente falando. É bom você mostrar também o visual. Logo, se você fizer essa linhagem aí, tudo fica perfeito. Eu acho que as pessoas se contagiam com os shows pra frente, e com os shows que os músicos se entregam. Eu acho que isso acaba passando uma interação e um feedback muito legal pra galera, saca? (Gabriel).

Figura 17: Foto de divulgação de evento dos Faranis.



Quanto à satisfação do público, quando o show é descontraído, vale narrar experiências recentes. Quando passei a cantar com um microfone *headset*, percebi que meus movimentos ganharam mais liberdade e meu corpo sentiu menos tensões na região do pescoço. Posteriormente, incrementei a performance com o uso de transmissor sem fio para violão. Certas vezes, aproveitei a mobilidade permitida pelos aparelhos eletrônicos para dançar enquanto tocava ou para brincar com público. Registrei trechos dos shows em vídeos e publiquei nas redes sociais. Quando os contratantes tiveram acesso ao material audiovisual, passaram a solicitar aquele tipo de performance. Apesar do aumento no número de shows, passou a existir a autocobrança de não frustrar as expectativas criadas pelos contratantes, evidenciadas em comentários como: “ele é diferenciado porque não fica só cantando”; “ele é um artista completo”.

"CACHE SANGRENTO" | JOÃO LUÍS MENESES

Figura 18: Jão tocando numa festa particular.



Matheus Maya, apesar de prezar por um modo relacional com a música no contexto da performance, não se apresenta com movimentações corporais ou aspectos teatrais, mas investe em outros recursos, como, por exemplo, a comunicação interativa e a oferta de bebida alcoólica, nos shows.

Figura 19: Imagem utilizada para divulgação de trabalho na internet.



Enquanto alguns investem na criação de personagens e performances interativas, como estratégias de *marketing*, outros músicos realizam duras críticas. Um determinado baterista, ressentindo o

fato de que os mais engajados com o entretenimento visual ganham mais notoriedade, disse se sentir desestimulado por não concordar que, para trabalhar, é preciso render-se ao espetáculo, onde os músicos virariam “Patati Patatá” (Anônimo). Por outro ângulo, a espetacularização adotada por certos músicos pode ser interpretada como formas de diminuir o estresse ocasionado pelas más condições de trabalho³.

Como foi dito no início desta sessão, uma outra estratégia de distribuição é relacionar-se como um “medalhão” com outros profissionais do mundo da música, a saber: jornalistas, *bloggers*, cerimonialistas, garçons, técnicos de som, entre outros, cuja harmonia é fundamental para a construção da imagem pública. Todas essas pessoas podem ser consideradas, preservando as devidas proporções, estetas, *marchands* e críticos, já que, além de serem fundamentais para a continuidade do trabalho dos músicos, exercem influência, na divulgação sob o método “boca a boca”. Num mundo da arte mais estruturado, os estetas seriam críticos e filósofos especializados que “estudam os postulados e os argumentos que as pessoas usam para classificarem as coisas e as atividades nas categorias de ‘belo” (BECKER, 2010, p. 127). Porém, para esta pesquisa, por mais que os agentes mencionados não reflitam, necessariamente, sobre os sistemas de valoração filosófica, considero-os como tal. Afinal, “este conceito apresenta a estética como uma atividade e não como um corpo de doutrina. Os estetas não são os únicos a entregarem-se a esta atividade. A maioria dos participantes dos mundos da arte também formula frequentemente juízos estéticos” (*Ibidem*, p. 127).

³ Desenvolvo a questão dos sofrimentos psicológicos e estratégias de superação no capítulo 6.

Uma das figuras importantes é o cerimonialista, pois ele tem um poder de influência significativo sobre noivos, debutantes e formandos. Geralmente, é ele quem indica todos os serviços de uma festa, desde o salão do evento, passando por fotógrafos, *buffets*, djs, até à atração musical. Certo dia, um cerimonialista estava discutindo com uma cliente por telefone, quando disse: “eu já falei que não trabalho com quem eu não conheço, porque se der errado a responsabilidade é minha. É minha imagem que está em jogo” (Anônimo). Desse modo, ele tem a capacidade de persuadir o pagante a contratar os profissionais do ciclo dele. Muitos, inclusive, são proprietários de bandas, *buffets* de drinks e/ou alimentos, o que lhes gera mais retorno financeiro. Portanto, os músicos buscam manter parcerias com esses profissionais, o que lhe garante uma estimulante quantidade anual de shows. Em troca, são fornecidos shows gratuitos ou uma porcentagem do valor proposto.

Minha prioridade, no início da carreira em si, era fazer esses *networks*, os contatos iniciais. Por exemplo, tinham oportunidades que eu pedia e as pessoas não davam. Eu meio que vi uma forma de interagir com pessoas de televisão, desse ramo [...]. Depois veio chegando os blogueiros, né? A blogueiragem e tal, e a gente foi fazendo parcerias. Então, a permuta que eu faço com eles geralmente é em troca de muitas outras coisas, por exemplo: eu dou um show a [fulana], [ela] me consegue, vamos supor, uns oito casamentos no ano. Válido, certo? Aí eu chego num blogueiro [...] e faço uma festinha de graça de voz e violão. Depois disso, eu fecho mais 20. Top, né? Eu acho que é a mão voltada, né? (Torugo).

Eu sei que é importante e tal, ser amigo dessa galera, mas eu não consigo, velho! Se a pessoa gostar [do meu trabalho], mas não, não posso fazer nada. Quem é bom nisso é Torugo. Eu acho Torugo muito bom nisso, velho! E não é nem por malícia da parte dele, é porque ele é assim mesmo (Matheus).

Outra figura a destacar, como bem lembrou Torugo, é o *blogger*. Entende-se como blogueiro ou como *influencer* uma pessoa que possui muitos seguidores no *Instagram* e faz parte de uma cultura de parcerias. Com esses pré-requisitos preenchidos, eles passam a consumir produtos de diversas espécies, como alimentos, viagens, e até dinheiro, em troca de divulgação em suas redes. Quando toquei numa festa do blogueiro mencionado por Torugo, por exemplo, gabei mais de quatrocentos seguidores em um único dia, o que gerou contratos por pessoas que ainda não conheciam meu serviço. Em outras palavras, esse sujeito me concedeu uma espécie de legitimidade.

Há também a influência de pessoas cuja opinião são, convencionalmente, tidas como intelectualizadas, como, por exemplo, jornalistas ou artistas renomados. Os jornalistas, seja na mídia impressa ou virtual, escolhem, com seus critérios próprios, os músicos que vão destacar em colunas direcionadas à cultura. No capítulo 3, foi mostrado, por exemplo, que parâmetros pessoais não são éticos, já que algumas instituições que promovem os programas jornalísticos, a partir do benefício da renúncia fiscal, têm a obrigação de atender, democraticamente, aos artistas locais.

Quanto à interferência de artistas renomados, vale mencionar o “Prêmio Destaque Cultura Sergipe” organizado pelo ator Jorge Lins. Trata-se de um evento realizado anualmente no mês de dezembro, que visa a homenagear artistas sergipanos ligados a diversos segmentos artísticos. Entre os músicos participantes desta pesquisa, Os Faranis e Samba do Arnesto já foram homenageados. Essa honraria, além do prestígio inerente, concede popularidade ao músico, já que o evento recebe cobertura de jornais locais.

Outros profissionais ligados ao mundo dos bares e festas particulares são os garçons e técnicos de som, que, a princípio, podem ser vis-

tos como menos importantes na construção da reputação dos artistas. Entretanto, um bom relacionamento com eles é positivo para os músicos. O principal motivo é que, apesar de eles terem um *status* social, historicamente, marginalizado e negligenciado, a relação saudável, com garçons e técnicos de som, é importante do ponto de vista de um medallhão, pois eles exercem influência, ao informarem ao dono do bar sobre possíveis comentários positivos do público – no caso dos garçons – e por comentários de caráter técnico – no caso dos mixadores. Numa determinada ocasião, por exemplo, o técnico de som falou ao dono do bar que o resultado sonoro estava ruim porque o instrumento do músico era de qualidade também ruim, atitude que pode provocar uma reputação negativa – vale enfatizar que, muitas vezes, o som resultante é fruto da relativa habilidade deste profissional ou da sua relativa boa vontade.

Viu-se, neste subcapítulo, que o artista, produtor de si mesmo, investe muita energia em estratégias de *marketing* que visa a construir reputação favorável à distribuição do seu trabalho. Consequentemente, essa é uma das ameaças que o dito “trabalho autônomo”, acompanhado por uma estrutura socioeconômica de competição e comparação, institui na subjetividade do ser humano. Procura-se, com uma possível ascensão comercial individual, estabelecer-se em posições confortáveis de atuação, mas pouco se realiza em prol de um grupo de músicos mais abrangente. Diante dos fatos, “como assegurar-se que a procura individual do bem-estar no trabalho, tão eminentemente desejável, é compatível com o bem-estar de toda a coletividade?” (MENGER, 2005, p. 15). Nas próximas páginas, comento sobre as condições de trabalho e alguns grupos cujo debates tentam promover uma melhora coletiva.

4.2 Remuneração e tempo de show

Apesar de o trabalho musical, em bares e festas particulares, não estar sujeito a uma regulamentação formal, o modo como se procede, nessas frentes, parece ser bem definido e facilmente assimilado pelas pessoas que compõem tal mundo produtivo. Em outros termos, músicos, público, contratantes, entre outros, aparentam estar cientes das convenções, principalmente das que se referem à remuneração e ao tempo de show.

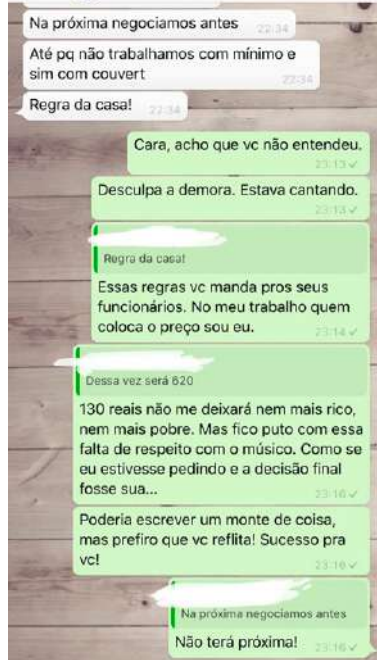
Muitas vezes, a média dos valores de cachês e a duração da apresentação são pré-estabelecidos, ou seja, antecedem a negociação. Não é raro um dono de bar contratar um músico sem necessariamente mencionar o valor do cachê. Menos raro é discutir o tempo de show. Apesar dos fatos, não significa que há satisfação por ambas as partes, e, menos ainda, que não há conflitos. Frequentemente, o contratante tenta diminuir cachês e aumentar o tempo de show. Paralelamente, os músicos discutem entre si formas de melhorias, possíveis movimentos insurgentes e criam subgrupos que estabelecem diretrizes mínimas, como, por exemplo, o grupo "TMJ".

Antes de relatar as discussões travadas entre músicos, bem como entre músicos e contratantes, é importante mostrar de quais convenções estou tratando: em bares, paga-se, em média, 150 reais, para músicos instrumentistas e cerca de 300 reais, para cantores. Em festas particulares esses valores variam. O tempo de show é sempre três horas, tanto para eventos privados quanto para bares. Portanto, um músico que se predispõe a trabalhar em tais frentes, entra no circuito sabendo das circunstâncias apontadas. Da mesma forma, alguns donos de bar têm conhecimento da padronização e constroem os músicos que tentam modificá-la.

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, contratou-me no formato voz e violão, por 400 reais. Num outro dia, solicitou o meu serviço com acompanhamento de banda. Decidi cobrar 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. Por conta disso, precisei administrar a negociação, afirmando que meus músicos eram mais caros e que eu precisava levar um pessoal de apoio. Contudo, no dia do show, ele reclamou e disse que os músicos que me acompanhavam também tocavam lá com outros artistas e seus cachês eram, sim, 150 reais.

Quando não se negocia cachês fixos, a remuneração é feita mediante *couvert* artístico. Mas é importante salientar que os donos de bares só aceitam essa condição quando não há pagantes suficientes para arcar com o cachê do músico e garantir uma margem de lucro excedente. Relação de trabalho similar pode ser vista na Lapa carioca (REQUIÃO, 2008). Em um determinado bar, por exemplo, eu costumava cantar pelo cachê fixo de 750 reais. Certo dia, o valor recebido por *couvert* artístico não superou a expectativa do empresário e ele quis descontar no meu cachê, alegando ser regra da casa e ignorando nossa negociação anterior, o que gerou conflito:

Figura 20: Conversa realizada no WhatsApp entre mim e um dono de bar.



Mas há variantes quanto à remuneração. Através da minha trajetória profissional e dos músicos com quem estabeleci contato, constatei que trabalhar em festas particulares é mais rentável do que em bares. O motivo inicial é que, nela, os músicos têm relativa liberdade para estipular preços, já que, enquanto o dono de bar está visando a obter lucro financeiro, o contratante de festa particular está interessado em outro tipo de retribuição – lê-se diversão e/ou *status*⁴.

⁴ Música ao vivo concede status social elevado ao contratante por simbolizar uma espécie de sociedade de corte, onde o músico está a serviço de uma cerimônia festiva e não é protagonista. Desenvolvo mais esse aspecto, na página 198.

Em eventos privados, paga-se uma média de 400 a 500 reais, em formatos de voz e violão, como pode ser visto nas tabelas de Torugo Teles⁵ e Matheus Maya⁶. Os Faranis e o Samba do Arnesto não usam o mesmo modelo de arte porque preferem negociar por telefone e variar os valores de acordo com horários, locais e outras variantes. Nesta frente, o valor comumente pago aos instrumentistas é 200 reais. Porém, é importante enfatizar que geralmente a pessoa responsável pela negociação é o cantor ou líder da banda, o que pode causar conflitos internos. Nem sempre os cachês mais generosos são repassados para o músico instrumentista, isto é, se a remuneração, num determinado show, exceder o que é habitual, os cantores ou líderes não necessariamente distribuem o lucro igualmente para os outros integrantes do grupo.

Tendo em vista essa relação de trabalho, entre os próprios músicos, os cantores argumentam que eles são os empresários da situação, pois despendem energia no diálogo com contratantes e investem na promoção da imagem, enquanto os outros músicos “só recebem a mensagem, no ‘zap’, informando o dia e o horário do evento” (Torugo). Este cantor, por exemplo, defende essa ideia e diz o seguinte: “é tipo uma empresa. Final de ano, eu sempre pago as despesas de confraternização, de amigo secreto e tal”. Já Matheus Maya, além de aumentar o cachê do seu baterista fixo, Pezão, em determinadas toçadas, contribui na compra de baquetas e outros materiais de trabalho.

Da consequência da imposição por parte dos pagantes, Becker fala que quando “surtem conflitos e hostilidades, os métodos de defesa contra a interferência externa tornam-se uma preocupação dos

⁵ Ver página 54.

⁶ Ver página 62.

membros do grupo, e uma subcultura se desenvolve em torno desse conjunto de problemas" (BECKER, 2008, p. 92). Em consonância com o autor, os instrumentistas tendem a ver os cantores e líderes quase como inimigos e criam seus próprios mecanismos de organização. Certa vez ouvi o seguinte: "a gente tem que se juntar contra esses caras, velho". O comentário partiu de um baixista, se referindo a uma suposta máfia de cantores que, ao receber altos cachês, continuavam pagando os "miseros duzentos conto".

Esse conflito fica mais evidente na criação de subgrupos de *WhatsApp*, como "Bateras Aju", "Bass de Sergipe" e "Orquestra Sanfônica". Como eu sou cantor e, conseqüentemente, foco das reclamações de instrumentistas, não tive acesso direto aos grupos citados, mas o contato com músicos mais íntimos possibilitou o alcance a tais informações. Nesses grupos, são criadas diversas estratégias, a saber: a divulgação de cantores que não pagam cachês em dia ou a comunicação de possíveis persuasões. Em outras palavras, se, por exemplo, o cantor oferecer a um guitarrista o cachê de 150 reais, este instrumentista se nega a aceitar e alerta seus pares de uma possível proposta similar. Estes, por sua vez, devem recusá-la por respeito aos outros.

Em grupos de *WhatsApp* mais abrangentes, que reúnem cantores e instrumentistas, frequentemente, são geradas discussões sobre estabelecimento de cachês mínimos e outros tipos de pré-condições, em variadas situações. Numa entrevista, já citada neste trabalho com o ex vice-presidente do SINDMUSE, foi falado de uma tentativa de organização:

Os bares só querem pagar 50, 100 reais, mixaria, entendeu? O sindicato ia lá, queria proibir, brigava com os donos, porque os donos não pagam. Nós tentamos normalizar o mínimo, porque o sindicato tem que ter o mínimo de pagamento. Entre os músicos mes-

mo, tentamos, tivemos reunião, [mas] não deu certo não. Brigavam direto, cancelou, deu errado pra caralho, ficou parado. Não tinha um piso, ficou tudo neutro. Aí parou. Parou por falta de competência (Tonho Baixinho).

Em ambientes virtuais, há discussões mais frequentes. Foi criado, em 2016, um grupo de *WhatsApp* intitulado inicialmente como “Músicos Sergipanos” e, posteriormente, como “Arte Sergipana: sergipanidade e musicalidade”, a fim de abranger artistas de outros segmentos. Essa comunidade cibernética era composta por quase 200 integrantes, mas os conflitos internos motivaram a saída de alguns, restando, atualmente, 142 pessoas. O grupo, pensado e elaborado por Torugo Teles, funciona, principalmente, como ferramenta de divulgação e oferta de mão-de-obra. Todo começo de semana, por exemplo, bateristas, guitarristas, tecladistas, entre outros músicos *freelancers*, mandam mensagens informando os dias em que estão livres para “matar cachê”.

Do mesmo modo, há no *Facebook* uma relação próxima, entre os músicos sergipanos, afinal, numa cidade pequena, “todo mundo se conhece”. Em um episódio de dezembro de 2018, a plataforma foi palco de uma grande discussão sobre cachê, quando um baixista publicou em sua rede social o seguinte: “procuramos músicos para o carnaval. Cachê: R\$ 70 reais + transporte + alimentação”. Essa publicação foi alvo de várias críticas e gerou diversos compartilhamentos. Em um deles, outro músico de reputação respeitada foi responsável pela postagem mais acalorada. Ele criticou dizendo algo do tipo: “um verdadeiro desrespeito à nossa classe”.

bém acho essa proposta indecente, coisa fora do normal. Só to relaxando com meu dia a dia, com meu estresse. To rindo com essa proposta, só isso. Mas eu não tenho nada a ver com isso não! Acho até que isso é uma putaria. E deve ter alguém aqui que vai por esse preço, viu velho? Porque eu conheço a galera de pagode, de samba, de frevo, principalmente, uma galera que tem outro tipo de atividade, então vai por qualquer preço pra tocar só pra tá desestressando do dia a dia. Você conhece várias pessoas assim também. Inclusive esse tipo de pessoa pra mim é complicado, que eu acho que não vive só da música, então atrapalha quem vive, né? Eu acho muito complicado. Se pelo menos colocasse o mesmo preço que a gente que vive da música, né? Eu acho mais interessante (baixista).

O outro músico me contou sua versão:

Então, Jão, foi mais ou menos assim: eu lembro que estava voltando de Salvador pra Aracaju, e eu vi um *post* que depois eu descobri que era um *post* de piada, onde nesse *post* estava escrito assim: procuro músicos para banda de carnaval. Ofereço comida, transporte, não sei o quê, e cachê de setenta reais. Aí, aquela história, né? Muitas pessoas levaram a sério, outras pessoas levaram na brincadeira. Eu fiquei um pouco revoltado porque eu achei uma brincadeira que reflete uma realidade que a gente não gostaria que existisse, né? E quem fez o *post* foi o próprio músico. E depois eu fiquei sabendo, através de terceiros que me contaram, que esse pessoal é um pessoal que não se importa a tocar por qualquer tipo de cachê que se ofereça. Então, eu posso falar sem problema nenhum quem são as pessoas, agora envolve citar, entendeu, x, y e z, você pode até usar nome fictício, ou coisa assim. Mas são terceiros, entendeu? Um terceiro que postou, um músico aqui da cidade, sanfoneiro, e o outro que me contou que o cara é desse tipo de pessoa que trabalhava por isso também. A postagem que eu

fiz foi no sentido de alertar que, se por ventura existem músicos que se submetem a esse tipo de prática, digamos, uma semi-escravocracia, né, que ele que tem a escolha de se submeter a isso, ele está baixando o patamar do mercado. Está submetendo o mercado a um vício por parte dos contratantes, né? E eu acho que é tudo uma questão de circunstância, sabe? Eu sei que existem pessoas que trabalham pra sustentar criança, entendeu? Que às vezes uma pessoa que precisa de uma necessidade urgente.

Figura 22: Imagem ironizando o cachê dos músicos, cujo compartilhamento foi feito no grupo "Arte Sergipana".



O tempo do show funciona de modo parecido e também gera conflito, entre cantores e instrumentistas. Convencionou-se a ideia de que uma apresentação musical dura três horas, seja em bares, seja em festas particulares, variando, em poucos casos, em shows realizados dia de terça ou quarta-feira, quando um dono de bar tenta coagir os músicos a tocarem uma hora a mais. Na verdade, notou-se este fato em apenas um bar – já referenciado pela importância

na rotatividade de músicos. Matheus Maya, que cantava lá todas as quartas, era frequentemente constrangido por esse tipo de proposta, mas, quando perguntei sobre sua possível adesão, ele disse: “no dia que eu cantar mais de quatro horas eu to morrendo de fome”.

Mesmo quando as três horas convencionais são respeitadas, nenhum músico, com quem tive contato, fica satisfeito. Além da fadiga natural, muitos argumentam que não é possível apresentar um bom trabalho e atender às expectativas do público por um show interativo. Entre os cantores, o longo tempo prejudica aspectos da performance, como carisma e presença de palco. Entre os instrumentistas, tornou-se hábito fazer shows sentado ou sem movimento corporal.

No intuito de agradar os contratantes e conquistar público, os cantores se esforçam para manter-se agitados em palco, seja dançando ou sorrindo, e exigem o mesmo dos músicos que lhes acompanham. Um desses casos aconteceu numa banda de forró, com o baixista Weslan Lelo⁷. O dono da banda pediu para ele demonstrar alegria durante a performance, mas o músico se recusou afirmando que está lá para tocar, não para ser “palhaço”. Como consequência, foi substituído. A duração, portanto, é mais uma condição imposta pelo cliente e configura-se como constrangimento ao passo que, ou o músico aceita as imposições, ou ele perde oportunidade de trabalho.

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

⁷ Lelo, como é conhecido, começou tocando teclado na igreja e atualmente atua como baixista em bandas baile, pagode e forró. Por termos trabalhado juntos, durante cinco anos, em diferentes bandas, e por sua firme posição, ele aceitou a identificação, neste trabalho.

Janeiro, como eu pude perceber, nos anos em que toquei em barzinhos de Jacarepaguá, Barra da Tijuca e Vila Isabel. Tal fato não diminui a situação de precariedade das três horas aracajuanas, mas quando comento sobre a minha experiência, como músico em terras fluminenses, os meus pares logo pensam: “a gente tá reclamando de barriga cheia então”.

Esses e outros constrangimentos são imposições que os músicos ou não conseguem evitar, ou preferem aceitar por medo. Becker corrobora com a falta de alternativa ao entender tal aspecto como condição inerente ao setor de serviços informais.

[...] 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 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, 2008, p. 91).

4.3 Estilos de vida

Quando abordei o tema “tempo de show”, falei sobre gasto de energia despendido no trabalho, decorrente da duração de três horas. Porém, nada foi feito ou pensado pelo pagante a respeito do que poderia ter causado o tal “desânimo”. Músicos podem sentir-se desestimulados por diversos motivos, abrangendo, inclusive, razões de ordem subjetiva, sobre as quais analiso no capítulo 5. Mas a falta de ânimo em palco está também relacionada a causas objetivas, como exaustão física, oriunda não só das três horas de show,

mas principalmente do trabalho “invisível”, ou seja, da rotina de apresentações, ensaios e estudos.

A maioria dos músicos desta pesquisa, bem como outros com quem manteve contato, trabalham, em média, cinco dias por semana. Iniciam suas atividades na quarta-feira à noite e terminam no domingo. A partir da sexta-feira, a quantidade de shows pode variar entre dois ou três por dia. Num sábado, esse número pode chegar a cinco, se os horários das toçadas permitirem conciliação. Os dias de descanso geralmente são reservados para as segundas e terças-feiras, desde que não apareça proposta de show, pois, apesar de raro, aparecem alguns eventos corporativos, como *coffe break* de palestras, inauguração de imobiliária ou entrevistas de rádio ou televisão.

Tendo em vista a flexibilidade exigida pelas formas de trabalho atuais, o músico que atua nas frentes aqui referidas exercem diversas outras funções, além da execução musical: é o responsável pela negociação direta com o contratante; é motorista, quando se tem carro; é *roadie*, ou seja, precisa carregar e montar os equipamentos; é técnico de som, quando ele possui a própria sonorização ou quando há conflito com o responsável pela mixagem; é engenheiro elétrico, quando surge imprevisto na sonorização ou quando é preciso criar e adequar cabos e fios; é fotógrafo e *filmmaker*, quando se aproveita de momentos especiais do show para registros audiovisuais; é marqueteiro ao investir na divulgação do trabalho; é locutor, quando se pede, por exemplo, para apresentar a entrada de um casal, no salão de festas; é cerimonialista, no sentido de guiar as dinâmicas, quando não há um profissional para isso, a exemplo de criar brincadeiras para a noiva jogar o buquê; e, além de outras coisas, é finalmente artista. Esta última função exige que o músico seja carismático e leve alegria através da performance.

Durante todo o processo, as tarefas aglutinam-se. Enquanto se está dirigindo, é preciso atender a telefonemas de contratantes ansiosos ou de possíveis ofertas de trabalho. Enquanto se está tocando, é frequente deixar o celular por perto para responder a outros possíveis contratantes, no intervalo das músicas, ao mesmo tempo em que se aproveita a aproximação de um garçom para pedir água.

Quanto ao carregamento de som, há conflitos constantes com síndicos e porteiros de condomínios. Existe uma regra geral que se aplica a todas essas administrações residenciais, sejam de casas ou de prédios: os prestadores de serviços que trabalham nos salões de festas não podem acessar a entrada principal do condomínio. É preciso, portanto, entrar pela garagem, a pé, por mais que seja um caminho significativamente mais distante e desgastante para os músicos. Nesse caso, não só os músicos são prejudicados, mas também profissionais ligados a serviços de *buffets*, de bebidas e de decoração. É importante enfatizar o quão desgastante é o processo, pois os instrumentos de trabalho são pesados, e uma simples permissão pela entrada principal facilitaria esse árduo desafio e evitaria que os músicos comessem seus respectivos shows cansados e suados.

Imaginar um cenário ideal, apesar de necessário, pode caracterizar-se quase como ingenuidade, pois pensar em condições melhores de trabalho para a atuação musical, depois de ver, no mesmo evento, por exemplo, churrasqueiros trabalharem o dia todo, sob o sol, sem parada para lanches, é, no mínimo, aut centrismo. Este profissional, assim como outros, chegam a vivenciar condições de trabalho ainda mais precárias que os músicos, pois não pode assumir mais de um evento por dia, já que chegam antes de a festa começar, e só saem quando tudo acaba. Às vezes, chegam num evento de manhã e só saem na madrugada do outro dia, pois não existe limite de tempo quando se quer ganhar dinheiro. Não é raro ver cozinheiros

ou bar *man's* pedindo para o músico não aceitar cantar mais tempo, pois eles podem perder o horário do último ônibus.

Tendo em vista tal flexibilidade, os músicos não conseguem equilibrar a rotina de modo que permita fazer todas as refeições do dia, tomar banhos regulares ou trocar de roupa de um show para outro. Quando há intervalo suficiente, é preferível não voltar para casa, pois, além do gasto de combustível ou de aplicativos de transporte, há o risco de trânsito, de atraso ou mesmo de pegar no sono. Com relação a este último risco, vale descrever um episódio que ocorreu com Bruno Sorriso, violonista aracajuano, que atua como *freelancer*, principalmente, em bandas de samba e baile. Ele foi acusado de dormir, durante um show, por um baterista, líder da antiga banda a que pertenciam. Quando perguntei sobre o acontecimento, ele respondeu: “foi, maninho! Mas não foi dormir, entendeu? Eram umas pescadas porque a gente tava numa sequência de shows sinistra”. Percebe-se que determinados músicos não têm consciência coletiva. Ao invés de procurar resolver a origem do que ocasionou o sono de Bruno Sorriso, o baterista preferiu dispensá-lo e procurar alguém “mais comprometido” (Anônimo).

Como foi visto, na ausência da figura do produtor ou empresário, é comum que a função administrativa seja exercida pelo cantor ou líder da banda. Estes, mesmo não satisfeitos com as circunstâncias, acabam sacrificando a força de trabalho própria e a de seus pares em favor de interesses individuais. Nesse sentido, existem conflitos entre músicos e líderes de banda. Ambos tocam por dinheiro. O que os diferem é o modo como se relacionam com o trabalho musical. Os primeiros estão mais engajados com suas atividades atuais e reivindicam melhores condições de trabalho. Os segundos estão mais focados em ascender comercialmente e ignoram, momentaneamente, as situações precárias a que estão

submetidos. Em outras palavras, se, por um lado, os primeiros, por assumirem este tipo de trabalho musical como sua profissão de vida, não estão satisfeitos com as circunstâncias sob as quais estão sujeitos, os segundos, ao buscarem sucesso – segundo os moldes da indústria da música massiva –, consideram tal serviço como algo provisório e submetem sua força de trabalho e a de seus pares a condições insatisfatórias.

Os instrumentistas ficam reféns das negociações mediadas pelo responsável daquele acordo. Os conflitos gerados, a partir disso, geram um distanciamento na relação social entre instrumentistas e cantores/líderes de banda. Estes se veem como empresários de si mesmo e estão dispostos a submeter-se a determinadas condições, para alcançar suas ambições profissionais. Aqueles visualizam o cantor ou líder da banda como traidores ou, até mesmo, exploradores.

Se não há solidariedade dentro da própria classe musical, é menos esperado que haja entre pessoas alheias aos problemas dessa subcultura⁸. Vale ressaltar algumas observações na conduta de diferentes participantes do mundo produtivo de um evento. Não compreender os dramas vividos pelos músicos não justifica a ausência de empatia e falta de cordialidade oriundas de não músicos. Em muitas ocasiões, donos de bar, cerimonialistas, donos de *buffets* e garçons esquecem ou até negam lanches e água para os músicos.

Oxente! E a gente é cachorro é? Os garçons fingem que não vê, pô! Qualquer dia desse eu vou parar de tocar, repare viu!? A gente é ser humano também, pô! Custa nada! Mas eu já falei: tem que colocar no contrato. É questão de bom senso né, mas

⁸ Termo também utilizado por Becker para se referir ao *modus operandi* de uma cultura *outsider*.

tem que exigir mesmo. Sei lá, botar umas cláusulas aí (Penka Batera⁹).

O que poderia ser visto positivamente como uma parceria entre diferentes prestadores de serviços, já que para ambas as partes estão exercendo a mesma função – servir o contratante –, é, muitas vezes, tido como mais um embate a ser enfrentado. Alguns porteiros de prédio, por exemplo, poderiam facilitar a vida de um músico, caso lhe deixasse entrar com o carro para descarregar os equipamentos próximo ao elevador. Da mesma maneira, alguns cerimonialistas poderiam agir com mais empatia. Há casos em que esses profissionais dão ordem para os garçons não servirem nada aos músicos, pois, segundo eles, os artistas não vão só para trabalhar, mas também para “se divertir”. Já houve, inclusive, comentários negativos sobre supostas equipes de apoio, insinuando que os músicos levam convidados penetras para beberem e comerem de graça.

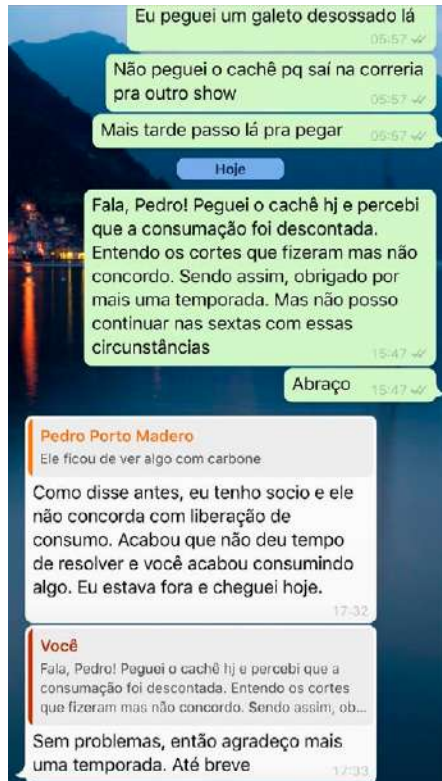
Num outro exemplo, o dono de um bar em que eu cantava desde 2016, resolveu fazer alguns ajustes nos gastos do restaurante. Dentre as modificações, foi decidido que os músicos não teriam mais consumação mínima, ou seja, tudo o que fosse consumido seria descontado no cachê. O detalhe é que eu cantava no bar desde 2016. Até a segunda metade de 2019, eu não tinha exigido aumento, mas sempre usei os 60 reais de consumação disponíveis para o músico. Interpretei a decisão dele como a perda de um direito fundamental da classe musical – respeitando as proporções de um serviço informal, e, portanto, sem regulamentação – e decidi não aceitar tal situação. Porém, na semana seguinte, o músico que me substituiu não só aceitou as

⁹ Penka Batera, como prefere ser chamado, é o músico que me acompanha com mais frequência, desde que eu voltei a cantar, em Aracaju, depois do período de disciplinas do mestrado.

"CACHÊ SANGRENTO" | JOÃO LUÍS MENESES

condições como ainda levou, pelo mesmo preço, um percussionista para acompanhá-lo. Ou seja, na ânsia de mostrar serviço e garantir o trabalho semanal, este outro músico ofereceu mais força de trabalho pela mesma remuneração e sem consumação mínima.

Figura 23: Conversa entre Jão e um dono de bar retirada do WhatsApp.



Finalizando as exemplificações, vale citar um caso extremo que aconteceu no mês de janeiro de 2020. Um músico, ao cobrar seu cachê, no final do show, precisou esperar todos os clientes de um restaurante ir embora para fazer o cálculo do *couvert* artístico. No en-

tanto, o dono do bar foi embora, sem dar explicação. Na insistência pelo pagamento, o gerente, exaltado, agrediu fisicamente o cantor. Em outros termos, em favor da garantia dos seus trabalhos, alguns outros prestadores de serviços, ou até mesmo empregados, como no caso de porteiros e gerentes, preferem agredir, verbal ou fisicamente, o músico, potencializando as dificuldades por quais passam a classe musical.

Com a soma de todos esses dilemas, ainda que os estilos de vida dificultem o bem-estar no trabalho, e que os músicos tenham consciência disso, nem sempre há a colaboração de outros participantes do mundo artístico que contribua para amenizar as dificuldades vivenciadas. Lidar com tais pessoas se torna um verdadeiro desafio para a continuidade dos trabalhos, bem como para a saúde mental¹⁰, “pois a vida, tornada caça ao lucro, obriga o espírito a se consumir até o esgotamento, sem repouso, no jogo de dissimular, de iludir ou de prevenir o adversário; agora, a verdadeira virtude consiste em fazer uma coisa mais depressa do que um outro” (Nietzsche, 2000, p. 160).

4.4 Condições acústicas

Entre os constrangimentos impostos por não músicos, vale destacar as condições acústicas, muitas vezes, precárias. Talvez essa seja a categoria de análise que assegure mais especificidade para o trabalho musical, já que outras prestações de serviços de um evento não necessitam de circunstâncias sonoras essenciais para o desenvolvimento de suas tarefas.

¹⁰ Para os problemas subjetivos relacionados ao estilo de vida, sugiro a leitura do capítulo 6.

Para alguém que tem um modo de relação com a música mais essencial (CAMPOS, 2007), certos contextos de atuação podem prejudicar sua performance. Em outras palavras, um músico que possui mais intimidade com seu instrumento e pratica exercícios diários, para extrair uma sonoridade desejável, durante a execução, condições acústicas precárias não só prejudicam sua evolução, como danificam instrumentos, lesionam o corpo e, no âmbito subjetivo, causam sofrimento psíquico. Nota-se que tais problemas afetam também músicos mais "relacionais" (CAMPOS, 2007), no entanto, essas questões não estão explícitas em seus discursos.

Infelizmente, para alguns, desejar um ambiente acústico favorável é visto quase como um romantismo. Lembro, por exemplo, de um evento acadêmico onde mostrei alguns resultados preliminares desta pesquisa, e alguém comentou que eu estava confundindo as funções/condições da performance em bares e festas com apresentações em teatro. De fato, a função social exercida pelos músicos, aqui referidos, está longe do contexto da música de concerto. No entanto, não se pode naturalizar tal marginalização. Sem o espírito de transformação, comentários como esse contribuem para a banalização de condições precárias de trabalho e fortalecem o discurso neoliberal, cuja melhora só se alcança com um possível alpinismo social, enquanto aquela prática continuará sendo exercida por músicos "inferiores". É preciso, sim, descrever as situações degradantes de uma prática profissional historicamente discriminada como atividade sem prestígio¹¹, tendo como referência condições acústicas otimistas que possibilitem não só o funcionamento justo de uma profissão, mas também a autorealização no trabalho. Afinal, "trabalhar não é somente produzirmos, é também trans-

¹¹ Ver página 198.

formarmo-nos. Com efeito, há no trabalho de qualidade uma promessa de crescimento ao nível da sensibilidade e da inteligência do corpo, que é também uma promessa de realização de si mesmo” (DEJOURS, 2013, p. 14).

O primeiro constrangimento se refere à intensidade sonora. Os contratantes, ao quererem proporcionar uma “música ambiente”, exigem que o músico regule o volume do som de modo que favoreça o diálogo entre os clientes – no caso dos bares – ou dos convidados – no caso das festas particulares. Mas tal exigência é problemática, pois as pessoas podem avaliar a altura do volume de acordo com critérios pessoais. Se o som estiver incomodando, os músicos são obrigados a baixar. Em festas com idosos, por exemplo, isso acontece com frequência. Já em festas onde o público é predominantemente jovem, é requerido uma intensidade mais alta.

Em ambas as situações, o músico pode se prejudicar, caso existam exigências extremas. Para o contratante, um possível equilíbrio não é descartado, mas isso não considera a opinião do artista. A manifestação deste é omitida, pois um possível desagrado pode levá-lo a perder eventuais contratos. Desse modo, a exposição a intensidades sonoras extremamente altas, podem ser lesivas ao ouvido humano, assim como intensidades baixas não permitem uma escuta, minimamente, necessária para uma performance saudável. O primeiro caso é raro e só ocorre em festas maiores, como casamentos e formaturas, realizados em salões apropriados para eventos.

O segundo, no entanto, é mais frequente. Muitos contratantes, antes de fechar negócio, estabelecem algumas prerrogativas do tipo: “cuidado para não incomodar os convidados com som alto”. Já aconteceu comigo, por exemplo, de pedirem incessantemente para baixar o volume. Baixei de forma gradual, conforme solicitado, até chegar num nível extremo. Desliguei o aparelho, continuei “apresentando-

-me" e, finalmente, as pessoas ficaram contentes. O detalhe é que meu violão é elétrico e não tem tampo acústico, ou seja, só é possível escutá-lo se estiver conectado a um aparelho de som amplificado.

A paisagem sonora, numa performance desse tipo, é predominantemente marcada por conversas e ruídos de várias origens. Em festas particulares, pode-se ouvir pratos e talheres em movimentos, chiados de diálogos aleatórios e gritos de crianças. Em bares, além dos barulhos mencionados, há o som do tráfego de carros, de sirenes de polícia ou bombeiros e até interferência de propagandas comerciais transmitidas por televisões espalhadas na casa. A música raramente é o centro das atenções. As televisões são postas, muitas vezes, no palco. Os músicos nunca sabem se os olhares do público estão direcionados a eles ou à propaganda. Num determinado episódio, eu estava cantando enquanto um jogo de futebol era transmitido. De repente o público vibrava e proferia gritos. Era um gol. Não me restava outra opção, a não ser parar de tocar e agradecer ironicamente: "obrigado. Eu também amo vocês".

Não escutar o próprio instrumento pode levar a consequências graves que perpassam, desde a regressão do nível técnico até o lesionamento do corpo. Numa paisagem sonora como a que foi ilustrada, os músicos regridem tecnicamente porque não há como explorar todas as possibilidades que um instrumento permite. Dinâmicas, cinéticas, acentuações, fraseados, mudança de timbres, improvisações, entre outros recursos da música, deixam de fazer parte do vocabulário do musicista que se submete ao trabalho de bares e festas particulares. Estes, frustrados por não tocarem seus instrumentos como idealmente imaginam, continuam o show, sem ânimo, visando somente ao dinheiro que vai receber quando acabar. Contudo, ao mesmo tempo que é exigido um volume baixo, é solicitado interação. Como um músico que procura um equilíbrio entre os dois modos de

relação com a música, relacional e essencial, vai conseguir manter ânimo, carisma e interação com o público, se as condições mínimas para uma boa execução musical não são atendidas?

Com relação ao risco de lesionar-se, podemos ilustrar a situação, citando o caso de cantores. Cantar, numa região mais aguda, faz com que a música pareça mais animada, o que é, inclusive, estratégia para agradar o público. Portanto, por mais que a pessoa tenha habilidade de transpor tons, muitas vezes, esse recurso não é colocado em prática. Quando há a solicitação de animar a festa e abaixar a intensidade sonora – o que, de tão frequente, se caracteriza como convenção, o músico vivencia um dilema: é preciso cantar numa região aguda e com baixa intensidade. Tal conduta é possível se considerarmos a capacidade do corpo humano e a fisiologia da voz, mas nem todos os cantores que habilidade técnica suficiente. Explico: quando se quer cantar na região aguda da tessitura vocal, é necessário ter um alto controle da respiração diafragmática e da laringe, pois, quando isso não acontece, o ar passa pelas pregas vocais de forma não saudável, produzindo uma voz soprosa e, conseqüentemente, rouquidão.

Somando-se a isso, a saúde vocal é comprometida pelo estilo de vida dos músicos e pelo *modus operandi* do seu trabalho. A rotina é marcada por sons irregulares e hábitos alimentares prejudiciais à qualidade vocal. Com relação a esta última, há muitos riscos de refluxo gastroesofágico. O suco gástrico produzido pelo estômago afeta as pregas vocais, quando o indivíduo fica muito tempo sem se alimentar ou quando se alimenta de comidas gordurosas e cítricas (CAMPAGNOLO *et al*, 2012).

Em 2015, eu fui alertado pela minha professora de canto da UFS e precisei interromper minhas atividades profissionais durante dois meses, para tratar um edema nas pregas vocais. Em 2020, fui diag-

nosticado novamente por um otorrinolaringologista, só que dessa vez com uma piora: laringite crônica ocasionada também por uso excessivo da voz. O exame foi feito em janeiro, depois de 42 shows, no mês de dezembro. Apesar das constantes reclamações de desconforto vocal dos meus interlocutores, nenhum deles quis se submeter ao exame. Mas as queixas são recorrentes. Matheus, durante a quarentena, percebeu uma relativa melhora: “eu senti, cantando em casa de boa e pensei: ‘velho, minha voz não fazia isso mais e tal’ [...]. Falsete? Tem muito tempo que eu não consigo fazer. Eu tenho 25 anos, acho que a última vez que eu consegui fazer um falsete eu tinha 19 ou 20”.

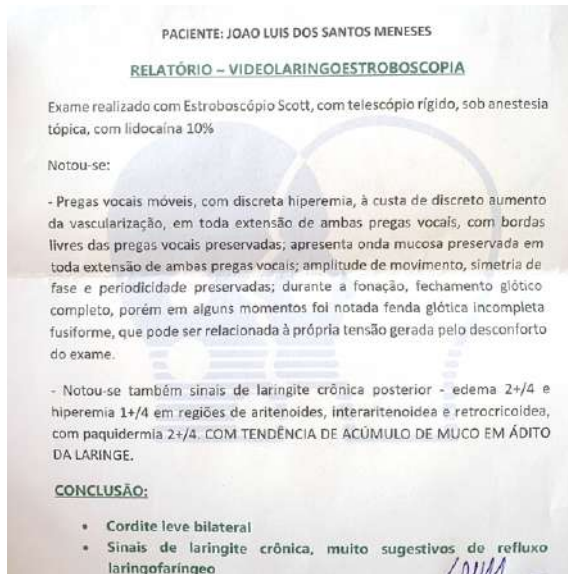
Numa conversa em grupo, falei da importância de realizar os exames e tomar alguns cuidados com a voz. Um cantor disse:

Então, velho, eu acho que vou fazer o que você disse aí mesmo. Eu tava pensando aqui, vendo clínica do meu plano e tal, pra também não fazer merda, né, de a gente não ir atrás desse COVID aí. Mas eu to percebendo minha voz fudida já desde antes. Agora, na verdade, melhorou. Eu não to completamente rouco. Mas é uma faca de dois gumes porque tem situações que ninguém percebe, porque minha voz já é rouca, aí eu dou um gás. Como eu tava falando com Matheus Maya uma vez, ele falou que a voz dele é igual a minha. Falando depois do show, rouca pra caralho. Mas começou um outro show já dá pra rolar. Mas é uma boa mesmo, pelo gás pesado que eu dei nesses dois anos de cantar muito durante o final de semana (Anônimo).

Essa fala revela desconhecimento da fisiologia vocal, pois a voz falada, aparentemente rouca, é resultado da falta de desaquhecimento. A voz cantada, por ser produzida em regiões agudas, faz a laringe se acostumar numa posição elevada do pescoço. Para a voz falada,

em regiões mais graves, é preciso executar exercícios com glissandos descendentes que levem a laringe para a posição normal (BEHLAU, 2005). Nesse sentido, Torugo mostrou-se bastante consciente: “justamente! Frequência diferente. O correto é fazer exercícios. Meu false-te foi voltar melhor hoje porque to fazendo exercícios regularmente e bebendo bastante água. Inalar, no momento, não é apropriado por conta da disseminação do Corona. Se você tiver, fode tudo”.

Figura 24: Resultado do meu exame de estroboscopia realizado no início de 2020.



Outro fato que prejudica a saúde vocal é a exposição a temperaturas contrastantes, o que causa choque térmico nas pregas vocais. Muitos cantores fazem shows em ambientes abertos, durante o dia, e à noite se apresentam em salões de festa, com ar condicionado. Além disso, em festas que têm churrasco, muitas vezes, os músicos são colocados para tocar próximo às churrasqueiras. Além do calor,

a fumaça, que o cantor é obrigado a respirar, enquanto trabalha, resseca o trato vocal e influencia na rouquidão.

Quem toca violão, em especial, com cordas de nylon, sabe da importância de conservar unhas grandes, em uma das mãos, pois elas possibilitam um som esteticamente preferível, entre músicos. No entanto, para atender às expectativas dos contratantes ansiosos por músicas dançantes, os violonistas fazem adaptações que abrangem aspectos rítmicos, os quais seriam idealmente tocados por outros instrumentos. Um samba, por exemplo, é um rítmico convencionalmente dedilhado, mas, para gerar uma textura mais densa - "animada", usa-se outros modos de percutir as cordas, o que resulta em unhas quebradas e, conseqüentemente, na regressão técnica de quem preza pelo modo essencial com a música.

Os bateristas tem reclamações também delicadas, pois, além de fazerem adaptações rítmicas, na ausência de percussão, na maioria das situações, as peças de uma bateria acústica não são microfonaadas. Em ambientes abertos, torna-se necessário o uso excessivo de força física, para que o resultado sonoro seja alcançado, principalmente na perna que percute o bumbo, pois as outras peças produzem sons de alta intensidade com mais facilidade.

Como não resta muita opção a não ser ceder aos constrangimentos, busca-se outras alternativas de trabalho. Para tentar resolver a situação, alguns bateristas passaram a utilizar baterias eletrônicas cujo funcionamento depende de caixas amplificadas e de uma conexão feita somente com um cabo p10, o que diminui significativamente o cansaço do corpo. Durante a pesquisa, verificou-se que o novo material de trabalho ficou bastante popular, entre os instrumentistas da cidade. Trata-se, especificamente, de um instrumento eletrônico que foge do formato tradicional da bateria acústica. Nele, existem nove *pads* de borracha aptos a serem tangidos por baquetas.

Há também uma memória interna de até 2gb, o que permite armazenar milhares de sons. O bumbo eletrônico seria um instrumento independente e necessita de uma outra compra. Apesar de existirem modelos com marcas diferentes, os músicos com quem tive contato possuem o mesmo: SPD-X da *Roland*.

Figura 25: Modelo de bateria eletrônica bastante utilizado entre os bateristas.



Figura 26: Modelo de bumbo eletrônico.



Quando perguntei a Bruno Percussa sobre o que o motivou a comprar o novo instrumento, ele respondeu: “foi o melhor investimento que eu fiz na vida”. Também provoquei Pezão, baterista de Matheus Maya. Ao questionar o motivo de ele ter optado por bateria eletrônica e, ao comentar minha insatisfação com a sonoridade produzida pelo simulador, já que para mim soa artificial, ele disse:

É uma ótima aquisição! Primeiro porque o peso, eu economizei em quase 100% de peso, espaço... tem alguns bares que é uma chatice da porra com bateria acústica. Tem até casa de show aqui em Aracaju, na Coroa do Meio¹² que não aceita bateria acústica. Eu já perdi uns dois ou três cachês por conta disso. E com questão a som, você se adapta. Tanto é que eu não concordo que parece teclado e tal, porque você pode fazer o som da sua bateria no estúdio e passar pro SPDX. Então, o som que é da sua bateria vai pro SPDX, fora a grandiosidade que ele tem de funções. Ele tem milhares de funções. Você pode passar dez anos com ele e você vai descobrindo mais coisas. Fora também que você preenche mais coisas. Por exemplo, como eu toco com Matheus, era só bateria e depois eu botei uma bacurinha. E aí, agora com o SPDX, eu faço pedal, chimbau, bacurinha e ainda boto três surdos, já preenche, já é outra visibilidade.

Como foi dito, primeiramente, os bateristas passaram a utilizar a bateria eletrônica, como forma de facilitar a transportação. Posteriormente, outros aspectos foram valorizados na performance, como a redução do cansaço e o uso de *samples*. Eles utilizam este último recurso como forma de dinamizar suas apresentações. Na maioria das vezes, o músico responsável por desempenhar essa fun-

¹² Bairro localizado na zona sul de Aracaju.

ção é o tecladista, cujo instrumento geralmente dispõe de *pads* concebidos para tal finalidade. No caso dos Faranis, Talibã é quem fica encarregado. No Samba do Arnesto, não tem tecladista. Nos outros casos, é o baterista quem fica incumbido de tal tarefa.

Torugo Teles passou a fazer mais shows, com o formato voz, violão e bateria, graças a essa inovação. Já no formato de voz e violão, o recurso não é utilizado. É importante frisar que a mediação tecnológica é algo recente em seu show, e se tornou possível graças ao investimento do seu baterista, Bruno Percussa.

Quando as condições são boas, verifica-se “o prazer de você conseguir reproduzir os sons que estão na sua mente, como também os sons que te fazem bem e te agradam” (Joãozinho). Dessa maneira, os músicos criam estratégias que visam a superar o uso de equipamentos sonoros ruins. Vale ressaltar que os valores cobrados pelo grupo “TMJ” e os Faranis já incluem equipamento sonoro próprio, em festas particulares – composto, em média, por duas caixas acústicas de 300 watts rms e cubo para contrabaixo, modo que garante maior comodidade ao contratante e facilita a negociação. Em bares, quando os estabelecimentos não têm uma aparelhagem agradável, os Faranis são os únicos que costumam levar sonorização. Algumas discussões são realizadas acerca dessa conduta, pois, se os donos de estabelecimentos se acostumarem com tal procedimento, iniciará um novo ciclo vicioso: todos os músicos terão que levar sonorização própria, tirando a responsabilidade do contratante, como acontece em muitos lugares do Rio de Janeiro.

Apesar de ser indesejado o trabalho de carregar caixas de som, para festas particulares, esse é um procedimento preferível, pois é uma forma de se prevenir de surpresas negativas. Lembro-me de um caso em que o contratante insistiu em abaixar o valor do cachê porque ele já possuía sonorização “profissional” e enviou a seguinte foto:

Figura 27: Foto enviada por um contratante para mostrar a sonorização disponível.



A figura 25 mostra um equipamento projetado e elaborado pelo próprio contratante. Assemelha-se aos sons fabricados para “paredão”¹³. O critério que ele utilizou para me convencer de que “eu não me arrependeria” foi a alta potência de volume que seu equipamento possuía. Vale ressaltar que esse tipo de material geralmente privilegia frequências graves, enquanto os outros parâmetros têm regulagens insuficientes. Percebe-se, a falta de conhecimento técnico de pessoas que ditam as condições de trabalho dos músicos.

O Samba do Arnesto faz algumas exigências, estabelecidas em contratos, como, por exemplo, indicar um som que considera apropriado ou assumir a responsabilidade da sonorização, o que signifi-

¹³ Equipamento de som potente utilizado em carros, também conhecido como “som de porta mala”.

ca um acréscimo na proposta orçamentária. Claro que essa é uma exigência de quem possui uma posição privilegiada, no mundo da música.

Outro profissional integrado ao mundo dos bares e festas particulares são os técnicos de som, com os quais as relações nem sempre são saudáveis. Em muitas ocasiões, a função de mixador é exercida pelo próprio músico, a saber, quando o som pertence ao artista e quando não há profissional adequado nos bares. Contudo, quando a figura do técnico de som existe, verificam-se muitos confrontos.

O motivo principal das desavenças é que, apesar de eles terem noções técnicas dos parâmetros do som e de saberem manusear mesas digitais – os músicos com quem tive contato estão acostumados com mesas analógicas – muitas vezes, eles manejam os timbres de acordo com suas referências individuais, e não considera a opinião do músico executante, este visto como leigo. Para um bom relacionamento, ou seja, para que o som desejado pelo músico seja alcançado, seria interessante que tanto o músico quanto o técnico compartilhassem do mesmo vocabulário. Em outros termos, enquanto alguns utilizam expressões como “o corte de médio tá bom pra você?”, o outro responde:” eu to achando que o som da caixa tá seco”.

Segundo Penka Batera, a questão terminológica não é o principal problema. Para ele, os técnicos de som, muitas vezes, estão “mafiando”, isto é, agindo de má fé. Sabem que a qualidade tá ruim, mas só melhoram se houver um “jabá” – um dinheiro extra. Geralmente, esses profissionais são pagos pelo dono do bar ou pelo dono do equipamento. Por exemplo: se eu contratar uma determinada empresa de sonorização, ele já envia, para o local da festa, funcionários responsáveis pela montagem e mixagem. No entanto, construiu-se uma cultura de pagar um valor extra para o técnico de som, para que ele se dedique mais à banda que lhe ofereça esse “brinde”. Se um músico

não quiser fazer parte do acordo, estará, provavelmente, à mercê de uma possível boa vontade daquele profissional.

É preciso, portanto, disposição para um bom relacionamento. Joãozinho é chamado pelos outros integrantes do Samba do Arnesto como "Garoto SEBRAE", referência ao Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, entidade responsável por formar negociantes. Enquanto que para Rafael é preferível "não ter contato com essa galera pra evitar confusão", para Joãozinho, é importante saber negociar com os técnicos de som para obter um resultado sonoro mais gratificante. "Eu prezo pela qualidade sonora! Ou você vira amigo dos caras ou não adianta" (Joãozinho).

Para finalizar este tópico, é importante frisar que, muitas vezes, os constrangimentos são estabelecidos de modo espontâneo, pois determinados contratantes não conseguem visualizar que os fizeram, já que não têm conhecimentos técnicos para perceber que, para uma performance musical satisfatória, são necessárias condições acústicas mínimas. Consequentemente, tais circunstâncias interferem diretamente no modo como o público vê os artistas, pois não se pode subestimar a percepção musical alheia. Aliás, essa mesma percepção é responsável por atribuir valor aos músicos, o que influencia na distribuição do seu trabalho.

4.5 Condições de infraestrutura

Convencionalmente, entende-se o palco como um material essencial de trabalho que proporciona ao público maior visibilidade e objetiva proteger o artista de eventuais interferências externas. No entanto, em shows menores, nem sempre existe um local apropriado que reserve ao músico condições saudáveis de trabalho e segurança, ou seja, não existe palco. Tal carência está atrelada às frentes de tra-

balho referidas nesta pesquisa, desprovidas de direitos e garantias. Os músicos não consideram uma eventual exigência de melhoria, pois, ao fazê-la, poderia fragilizar a relação com contratantes, já que, além de ser uma atitude possivelmente vista como pedantismo, implicaria em mais gastos financeiros para o produtor do evento. Dessa maneira, descrevo alguns problemas relacionados à ausência de palco, bem como analiso condutas que podem ser interpretadas com estratégias de autoproteção.

A acessibilidade de pessoas ao espaço reservado aos músicos faz com que elas se sintam livres para interferir no show, muitas vezes, podendo danificar os instrumentos e/ou machucar os artistas fisicamente. Frequentemente, apropriam-se do microfone, para cantar ou ficar proferindo gritos, enquanto o show é realizado. Algo análogo a um karaokê. Numa dessas ocorrências, uma pessoa, ao tentar pegar o microfone tropeçou no pedestal e quebrou meu dente – tive que ir ao dentista refazer com resina. Gabriel Farani afirmou que o mesmo aconteceu com ele duas vezes. Uma estratégia possível para lidar com tal constrangimento seria a proibição do acesso ao microfone, mas a atitude não é bem vista. Quando passei a utilizar microfone auricular, por exemplo, muita gente se mostrava descontente por não poder “interagir”.

Ao comentar sobre tal situação com Torugo, ele disse que “[...] tem que pensar que é tipo um karaokê, velho! Bota um microfone lá de reserva e tchau” (Torugo). Mas essa não é uma alternativa interessante, pois o público não tem cuidado com os instrumentos. Nas vezes em que levo um microfone reserva, as pessoas se apropriam durante todo o show. Torna-se um verdadeiro “parque de diversão”. Nisso, elas não têm noção do tamanho dos cabos e acabam derrubando a mesa na qual o instrumento está conectado, além de deixar o microfone repleto de saliva, batom e bactérias, o que causa ferrugem e trans-

mite vírus – argumento conveniente e inevitável a ser utilizado, nos trabalhos pós-pandemia. Em outras ocasiões, meu baterista, Penka, ameaçou parar de tocar porque pessoas resolviam percutir os pratos da bateria com a mão ou, sem cuidado, derramavam cerveja.

A possibilidade de criar barreiras físicas entre músicos e público, a fim de evitar qualquer interferência na performance, foi sugerida pelo cantor Saulinho¹⁴, que pensou em colocar cones e cordas, similares ao material usado em estacionamentos de carro. Porém, como a atitude causaria um mal-estar, ele pensou em utilizar um tapete que possa, simbolicamente, demarcar seu espaço e afastar a plateia. Saulinho, por exemplo, faz isso com um tapete personalizado com a sua marca.

Figura 28: Saulinho em uma das apresentações com crianças ao redor.



¹⁴ Músico atuante nas frentes de trabalho, aqui referidas e na cena do pagode arcajuano. Infelizmente, ele não foi um interlocutor com quem mantive contato assíduo, motivo pelo qual não pude inseri-lo na pesquisa, como fiz com os outros artistas mencionados.

Nota-se que o tamanho do tapete não considerou o percussionista. Nesse caso, as crianças presentes estavam apenas admirando a performance, mas é comum que elas toquem nos instrumentos. Possivelmente, o material foi utilizado também como aporte estético, mas quando perguntei ao mesmo sobre o que o motivou, ele respondeu:

Dá um suporte da porra, o tapete. Porque você se sente mais [protegido]. 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 [...] bem, e as pessoas, às vezes, pensam em pisar no tapete ou não, entendeu?

Portanto, já que inexistem barreiras que impeçam a interferência do público, alguns músicos criam estratégias: usam tapetes para demarcar seu espaço; posicionam-se entre caixas de som; ou recorrem ao improviso, como aconteceu com Os Faranis, num bar. A banda fez uso de um espaço até então não utilizado para apresentações musicais. Trata-se da entrada do ambiente interno do estabelecimento. Aos domingos, o local não funciona. Neste caso, eles usaram o espaço como “palco”, utilizando a corda que separa os ambientes externo e interno. A ideia foi interessante e repetida por outros grupos.

Figura 29: Os Faranis apresentando-se em um bar, atrás de cordas, que, simbolicamente, protegem os músicos.



Vale narrar uma história análoga que me aconteceu, durante o mês de janeiro de 2020. Em tal episódio, fui contratado para cantar numa aula da saudade organizada por uma empresa especializada em eventos de formatura. Ao chegar, percebi que o contratante reservou um espaço para os músicos, sem muita preocupação. Eu e meu baterista 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 Batera¹⁵ 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 seguinte imagem:

¹⁵ Penka Batera é um baterista e guitarrista freelancer, de Aracaju. Ele têm sido um dos bateristas que tocam comigo, com frequência.

Figura 30: Penka Batera tocando comigo, numa aula da saude. Algumas partes foram cobertas por tarja preta para evitar divulgação de marcas.



Eu estava cantando e tocando violão, com transmissores sem fio, o que me permitiu mobilidade para procurar sombra, sem interromper a apresentação. Apesar das queixas constantes, são raros os casos em que o músico não se submete às condições precárias de trabalho. A dependência financeira faz com que seja preferível o “cachê sangrento” do que não ganhar dinheiro.

Certo dia, o termo “cachê sangrento” foi proferido por Penka, quando voltávamos de um show realizado na cidade vizinha, São Cristóvão. Na ocasião, tocamos numa chácara de veraneio. Durante o show, houve dois grandes problemas. O primeiro, de recorrência frequente, trata-se da já relatada 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 equalizações, durante a apresentação, ocasionando desconforto e criando um verdadeiro caos. Ele aplicava efeitos como *reverb* e *delay*, em diversos momentos, sem solicitar nossa permissão – os intérpretes. Para agravar, aconteceu uma atitude considerada extrema: o microfone do bumbo e do chimbau estavam muito abaixo do volume dos outros instrumentos. Portanto, intuitiva e inconscientemente, Penka passou a

exceder a força com que o pé direito e a mão direita percutiam as peças, ocasionando desânimo, pelo resultado sonoro, e dores em articulações do corpo.

O segundo problema se refere às condições de espaço físico, foco desta sessão: chuva. O palco – felizmente existia um nesse dia – 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 durante o show. Apressadamente, interrompemos a apresentação e levamos todo o equipamento para um local coberto. Felizmente, não houve danos materiais. Porém, além de a água ter atingido os instrumentos, ficamos com as roupas molhadas. Quando a chuva cessou, relutamos em não mais tocar devido ao risco de a situação se repetir. 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 trabalhando 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.

4.6 Repertório

O serviço prestado em bares e festas particulares raramente permite ao músico construir um repertório calcado em padrões artísticos próprios, ou seja, em músicas que fazem parte do seu gosto pessoal ou que esteja em consonância com suas expectativas de carreira. Para a continuidade do trabalho, nessas frentes, é importante que o artista construa o repertório estrategicamente. Os motivos pelos quais um músico obtém relativo sucesso estão diretamente relacionados à satisfação das pessoas que pagam pelo serviço.

Convencionou-se que uma apresentação deve abranger o maior número de gêneros musicais viável para que seja possível agradar à heterogeneidade do gosto do público. Nesse sentido, a adequação ou inadequação do repertório interfere na propagação de um trabalho. Em outros termos, um grupo mais preocupado com padronização artística e que, conseqüentemente, não "se rende" ao repertório solicitado, só possui uma agenda de shows satisfatória se tiver reputação suficientemente capaz de lhe garantir autonomia, na construção do repertório. Por outro lado, os músicos que necessitam agradar os gostos dos contratantes enfrentam mais constrangimentos.

Apesar de propiciar uma maior distribuição do trabalho, para alguns músicos, a escolha de agradar o público não é uma tarefa tão simples. Muitos são contratados para contextos em que eles assumem a função social de entreter pessoas que, por vezes, nem os conhecem. É preciso, então, conquistar os clientes, com uma primeira impressão, e, para que isso ocorra, utiliza-se, como tática, a construção de um repertório diversificado, o que não exclui a possibilidade de descontentamento.

Ah, mano! Todas as vezes que eu tentei fazer isso, eu me frustrei. Você fica: "pô, to cantando uma música que pra mim é do caralho, passando uma mensagem da porra, é uma ideia massa, mas ninguém conhece, ninguém tá prestando atenção". Só tá esperando aquela música que tá tocando na rádio, que também é uma música legal e tal, mas, às vezes, não é a essência da pessoa que tá cantando (Matheus).

Eu gosto muito de MPB, velho! MPB e reggae pra mim é minha vida. É o que eu escuto constantemente. E muita música *soul*, tá ligado? Eu queria poder viver de música reggae, mas é muito difícil, ou então de MPB. Gosto pra caralho de MPB, velho! Pra mim é desafiador, é engrandecedor, é um aprendi-

zado do caralho. Velho, nos shows, é foda. Por isso, quando eu faço meus vídeos [para as redes sociais] eu só toco realmente o que eu gosto, só toco o que eu curto. Só que, velho, eu acho que dá pra fazer os dois, saca, Jão? Eu to compondo pra um projeto meu solo que eu quero lançar, tá ligado? Que é em outra pegada dos Faranis (Gabriel).

Considero que tocar músicas alheias ao gosto pessoal contribui para potencializar as precárias condições de trabalho, uma vez que se torna mais cansativo tocar músicas indesejáveis, durante três horas. Nesse caso, o termo “músicas indesejáveis” se refere não só às músicas esteticamente criticadas, mas também às que, de tão repetidas, se tornam cansativas.

Entendo também que um repertório eclético impossibilita a construção de uma identidade artística, o que atrapalha a almejada ascensão comercial, numa indústria da música que valoriza a segmentação por gêneros musicais. Em bares e festas particulares, por exemplo, os artistas são frequentemente taxados de “banda baile”, o que não é visto de forma positiva por eles.

Eu acho que um meio [... de] conseguir expressar só o que a gente quer é definindo um estilo. Quer [um show] versátil? A gente põe essa versatilidade no show. Mas eu acho que definir um estilo de cantor, um estilo de gênero é importante. Você não conhece nenhum músico de 50 anos ou de 60 que faz barzinho até hoje, ganha dinheiro e vive só disso. Não existe isso, entendeu? Por isso, eu penso: eu tenho que apelar agora, direcionar pra um lado. Correr pra quem tem dinheiro e tal, [alguém] que você conhece e possa ser que cubra e abrace o projeto. E aí destina num foco só, porque a gente não conhece nenhum artista nacional e internacional que faz sucesso porque toca tudo. Não! Ele é sucesso porque é do MPB, ou do sertanejo ou do axé (Matheus).

Vê-se, no comentário de Matheus Maya, que ele almeja não só uma segmentação por gênero musical, mas também o financiamento de um “mecenas”, aspecto que analiso, no capítulo 6. Continuando, atender ao gosto musical do público não é uma opção constrangedora para todos. O próprio Matheus é frequentemente contratado para tocar música sertaneja, gênero que faz parte da sua preferência pessoal. Torugo Teles também possui alguns poucos contratantes que lhe solicita músicas de pop rock, o que é assumidamente o seu gênero musical preferido.

Entre aqueles que afirmam não ter problema com o repertório, está o Samba do Arnesto. A escolha entre satisfação pessoal e êxito comercial não é um dilema para a banda. Logicamente, o fato de o grupo ser constituído por integrantes que não dependem da renda financeira obtida na música influencia na decisão de não se submeter a possíveis interferências de contratantes. Contudo, apesar de uma aparente ausência de conflitos, já que a proposta, como o nome da banda autoevidencia, é tocar somente samba, os músicos afirmam existirem eventuais contrariedades em shows particulares, quando o público é heterogêneo.

Sempre vai haver conflitos entre gostos. Até as expressões artísticas que atingem a grande massa da população são passíveis de serem controversas. Acredito que meu gosto pessoal tem diversos pontos de contato com o gosto do grande público. Porém, tem diversos pontos de dispersão também. Hoje em dia, eu aprendi a dar mais valor às expressões artísticas que atingem as grandes massas, sair um pouco da bolha *cult* que muitos artistas vivem (Joãozinho).

Os Faranis também têm relativa autonomia para compor o repertório. Eles são bastante incisivos, ao afirmarem que o público que

conquistaram gostam das músicas que eles tocam, desde o começo, isto é, mistura de salsa, rock, pop, forró, pagode, funk, entre outros. Num determinado bar, por exemplo, o contratante solicitou que se tocasse música sertaneja e forró, o que foi contestado. Apesar de representar mais uma possível fonte de renda semanal, eles preferiram não repetir a experiência: “não é nossa vibe”.

Por outro lado, os músicos que não possuem a mesma autonomia que Os Faranis e o Samba do Arnesto, embora tenham que seguir as imposições de clientes e contratantes, não se sentem tão constrangidos quando existe um outro tipo de satisfação: o prazer de agradar o público. Quando as pessoas interagem com a banda, o tempo parece passar mais rápido e aquele trabalho árduo se torna menos maçante.

Lembro-me da ocasião em que contratei um baixista renomado de Sergipe. Ele tinha cerca de 45 anos e era também vocalista de uma banda de rock. Meu repertório, naquele dia, estava voltado para o samba rock, com músicas de Jorge Ben, Seu Jorge, entre outros, e a apresentação foi preparada para as pessoas dançarem. Quando acabou o show, ele falou de forma excitada: “tocar música pro povo é massa!”. O episódio foi especialmente curioso porque, apesar de ser um músico experiente, ele sempre preferiu seguir um circuito mais *underground* e fazer críticas à cultura de massa. No entanto, neste dia, sua perspectiva mudou pelo prazer de ver o público satisfeito. Becker, em sua pesquisa, em Chicago, reparou um sentimento similar na fala de um dos seus interlocutores:

Gosto de tocar quando há alguém para ouvir. A gente tem a impressão de que não há muito sentido em tocar se não há ninguém para nos ouvir. Isto é, afinal, música é para isso – para as pessoas ouvirem e terem prazer. É por isso que não me importo muito em tocar música melosa. Se alguém gosta

disso, então de certo modo isso me dá prazer. Acho que sou meio diletante. Mas gosto de deixar as pessoas felizes dessa maneira (BECKER, 2010, p. 104).

Vale citar alguns recursos que ajudam na escolha do repertório. Destaco, primeiramente, o ato da negociação, no qual é possível sondar as músicas que o cliente quer ouvir. Nesse primeiro contato, é sugerido que o contratante cite gêneros musicais ou artistas que sirvam de base para a construção do repertório. Porém, nunca é estimulado a listagem de músicas específicas, pois, caso elas não façam parte do cabedal do músico, isso exigirá mais trabalho.

Outra estratégia é fazer uma pré-seleção das músicas mais tocadas, nos meios de comunicação de massa, pois, levando-se em conta a previsibilidade dos perfis do público, é esperado que se toque sempre as músicas em alta do momento. Nesse sentido, recorre-se, frequentemente, à ajuda colaborativa no grupo TMJ. Sabe-se, por exemplo, que Matheus Maya é mais inclinado ao sertanejo, portanto, Torugo e eu pedimos a ele dicas de músicas que estão em alta, no gosto popular. Do mesmo modo, Torugo compartilha as solicitações que as pessoas têm feito, nos shows dele. Logo, esse espírito de parceria facilita a composição dos repertórios individuais.

Recorre-se também à uma tática que está diretamente relacionado à habilidade desenvolvida com a experiência profissional, que é a escolha do repertório por faixa etária. Para exemplificar, num aniversário de 70 anos, pressupõe-se que o repertório seja construído para agradar o aniversariante e os convidados da mesma idade. Acredita-se que sucessos fonográficos, dos anos 1960 e 1970, fazem parte da memória afetiva daquelas pessoas. Nesse caso específico, músicas da Bossa Nova, de Roberto Carlos ou de Adoniran Barbosa são exemplos de repertórios que, frequentemente, dão certo.

De maneira similar, num aniversário de 18 anos, procura-se tocar brega-funk, funk ou pagode.

Mostrei, nesta sessão, que o relativo sucesso, no mundo dos bares e festas particulares, em Aracaju, depende da escolha entre ganhar dinheiro ou ser fiel ao padrão artístico almejado. Para os que têm condições socioeconômicas privilegiadas, esse dilema não é o centro das preocupações, apesar de não significar estarem alheios a eventuais conflitos. Depois de analisar as diversas maneiras que os músicos desta pesquisa reagem aos constrangimentos relacionados ao repertório, destaquei as estratégias criadas que visam a agradar aos gostos musicais dos contratantes e do público, o que, conseqüentemente, permitem a continuidade dos respectivos trabalhos.



5. Entre o prazer e o sofrimento: a subjetividade em questão

Hoje o que me motiva a estar trabalhando com música são as contas que eu tenho a pagar e sonho né, velho? Queira quer não, todo mundo que tem talento, sonha [...] que uma hora vai estourar, vai dar certo. De alguma maneira, esse sonho não morre assim fácil. Apesar de ter motivos pra morrer, mas não morre fácil, né? É porque é humilhante, pô, o que agente faz. Carrega som, leva pra um canto, leva pro outro, arma tudo, aí começa a tocar, a gente faz o nosso show, a gente [...] é um karaokê humano. Eu mesmo vou estudar pra concurso. Quando passar, só vou tocar quando pagarem pra eu cantar o que eu quiser e fazer o que eu quiser (Matheus Maya).

Neste capítulo, tento compreender como os artistas lidam subjetivamente com o trabalho musical. Para os músicos, o momento da performance não é apenas uma prestação de serviço, mas também o período de satisfação pessoal, partilha de energias, ou mesmo de martírio. Em consonância, Dejours afirma que a “centralidade do trabalho” consiste na entrega da personalidade a uma atividade profissional, o que contraria a ideia de que o trabalho convoca apenas as habilidades técnicas necessárias para a realização de determinadas tarefas. “Desta forma, o trabalho entendido como trabalho de produção – poiésis –, para ser de qualidade, convoca a subjetividade ao nível das camadas mais íntimas, a saber, no corpo, lugar da experiência subjetiva” (DEJOURS, 2013, p. 14).

Pressuponho que, no caso da profissão artística, há um componente subjetivo que garante especificidade, pois muitos músicos

ingressam no trabalho sob a alegação de que a arte traz sentido para a vida e, sem a qual, a própria existência perde significado. Nesse sentido, se considerarmos a centralidade do trabalho de Dejours, e sua relevância na formação da identidade, a ausência de condições favoráveis para a mobilização da subjetividade pode gerar embates psíquicos deteriorantes.

A gente dorme e acorda pensando [na música] todos os dias. Eu falo por mim e por todos. E daí o nosso objetivo na música é fluir cada vez mais, onde a gente consiga viver e construir nossas vidas através do dinheiro que ela possa nos oferecer. A gente faz arte, vive da arte e pensa em ser recompensado por isso, porque a gente leva como um trabalho sério (Gabriel).

Durante a pesquisa, percebi que as dificuldades enfrentadas, durante as trajetórias artísticas, estão atreladas à não realização de si mesmo, ao não reconhecimento social, às dificuldades econômicas e/ou às fragilidades interpessoais decorrentes dos peculiares estilos de vida. Todos esses fatores parecem estar permeados pelo tradicional dilema: é mais importante a retribuição financeira ou o reconhecimento social? Percebi que não há resposta definitiva, mas, sim, uma ambiguidade nos discursos, como revela a fala de Matheus Maya que deu início ao capítulo. Essa dubiedade se torna um verdadeiro drama vivido pelo músico e reflete tempos remotos, que talvez tenha em "O burguês fidalgo", comédia-balé composta pelo dramaturgo Molière (1622-1673), uma exímia exemplificação. Na obra criada em 1670, para o divertimento do rei francês Luís XIV, ao satirizar o sonho de ascensão social da burguesia, o autor demonstra o caráter ambíguo, no diálogo entre um mestre de dança e um mestre de música. O primeiro fala:

Quanto a mim, confesso-o, também me alimento um pouco de glória; enternecem-me os aplausos; e sou de parecer que, em tôdas as belas artes, é um doloroso suplício exhibir-se a gente aos tolos, e submeter composições à barbárie de um estúpido. Não queira negar que há prazer em trabalhar para pessoas capazes de sentir a delicadeza de uma arte, de acolher com agrado as belezas de uma obra, e de premiar-nos o trabalho com lisonjeiras aprovações. Sim, a recompensa mais agradável que se pode receber das coisas que se fazem, é vê-las conhecidas, é vê-las bafejadas por aplausos que nos honram. Nada há de melhor do que isso, no meu entender, para pagar-nos de todos os trabalhos; e são deliciosos regalos os louvores esclarecidos (MOLIÉRE, 1983, p. 108).

O Mestre de Música responde:

Estou de acordo, e, como o senhor, também os aprecio. Não há nada, por certo, que mais nos desvaneça do que os aplausos de que fala. Mas não faz viver esse incensar; puros louvores não alimentam ninguém: é mister acrescentar-lhes algo sólido; e a melhor maneira de louvar é louvar com as mãos. Trata-se, com efeito, de um homem de poucas luzes, que fala sem discernimento de todas as coisas, e só aplaude a contra-senso; mas o dinheiro lhe corrige os julgamentos do espírito; há discernimento na sua bolsa; os seus aplausos são amoedados; e mais nos vale esse burguês ignorante, como o senhor está vendo, que o grande fidalgo esclarecido que aqui nos trouxe (MOLIÉRE, 1983, p. 108-109).

O que Molière colocou em questão foi a remuneração que garante o sustento e o desprazer de se apresentar para pessoas “de poucas luzes”, ou seja, para uma plateia que não desfruta do produto artístico, da maneira prevista pelo artista, o que causa frustração ou, nas palavras de Dejours, sofrimento.

Parece importante, então, analisar a dinâmica prazer-sofrimento entreposta em três motivos constatados em campo: frustração por não conseguir ascender comercialmente; insatisfação com o *status* social; e sentimento de isolamento. A primeira relaciona-se ao sentimento de dependência do trabalho, em bares e festas particulares, em detrimento de planos individuais frustrados. A segunda diz respeito às representações do artista, na sociedade, já que o aspecto relacional, ou seja, o modo como outras pessoas reagem ao produto artístico, parece ser uma das razões conflitantes. E a terceira se refere às perturbações ocasionadas por um estilo de vida *outsider*¹, isto é, hábitos de rotina contrastantes com estilos de vida convencionais. Posteriormente, vale observar como os músicos, ora parecem ter plena consciência dos seus problemas – criando, inclusive, estratégias de defesa –, ora repetem padrões comportamentais que derivam em mais sofrimento.

5.1 Planos e motivações

Ao tentar caracterizar o músico profissional de casa noturna em Chicago, Becker diz que ele “pode ser definido simplesmente como alguém que toca música popular por dinheiro” (BECKER, 2009, p. 91). Tal concepção poderia ser utilizada aqui, ao passo que, em alguns casos, os interlocutores afirmam assumir um perfil comercial, abandonando seus padrões artísticos, para ser bem-sucedido financeiramente. Porém, a abordagem se mostra demasiado simplista, pois não é menos verdade que a perspectiva monetária não é suficientemente capaz de responder às questões levantadas.

¹ Utilizo o termo com o sentido que Becker lhe atribui, ao falar das subculturas desviantes (BECKER, 2008).

As trajetórias individuais descritas, nesta pesquisa, demonstram que a maioria dos músicos entram no mundo profissional de bares e festas particulares, sem ambições monetárias, a princípio. Ou seja, é um trabalho idealmente provisório que serve de trampolim para a construção de uma possível carreira artística autoral. Contudo, essa estratégia nem sempre é bem-sucedida, e, à medida em que se encontram mais dependentes do faturamento atual, eles passam a vivenciar o sentimento de frustração e o sofrimento no trabalho.

[...] ganhar dinheiro é foda! É viciante! E eu sei, velho, que é preciso investir se eu quiser sair do lugar, mas prefiro manter os pés no chão por enquanto. Tive que suar pra caralho pra conseguir o que eu consegui pra simplesmente arriscar tudo. O que pode ser analisado mais profundamente é a maneira que [o público] acha que impulsiona. Às vezes, pode não tá alinhada com o nosso objetivo na carreira. Por exemplo: tem gente que consome sempre nosso trabalho e indica sempre pra outros amigos, pra elas isso é impulsionar, pra gente é mais trabalho dentro do mesmo patamar que já trabalhamos. Já tem outros que consomem nosso produto e tenta ver algo que dará mais visibilidade, para atingirmos palcos e níveis melhores que o atual. E creio que o público é a parte primordial de qualquer carreira, porque cada pessoa tem o seu público e ele é o nosso jurado (Matheus Maya).

O que era para ser provisório, portanto, se tornou um trabalho do qual o músico não consegue se desprender facilmente, o que dificulta sua tão sonhada ascensão artística. Um dos argumentos encontrados é de que os pequenos shows podem ser vistos por empresários que, por sua vez, podem fazer suas carreiras ganharem projeção. Outra justificativa é que o dinheiro arrecadado pode ser investido na

propagação da imagem. Um exemplo do primeiro caso ocorreu em 2018, quando um artista foi contratado para cantar depois de um jogo de futebol, na Copa do Mundo. Naquele dia, estava presente um notável empresário do setor de produção de eventos, que é também agenciador de artistas sergipanos de notoriedade nacional. Durante a apresentação, o empresário se dirigiu ao cantor e pediu para que um artista agenciado por ele pudesse “dar uma canja”. A reação foi a seguinte: “ele conhece meu trabalho, mas só me contrata pra festa pequena. Ainda pediu pra [... alguém...] dar participação. Aquele cara desafinado [...], não sabe o que é dó maior” (Anônimo).

Nota-se, com isso, que meus interlocutores são aspirantes a posições privilegiadas, numa lógica comercial de tipos específicos de valoração. Seria tentador falar criticamente da indústria cultural que, com seu modelo de avaliação do tipo *star-system*, gera desigualdades no mundo das artes, e não dá oportunidade para determinados segmentos. No entanto, os músicos aqui referidos desenvolvem suas atividades pessoais, utilizando-se da referência ao *mainstream*, seja nos discursos, seja no comportamento.

E a carreira a gente vai construindo com o passar do tempo, com as experiências, com os shows e a gente não sonha baixo não, velho! A gente quer se reconhecido, nacionalmente, e, se pá, mundialmente. Então, a gente tá trabalhando bastante pra isso e abrindo a cabeça (Gabriel).

Ter uma banda é coisa muito incrível, né? E o objetivo é realmente conseguir deixar algum legado, propor algo pras pessoas né, mostrar, por exemplo, essa pesquisa de samba, né? Pessoas que não conhecem o samba, que é um gênero tão genuíno, no nosso país, e fortalecer a identidade do nosso país, né? (Rafael).

Pode-se ver que não há variedade, nos perfis, tendo em vista as tipologias sociais fornecidas por Becker (2010); profissionais integra-

dos, mavericks, naifs e artistas populares. Todos estão mais imbricados ao tipo integrado, já que compartilham das convenções do referido mundo artístico e, por mais que alguns, como no caso do Samba do Arnesto, pareçam mais *undergrounds* e alheios ou rebeldes às relações de trabalho pré-estabelecidas, não podem ser considerados *mavericks*, pois a proposta não é criar novos modos de organização de trabalho, mas, sim, acumular prestígio e mudar de posição, numa estrutura hierárquica.

Becker também descreve uma realidade similar extraída de sua experiência etnográfica, em Chicago, nos anos 1940:

[...] a maioria dos homens entra na música com um grande respeito pelo jazz e a liberdade artística. Num certo ponto do desenvolvimento da carreira (que varia de um indivíduo para outro), o conflito torna-se aparente, e o músico se dá conta de que é impossível alcançar o tipo de sucesso que deseja e manter a independência de seu desempenho musical. Quando a incompatibilidade dessas metas tornam-se óbvia, algum tipo de escolha deve ser feito, ainda que por omissão, determinando assim o futuro curso da carreira (BECKER, 2008, p. 119).

Diante de planos frustrados ou adiados, muitos músicos escolhem abandonar o trabalho com música ou, o que é ainda mais dramático, abandonar a música. Instrumentos são vendidos e falas do tipo “prefiro investir tempo na família” ou “a música é muita injusta” são cada vez mais frequentes. Aqueles que decidem continuar, enfrentam os sofrimentos causados pela falta de recompensa financeira e/ou pela falta de reconhecimento social.

Interpreto que, no caso dos meus interlocutores, o sofrimento está mais vinculado ao reconhecimento social, pois – e é importante enfatizar – a maioria dos músicos, desta pesquisa, são profissionais integrados e beneficiários de cachês que possibilitam a continuidade

das respectivas atividades profissionais, o que não é suficientemente capaz de retratar uma realidade mais abrangente de desigualdades, já que existe um alto número de músicos que romperam suas carreiras por pouca remuneração, seja por não terem mantido as devidas relações sociais, por conveniência, seja por não terem sido “eleitos”, num mundo de privilegiados – somos, em maioria, homens, brancos, heterossexuais e escolarizados.

5.2 Status social

As pessoas veem o músico de várias formas. Tem o lado místico: as pessoas não têm muita ideia de como tirar um som de um instrumento e te enxergam como um mágico ou alguém extremamente habilidoso. Ao mesmo tempo, tem a visão de que ‘músico não trabalha tanto’ e leva uma vida de regalias e fama (muito distorcida pelo *showbusiness*). E também as pessoas que não veem como uma forma de trabalho e acham apenas que quem é músico apenas o faz por hobby. O reconhecimento social, como sendo uma profissão, ainda é muito difícil ao meu ver. Muitos têm essas visões que mencionei acima e se apoiam nisso para não levar o profissional tão a sério quanto ele deveria. Seja querendo descontos absurdos, em cachê, na hora de contratar, seja disponibilizando uma estrutura precária para o desenvolvimento da atividade, entre várias outras coisas. Acham que a música é apenas uma diversão (Joãozinho).

Ao longo da história da civilização ocidental, o papel social do músico adquiriu diferentes representações. Na antiguidade clássica, por exemplo, os músicos amadores, ou seja, os que se dedicavam à música de forma “digna” e sem a intenção de servir, eram frequentemente vistos com maior apreço. Por outra via, os profissionais que desempenhavam o “mero papel de entreter” costumavam ter seu

status social rebaixado, a exemplo das “*hetairai* e *pornai* (contratadas para alegrar o ambiente sensual dos *symposioi*), bem como os jovens citaristas e cantores [...] que atendiam aos prazeres sexuais de adultos pederastas” (CERQUEIRA, 2007, p. 65). Tornar-se músico profissional, naquele contexto, significaria distanciar-se das artes dignas de um homem livre. Seria “labutar em tarefas medíocres e aplicar esforços em objetos inúteis” (PLUTARCO, PÉRICLES, 2, *apud* CERQUEIRA, 2007, p. 68).

Segundo Cerqueira, a distinção entre atividades liberais e servis é encontrada já na idealização de república de Platão, que negava a categoria de cidadão para os artesãos “vulgares e pouco nobres” e influenciou o pensamento moderno. Norbert Elias, ao estudar a vida de Mozart (1756-1791), sob uma perspectiva sociológica, mostra que, ainda no século XVIII, “era característica do grande artista burguês de corte viver, até certo ponto, em dois mundos” (ELIAS, 1994, p. 21), ou seja, no mundo do prestígio, quando, por sorte, o artista era exaltado pelo talento e tratado como “um igual” pelos nobres, e no mundo da servidão, cuja função era divertir a corte. Naquele século, Elias diz que o músico possuía o mesmo *status* de papeleiros, cozinheiros e “criados de *libre*”, o que, ao que me parece, não difere tanto do contexto desta pesquisa e que, é bom deixar claro, não inferioriza o músico pela comparação com esses outros profissionais.

Arrisco-me dizer que, hoje, muitos olhares prestigiosos estão mais voltados às atividades profissionais ligadas à música de concerto e aos artistas renomados da cultura de massa – eis um dos motivos pelos quais muitos ambicionam tal carreira –, enquanto as frentes de trabalho, em bares e festas particulares, estão intimamente relacionadas à “ideologia da causa final”, predominante, como vimos, desde a sociedade greco-romana, na qual o produto é o centro das atenções, enquanto o produtor é subvalorizado. Aqui, os músicos são contra-

tados para divertir pessoas, compor trilhas sonoras de festas e “fazer uma musiquinha de fundo”, quando, na verdade, qualquer trabalhador espera “que não seja considerado apenas um ‘simples executante’ condenado à obediência e à passividade” (DEJOURS, 2008, p. 73).

Mas é preciso ter em vista de onde vem esse olhar categórico. Vem dos contratantes? Dos próprios músicos? Os julgamentos são compartilhados por todos os extratos sociais? Ainda que sim, existe consenso entre as pessoas de uma tal “elite” socioeconômica e política? Existe, ainda, um sentimento de insatisfação entre todos os artistas? Essas perguntas surgiram durante minha tentativa de confirmar uma hipótese antecedente à pesquisa: nós, músicos de bares e festas particulares, representamos a metamorfose do tradicional bobo da corte. Tal presunção se fundamentou, primeiramente, na constatação de que, e como foi mostrado, no decorrer do texto, muitos músicos assumem o papel de ator e afirmam o caráter cômico como estratégia de *marketing*. Segundo, porque, muitas vezes, os contratantes, ou são políticos, ou são pessoas oriundas de famílias tradicionais, cujos sobrenomes atestam a descendência “nobre”. Esses herdeiros de latifúndios, de capital político, econômico, intelectual e simbólico se esforçam para preservarem o *status quo* transmitido por seus ascendentes e realizam seus eventos de modo a conservar os costumes de uma verdadeira sociedade de corte.

Graças à pesquisa empreendida, e ao olhar sociológico, essa generalização não se tornou possível, e pude observar que a distinção entre trabalho manual e intelectual nem sempre é problematizada entre meus interlocutores, e tampouco proferida por uma elite econômica, política e, no caso da filosofia greco-romana mencionada, intelectual. Mas antes de mostrar os fatos que evidenciam a incompletude da minha hipótese, vale ressaltar alguns casos que sugerem a constatação inicial.

O primeiro, eu tento evidenciar na transcrição de um panorama recorrente: o contratante de uma festa particular diz querer uma “musiquinha de fundo”, enquanto os convidados jantam. Apesar de a frase exemplificar bem a função social que o músico assume, ao aceitar fechar negócio, outros fatores contribuem para a analogia com a sociedade de corte: o público é branco; os garçons e churrasqueiros são negros; as empregadas domésticas e as babás são negras e usam fardas; a casa é de veraneio, à beira-rio, ou em condomínio luxuoso, na zona sul; o local reservado para o músico é afastado para que não incomode, sonoramente, as conversas. Uma simples foto retrataria bem o que descrevi, mas isso acarretaria numa exposição indevida.

Um segundo episódio emblemático confirma que, em partes, minha hipótese é compartilhada por outros músicos: numa foto publicada por mim, numa rede social, a qual mostrava minha preparação para um show, coloquei uma legenda que dizia “aqui estou mais um dia”. Minutos depois, Matheus Maya respondeu: “sob o olhar sanguinário da burguesia”. Nós dois estávamos fazendo referência à música “Diário de um detento”, de Racionais, cuja letra original diz: “aqui estou mais um dia, sob o olhar sanguinário do vigia”. O verso do *rap* reflete uma realidade de marginalidade distante da nossa, mas, respeitando as devidas proporções, sua menção ilustra um pouco do que é sentido, em determinadas situações.

Abrindo o ângulo, no entanto, esses fatos não comprovam que minha hipótese é globalizante. Primeiramente, porque o sofrimento no trabalho musical, relacionado à imagem social, não é questão preponderante para todos os músicos. Existe relativa realização artística para pessoas que possuem boa reputação ou detêm renda financeira paralela, como no caso, respectivamente, dos Faranis e do Samba do Arnesto, que realizam shows abertos, com respostas positivas do público e têm suas carreiras em ascensão.

Muita gente tem uma visão meio preconceituosa da profissão do músico. Acha vagabundo, não tem o que fazer e tal. Mas, eu já tenho uma visão totalmente diferente. Eu acho que a sociedade e as pessoas, de forma geral, respeitam muito e admiram, têm uma admiração por músicos, né? Elas têm uma certa inveja de querer saber tocar uma música, de querer saber tocar um instrumento, então elas têm essa admiração. Tanto é que, quando os músicos chegam numa festa, em confraternizações, as pessoas param, ficam comentando. Então, é um reconhecimento social muito grande que o artista tem na sociedade. Só uma parcela mínima, representada pelo grande conservadorismo e, atualmente, o bolsonarismo, que atacam diuturnamente a classe artística e a arte, de forma geral. Mas eu acho que a sociedade, de forma geral, reconhece a importância do artista na sociedade, e seu caráter de transformação, o seu poder de transformação, nas mentes e nos corações do povo brasileiro e do povo, de forma geral (Roque).

Man, concordo em partes. É foda ser um robozinho pra animar a galera, pra ganhar uma grana. Mas, mermão, mesmo assim eu acho que agente faz com verdade. A gente também se diverte fazendo isso. Eu acho também que é gratificante poder viver de música, tá ligado, independentemente do que a gente faz ser 100% do que a gente gosta. Mas eu tenho certeza também de que a gente gosta do que a gente faz, tá ligado? (Gabriel)

Outro fato é que nem sempre os contratantes desrespeitam os artistas. Existe, sim, preconceito por parte de uma determinada camada social, mas também há admiração, como Roque bem lembrou. Em um episódio meu, um casal de médicos comentou que seu filho estava tendo aula de música e falou sobre o desejo de que ele seguisse o mesmo caminho que o meu. Provavelmente, eles não problematizaram as questões que incomodam os músicos, mas o discurso emocionado – que veio à tona depois de algumas cervejas – revelou simpatia.

Outro contratante de festa particular chegou a me pagar o dobro do combinado pelo simples fato de ele admirar minha dedicação à música – fazendo referência à minha carreira acadêmica. O valor a ser pago era 750,00 reais, mas foi depositado R\$ 1500,00, ou seja, mais de um salário mínimo em um show de três horas, o que sugere muitas reflexões sobre o poder aquisitivo do meu cliente e, principalmente, do que leva músicos, como eu, a se submeterem às condições de trabalho que agridem a imagem, o ego e a saúde – física e mental.

De fato, são exemplos que demonstram a razoabilidade com que deve ser feita uma análise das representações sociais e do *status* social do músico. Porém, os episódios descritos também podem refletir um mecanismo de uma “nobreza” que cede àquele burguês fidalgo de Molière, aspirante à tipificação de “pessoas de trato”, uma sensação de pertencimento. Em outras palavras, usam-se discursos para que o músico, ludibriado por um possível alpinismo social, se sinta bem afortunado por um retorno financeiro imediato e por ser tratado “como um igual”.

Há também ocasiões em que o músico é premiado com a atenção do público, o que lhe permite expressar subjetividade, através de uma performance mais interativa. Outras vezes, mesmo não havendo comunicação, o músico se sente bem, pelo simples prazer de ser ouvido e de se ouvir quando não há ruídos ou redução do volume da sonorização.

Muitas vezes, eu já saí de casa, sem querer tocar, sem querer me apresentar, e quando eu chegava, no lugar, eu começava a cantar e, tipo, me sentia bem, me fazia bem. Eu esquecia e, tipo, muitas vezes, eu saía pra tocar e [pensava]: eu sei que vou começar a tocar e isso vai passar. Pra mim, isso é terapêutico. Eu percebo que só dou realmente o devido valor, quando eu estou fazendo, entendeu? Às vezes, pra mim é um fardo ir,

mas quando eu to lá, eu percebo o quanto aquilo é foda pra mim, entendeu? Tem dias que eu to puto, chego, no lugar, e começo a cantar. Eu mesmo admiro, eu gosto do meu trabalho, do que eu faço, eu acho que eu canto legal e às vezes, eu mesmo fico [pensando]: porra, que bom, velho! Aí, eu sou grato a isso porque ela consegue mudar meu estado de espírito (Matheus Maya).

Entre os motivos que fazem as pessoas contratarem o serviço musical para seus eventos, destaca-se a justificativa mais ouvida: a música, ao vivo, dá um *up*, na festa. O que seria um "*up*", afinal? Por bem ou por mal, tal questionamento não é frutífero, pois há uma infinidade de razões de caráter abstrato. Além disso, é conveniente para os músicos que essa fonte de renda não se esgote, enquanto não se consegue outras alternativas. Finalizo esta sessão com mais uma citação de Molière: "[...] encontramos aqui um homem como nos convém a ambos; renda fácil nos proporciona o tal Sr. Jourdain, com as visões de nobreza e galantaria que meteu na cabeça; e bom seria para a sua dança a para a minha música que toda a gente fosse como ele" (MOLIÈRE, 1965, p. 108).

5.3 Sentimento de isolamento

Becker define o termo *outsider* como a construção de uma subcultura composta por um grupo desviante, isto é, o modo de vida não convencional de pessoas que se diferem da sociedade mais ampla. "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, 2010, p. 90). Dessa maneira, neste subcapítulo, pre-

tendo descrever os estilos de vida dos músicos, que fazem parte desta pesquisa, a fim de observar como eles lidam com o relativo sentimento de isolamento.

Como afirma Heinich, o romantismo, marcado pelo “regime da singularidade”, é responsável por propagar a imagem do artista como aquele ser excêntrico, que foge da norma, não necessariamente na criação de uma obra, mas no seu próprio estilo de vida. Nesse sentido, ser artista é uma categoria prestigiosa e cobiçável e, segundo a autora, a concepção contemporânea supõe que seja enquadrado nessa categoria não só a arte em si, mas também os ofícios da arte. “O artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista. Daí a importância dos investimentos ligados ao estatuto de artista, objeto, ao mesmo tempo, de incerteza e de fascinação” (HEINICH, 2005, p. 139).

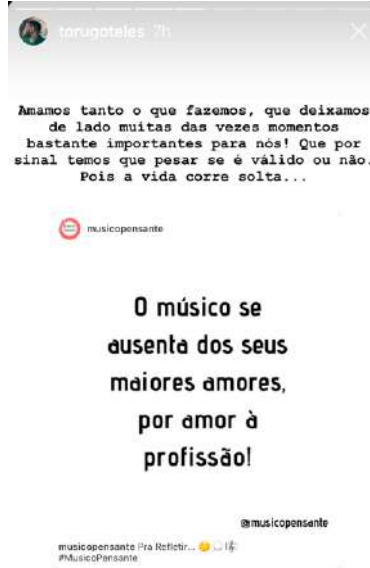
Baseado no ideal romântico mencionado, a sociedade constrói uma imagem sobre a música e sobre os músicos que, quando não é calcada no preconceito, remete a um estilo de vida excêntrico e alheio às convenções da vida comum. Esse arquétipo é responsável por colonizar não só o imaginário popular, mas o imaginário do próprio artista, quando este assume uma estética conscientemente *underground*. Tal observação fica evidente, no uso de roupas extravagantes, em momentos de não trabalho, nos discursos que exaltam o “diferentão” (Talibã), fazendo referência a artistas transgressores como Cazuza e Tim Maia, e, principalmente, no orgulho de viver com “horários trocados”: “velho, é *top* poder acordar na hora que quer, [melhor do que] trabalhar no comércio pra ganhar salário mínimo [...]” (Torugo).

Em contrapartida, ressentem-se o fato de que o padrão de vida de quem trabalha com eventos desfavorece relações familiares e

afetivas. Em datas tradicionalmente comemorativas, como dia das mães, dia dos pais, dia dos namorados, natal, réveillon ou eventuais confraternizações, os músicos também estão trabalhando, pois são oportunidades de cobrar cachês mais altos. Folga ou férias dificilmente estão nos planos daqueles que obtêm renda financeira, exclusivamente, do trabalho com música. A causa mais palpável está no medo vivenciado por quem está mergulhado na economia da incerteza, inerente ao setor de serviços e ao sistema neoliberal. Nessa lógica, predomina o individualismo, o medo da concorrência e da perda de espaço. A possibilidade de não haver tantos shows na semana seguinte, faz com que eles garantam as oportunidades ofertadas, mesmo que o corpo esteja cansado, que a voz esteja rouca, que os dedos e articulações estejam doloridos, ou mesmo que não haja tempo de fazer todas as refeições.

Consequentemente, suas relações sociais, fora do trabalho, ficam fragilizadas. Frequentemente, esses músicos são acusados de antissociais, por não participarem de eventos familiares, reuniões de amigos ou datas comemorativas de pessoas afetivamente próximas, pois “quando se trabalha enquanto os outros dormem, é difícil ter uma interação social normal com as pessoas” (BECKER, 2008, p. 107).

Figura 31: Imagem divulgada por Torugo Teles, no Instagram. Nela, é expressado o dilema entre passar o tempo trabalhando e estar com a família.



É o problema que todos nós enfrentamos, né? Que é o convívio social. A partir do momento que a gente se entrega à nossa profissão, a gente deixa de ter o convívio social com amigos e familiares, pra viver na bolha social de outras pessoas, né? Eu não lembro qual foi o último natal, o último réveillon e o último São João que passei junto com todos eles. Acredito que esse seja o primeiro, né, por causa do COVID. Eu to passando muitas coisas junto com [minha esposa] Francelle, esses dias. Eu acredito que a gente abdica muito da nossa vida pessoal, em prol do nosso sonho, né, do nosso amor à música (Torugo). Desde a época [do início] dos Faranis, começou a doideira. Já tive várias crises existenciais, várias. Nunca pensei em desistir, mas já tive crises existenciais: mermão, será que é isso que eu quero? É os Faranis? Quero viver desse tipo de arte? Aí, depois eu abracei, mermão, e depois que eu abracei, aceitei

tudo. Aí eu pensei o que eu sempre falei na banda: uma coisa sustenta a outra, tá ligado? Tipo, se não existissem Os Faranis, eu não ia poder me sustentar (Gabriel).

Já Talibã parece lidar, positivamente, com o seu estilo de vida: “eu me sinto muito bem! Em relação a não poder participar de festas familiares, eu não sinto falta, já me acostumei, pois já faz um bom tempo que trabalho aos fins de semana. Eu aproveito pra curtir a família durante a semana”. Matheus Maya, ao ser questionado sobre tal tema, fez uma associação com o período de isolamento social ocasionado pela COVID-19:

Eu já passei por todo tipo de sentimento possível. Já passei pelo sentimento de pensar: ah, vou aproveitar esse tempo pra melhorar, aprender. Já passei pelo desespero de tá sem dinheiro. Já passei por vários momentos, e hoje eu sinto saudade, tenho vontade de voltar a tocar, só que de uma maneira diferente. Tá bom pelo fato de eu estar com meus pais, no final de semana, tá massa! Só que, ao mesmo tempo, não tá tão legal porque eu não posso me juntar com os outros, restringe só a meu pai e minha mãe. Raras vezes, eu quebrei a quarentena, vim quebrar mais a quarentena agora porque eu fui inventar de fazer uma *live*. Quebrei e tal, e me senti super bem, super feliz, tá ligado? Apesar de estar sendo irresponsável pra porra. Mas no geral, é isso. O isolamento tá benéfico assim, pelo lado de eu não sentir a falta de fazer o que eu tava fazendo como cantor, tá tocando em barzinho, me fudendo, mas senti uma falta daqueles eventos que eu fazia que achava foda, como foi a *live* agora (Matheus Maya).

Gabriel Farani pensa de forma similar:

Velho, relacionado à família, é muito de boa, bem tranquilo, quanto a isso. Só é chato a questão de Natal, Ano Novo, ou ani-

versário de alguém que eu nunca vou. Isso é foda e a galera, a família sempre pergunta, mas eles sempre entendem e eu chego junto depois, tá ligado? Relacionado a amigos, tranquilizo porque eu toco com meus amigos né? A banda lá só é brother, velho. Eu já to com meus amigos sempre. To com meus amigos final de semana, to com meus amigos dia de semana, to com meus amigos o tempo todo, até mais do que com a minha família. Então pra mim é bem tranquilo isso, velho, bem de boa. Só é chato quando eu quero ir pra algum show que eu goste ou fazer alguma coisa, ou viajar pra algum lugar que eu goste e ter o compromisso de trabalhar, no fim de semana. Só isso, mas, de resto, até viajar, a gente decide viajar, a banda junto, todo mundo junto (Gabriel).

Os discursos transcritos revelam um misto de sentimentos que varia entre o ressentimento de não poder fazer parte dos eventos sociais desejados e a sensação de conformismo de quem já está habituado com o distanciamento.

5.4 Estratégias de defesa

Para Dejours (2013), o sofrimento, no trabalho, não é uma fatalidade, mas, sim, resultado de uma organização capitalista que flerta com a banalização da injustiça. No entanto, o autor afirma ainda que, para a autoproteção psíquica, os indivíduos criam estratégias de defesa que visam a transformar o sofrimento em prazer. Para tanto, Dejours recorre ao conceito psicanalítico de “sublimação” – mecanismo que prever a conversão, a longo prazo, de reações indesejadas.

Potencialmente, a sublimação oferece benefícios essenciais para a saúde mental, em termos de crescimento dos registros de sensibilidade do corpo, da identidade e do amor-próprio.

Pelo contrário, as organizações do trabalho que impedem a sublimação, como o Taylorismo, ou a avaliação individualizada do desempenho, são nocivas para a saúde mental. O trabalho não pode ser neutro, no que diz respeito à saúde mental, ou gera o melhor por intermédio da sublimação, ou então gera o pior, a ponto de poder, via sofrimento ético, conduzir à ruína do amor-próprio e à passagem ao ato suicida (DEJOURS, 2013, p. 27)

Logo, o processo de sublimação é realizado pela mobilização da inteligência astuciosa, para superar os problemas enfrentados, o que só é possível com o acúmulo de experiência profissional. Num movimento que oscila entre fracasso e busca por soluções, o indivíduo, através da prática e familiaridade com a matéria, desenvolve habilidade, destreza e técnica que visam a facilitar sua relação com as ferramentas de trabalho. Pode-se lembrar, por exemplo, dos procedimentos improvisados para resistir às condições precárias de trabalho: o uso de palheta em violão de nylon para não quebrar as unhas; a transposição de tons para proporcionar conforto vocal; ou as adequações feitas por bateristas para produzir uma textura sonora mais heterofônica.

Contudo, não é do corpo biológico movido por respostas cognitivas que a psicodinâmica do trabalho trata, mas, sim, de um “segundo corpo, a este corpo subjetivo que se constitui a partir do corpo biológico, o corpo erógeno. E é exatamente este corpo resultante da experiência mais íntima de si e da relação com o outro que é convocado no trabalhar” (DEJOURS, 2004, p. 29). Nesse sentido, a inteligência é mobilizada para criar estratégias que superem os desgostos ocasionados pela falta de reconhecimento social.

Nota-se, que os sofrimentos constatados, nesta pesquisa, não estão, necessariamente, relacionados à retribuição financeira, mas,

principalmente, à retribuição simbólica. Em conformidade teórica, Campos (2007) prevê que o sentimento de “gratificação pessoal” não é gerado somente no modo de relação essencial com a música, mas também no vínculo com outras pessoas. Dejours contribui ao afirmar que a recompensa se dá através do reconhecimento da contribuição individual dada à organização de trabalho, reconhecimento este que enquadra dois tipos de julgamento: por utilidade e estético. O primeiro é proferido, na linha vertical, por superiores hierárquicos e/ou subordinados.

O julgamento de utilidade pode também emanar do cliente, do utilizador, do paciente, do aluno, quer dizer, do beneficiário da qualidade do serviço. O julgamento de utilidade é importante para o sujeito, porque lhe confere um estatuto na sociedade. A condição para poder ascender não só a um salário, mas aos direitos sociais, é que a sua atividade seja reconhecida como um trabalho e não só como um *hobby*, um passatempo ou uma ocupação (DEJOURS, 2013, p. 18).

No caso das frentes de trabalho referidas, nesta pesquisa, apesar de não haver vínculo empregatício formal, pode-se considerar como superiores hierárquicos os contratantes e clientes, pois são eles que expressam opiniões que interferem decisivamente para a distribuição do trabalho dos músicos.

Mano, pelo público de uma maneira geral, é muito bom ser reconhecido, porque, por mais que eles não tenham critérios técnicos, mas você [...] percebe] que você não é só o lance da voz. Então, no lance da performance, tem algo a mais que fazem aquelas pessoas, por mais que sejam poucas, gostarem de você, entendeu? [...] Só que aí, aconteceu comigo já [de] a pessoa chegar e dizer: ah, você canta muito. Mas por que eu

ignoro? Porque eu sei que a pessoa tá bêbada, aí, às vezes, ela faz uma correlação que minha voz parece com a de [...] Wesley Safadão. Então, eu acho a opinião do público muito importante. Acho que a gente tem que dosar o que vai absorver, tanto pro bem, tanto pro ruim (Matheus).

Essa gratificação é muito bacana, muito legal mesmo. Pra gente então, como banda, é muito diferente isso. Eu falo porque todo mundo veio da mesma pegada, da mesma história, da mesma onda. E, pra gente, é bem engraçado. Tipo, essa parada do reconhecimento do público, eu acho bom para o caralho, saca? [...] já rolou autógrafo e a porra. Pra gente, foi muito estranho, mas foi muito gostoso essa sensação, e, tipo, é como você ser reconhecido pelo seu chefe, saca? (Gabriel).

Já Torugo descreve o sentimento de dar oportunidade de trabalho para os músicos que lhe acompanham: “incrível, não ser somente reconhecido pela população, mas também por ajudar pessoas da música em minha volta. Gosto de ver quando uma pessoa está crescendo e saber que tive parcelas de ‘culpa’”.

Por outra via, o julgamento estético provém, na linha horizontal, de pares e colegas de trabalho, ou seja, de outros músicos. “Enuncia-se sempre, em termos estéticos: é um belo trabalho, é uma bela obra, é uma demonstração elegante, é uma linda forma” (DEJOURS, 2013, p. 19). Para os músicos, elogios, como esses, engrandecem, principalmente quando vêm de outro músico que ele admira:

Pra realmente você ter uma maneira de reconhecer se tá indo bem ou se tá indo mal, eu acho que a opinião importante mesmo é a técnica, como de outro músico, de uma galera que mesmo que não seja [musicista], mas sei lá, um produtor, alguém que tá envolvido no meio. Eu fico muito mais vangloriado quando algum músico que eu acho foda [...] chega pra mim e

diz que eu canto bem, que eu sou foda [...]. Isso pra mim conta mais do que a opinião do público (Matheus).

E a questão do reconhecimento por outros músicos a gente acha muito massa, principalmente por músicos que a gente tem como referência. A gente não liga muito pro reconhecimento de músicos bons como análise, saca? Músicos que estão lá pra analisar a gente, a gente não liga muito não pra isso. Antigamente, a gente se importava e só trazia sentimentos ruins pra gente. A gente começou a tocar pra músicos, e hoje em dia a gente não toca pra músicos, a gente toca pras pessoas, pro público, pra quem gosta da gente (Gabriel).

Acredito que preciso melhorar mais, mas graças a Deus recebo elogios e também críticas que me faz ter mais sede de conhecer mais coisas. Cresci desenvolvendo um ritmo, mas com o tempo eu tive a necessidade de saber e conhecer outros temas (Alan Batera).

O prazer de ser reconhecido pelo público é algo que não tem preço, é uma das magias da música. Hoje, tenho a oportunidade de cantar em shows, e ver o reconhecimento da galera é prazeroso. E ser reconhecido por outros músicos, principalmente, os músicos que você admira, deixa nosso ego feliz e mostra que estou, fazendo um bom trabalho, um trabalho diferenciado (Talibã).

No entanto, quando essas expectativas não são satisfeitas, ou seja, quando a dinâmica do reconhecimento fica inerte, o músico vivencia a frustração. Vale lembrar, por exemplo, que, em alguns casos, o não reconhecimento de esforços individuais é uma estratégia dos empregadores, para forçar o superfaturamento, em que o trabalhador precisa se doar, cada vez mais, e produzir quase que incansavelmente para gerar lucro. Tal presunção é comprovada,

empiricamente, em situações de assédio, quando, por exemplo, um dono de bar cobra “mais energia” no palco, isto é, mais interação, movimentação e repertório dançante.

Contudo, “se falta reconhecimento, os indivíduos engajam-se em estratégias defensivas para evitar a doença mental” (DEJOURS, 2008, p. 79). Nessa perspectiva, já que a maioria dos músicos não desfruta de circunstâncias que lhe possibilita imprimir subjetividade e singularidade, eles utilizam outros meios para isso, como gravação de vídeos para a internet ou participação em coletivos de arte. Quando não se faz uso desses recursos, evidencia-se uma espécie de apatia, isto é, um estado de indiferença, para dar manutenção à saúde mental. Na perspectiva da psicodinâmica do trabalho, tais condutas podem ser caracterizadas como estratégias defensivas.

Os Faranis criaram uma espécie de “filosofia de vida” que eles chamam de “Só vai”, o que significa que eles têm consciência das más condições de trabalho por quais passam, mas preferem driblar a mente, apoiados no subterfúgio da diversão para tornar o trabalho mais “leve”:

A gente internalizou isso. Iolanda até tatuou ‘paciência, respire e só vai’. A gente pega umas paradas chatas, mas, velho, tem que se divertir, porque se não fica muito mecânico. É a mesma coisa que você ficar trabalhando num caixa de um banco, numa lotérica, no Gbarbosa, numa gráfica, tá ligado? Fica muito automático. Mas, tipo, você tem que insistir, se reinventar, pra ficar gostoso o seu trampo, né velho? Pra você sentir prazer naquilo (Gabriel).

Teve uma época dos Faranis que tava virando uma rotina, tava ganhando dinheiro pra caralho, tocando que só a peste, três, quatro festas por dia. Só que, velho, tava numa sequência de show que era doideira. A gente não aguentava nem um olhar pro outro. Tipo, o repertório chato pra caralho. Aí o que foi que aconteceu? Ganhamos uma grana e viajamos. Viajamos, damos uma respirada, uma curtida, refletida, mas

depois já rola saudade de tocar de novo. Aí, a gente colocou um novo repertório e, porra, ficou outra pegada, outra história (Iolanda).

O repertório, mencionado por Iolanda, é algo que merece atenção também. Muitos músicos, por mais que gostem dos gêneros que tocam, ficam exaustos pela repetição. Mas raramente é possível fugir do que ela chamou de monótono, pois, em festas particulares, principalmente, o público não se repete com frequência. Somente em bares onde a plateia não varia, com regularidade, a troca de repertório é bem-vinda.

Figura 32: Tatuagem de Iolanda com a frase presente nos discursos dos integrantes dos Faranis.



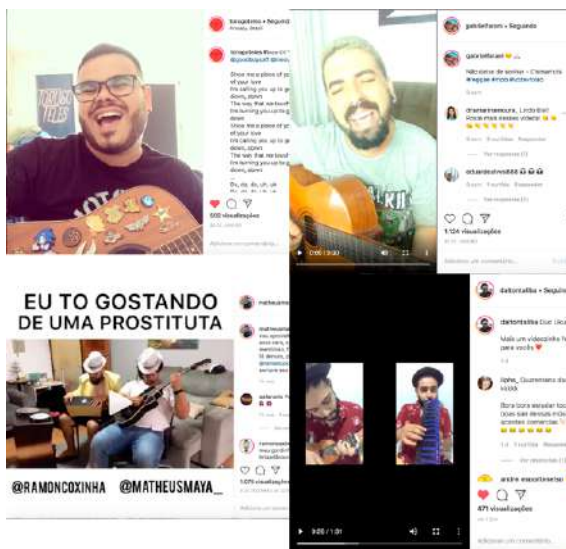
5.4.1 Vídeos como alternativa

No capítulo 3, mostrei que a maioria dos meus interlocutores afirmam ter uma prática musical mais voltada às tocadás, e que não há tanto tempo gasto com estudos individuais ou ensaios. Muito do que se apresenta, publicamente, é oriundo de “entrosamento”. Geralmente, o cantor decora a letra, os instrumentistas decoram a progressão harmônica, bem como o padrão rítmico, e compõem os repertórios, durante o show, o que só é possível graças às habilidades técnicas de cada um. Mas, a ausência de prática cotidiana decorre, principal-

mente, de fatores como falta de disposição, falta de hábito, falta de interesse no repertório, e/ou descontentamento com a profissão.

Mas, contrariando os discursos de um certo abandono dos instrumentos em momentos de não trabalho, foi constatado que há, sim, certa regularidade de práticas musicais, o que não está, necessariamente, relacionado, à continuidade dos seus projetos profissionais. Percebi que os músicos, frequentemente, gravam vídeos para as redes sociais, tocando músicas que não integram o repertório dos shows. Interpreto que tais publicações não servem apenas para movimentar suas páginas virtuais, com intuito comercial, mas também para expressar uma face-ta artística não estimulada em ambientes de trabalho.

Figura 33: Colagem de imagens que mostram músicos apresentando-se em vídeos publicados no Instagram.



Nas publicações, eles criam legendas que admitem a necessidade de tocarem músicas de gosto pessoal e de se apresentarem de um

modo diferente. Num dos vídeos, Talibã comentou: “tava com saudade de djavenear”. Em outro, como mostra a figura 31, Matheus Maya criou um personagem e interpretou uma canção de caráter cômico.

Penso que fazer vídeos para a *internet* significa estar se sujeitando a uma possível repetição do sofrimento antes vivenciado, pois, ainda assim, o músico pode frustrar-se, caso o número de visualizações não atinja as expectativas criadas. Entretanto, não se pode ignorar essa estratégia, já que, para aqueles que mantêm uma relação essencial com a música (Campos, 2007), o simples fato de estar num ambiente acusticamente favorável, ou de tocar o que deseja, ou mesmo de experimentar novas formas de extrair sonoridades, representa um prazer pessoal que não é, e não se deve esperar ser, mensurável por terceiros. Em um exemplo meu, um amigo criticou minha conduta de levar um violão “ruim” para o show, já que eu tinha outro de qualidade superior guardado em casa. Eu reagi e justifiquei que comprei um violão melhor para me desenvolver tecnicamente, e que, se o levasse-se ao show, além de correr o risco de danificá-lo, eu não conseguiria obter 50% da sonoridade que ele proporciona, pois não dispomos de condições acústicas propícias. Tocar num instrumento ruim sob tais circunstâncias se caracteriza quase como um martírio, e a consciência de que um instrumento superior não muda a situação no trabalho, fez-me criar tal estratégia.

Outra estratégia observada se refere ao contínuo investimento paralelo numa carreira autoral. Torugo Teles tem três singles lançados e disponibilizados, em plataformas digitais de música. A meta, desde 2018, é lançar uma música por ano. Para isso, ele usa uma parte do dinheiro obtido em shows para impulsionar publicações nas redes sociais. Dessa maneira, torce para que um dia não precise mais do trabalho atual. Com o mesmo intuito, Matheus Maya lançou seu primeiro single no início de 2020. Samba do Arnesto é a banda que mais tem músicas gra-

vadas, somando-se um total de quatro, disponibilizadas, também, nas plataformas digitais. Já os Faranis ainda não publicaram composições autorais, mas o objetivo, para o ano de 2022, é aproveitar o momento de ascensão, no cenário aracajuano, para investir num álbum.

5.4.2 Coletivos de arte

Segundo Menger (2005), o processo artístico está, fundamentalmente, calcado na premissa da incerteza, ou seja, o resultado não é previsível, o que torna o trabalho com arte diferente de outras profissões. Já a atividade em bares e festas particulares parece contrariar essas presunções. Os participantes desta pesquisa concordam que a execução do trabalho é quase sempre prevista tanto pelo público quanto pelo próprio músico, ou seja, a performance, o repertório e as dinâmicas são os mesmos, tendo em vista os gostos similares dos diferentes clientes. Torna-se, portanto, um trabalho rotineiro e mecânico, no qual a subjetividade se limita a engajar pessoas numa proposta festiva. Nesse sentido, vale citar alguns pontos de encontro que servem para um *network* entre músicos e como “rota de fuga”.

Alguns grupos de artistas ligados à música, ao teatro, à literatura, à dança e às artes plásticas se organizam em coletivos de arte, para realizarem eventos independentes. Além disso, muitos realizam encontros direcionados somente a artistas, o que revela um auto isolamento, similar ao que Becker (2008) constatou, em Chicago. O precursor deles talvez seja o já mencionado “Rua da cultura”², onde várias pessoas se reuniam, às segundas-feiras, para promover arte. Infelizmente, e depois de diversas denúncias, o movimento que teve início em 2002 não está mais ativo.

² Ver página 120.

Posteriormente, surgiram outros coletivos que se organizam de forma similar. Dentre eles, destaco o “Projeto Clandestino”, o “Coletivo Sarau Debaixo”, o “Som de Calçada”, o “Som de Quebrada” e o “Ensaio Secreto”. Os três últimos foram, inclusive, contratados pela prefeitura de Aracaju, para o Projeto Verão 2020. O Som de Calçada, por exemplo, teve início, em 2012, e se autocaracteriza como um “movimento de ocupação urbana” que propaga a arte da juventude. Os encontros são semanais e ocorrem na orla de Aracaju, mais precisamente, na praia popularmente conhecida como “Cinelândia” ou “Cinelê”.

O som de calçada
Reúne a elite e a quebrada
Sem precisar levar nada
Além do sentido da união

É um tapa na cara
Na monotonia dominical
É um bando de gente
Chapando-se de alto astral
É rock, reggae e blues
É samba, rap, hip hop
Transbordando luz
Todos em uma só voz
Num só coração
Do jeito que Bob pediu
[...]
É no mesmo dia, na mesma hora
E no mesmo lugar 19 horas
Cinelândia, Aracaju
Quem quiser pode chegar (Danilo Lumiano)³

³ Disponível em: <<http://lumiano.blogspot.com/2015/07/som-de-calcada.html>>. Acesso em 05 de junho de 2020.

Já o “Ensaio Secreto” é o mais popular e mais ativo atualmente. Ocorre todas as segundas-feiras, ininterruptamente – o que é dito com orgulho pelos organizadores – desde 2016, não parando, inclusive, quando o dia do encontro coincide com o Natal e o Réveillon. A palavra secreto é utilizada porque os “ensaios” não eram, em princípio, divulgados publicamente. Somente alguns artistas recebiam os comunicados, através do *WhatsApp*. Atualmente, o coletivo divulga seus encontros, por meio do *Instagram*, para qualquer pessoa interessada. No momento, eles também cobram um valor de entrada. O local, que varia de semana em semana, só é comunicado no dia do evento.

Os organizadores, o poeta João Victor Fernandes e o músico Paulinho Araújo, dizem ter idealizado o coletivo com a intenção de fornecer uma rota de fuga para os artistas. Desse modo, eles estabelecem uma pauta diferente para cada encontro que começa com rodas de conversa e continuam com a apresentação de um ou dois artistas convidados previamente. As performances são, frequentemente, intermediadas por intervenções poéticas.

Figura 34: Foto de divulgação do Ensaio Secreto.

ENSAIO SECRETO
2 ATRAÇÕES SURPRESA +
INTERVENÇÕES +
FILA DE POESIA

ACESSO:
R\$10 + DOAÇÃO*
R\$10 + CARONA AMIGA
R\$10 + USAR A BIKE
R\$10 + INTERVENÇÃO
(OS 20 PRIMEIROS INSCritos)
R\$15 SEM DOAÇÃO

TODAS
SEGUNDA-FEIRA

20H
ABERTURA
DA CASA

21H
RODA
DE CONVERSA
(GRÁTIS)

EM ALGUM
LUGAR DE
ARACAJU

ANIVERSARIANTE
DO DIA
ACESSO
GRATUITO

* AS DOAÇÕES PODEM SER
ALIMENTOS NÃO PERECÍVEIS, ITENS
DE HIGIENE PESSOAL, RAÇÃO DE PET,
ROUPAS, BARRIGUELOS, CALÇADOS,
LUVAS - TODOS EM BOM ESTADO.
PARTICIPE DAS AÇÕES SOCIAIS!

COLETIVO ENSAIO SECRETO

No dia 11 de dezembro de 2019, eu visitei o coletivo, pela primeira vez, com um olhar mais antropológico. Lá foram ditas frases como: “somos um coletivo de artes que promove um sarau multicultural todas as segundas-feiras” e “uma ótima oportunidade pra acalmar a mente”. Outro dia fui convidado para me apresentar. A experiência revelou o que eu já imaginava, isto é, que eu não sabia mais lidar com performance intimista, em que pessoas estão dispostas a me ouvir atentamente. Frases ditas por mim, no trabalho, foram, espontaneamente, expressadas, como, por exemplo, “quem quiser pedir música fique à vontade”. Por vários momentos, esqueci que ali eu não precisava atender ao gosto do público presente, mas, sim, utilizar aquele espaço realmente como “rota de fuga”. Gabriel é um frequentador assíduo:

Então, mano, eu acho o ensaio secreto bacana. Eu gosto muito porque eu vou pra um lugar que eu vou ouvir coisas totalmente diferentes das que eu to acostumado. Ver gente que respira mais arte do que eu e tal. Eu gosto, eu acho bacana (Gabriel).

Já Matheus Maya, apesar de ser também um frequentador, pensa mais criticamente:

É massa! Só que o fato de eu ir, de gostar e de apreciar as coisas que estão lá, não significa que eu ache aquilo ali a coisa mais primordial pra mim. Primordial que eu digo assim, de artista [...] porque aí eu estaria fechando um leque pra dizer: aquilo ali é ser artista, aquilo ali é respirar arte. Lá você vê arte de diversas formas, poesia, dança, apresentação de diversas formas. E o fato de [existirem] pessoas que se doam muito pra aquilo, não quer dizer que aquele tipo de arte e aqueles tipos de pessoas são realmente artistas, [enquanto] quem toca em barzinhos não é movido a isso também (Matheus Maya).

Figura 35: Alguns músicos apresentando-se no Ensaio Secreto.



Neste último capítulo, enfatizei os aspectos positivos e negativos que permeiam a subjetividade dos músicos que atuam em bares e festas particulares de Aracaju, especialmente, dos músicos que, desta pesquisa, participam. A psicodinâmica do trabalho, conceito desenvolvido por Dejours (1949-), foi um recurso frutífero para a interpretação das questões levantadas.

6. Considerações finais

Se Elias achava, no caso de Mozart, “inconcebível pensar que o rompimento das figuras mais conhecidas do mundo musical de seu tempo com as condições normais de serviço, com o esquema socialmente prescrito de sua profissão, não tivesse afetado sua obra como compositor” (ELIAS, 1994, p. 28), imagino ser possível pensar também em como as condições de trabalho descritas no capítulo 5, bem como as circunstâncias sociopolíticas investigadas no capítulo 4, influenciam o trabalho dos músicos desta pesquisa, ou ainda, na relação que eles mantêm com a música. Suponho que tanto o modo essencial seja afetado, já que unhas quebradas, vozes roucas e lesões musculares impossibilitam uma performance satisfatória, quanto o modo relacional seja constrangido, considerando a exposição da subjetividade aos riscos de uma organização de trabalho calcada na lógica maquinal.

Gostaria de sublinhar que as novas formas de organização do trabalho podem e devem ser questionadas. Elas não têm nada a ver com a consequência inevitável de um destino. Toda organização do trabalho é uma construção humana. Ela só se desenvolve com o consentimento e a colaboração de milhões de homens e mulheres. O trabalho pode gerar o pior, até o suicídio, mas ele pode gerar o melhor: prazer, autorealização e emancipação da dominação dos homens. Não existe nenhuma fatalidade na evolução atual. Tudo depende da formação de uma vontade coletiva a fim de reencontrar o trabalho (DEJOURS, 2009, p. 53).

O objetivo desta etnografia foi analisar aspectos que permeiam o trabalho com música em bares e festas particulares na cidade de Aracaju. Como tentei mostrar, essa atividade profissional está inserida no setor de serviços informais, cujo *modus operandi* é condizente com os preceitos do neoliberalismo. Para auxiliar a interpretação dos dados coletados, utilizei-me de referenciais teóricos da sociologia e da psicologia, a saber: Menger (2005), Becker (2009; 2010), Campos (2007) e Dejours (1993; 2004; 2008; 2009; 2013).

Para compreender as relações sociais entre os participantes deste mundo da arte, mantive contato, sistemático, com 14 músicos, com os quais obtive dados e questionamentos relevantes para a pesquisa. A apresentação biográfica de cada participante foi feita com o apoio teórico do conceito de “modos de relação com a música”, o que contribuiu para analisar suas práticas sob a égide da categorização essencial/re-lacional. Constatei, inicialmente, que suas carreiras profissionais são conduzidas por líderes de banda ou cantores que se autodenominam “autônomos” e possuem planos artísticos condizentes com o *mainstream*. Portanto, a crença numa possível ascensão comercial faz com que eles aceitem as “provisórias” condições de trabalho e esqueçam de reivindicar pautas coletivas. Tal conduta se aproxima de mais uma característica do neoliberalismo: o individualismo.

Agem de modo similar as instituições que, supostamente, protegeriam a classe musical, tais como o Sindicato dos Músicos de Sergipe e a Ordem dos Músicos do Brasil, os quais são, constantemente, acusados de lutarem por interesses pessoais. Potencializando o desamparo governamental, a contextualização sociopolítica da cidade, representada, no capítulo 3, revelou como os órgãos públicos e seus gestores colaboram para a economia da incerteza (MENGER, 2005), na qual a atividade profissional com música se assenta. Mostrei, utilizando a teoria de Becker (2010), que a omissão e interferência do

Estado indicam uma política clientelista que se evidencia através de ações antidemocráticas de acesso a projetos culturais e de intervenções de variados tipos, inclusive policiais.

Depois de situar a pesquisa no tempo-espaço, e esboçar uma “estrutura” sociopolítica, descrevi, no capítulo 4, as condições de trabalho e o modo como os músicos se organizam para conduzir suas carreiras e lidar com os problemas emergentes. Para tanto, criei as seguintes categorias analíticas: remuneração, tempo de show, estilos de vida, distribuição, condições acústicas, condições de infraestrutura e repertório. Já no capítulo 6, e sob a perspectiva da psicodinâmica do trabalho, refleti sobre aspectos subjetivos inerentes à atividade profissional. Tal abordagem ajudou a constatar que a dinâmica prazer-sofrimento está mais intimamente ligada ao modo de relação com a música – ao que parece, a maioria dos meus interlocutores tende a se aproximar do modo relacional, mais especificamente ao reconhecimento social, ao sucesso *versus* frustração e ao relativo sentimento de isolamento.

É importante lembrar que os enfoques deste texto não fazem justiça a toda complexidade que envolve a profissão musical na cidade. Por acreditar que um trabalho científico deve ser guiado por uma perspectiva politizada e inclusiva, e, portanto, na contramão do que se vivencia na sociedade extra-acadêmica, vale ressaltar algumas falhas desta pesquisa, seja por inviabilidade, seja por descuido no recorte do objeto. Enfatizo, aqui, por exemplo, a ausência de questões de gênero e raça, não consideradas na composição do texto, por não ter recebido reflexão e discussão suficientes, juntamente com meus interlocutores. Consciente do meu lugar de fala – pesquisador homem e branco, assim como a maioria dos participantes dos músicos apresentados aqui –, sugiro a seguinte pergunta: se as condições de trabalho são desfavoráveis para nós, representantes de um setor

social privilegiado, como será a situação para outras minorias, para os grupos sociais historicamente marginalizados, como mulheres, negros e gays? Tal indagação não deve ser negligenciada em pesquisas futuras.

Nesse sentido, Iolanda, única mulher participante desta etnografia, afirmou sofrer preconceito no mundo da música, assim como suas colegas musicistas. Em alguns momentos de sua carreira, ela integrou bandas formadas apenas por mulheres, como o grupo Samba de Moça Só. Como disse Iolanda, as mulheres são pouco solicitadas para fazerem trabalhos de *freelancers* ou integrar bandas. Na contramão, existem grupos e cantoras emergindo na cidade, que, além de fazerem shows, carregam discursos militantes, como é o caso de Samba de Moça Só, Samba de Salto e Samba de Potcha, esta última constituída somente por mulheres gays.

Com relação à questão racial, Iolanda narrou um episódio ocorrido durante um casamento no qual os Faranis tocavam. Tayná, esposa de Talibã e negra, estava esperando o esposo, sentada no salão de festas. A mãe da noiva perguntou o que “aquela negra” estava fazendo no ambiente, constrangendo-lhe e expulsando-lhe do evento. Naquele dia, Tayná estava fazendo parte da equipe. Esse deve ser apenas um dos muitos episódios de preconceito que o trabalho com música tem o potencial de revelar/denunciar.

Outro aspecto a ser apontado, em futuras investigações, é a possível adoção da pesquisa-ação, já que se poderia, por exemplo, discutir maneiras de transformar os órgãos como o SINDMUSE e OMB em instituições atuantes e democráticas. Possibilidade análoga seria a criação de um sindicato paralelo, mais voltado aos interesses dos músicos não assistidos pelo sindicato já existente.

7. REFERÊNCIAS

ADLER, Guido; MUGGLESTONE, E. **Guido Adler's "The Scope, Method and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historical Commentary.** Yearbook for Traditional Music, v. 13, p. 1-21, 1981.

ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital.** São Paulo: Boitempo, 2018.

ASSIS, Machado de. **Teoria do Medalhão.** In: Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, Volume 2, pp. 288-295.

ARACAJU, Antonio Carlos du. **Meu papagaio.** 1970 [década provável].

ARACAJU. **Lei n. 2410, de 17 de junho de 1996.** Dispõe sobre medidas de combate a poluição sonora e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/se/a/aracaju/lei-ordinaria/1996/241/2410/lei-ordinaria-n-2410-1996>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

ARAÚJO, Samuel. **Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados: considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia.** Diversidade & desigualdade: Revista de Ciências Sociais da PUC-RIO, n.4 jan./jun., p.173-191. Rio de Janeiro, 2009.

BECKER, Howard. **Mundos artísticos e tipos sociais.** In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade.* Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1977.

BECKER, Howard. **Mundos da Arte.** Tradução de Luis San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

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

BEHLAU, M (org.). **Voz: O livro do especialista.** V 3. Rio de Janeiro: Revinter; 2005.

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural, informação e capitalismo.** São Paulo: Hucitec, 2000.

BRASIL. **Lei n. 3.857, de 22 de dezembro de 1960.** Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm>. Acesso em 15 de maio de 2020.

BRASIL. Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986 e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm>. Acesso em 15 de maio de 2020.

BRASIL. **Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998.** Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

CAMPAGNOLO, P. D. B. *et al.* **Práticas alimentares no primeiro ano de vida e fatores associados em amostra representativa da cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.** Revista Nutr., Campinas, v. 25, n. 4, Ago, 2012.

CAMPOS, Antonio Carlos; SANTOS, Flávio Henrique Matos. Estado e reestruturação urbana em Sergipe (2000-2018): uma análise sobre os principais programas de habitação de interesse social. *Confins* [Online], 41, 2019. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/confins/21285>>. Acesso em: 13 de março de 2020.

CAMPOS, Luis Melo. **Modos de relação com a música.** Sociologia, problemas e práticas, n. 53, p. 91-115, 2007.

CARVALHO, Moacyr Ribeiro de. **Dicionário Tupi antigo – português.** Empresa gráfica da Bahia. Salvador, 1987.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Administração Musical no Brasil: uma necessidade iminente.** In: VALENTE, H; PRADOS, R; SCHMIDT, C. (org) *A Música como Negócio: políticas públicas e direitos de autor.* Osasco: Leonardo da Vinci Editora, 2014, p. 77-93.

CHIARADIA, Clóvis. **Dicionário de palavras brasileiras de origem indígena.** São Paulo: Limiar, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano.** 3 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

DEJOURS, Christophe. **A Loucura do Trabalho.** São Paulo, Obore, 1987.

DEJOURS, Christophe. **A sublimação, entre sofrimento e prazer no trabalho.** In: *Revista Portuguesa de Psicanálise*, Lisboa, 2013.

DEJOURS, Christophe. **O corpo entre a biologia e a psicanálise**. São Paulo, Artes Médicas, 1988.

DEJOURS, Christophe. **A banalização da injustiça social**. Rio de Janeiro, FGV, 1999.

DEJOURS, Christophe. **O fator humano**. São Paulo, FGV, 2003.

DEJOURS, Christophe. **Addendum: da psicopatologia do trabalho à psicodinâmica do trabalho**. In: LANCMAN, S; SZNELWAR, L.I. (orgs.). Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho, 2º ed., p. 47-104. Rio de Janeiro: Fiocruz; Brasília: Paralelo, 2008.

DEJOURS, Christophe. **O trabalho como enigma**. In: LANCMAN, S; SZNELWAR, L.I. (orgs.). Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho, 2º ed., p. 127-139. Rio de Janeiro: Fiocruz; Brasília: Paralelo, 2008.

DEJOURS, Christophe. **Subjetividade, trabalho e ação**. In: Revista de Produção. São Paulo, Universidade de São Paulo, v.14, n.3 p. 27-34, 2004.

ERTHAL, Júlio César. **Trabalho com Música: Um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina**. Tese (Doutorado em Música) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

FILHO, José Ribeiro. **Eventos públicos e privados: a elaboração de políticas culturais voltadas para a realização da festa**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFS, São Cristóvão, 2008.

GIL, Gilberto; Donato, João. **A paz**. In: Unplugged (ao vivo). Warner music Brasil, 1994.

HEINICH, Nathalie. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea**. Tradução de Sonia Taborda. Revista Porto Alegre, Porto Alegre. v. 13, n. 22, maio, 2005.

HELOANI, Roberto. **Gestão e Organização no Capitalismo Globalizado: história da manipulação psicológica no mundo do trabalho**. São Paulo: Atlas, 2003.

LANCMAN, Selma. **O mundo do trabalho e a psicodinâmica do trabalho**. In: LANCMAN, S; SZNELWAR, L.I. (orgs.). Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho, 2º ed., p. 23-34. Rio de Janeiro: Fiocruz; Brasília: Paralelo, 2008.

MACHADO, Anselmo Belém. **O plano diretor de Aracaju e suas contradições: uma análise preliminar**. Revista do Departamento de Geografia – USP, v. 24, p. 169-184, 2012.

- MACHADO, Brenda Barros. **A psicodinâmica do trabalho de músicos ludovicenses**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – UFM, São Luís, 2018.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- MARCUS, G. E.; FISCHER, M. M. J. **Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- MARX, K. **O Capital**. São Paulo: Abril Cultural, v. 1, 1983.
- MENGER, Pierre Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Tradução de V. Borges, D. Place e I. Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- MELINS, Murilo. **Aracaju romântica que vi e vivi: anos 40 e 50**. Aracaju: Editora Unit, 2007.
- MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, IL: Northwestern University Press. Meyers, Helen.
- MOLIÈRE. **O tartufo; Escola de mulheres; O burguês fidalgo**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NASCIMENTO, Manuela Maria Pereira do; ARAÚJO, Hélio Mário de. **A urbanização extensiva de Aracaju e a formação de novos aglomerados habitacionais: avaliação a partir da desagregação de dados dos CENSOS/IBGE**. Cadernos de Geografia, v. 28, n. 52, 2018.
- NETTL, B. **Music in Primitive Culture**. Cambridge, Harvard University Press, 1956.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Trad. de Mario da Silva. 11 ed., Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.
- NUNES, Tales da Costa Lima. **Rua da Cultura: arte, "drama" e contestação**. Cidades e Patrimônios Culturais: investigações para a iniciação à pesquisa. São Cristóvão: Editora UFS, p. 71-86, 2013.
- OLIVEIRA, SILVIO. **1º Caminhada da cultura sergipana pede respeito à classe**. SINDMUSE, 2013. Disponível em: <sindmuse.webnode.com>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.
- PEIRANO, Mariza G. S. **A alteridade em contexto: antropologia como ciência social no Brasil**. Série Antropologia 255: UnB. Brasília, 1999.

PEIRANO, Mariza G. S. **Etnografia, ou a teoria vivida**. Ponto Urbe [Online], 2, 2008. Disponível em: < <http://journals.openedition.org/pontourbe/1890>>. Acesso em: 05 de novembro de 2019.

PEIRANO, Mariza G. S. **Onde está a Antropologia?** Mana, v. 3, n.2, p. 67-102. Rio de Janeiro, 1997.

RACIONAIS. **Diário de um detento**. In: Sobrevivendo no inferno. Costa Nostra, 1997.

REQUIÃO, Luciana. **“Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa**. Tese (Doutorado em Educação) – UFF, Niterói, 2008.

SALGADO, José Alberto. **Construindo a profissão do músico: uma etnografia entre estudantes universitário de música**. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

SALGADO, José Alberto. **Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música**. *El oído pensante*, v.2, n.2. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), 2014.

SALGADO, José Alberto. **O trabalho musical como temática: um panorama de pesquisas recentes no Brasil**. In: IX Encontro da Associação Brasileira de Etnmusicologia. Campinas, SP: UNICAMP, 2019, p. 516-523.

SALGADO, José Alberto.; ERTHAL, Júlio César S.; PERES, Leonardo R.; GANC, David; GREGORY, Jonathan A. **Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música**. Debates, Rio de Janeiro, n.12, p.93-105, 2014.

SANTANA, Cassia. **Deotap acumula 9.800 páginas na investigação da “Máfia dos Shows”**. Infonet, 2019. Disponível em: <<https://infonet.com.br/noticias/cidade/deotap-acumula-9-800-paginas-na-investigacao-da-mafia-dos-shows/>>. Acesso em: 07 de maio de 2020.

SANTOS, Lulu. **O último romântico**. In: Tudo Azul. Warner Music Brasil, 1984.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. **Apresentação da edição portuguesa**. In: MENGER, Pierre Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Tradução de V. Borges, D. Place e I. Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

SCHNEIDER, Marius. **Primitive music**. In: WELLESZ, Egon (Ed.) *Ancient and oriental music*, p.1-82. London: Oxford University Press, 1957.

SCHIAVI, Mauro. **A reforma trabalhista e o processo do trabalho: aspectos processuais da Lei n. 13.467/17**. 1. Ed, Imprensa: São Paulo, LTr, 2017.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música**. Cadernos de Campo, São Paulo, no 17, p. 237-259, 2008.

SEGNINI, Liliana. **O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica**. Caderno CRH, v. 24, n 1, p. 71-88, Salvador, 2011.

SILVA, César Henriques Matos de. **Espaço público político e urbanidade: o caso do centro da cidade de Aracaju**. Tese (Doutorado em Arquitetura) – UFBA, Salvador, 2009.

SILVA, Lucas Luis. **Fonte para a história do Pré-Caju (1992-2014): as matérias do Jornal da Cidade**. Dissertação (Graduação em História) – UFS, São Cristóvão, 2017.

SILVA, Nivaldo Correia da. **Corrupção e política: o peso da tradição**. Tópos: UNESP, v. 4, p. 94116, Presidente Prudente, 2010.

STRATHERN, Ann Marilyn. **Os limites da autoantropologia**. In: O efeito etnográfico e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TROTTA, Felipe. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. 261p. Tese de Doutorado em Comunicação. Disponível em: <http://teses.ufrj.br/Eco_D/FelipeDaCostaTrotta.pdf>. Acesso em: 23 de março de 2016.

VARGAS, Maria Augusta Mundim; NEVES, Paulo Sergio da Costa. **Olhares sobre identidade e festas em Sergipe**. Revista Geográfica de América Central, vol. 2, pp. 1-15 Universidad Nacional. Costa Rica, 2011.

VARJÃO, Demétrio Rodrigues Varjão. **Indústria cultural e música: reestruturação da indústria fonográfica e o mercado de música em Sergipe**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFS, São Cristóvão, 2014.

APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO

1 - Como foi sua aprendizagem musical (aula de música, ambientes formais ou informais...)?

2 - Qual a sua frequência de ensaios? Você pratica seu instrumento diariamente ou gostaria de praticar mais?

3 - Você compõe? Faz arranjos? Como são as adaptações durante os shows? (aproveite pra falar das músicas autorais, em processo de gravação, gravadas ou publicadas...)

4 - Você acha que sua atividade profissional é resultado do trabalho ou do talento? Em outras palavras, acha que é fruto de esforço pessoal ou resultado do dom?

5 - O que você acha do uso de tecnologias durante a performance musical, como por exemplo, o uso de samples e sintetizadores?

6 - No palco você é ator ou somente músico?

7 - As letras das músicas são importantes durante show? (do seu ponto de vista e do ponto de vista do público)

8 - Na performance, qual a importância que você dá aos a) os aspectos meramente sonoros e b) à teatralização, movimentação no palco, recursos de iluminação, etc.?

9 - Qual a relevância do público para a continuidade da sua carreira? Acredita que eles impulsionam como você gostaria?

10 - Qual o papel da música na sua vida? Representa criatividade, elevação espiritual, partilha de ideologias, entretenimento, ou outras possibilidades?

11 - Sobre o papel da música na sociedade de modo geral, você acha que o público compartilha da mesma visão que a sua? Há conflito entre seu gosto pessoal e o gosto do público?

12 - Sobre a gratificação com a música, fale a respeito da sua relação individual (prazer de tocar pra si mesmo).

13 - Ainda sobre gratificação, fale sobre o prazer do reconhecimento social, ou seja, do modo como as pessoas veem o músico e veem o seu trabalho especificamente. Aproveite para pensar as relações afetivas que a músicas proporciona, seja com outros músicos, seja com a sociedade de modo geral.

ISBN 978-856010286-0



9

788560

102860