



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

EDUARDO BERTUSSI

**MÚSICA, TRABALHO, EDUCAÇÃO E CAPITAL: UM ESTUDO
SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO
PROFISSIONAL DO MÚSICO NO BRASIL A PARTIR DO SÉCULO
XXI**

Salvador-BA
2015

EDUARDO BERTUSSI

**MÚSICA, TRABALHO, EDUCAÇÃO E CAPITAL: UM ESTUDO
SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO
PROFISSIONAL DO MÚSICO NO BRASIL A PARTIR DO SÉCULO
XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Regina Filgueiras Antoniazzi

Salvador-BA
2015

SIBI/UFBA/Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira

Bertussi, Eduardo.

Música, trabalho, educação e capital : um estudo sobre as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil a partir do século XXI / Eduardo Bertussi. - 2015.

131 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Regina Antoniazzi.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2015.

1. Música - Brasil - Séc. XXI. 2. Músicos - Brasil. 3. Formação profissional - Brasil. 4. Indústria musical - Brasil. I. Antoniazzi, Maria Regina. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. III. Título.

CDD 780.981 - 23. ed.

EDUARDO BERTUSSI

**MÚSICA, TRABALHO, EDUCAÇÃO E CAPITAL:
UM ESTUDO SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO
PROFISSIONAL DO MÚSICO NO BRASIL A PARTIR DO SÉCULO XXI**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Educação, Faculdade de Educação, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 09 de junho de 2015.

Maria Regina Filgueiras Antoniazzi – Orientadora _____
Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Celi Neuza Zulke Taffarel _____
Doutora em Educação pela Universidade de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Selma Cristina Silva de Jesus _____
Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

À DEUS, por mais esta incrível e abençoada oportunidade de crescimento intelectual e desenvolvimento acadêmico e profissional;

À minha companheira Anita, pelo apoio em cada passo desta jornada científica e em toda a minha trajetória, nos últimos 20 anos;

À minha família, pelo apoio de toda uma vida,

Aos amigos, pelo apoio incondicional e pela força que sempre representaram em meu percurso;

À minha orientadora Regina Antoniazzi, por acreditar e confiar em minha proposta de pesquisa, desde o início, por toda a orientação ao longo desse percurso científico e pelos meus primeiros passos no Materialismo Histórico e Dialético;

Às grandes “mentes” Celi Taffarel e Elza Peixoto, por todas as contribuições tão pertinentes, relevantes e de fundamental importância para a definitiva estruturação da minha pesquisa;

À Sônia Chagas Vieira, pela decisiva contribuição para que a versão final deste trabalho pudesse ser entregue no prazo adequado.

Muito obrigado a todos por me possibilitarem tão gratificante e enriquecedora experiência, de fundamental importância para o meu crescimento como ser humano e como profissional.

BERTUSSI, Eduardo. Música, trabalho, educação e capital: um estudo sobre as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil a partir do século XXI. 119 f. 2015. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

A presente pesquisa, do tipo bibliográfica, se propôs a realizar um estudo sobre as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil, a partir do século XXI. Para tanto, a construção da pesquisa foi norteada pela seguinte questão: como se estabelecem as relações entre formação e atuação profissional do músico, a partir do século XXI, e como tais relações podem contribuir para a conquista da autonomia desse profissional frente aos ditames do capital? Inicialmente, pelo fato de que, a partir do advento da indústria fonográfica no século XX, não é mais possível se discutir o campo da música fora do contexto do atual modo de produção capitalista, a presente pesquisa realizou, nos primeiros capítulos, uma abordagem histórica acerca das relações entre música, trabalho e capital, desde os primórdios da atividade musical até o surgimento de uma nova categoria de trabalhador musical – o músico-produtor – na atual conjuntura, em meio à reestruturação produtiva do capital. No final desse percurso, iniciou-se a abordagem acerca da formação deste novo músico-produtor. É exposto que, no âmbito das instituições particulares de ensino, as relações entre formação e atuação profissional encontram-se plenamente definidas e se estabelecem não no sentido de promover a autonomia do trabalhador musical sobre os meios de produção e distribuição, mas no sentido de transformá-lo em um produtor-empresário, parceiro das determinações da indústria fonográfica e, conseqüentemente, dos ditames do capital. Se no âmbito das instituições particulares de ensino as relações entre formação e atuação profissional estão plenamente estabelecidas, o mesmo não acontece no contexto das instituições públicas. Para comprovar tal fato, realizou-se, como capítulo final, um balanço da produção do conhecimento musical, a partir do século XXI, no qual utilizou-se como fonte de informação 7 pesquisas de pós-graduação *strictu sensu*, sendo 5 dissertações de Mestrado e 2 Teses de Doutorado, de diferentes programas de pós-graduação do país, cujas temáticas se aproximavam do objeto de estudo da presente pesquisa. Além da comprovada escassez de pesquisas que expõem abordagens e discussões sobre as relações entre formação e atuação profissional, foi possível constatar, através do balanço realizado, que tais relações ainda se estabelecem de maneira precária e distante da realidade, no âmbito das instituições públicas de ensino de música. O presente trabalho aponta para a necessidade em se avançar nas discussões sobre as relações entre a formação e a atuação profissional do músico, a fim de que seja eliminada a escassez que ainda se mantém no universo das pesquisas em pós-graduação no Brasil sobre este objeto de estudo e que a autonomia do músico-produtor se consolide no seio de uma formação pública de qualidade.

Palavras-chave: Música. Formação. Trabalho. Atuação profissional. Educação. Capital.

BERTUSSI, Eduardo. Music, work, education and capital: a study on the relationship between training and professional musician operations in Brazil from the twenty-first century. 119 f. 2015. Master Dissertation – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

This research, bibliographical, set out to conduct a study on the relationship between training and professional musician operations in Brazil, from the twenty-first century. Therefore, the construction of the research was based on the question: how to establish the relationship between training and professional musician performance from the twenty-first century, and how these relationships can contribute to the achievement of autonomy of this professional front to the dictates of capital? Initially, the fact that, since the advent of the music industry in the twentieth century is no longer possible to discuss the field of music outside the context of current capitalist mode of production, this research conducted in the early chapters, a historical approach about the relationship between music, labor and capital, from the beginnings of musical activity to the emergence of a new category of musical work - the musician-producer - at this juncture, amid the productive restructuring of capital. At the end of that journey, it began to approach about the formation of this new musician-producer. It follows that, in the context of private educational institutions, the relationship between training and professional activities are fully defined and not established to promote the autonomy of the musical work on the means of production and distribution, but in the sense of turning it into a producer-entrepreneur, partner of the determinations of the music industry and, consequently, of the dictates of capital. Within the scope of private institutions of education relations between training and professional activities are fully established, the same does not happen in the context of public institutions. To prove this fact, there was, as the final chapter, a balance production of musical knowledge, from the twenty-first century, where it was used as a source of information 7 research postgraduate strict sense, 5 Master's dissertations 2 Theses and Doctoral, different country graduate programs, whose topics approached the study of this research subject. In addition to the proven lack of research that expose approaches and discussions on the relationship between training and professional performance, it was established through the balance held that such relationships are established still precarious and far way from reality, as part of educational public institutions music. This study points to the need to make progress in discussions on the relationship between training and the professional performance of the musician, to the elimination of the shortages that still keeps the universe of postgraduate research in Brazil on this object study and the autonomy of the musician-producer is consolidated within a public training quality.

Keywords: Music. Training. Work. Professional performance. Education. Capital.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEM	Associação Brasileira de Educação Musical
ABPD	Associação Brasileira de Produtores de Discos
ANAMATRA	Associação Nacional dos Magistrados da Justiça do Trabalho
APDIF	Associação Protetora dos Direitos Intelectuais Fonográficos
BNTD	Banco Nacional de Teses e Dissertações
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CD	Compact Disc
CIAA	Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
DRT	Delegacia Regional do Trabalho
DVD	Digital Vídeo Disc
FMI	Fundo Monetário Internacional
IFPI	International Federation of Phonographic Industry
LP	Long Play
MPB	Música Popular Brasileira
MP3	Music Player 3
MTV	Music Television
NARAS	National Academy of Recording Arts and Sciences
OPEP	Organização dos Países Exportadores de Petróleo
P2P	Peer-to-Peer
RCA	Radio Corporation of America
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SIMPROIND	Sindicato dos Músicos Profissionais Independentes
SindMusi	Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro
UCSal	Universidade Católica do Salvador
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. MÚSICA, TRABALHO E CAPITAL: DOS PRIMÓRDIOS AO SÉCULO XIX	8
1.1 Considerações Iniciais.....	8
1.2 A música no modo de produção asiático.....	9
1.3 O modo de produção antigo e a especialização do músico.....	10
1.4 O modo de produção feudal e a atividade do músico profissional.....	12
1.5 O modo burguês e as primeiras mercadorias musicais: a partitura impressa e a Ópera..	16
2. O SÉCULO XX: A INDÚSTRIA FONOGRAFICA E O MERCADO MUSICAL NO BRASIL	26
2.1 O advento da nova indústria musical.....	26
2.2 As primeiras décadas do mercado fonográfico no Brasil.....	28
2.3 A “Era do Rádio”.....	31
2.4 A televisão e o mercado musical no Brasil.....	35
2.5 Década de 1970: o mercado fonográfico e a crise do petróleo.....	40
2.6 Década de 1980: o videoclipe, a MTV e o <i>Brazilian Rock</i> (BRock).....	42
2.7 A Cadeia Produtiva da Música.....	45
2.8 Década de 1990: a transição para novas configurações do mercado musical.....	47
3. SÉCULO XXI: NOVOS RUMOS PARA O MERCADO DA MÚSICA E PARA OS MÚSICOS	50
3.1 Visão geral do mercado fonográfico no período.....	50
3.2 Concertos e shows de música ao vivo.....	55
3.4 O músico-produtor e o empreendedorismo no campo da música.....	57
4. FORMAÇÃO VS. ATUAÇÃO PROFISSIONAL DO MÚSICO NO ÂMBITO DAS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS NO BRASIL: UM BALANÇO DA PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO MUSICAL A PARTIR DO SÉCULO XXI	67
4.1 Um breve prelúdio.....	67
4.2 Sobre a abordagem dialética.....	69
4.3 Análise das dissertações de Mestrado.....	70
4.4 Análise das teses de Doutorado.....	96
4.5 Concluindo o balanço.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

INTRODUÇÃO

Na passagem para a década de 90, do século passado, o mercado fonográfico brasileiro entrou em um momento crítico em sua história, após longos anos de soberania. A crescente inflação do período, bem como as severas políticas para administrá-la, são fatores que contribuíram decisivamente para que um cenário de recessão fosse criado no país. Na passagem de 1989 para 1990, as vendas de discos caíram de 76,6 milhões para 45,2 milhões de unidades comercializadas.

No início da década de 1990, os planos econômicos que bloquearam bens ativos financeiros durante o governo do Presidente Fernando Collor de Melo também foram responsáveis pela queda nos lucros da indústria fonográfica, até o ano de 1994. Diante de tal situação, as grandes gravadoras foram obrigadas a rever e reorganizar as próprias estruturas. Desde 1989, boa parte das gravadoras multinacionais fecharam seus estúdios de gravação após décadas de monopólio sobre todas as etapas e setores de uma produção musical.

Já no final do século XX, o desenvolvimento e expansão da rede mundial de computadores e de sua maior expressão – a internet – contribuiu para uma profunda transformação nas formas de produção de bens e signos culturais, em especial da música e do seu mercado. “A internet rompe com limitações espaço-tempo e acentua a vivência do tempo presente. [...] os arquivos digitais de músicas se disseminam neste espaço virtual, ao sabor dos desejos, das necessidades e das vontades.” (SANTINI, 2006, p. 17)

Outro importante fator que é resultante do declínio dos grandes conglomerados fonográficos é o crescente acesso às técnicas e sistemas de gravação e edição por músicos amadores, e até mesmo profissionais. Antes, somente os estúdios de médio e grande porte possuíam equipamentos e softwares para realizar trabalhos fonográficos profissionais, por conta do alto custo dos sistemas.

Os fabricantes de softwares e equipamentos de gravação digital passaram a desenvolver versões mais compactas e de menor custo para os seus sistemas, o que trouxe para músicos amadores e profissionais a possibilidade de criar e produzir os próprios trabalhos com qualidade totalmente profissional.

O músico, que, até então, dentro da cadeia produtiva do mercado fonográfico não era mais do que um trabalhador assalariado a serviço das grandes corporações, passa a dominar, intuitivamente, os meios de produção do produto musical e, através desse domínio, estabelece a possibilidade de um grande salto qualitativo rumo à conquista de certa autonomia frente aos ditames do capital

Ocorre, a partir dos primeiros anos do século XXI, uma crescente proliferação dos chamados *home studios*, ou pequenos espaços particulares de produção fonográfica, geralmente estruturados nas próprias residências dos músicos. O advento e consolidação da internet neste início de século XXI e a expansão dos *home studios*, com o barateamento e maior acessibilidade às tecnologias de produção fonográfica, além de contribuírem para o surgimento de uma nova categoria de músico – o “músico-produtor” – contribuíram também para a conquista de certa autonomia do músico em relação às determinações do mercado fonográfico:

Na internet o papel de intermediário das gravadoras é posto em xeque, encurtando o caminho entre o artista e o público: cada vez mais artistas trabalham sem vínculos com a indústria fonográfica. Devido ao barateamento e descentralização da produção [...] os músicos e intérpretes começam realmente a ganhar autonomia para a produção e distribuição de suas obras e a descobrir nichos de mercado periférico. (SANTINI, 2006, p. 131)

Tal autonomia tem possibilitado ao músico atual apreender, mesmo que ainda intuitivamente ou em uma sistematização inicial, os fundamentos essenciais sobre os meios de produção, passando a ter algum domínio sobre os mesmos. Entretanto, o crescente contato do músico com as tecnologias já mencionadas trouxe a necessidade de um domínio mais consciente sobre os conceitos e as práticas que envolvem os processos de produção fonográfica.

Devido aos novos padrões de flexibilização exigidos pelo atual mercado, surge a necessidade de maior preparo e profissionalização deste novo perfil de trabalhador musical. “Dessa forma sua formação também estará condicionada à necessidade de adquirir competências diversas, a ter acesso à tecnologia”. (REQUIÃO, 2008, p. 158)

Com isso, novamente, o capital e sua incrível capacidade de adaptação, especialmente em momentos de crise, identifica a necessidade apontada e age no âmbito da formação e capacitação deste novo tipo de profissional, no âmbito da iniciativa privada, obviamente não com o objetivo de estimular a autonomia deste profissional, mas para torná-lo um parceiro em seu ditames, tal qual o produtor tradicional o era.

Surgiram, inicialmente nos grandes centros produtores, como Rio de Janeiro e São Paulo, cursos livres que ofereciam formação e capacitação nas áreas de áudio profissional para atividade em estúdios de gravação, *home studios* e sonorização ao vivo, prevalecendo a abordagem sobre os conhecimentos teóricos e práticos acerca da tecnologia que envolve os meios de produção.

Mas, e a educação formal pública? Como a mesma procurou se adaptar quanto à preparação do músico para o exercício da profissão no âmbito desta nova realidade? Os currículos dos cursos técnicos e de graduação em música contemplam conhecimentos e práticas relacionados à realidade que se apresenta no mercado musical nacional, neste início de século XXI?

A partir dessas questões iniciais, surge a problemática que norteou a realização do presente projeto até sua conclusão: como se estabelecem as relações entre formação e atuação profissional do músico, a partir do século XXI, e como tais relações podem contribuir para a conquista de certa autonomia desse profissional frente aos ditames do capital?

Para delinear adequadamente o percurso que se seguirá, a presente pesquisa teve como **objetivo central:**

- identificar como se estabelecem as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil, a partir do século XXI, no âmbito das instituições públicas de ensino.

E como **objetivos específicos:**

- realizar um balanço crítico da produção do conhecimento no âmbito do objeto estudado, em teses e dissertações defendidas a partir do século XXI;
- identificar nas pesquisas já realizadas como as mesmas estabelecem as relações entre formação e atuação profissional e quais soluções sugerem e/ou estabelecem para que essas relações contribuam no sentido de proporcionar a autonomia do trabalhador musical;
- estabelecer um percurso histórico das relações entre música, trabalho e capital a fim de que as informações contidas nesse percurso possam contribuir para um melhor entendimento acerca das relação entre formação e atuação profissional do músico que se desenvolvem a partir do século XXI.

A autonomia que o músico vem conquistando através do crescente acesso e domínio dos meios de produção fonográfica, se por um lado traz a possibilidade de um salto significativo rumo a uma alternativa ao modo de produção capitalista no campo da música, por outro, faz com que o capital, e sua grande capacidade de reagir a possíveis “saltos revolucionários”, se aproxime desta autonomia alcançada e se disfarce sob a alcunha do “empreendedorismo”. “O empreendedorismo pode ser aqui sintetizado como a estratégia de convencimento do trabalhador de modo a fazê-lo perceber-se, ilusoriamente, ele próprio como

um capitalista, como aquele que detem os meios de produção”. (Rummert; Algebaile; Ventura, 2012, p. 30)

Outro aspecto de grande importância a se considerar é que os direcionamentos dados pelo FMI, pelo Banco Mundial e pela UNESCO à formulação e realização de políticas educacionais para a América Latina, desde a década de 1980, causaram “danos nefastos na direção das políticas educacionais do nosso país, diminuindo os investimentos na educação pública, bem como contribuindo para o desmonte dos sistemas educacionais de nossa região”. (MELO, 2004, p. 255)

Estas políticas acabam por se refletir no campo da música, como, por exemplo, na elaboração das matrizes curriculares dos cursos de ensino técnico, principalmente, e de graduação. Para que os conhecimentos teóricos e, mais ainda, os conhecimentos práticos acerca dos meios de produção fonográfica sejam transmitidos adequadamente é necessário um considerável investimento em infra-estrutura por parte das esferas públicas.

Diante disso, o mais provável é que grande parte dos cursos de nível técnico e de graduação públicos ainda não ofereçam uma formação que contemple as determinações do atual mercado musical, tampouco possibilitando o já citado “salto revolucionário” e a autonomia do trabalhador musical sobre as determinações do mercado fonográfico, o qual sempre esteve conectado intimamente às determinações do modo de produção capitalista.

Desta forma, as relações entre formação e atuação profissional do músico se estabelecem, no plano acadêmico, de maneira ainda precária, em uma organização curricular que não tem favorecido o entendimento dessas relações e tampouco contribuído para a já mencionada emancipação do trabalhador musical quanto às determinações do mercado fonográfico.

Para que haja uma real conquista de certa autonomia frente aos ditames do modo de produção capitalista no campo da música, é imprescindível o entendimento de que a tecnologia, em seu constante avanço, deve estar a serviço da música e não subjugá-la para atender ao mercado e suas determinações. Neste contexto, os currículos devem contemplar disciplinas que realizem uma abordagem histórico-social e crítica das relações entre música, mercado, tecnologia e sociedade, especialmente a partir do advento do mercado fonográfico no Brasil, no início do século XX.

Antes de apresentar o percurso que indicará o caminho percorrido, no sentido de encontrar a resposta ao problema proposto, e a confirmação das hipóteses mencionadas anteriormente, se faz necessário expor alguns aspectos que justificam a realização da presente

pesquisa, a qual está diretamente ligada às inquietações e experiências que têm conduzido minha formação e atuação profissional desde o início da minha carreira artística.

Atuo como músico no mercado há quase vinte anos e tenho quase dez anos de experiência como docente na educação profissional estadual, em todas as modalidades, formando músicos para o mercado, continuamente. Atuo também, há alguns anos, na formação de futuros professores no curso de Licenciatura em Música da UCSal e há cinco anos trabalho com produção fonográfica, tendo me capacitado em cursos reconhecidos pelo MEC. Acompanhei todas as transformações ocorridas no âmbito do mercado musical, a partir do século XXI, com o crescente acesso às tecnologias de produção fonográfica e vivenciei tais transformações, participando ativamente das mesmas.

Acrescida à minha experiência no âmbito do objeto estudado, uma pesquisa prévia no Banco de Teses e Dissertações da CAPES e no Banco Nacional de Teses e Dissertações revelou a escassez da produção do conhecimento quanto às relações entre música, trabalho, educação e capital ou mesmo entre formação e atuação profissional do músico no Brasil, no início do século XXI. Foram encontrados apenas sete trabalhos, sendo duas teses de Doutorado e cinco dissertações de Mestrado.

Em uma análise inicial deste levantamento da produção do conhecimento, foi possível constatar que, além da escassez da produção do conhecimento no âmbito das relações entre música, trabalho e educação, essas relações são tratadas, de maneira geral, no plano da superfície, apesar de os pesquisadores se depararem, em suas próprias pesquisas, com a realidade que comprova que as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil ainda se estabelecem de maneira precária.

As pesquisas, em sua maioria, direcionaram suas conclusões para a necessidade de modificações nos currículos, tanto nos de graduação quanto nos dos cursos técnicos de música. Apresentam a necessidade, mas não indicam soluções para, de fato, atender a essa necessidade. As pistas já se encontram na realidade da atual conjuntura e torna-se necessário avançar as discussões em direção às ações propriamente ditas.

Procurando preencher as lacunas já identificadas, a presente pesquisa será construída sobre as bases do materialismo histórico e dialético. Na abordagem dialética ou teoria crítica, “o conhecimento é construído por uma relação dialética entre sujeito e objeto, os quais estão dentro de um contexto de realidade histórica e social” (GAMBOA, 2013, p. 70). Não é possível compreender como se estabelecem as relações entre formação e atuação profissional do músico na atual conjuntura sem estabelecer o percurso histórico das relações entre música,

trabalho, educação e capital e sem realizar um balanço da produção do conhecimento que se aproxima a tais relações.

Quanto à sua estrutura, além dessa introdução, a presente dissertação foi construída em quatro capítulos, a saber:

Capítulo 1 – Música, trabalho, educação e capital: dos primórdios ao século XIX. Este capítulo fará uma síntese das relações entre música, trabalho, educação e capital no percurso da história da humanidade, mais especificamente do mundo ocidental, desde o comunismo primitivo e o surgimento das práticas musicais na Pré-História até o século XIX, informando principalmente sobre os momentos históricos onde a música foi transformada em uma mercadoria com valor de uso e de troca. Para construir esta síntese, a pesquisa dialogou com autores como Ponce (2001), Marx (1977), Kiefer (1977), Candé (1994), Grout e Palisca (2001), Varjão (2012), Massin (1997), Blanning (2011), Coli (2006), Raynor (1986), Prado Junior (2011) e Cardoso (2008) para estabelecer o percurso histórico nesse período.

Capítulo 2 – O século XX: a indústria fonográfica e o mercado musical no Brasil. Neste capítulo o percurso histórico se estabelece com o advento da Indústria Fonográfica, a partir da gravação e reprodução de sons musicais em suportes físicos, principalmente o disco. O percurso nesse capítulo se dará até o momento de reestruturação produtiva do capital na década de 1990. Para esta empreitada, os diálogos serão estabelecidos com autores como Tinhorão (1998 e 2001), Varjão (2012), Blanning (2011), Bandeira (2005), Lisboa Junior (2006), Franceschi (2002), Hobsbawn (1995), Brasil (1960 e 1968), Morelli (2009), Dias (2000), Antunes (2006), Marchi (2007), Harvey (1998), Melo (2003) e Paixão (2013).

Capítulo 3 – Século XXI: novos rumos para o mercado da música e para o músico. O capítulo aborda o advento e consolidação da Internet e como a mesma esteve ligada ao momento de crise da indústria fonográfica em meio à reestruturação produtiva do capital e ao novo regime de acumulação flexível. O capítulo também abordará a modificação da cadeia produtiva da música como surgimento do músico-produtor, estimulado pelo crescente acesso aos meios de produção e distribuição da música e abordará sobre o empreendedorismo no campo da música. O apoio bibliográfico se dará através dos autores Santini (2006), Herschmann & Kischinhevsky (2005), Brasil (2003), Requião (2008), Côrtes et al (2008), Herschmann (2010), Paixão (2013), Dias (2000), Rummert et al (2012) e Salazar (2010).

Capítulo 4 – Formação vs. Atuação Profissional do músico no âmbito das instituições públicas no Brasil: um balanço da produção do conhecimento à partir do século XXI. Após traçar o percurso histórico das relações entre música, trabalho e capital nos capítulos anteriores, é chegado o momento de saber como se estabelecem as relações entre a formação e

a atuação profissional do músico no Brasil, a partir de uma análise crítica das pesquisas de Mestrado e Doutorado encontradas através de levantamento prévio a partir do Banco Nacional de Teses e Dissertações – BNTD – e do Banco de Teses e Dissertações da CAPES. Buscando criar sólidos alicerces à construção do capítulo, foram utilizadas como referência as citações de Antunes (2006), Gamboa (2013), Boron (2007), Antoniazzi & Neto (2010), Antoniazzi (2012), Frigotto (1997 e 2004), Cheptulin (2004), Andery & Sérgio (2012), Marx (1982), Rummert et al (2012), Tinhorão (2001), Brasil (2008), C. Costa (2012), Carmona (2012) e Requião (2005).

Por fim, constarão as Considerações Finais, onde realizei uma síntese de todo o percurso e os resultados alcançados, e a indicação das Referências Bibliográficas.

O presente trabalho se propôs a contribuir não apenas para a continuidade das discussões sobre o estabelecimento das relações entre a formação e a atuação profissional do músico sob a ótica do ensino público, mas também para estimular as transformações necessárias à conquista de certa autonomia do novo músico-produtor, no Brasil, frente aos ditames da atual configuração do capitalismo.

CAPÍTULO 1

Música, Trabalho e Capital: dos primórdios ao século XIX

1.1 – Considerações Iniciais

Nas últimas décadas, e em especial na primeira década do século XXI, grandes transformações no campo da produção de música têm contribuído para uma ruptura com o modelo de se produzir, distribuir e consumir música que fora hegemônico ao longo de todo o século XX. O advento da internet e o crescente acesso dos músicos aos meios de produção e distribuição de música através das novas tecnologias estão entre as principais transformações que levam a tal ruptura.

Apesar de estar situado em meio às condições sociais e econômicas decorrentes de uma reestruturação produtiva do capital, desde a década de 1990, este processo de transformação no campo da produção musical não é fruto apenas de acontecimentos ligados à contemporaneidade. “A forma de se organizar e produzir música vem se modificando desde o surgimento do próprio homem junto à dinâmica da modificação das suas relações sociais de produção”. (VARJÃO, 2012, p. 1)

De fato, a compreensão acerca do já citado processo de transformação no campo da produção musical nas últimas décadas requer, primeiramente, que se estabeleça o percurso das relações entre a atividade musical e o desenvolvimento das forças produtivas e os modos de produção em cada período, desde a pré-história.

No Prefácio da *Contribuição à crítica da economia política*, Marx (1977) expõe a existência, na história, de quatro estágios econômicos nos quais estão bem definidas as configurações entre as forças produtivas e as relações de produção: modo de produção *asiático* (comunismo primitivo), *antigo* (sociedades da Antiguidade, em especial a greco-romana), *feudal* (Idade Média) e *o moderno burguês*, a partir do qual Marx “[...] apresentou a maneira como as novas forças produtivas entraram em contradição com as relações feudais de produção e levaram ao estabelecimento de uma nova base ou estágio, o modo capitalista de produção”. (VARJÃO, 2012, pp. 12 e 13)

Com base no que foi proposto por Marx, será exposto, no decorrer do presente capítulo, de que maneira se estabeleceu a atividade musical em cada um dos estágios econômicos ou modos de produção.

1.2 – A música no modo de produção asiático

A música está presente nas civilizações desde a Pré-História. A este período corresponde o modo de produção denominado por Marx de *asiático*. Estudos “demonstram a existência de um comunismo tribal como origem pré-histórica de todos os povos conhecidos” (PONCE, 2001, p. 17). Tudo o que se produzia em comum era repartido entre todos e prontamente consumido.

Neste estágio, a terra é o elemento principal da produção, constituindo-se, ao mesmo tempo, em matéria-prima, instrumento de trabalho e fruto. Buscando satisfazer suas necessidades, os homens estabelecem relações com a natureza, apropriando-se de tudo o que ela puder lhes oferecer e tornando a apropriação da terra uma condição fundamental para a sua própria existência.

Segundo Marx:

A terra é o grande laboratório, o arsenal que proporciona tanto os meios e objetos do trabalho como a localização, a *base* da comunidade. As relações do homem com a terra são ingênuas: eles se consideram como seus *proprietários comunais*, ou seja, membros de uma comunidade que se produz e reproduz pelo trabalho vivo. Somente na medida em que o indivíduo for membro de uma comunidade como esta — literal e figuradamente — é que se considerará um proprietário ou *possessor*. (MARX, 1977, p.67)

Assim sendo, a propriedade comunal da terra tornou-se a característica primeira deste modo de produção. Os homens eram membros de uma comunidade ou tribo e detinham as condições objetivas da produção, não havendo, portanto a existência de classes.

Nesta conjuntura, a atividade musical se caracterizava pela associação da voz ao gesto, do canto aos instrumentos e o estabelecimento de sistemas transmissíveis, os quais “permitiriam que a expressão sonora perdesse seu caráter individual e exercesse uma força de encantamento favorável aos rituais ou às atividades coletivas” (CANDÉ, 1994, p. 49)

Acredita-se que até o final da Pré-História, a música continuou sendo produzida pelo instinto do ser humano, sem uma organização prévia, através dos efeitos naturais dos cantos e dos sons produzidos pelos instrumentos.

Neste estágio não existem ainda músicos especializados, pois “nas sociedades primitivas, a música é um ato comunitário. Não há público, não há autor, não há obra; quase todos os ouvintes são participantes” (CANDÉ, 1994, p. 50) e, sendo produzida coletivamente, a música “assim como a produção em geral, não possui valor de troca¹, nem produz riqueza,

¹ “A utilidade de uma coisa faz dela um **valor de uso**. Essa utilidade, porém, não paira no ar. Determinada pelas propriedades do corpo da mercadoria, ela não existe sem o mesmo. O corpo da mercadoria mesmo, como ferro, trigo, diamante etc. é, portanto, um valor de uso ou bem. Esse seu caráter não depende de se a

encontrando propósito apenas na satisfação imediata dos envolvidos no processo”. (VARJÃO, 2012, p. 23)

1.3 – O modo de produção antigo e a especialização do músico

A partir da Idade Antiga ou Antiguidade, passa a existir a “consciência da música”, isto é, uma música organizada, discutida, pensada, de acordo com propósitos festivos, rituais, religiosos, políticos, militares e até educacionais (como na civilização grega). Candé (1994) informa que

[...]pinturas, esculturas, inscrições, instrumentos encontrados nas sepulturas. [...] esses testemunhos diretos de ricas civilizações musicais que floresciam no 4º milênio [...] revelam a importância das funções rituais, mágicas, terapêuticas e até políticas da música. As regras, baseadas em misteriosas correspondências, não são relativas ao gosto. Elas são absolutas, imutáveis, essenciais; garantias de paz e de prosperidade, impõe o dever moral de respeitá-las (CANDÉ, 1994, p. 50).

O advento da civilização marca o aparecimento da sociedade de classes, cuja origem provavelmente se encontra no escasso rendimento do trabalho humano e na substituição da propriedade comum pela propriedade privada. Entretanto, tais processos por si só não teriam levado à formação das classes não fossem as modificações e aprimoramentos introduzidos na técnica, os quais, segundo Ponce (2001):

[...]aumentaram de tal modo o poder do trabalho humano que a comunidade, a partir desse momento, começou a produzir mais do que o necessário para seu próprio sustento. [...] Com o aumento do seu rendimento, o trabalho do homem adquiriu certo valor. [...] na sociedade que começou a se dividir em classes, a propriedade passou a ser privada e os vínculos de sangue retrocederam diante do novo vínculo que a escravidão inaugurou: *o que impunha o poder do homem sobre o homem*. [...]o processo educativo, que até então era único, sofreu uma partição: a desigualdade econômica entre os “organizadores” – cada vez mais exploradores – e os “executores” – cada vez mais explorados [...]. (PONCE, 2001, pp. 24 a 26)

Em meio a essas transformações sócio-político-econômicas que caracterizaram as civilizações da Antiguidade, as atividades musicais foram se desenvolvendo e se adaptando à nova realidade. Entre as práticas e tradições musicais mais antigas desse período estão as da

apropriação de suas propriedades úteis custa ao homem muito ou pouco trabalho. O exame dos valores de uso pressupõe sempre sua determinação quantitativa, como dúzia de relógios, vara de linho, tonelada de ferro etc. [...]O valor de uso realiza-se somente no uso ou no consumo. Os valores de uso constituem o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta. Na forma de sociedade a ser por nós examinada, eles constituem, ao mesmo tempo, os portadores materiais do — valor de troca. O valor de troca aparece, de início, como a relação quantitativa, a proporção na qual valores de uso de uma espécie se trocam contra valores de uso de outra espécie, uma relação que muda constantemente no tempo e no espaço (MARX, 1996, p. 166). “o valor de troca, sendo a razão de intercâmbio entre as mercadorias, constitui a forma de manifestação do valor”. (GORENDER in MAX, 1996, p. 31)

Mesopotâmia e do Egito. Sobre as práticas musicais mesopotâmicas, a descoberta de três tábuas babilônicas datadas dos séculos XVIII e XV a.C., além de instrumentos musicais descobertos em escavações arqueológicas, sugere que entre os sumérios havia uma prática musical muito refinada, além de uma elaborada teoria musical. A música desempenhava um importante papel nos ritos solenes e familiares.

Provavelmente, com a desigualdade da educação entre as classes, as práticas musicais mais refinadas, bem como a teoria mais elaborada, eram desenvolvidas pela classe dominante, cabendo à classe menos favorecida uma prática musical mais intuitiva baseada em uma transmissão oral tradicional. Entre os assírios, grandes guerreiros e conquistadores do período, a música exercia também um importante papel na consolidação do poder. Sobre esse aspecto, Candé (1997) nos fornece a seguinte informação:

Os assírios deixaram-nos inúmeras representações, cuidadosas e detalhadas, de suas práticas musicais, completadas por uma preciosa documentação literária. A função social da música torna-se cada vez mais importante: ela é símbolo de poder, respeito, vitória. Os músicos são mais reverenciados do que os sábios, imediatamente depois dos reis e dos deuses; e, nos massacres que seguem as conquistas, os assírios sempre poupam os músicos, levando-os para Nínive [...]. (CANDÉ, 1997, p. 56)

No Egito Antigo, a atividade musical assumia função ritualística, religiosa e até mesmo militar. Vale ressaltar que, no que diz respeito a essa atividade, em todas as suas dinastias, o Egito antigo, diferentemente da Mesopotâmia, costumava reservar a seus músicos uma função subalterna, pois:

São raramente mencionados nos textos, e a iconografia os representa frequentemente ajoelhados diante de seus amos e vestidos como os escravos. Sob os Ramsés (séculos XIII e XII a.C.), a invasão de elementos musicais estrangeiros provoca uma reação hostil dos sacerdotes e logo se ensina às crianças desprezar uma arte exercida pelos escravos e pelas prostitutas. (CANDÉ, 1997, p. 59)

Quanto à Antiguidade Clássica (Grécia e Roma), foi no seio da antiga civilização grega que se tornou mais evidente o processo de divisão do trabalho e especialização da produção musical. Se no modo asiático a produção musical se dava através da coletividade, sem qualquer distinção entre produtor e consumidor, no modo de produção antigo passa a ser produzida por um músico que executa sua arte a uma platéia de ouvintes passivos, mas conscientes, por vezes amadores da prática musical.

Candé (2001) atesta este processo informando que:

[...] a música é sempre a manifestação de uma cultura coletiva, mas a comunidade delega seu exercício à categorias especializadas. Produz-se uma separação entre

músicos ativos e assistentes, executantes, criadores e ouvintes. [...] Quando a música é suficientemente simples e conhecida, ele (o ouvinte) até conserva seu papel ativo, participando das celebrações das festas tradicionais; mas permanece musicalmente passivo quando o canto se torna sutil e complicado, sob a influência dos profissionais. (CANDÉ, 2001, p. 28).

Os registros mais conclusivos que tratam da atividade musical na Grécia Antiga datam a partir do Século VI a.C.. A partir desses registros, é possível estabelecer o quanto o conhecimento musical fazia parte de uma clara distinção de classes sociais. É do início do referido século uma legislação, atribuída a Sólon, que estabelece que “os *pobres* devem-se exercitar na agricultura ou em uma indústria qualquer, [...] os ricos devem se preocupar com a música e a equitação e entregar-se à filosofia, à caça e à freqüência aos ginásios” (XENOFONTE apud PONCE, 2001, p. 51).

Respeitados e influentes filósofos gregos, como Platão e Aristóteles, não reconheciam na música apenas o seu valor educativo, quanto à sua contribuição para a formação dos cidadãos livres e, principalmente, dos futuros intelectuais e chefes de Estado. Reconheciam também a influência que esta arte poderia exercer sobre o próprio governo do Estado. “Não se pode mudar o que quer que seja nos modos da música sem que também mudem as leis fundamentais do Estado, como diz Daimon e como eu mesmo creio”. (PLATÃO apud CANDÉ, 2001, p. 74)

E Platão ainda acrescenta:

“[...] nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade [...] Logo, o posto de guarda deve-se erigi-lo nesse lugar: na música (É através dela que a inobservância das leis facilmente se infiltra, passando despercebida [...] Nada mais faz do que se introduzir aos poucos, deslizando mansamente pelos meios dos costumes e usanças. Daí deriva, já maior, para as convenções sociais; das convenções passa às leis e às constituições com toda insolência [...] até que, por último, subverte todas as coisas na ordem pública e particular”. (PLATÃO apud WISNIK, 1989, p. 101)

Neste modo de produção, tal qual no modo asiático, a atividade musical não possui valor de troca. Especialmente no âmbito da antiga civilização grega, sua finalidade está diretamente ligada aos objetivos da produção material, os quais não envolvem a geração de riqueza, mas a formação adequada do cidadão e a produção e desenvolvimento da estrutura social.

1.4 – O modo de produção feudal e a atividade do músico profissional

A passagem do mundo antigo a uma nova configuração de sociedade, o feudalismo, deu-se, principalmente, através do desmoronamento de um tipo de economia responsável por

assegurar a magnitude da Antiguidade: a economia fundada sobre o trabalho escravo. A mudança do regime de escravidão para o de servidão trouxe grandes vantagens econômicas aos que detinham o controle sobre a propriedade privada porque

[...]era necessário um grande capital para adquirir e manter os escravos necessários, ao passo que a servidão não requeria nenhum gasto; o servo custeava a sua própria vida, e todas as vicissitudes do trabalho corriam por sua conta. A servidão constituía, pois, a única maneira de que o patrão dispunha para tirar proveitos dos seus fundos, ao mesmo tempo que também constituía o único modo dos que não possuíam terras proverem o seu próprio sustento. (PONCE, 2001, p. 83)

Em meio às transformações sofridas pela sociedade com o feudalismo, a Igreja se expandia de forma organizada e gradativa e “entre os muitos senhores em que o mundo antigo se desagregava, a Igreja se apresentou como um deles: possuidora de terras e guerreira” (Ibid, p. 86), tornando-se um grande poder político-religioso e econômico que estabeleceu considerável domínio ao longo de todo o período feudal. Neste contexto, a atividade musical conheceu considerável avanço quanto à teoria e notação², devendo-se tal avanço, especialmente, à educação que se desenvolveu sob a égide da Igreja.

Outro aspecto a se considerar é que, neste modo de produção feudal, apesar de grande parte de seu desenvolvimento se dar através do que se produzia no campo, nas cidades era crescente o desenvolvimento da atividade artesanal, organizada em corporações de mestres e aprendizes, que não apenas produziam, mas produziam produtos para a venda.

Quanto a isso, Marx (1977) expõe que

Embora o artesanato urbano seja baseado, substancialmente, na troca e na criação de valores de troca, o objetivo principal da produção não é o *enriquecimento* ou o *valor de troca como valor de troca*, mas a *subsistência do homem como artesão, como um mestre-artesão* e, conseqüentemente, o valor de uso. A produção está, portanto, sempre subordinada ao consumo pressuposto; a oferta à procura; sendo lenta sua expansão. (MARX, 1977, p. 110)

E é nesse contexto que, no seio das camadas menos favorecidas da sociedade, surgem os primeiros artistas/músicos profissionais divididos em duas categorias distintas: os *jograis* e os *menestréis*. Os jograis eram homens e mulheres que se deslocavam de aldeia em aldeia, de castelo em castelo, isolados ou em grupos, ganhando a vida, precariamente, cantando, tocando, exibindo certas habilidades e exibindo animais amestrados.

À medida que a sociedade se desenvolvia de maneira economicamente mais estável, no decorrer do século XI, a condição dos *jograis* melhorou. “Organizaram-se em confrarias, que mais tarde deram origem a corporações de músicos, proporcionando formação

² escrita musical

profissional à maneira dos atuais conservatórios”(GROUT; PALISCA, 2001, p. 84 e 85).

Os *menestréis* eram intérpretes, e arranjadores musicais, além de dançarinos, utilizando obras criadas por outros artistas ou de domínio comum das expressões populares. Atuavam principalmente nas cortes, entretendo a nobreza com sua arte. Foram os primeiros trabalhadores assalariados no campo da música. Entretanto, apesar de assalariados, não eram produtivos pois

A finalidade da produção musical repete a mesma da produção econômica do feudalismo, qual seja a produção de valores de uso. Assim, um músico, assalariado por alguém que o emprega para obter prazer pessoal, não é um trabalhador produtivo. Seu trabalho é trocado por um salário: é uma simples troca de valores de uso. (VARJÃO, 2011, p. 40)

A partir do século XIV, importantes mudanças sócio-político-econômicas e culturais ocorrem na sociedade européia, dentre as quais pode-se destacar mudanças quanto ao poder hegemônico da igreja. Até o século XIII, a autoridade da Igreja era respeitada e reconhecida universalmente, o que permitia a ela interferir não apenas em questões de fé e moral, mas, principalmente, em questões políticas, econômicas e intelectuais. No século XIV, a autoridade eclesiástica começa a ser largamente contestada.

As críticas a este estado de coisas, bem como à vida muitas vezes escandalosa e corrupta do alto clero, tornaram-se cada vez mais acerbos, exprimindo-se não apenas por escrito, mas também em vários movimentos divisionistas e heréticos que foram os precursores da reforma protestante. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 130)

Somando-se à tal situação, houve uma quebra do progresso econômico e a crise econômica impulsionada pelas devastações da peste negra (1348-50) e pela Guerra dos Cem Anos (1338-1453) acarretaram um grande descontentamento urbano e insurreições camponesas. O crescente poder político da burguesia, reforçado nos dois séculos anteriores, contribuiu para o declínio da velha aristocracia feudal.

No século XIV a cavalaria já quase não passava de uma mera forma, um código de boas maneiras e cerimoniais, deixando de representar uma força vital. O ideal medieval da unidade política da Europa perdeu terreno ante a realidade dos poderes separados e independentes. [...]A Península Italiana dividiu-se numa quantidade de pequenos estados rivais, cujos governantes, porém, disputavam a primazia na proteção à artes e às letras. (Idem, p. 131)

E em meio a essa conjuntura e impulsionados pelo enfraquecimento do poder da Igreja [...] as artes se tornam mais realistas e mais eruditas[...] o artista descobre sua vocação subversiva... O novo espírito se manifesta na música por um gosto pela complexidade, uma

busca de modernismo, uma aspiração à autonomia da composição, cujo processo se torna intelectual. (CANDÉ, 1997, p. 287)

As criações musicais se baseavam em novas técnicas de composição, em uma nova arte, ou *Ars Nova*. Esse termo era o título de um tratado escrito por um dos maiores artistas da época, o compositor e poeta Philippe de Vitry (1291-1361), bispo de Meaux, e foi utilizado para designar o estilo musical que predominou na França, na primeira metade do século XIV, influenciando também as formas de criação musical de outros países europeus.

No século XV, em boa parte da Europa as estruturas feudais encontraram sua ruína e uma grande proliferação de novas idéias contribuiu para libertar “novas forças”.

O surto do individualismo e da liberdade de pensamento favoreceu o desenvolvimento do espírito científico, cujo procedimento experimental se opõe à superstição e à rotina. Os progressos técnicos fizeram surgir novos bens de consumo, e o comércio se tornou o principal motor da ação política. (CANDÉ, 1997, p. 307)

Ao longo do século XV, as práticas musicais continuavam a centrar-se principalmente nas formas profanas, mas a grande influência nessas práticas estava nas criações desenvolvidas pelos compositores ingleses.

Na França, os duques de Borgonha criaram capelas com excelentes recursos musicais em sua corte. Segundo Tinctoris, um teórico belga do período, cantores e compositores eminentes, além de instrumentistas, recebiam recompensas as quais eram oferecidas, em honorários e riquezas, para a realização da atividade musical para os serviços religiosos e também para os divertimentos profanos da corte. Muitas vezes os artistas acompanhavam os patrões em suas viagens. Grout; Palisca (2001) informam que:

A atmosfera cosmopolita desta corte do século XV era ainda reforçada pelas freqüentes visitas de músicos estrangeiros e pela enorme mobilidade dos próprios elementos da capela, passando do serviço de um para o de outro senhor em busca de melhores oportunidades. [...] o prestígio da corte borgonhesa era tal que o tipo de música aí cultivado influenciou outros centros musicais europeus, como as capelas do papa em Roma, do imperador da Alemanha, dos reis de França e Inglaterra e das diversas cortes italianas, bem como dos coros das catedrais, tanto mais que muitos dos músicos destes centros haviam estado em tempos, ou esperavam vir a estar um dia, a serviço do próprio duque de Borgonha. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 171)

Neste momento histórico, o modo de produção feudal encontra-se já em franco declínio, onde a crescente necessidade por mercadorias produzidas fora dos limites do campo e das cidades transforma as trocas em um processo social regular. Isto implicará em parte da produção ser intencionalmente produzida para a troca.

O crescimento neste processo provoca uma expansão comercial, “fazendo o mercado,

antes limitado às necessidades da aldeia feudal, ultrapassar os limites da cidade. Nesse momento, a estrutura das corporações artesanais adequadas ao mercado local, torna-se insuficiente para lidar com o crescente cenário comercial”. (VARJÃO, 2011, p. 33)

Consolida-se então um novo estágio econômico, o modo de produção burguês ou capitalista, o qual se tornará hegemônico a partir do século XVI, o qual, em sua fase inicial manufatureira até o advento da Revolução Industrial, irá provocar relevantes transformações na atividade musical do velho continente e, a partir do século XVIII, também no Brasil.

1.5 – O modo burguês e as primeiras mercadorias musicais: a partitura impressa e a Ópera

No início da Idade Moderna, é de grande importância para o desenvolvimento das práticas musicais o advento da impressão de livros utilizando caracteres móveis, aperfeiçoada por Johann Gutemberg (1395-1468) por volta de 1450. O custo dos livros artesanalmente copiados à mão era muito elevado, além de estarem sujeitos a todo tipo de erros e interpretações próprias dos copistas e seu acesso ser muito restrito, mesmo para a classe burguesa.

O progresso da arte de imprimir e a confecção de inúmeras cópias de uma mesma obra musical tiveram amplas conseqüências, especialmente econômicas. A alfabetização musical da burguesia foi consideravelmente facilitada e, apesar de uma relativa redução de custo em relação às obras artesanais, as camadas menos favorecidas continuaram sem acesso às obras e ao conhecimento musical erudito. O povo mantinha-se obrigado a cultivar outro tipo, improvisadas ou de tradição oral.

Surge no comércio uma nova classe de futuros capitalistas: os impressores-editores, os quais, sem dúvida, desempenharam um papel importante na difusão da nova música e na garantia da conservação das obras para o conhecimento e estudo das gerações seguintes, mas, por outro lado, enriqueceram consideravelmente às custas da arte de notáveis compositores ao longo dos séculos seguintes.

A expansão da confecção e distribuição de obras impressas contribuiu para a notoriedade e reconhecimento internacional de vários compositores, mas não significou garantia de estabilidade para os mesmos. Candé (1997) nos expõe um pouco mais sobre tal situação:

Pela primeira vez, o desenvolvimento da edição fazia da música uma mercadoria, sem, todavia, que a difusão de suas obras fizesse a riqueza dos compositores, mesmo quando tinham se tornado estrelas internacionais. Consagrados pela edição, os músicos célebres são tratados pelas famílias poderosas que os tomam a seu serviço

com marcas de mais alto apreço. Mas, no plano material vivem na dependência de seus senhores e mestres, cuja generosidade, e só ela, lhes permite estabelecer-se decentemente por sua conta. (CANDÉ, 1997, p. 324)

O período foi também marcado pelas conquistas ultramarinas européias, como o descobrimento das Américas e, particularmente, o descobrimento do Brasil, em 1500. Tais conquistas trouxeram consideráveis transformações na economia européia, pois

[...] o mercado comercial, que o descobrimento da América ampliou enormemente, repercutiu fundo na técnica de produção. [...] A partir do século XVI, a burguesia começou a reunir os operários, até então esparsos, para conseguir um trabalho de cooperação. Por meio de uma gradual socialização dos trabalhadores e dos instrumentos de produção, foi-se passando da cooperação simples à manufatura e, desta, à grande indústria. (PONCE, 1997, p.124)

No século XVII, em meio a governos absolutistas monárquicos, o continente passa por importantes transformações econômicas, especialmente quanto aos instrumentos de produção. A substituição do tear manual pela máquina de fiar transforma a produção que antes consistia em uma série de atos individuais, para uma produção que consiste em uma série de atos coletivos, como demonstra Ponce (1997):

Essa maneira de transformar as ferramentas do artesão em máquinas cada vez mais poderosas, só manejáveis por um conjunto de trabalhadores, colocou nas mãos da burguesia um instrumento tão eficaz que, em poucos séculos, a humanidade progrediu mais do que em todos os milênios anteriores. (PONCE, 1997, p. 124)

O comércio e a indústria contribuíram decisivamente para a diminuição das distâncias que até então existiam entre a burguesia e a nobreza e trouxeram a necessidade de novos métodos de educação que pudessem acelerar o progresso científico. Além disso, reduziram as barreiras impostas pelo feudalismo à sua expansão: “os privilégios das corporações, os obstáculos ao tráfico, a tirania das alfândegas, as diferenças existentes entre as legislações, os costumes e os idiomas” (PONCE, 1997, p. 127).

Em meio a tal conjuntura, as práticas musicais voltam-se, especialmente na França, para as atividades da corte, onde exercia funções sociais e assumia um caráter artístico e político ao mesmo tempo. Vale acrescentar que o período compreendido entre, mais ou menos, o ano de 1600 e a primeira metade do século XVIII (até 1750, por ocasião da morte do grande compositor Johann Sebastian Bach) é conhecido como *Barroco*.

A música de corte desenvolveu-se, no século XVII, não apenas como parte dos rituais da corte, mas ela própria assumindo um caráter ritual e institucional perante ao poder monárquico: “para atingir seus propósitos, o poder político não hesitaria em servir-se de uma música destinada a magnificar a pessoa do rei e seu poderio”. (MASSIN, 1997, p. 317)

Massin (1997) ainda expõe que

[...] o uso da música com fins políticos engendrava, contudo, recolhimento considerável: ela rodeava os soberanos; não se cogitava de disseminá-la entre a população, em busca, por exemplo, de resultados educativos. [...] Sob Richelieu, Mazarino e Colbert, a música tornou-se, mais do que jamais fora até então, um instrumento político maleável, do qual o regime servia-se segundo propósitos precisos. [...] O compositor Kuhnau, predecessor de Johann Sebastian Bach em Leipzig, iria constatar o fato em seu livro *Le Charlatan Musical* [O Charlatão Musical]: “a musica diverte o pensamento do povo e impede que se vejam as cartadas dos governantes”. (MASSIN, 1997, p. 317)

É possível afirmar que, neste período, não existia de fato um mercado de música ou um mercado musical “livre”. O que assegurava uma relação estável e segura entre o músico e seu empregador ou protetor era o patrocínio ou o mecenato. Os músicos de corte estavam completamente condicionados aos monarcas para os quais realizavam seus serviços artísticos e não tinham qualquer direito a deixar o posto de trabalho quando bem desejassem.

Apesar disso, a total submissão à vontade real poderia trazer grandes proventos ao músico que conseguisse ascender ao topo da hierarquia nas cortes. É o caso de Jean Baptiste Lully (1632-1687) que, aos 28 anos, tornou-se “compositor da música de câmara do rei” e, no ano seguinte, “mestre musical da família real”, na corte de Luis XIV, na França. Conforme Blanning (2011):

Quando morreu, em 1687, Lully era um homem riquíssimo, com cinco grandes propriedades em Paris e um patrimônio avaliado em mais de 800 mil *livres*. Seis anos antes, comprara o cargo honorário de *secrétaire du roi* por 63 mil *livres* e, com ele, a nobreza hereditária imediata. Lully foi o único homem da história a dirigir a Ópera de Paris com lucro. (BLANNING, 2011, p. 92).

Sobre a ópera³, foi o gênero mais importante no desenvolvimento da atividade musical do período Barroco, e também o de mais alto custo quanto à montagem e encenação. Inicialmente, sua apresentação era restrita aos membros das cortes, mas, por conta de seu alto custo de produção, esse pomposo espetáculo se transformaria, ainda no século XVII nas cidades, em “um espetáculo público e pago aberto a todos, sem exceção, sob a condição de pagar a entrada e assistir ao espetáculo convenientemente vestido, o que, evidentemente, não era viável para todos” (MASSIN, 1997, p. 322). A primeira ópera comercializada, com ingresso pago, surgiu em Veneza no ano de 1637.

Sobre este novo “produto” musical, Coli (2006) nos expõe que

³ Ópera é uma obra teatral que envolve monólogo, diálogo, cenário, ação e música contínua (ou quase contínua). Suas origens se encontram nos madrigais italianos do século XVI.

O teatro de ópera empresarial encontrou na cultura urbana da segunda metade do século XVII uma nova forma de expressão ideológica da classe burguesa nascente e do governo. Do ponto de vista da força de trabalho, o mercado público do teatro de ópera significou, para alguns operadores, a criação de determinados postos de trabalho, ainda que *precários e instáveis*, e, para outros, segundos empregos – cujo rendimento vinha somar-se aos salários pagos pelas instituições ou provenientes das profissões ligadas às artes e aos trabalhos comuns. (COLI, 2006, p. 300)

De maneira geral, a atividade musical no referente período exigia que o profissional desta arte fosse, ao mesmo tempo, compositor, diretor musical, professor, instrumentista, cantor e que demonstrasse um amplo domínio de todos os gêneros musicais exigidos pelo posto que ocupava nas cortes e nas cidades.

A profissão do músico, através das corporações, afirmava-se cada vez mais, sendo regida por regulamentações estatutárias as quais previam com detalhes os direitos e deveres dos profissionais que trabalhavam em tempo integral, como músicos. Para aqueles que exerciam a atividade musical parcialmente, as cláusulas dos contratos comumente “previam que, na corte ou nas residências, esses músicos se desvinculassem de tarefas outras que não as musicais” (MASSIN, 1997, p. 323) .

Os músicos que atuavam nas cidades costumavam ser executantes de considerável habilidade e capazes de executar satisfatoriamente vários instrumentos, reunindo, dessa forma, condições para atender a todas as funções cívicas e acompanhamento musical de serviços religiosos.

Raynor (1986) nos traz um relato sobre a relevância e respeito quanto ao trabalho dos músicos profissionais da família de John Sebastian Bach, na Alemanha:

Tantos foram os membros da família Bach a se tornarem músicos no século XVII e inícios do século XVIII na Turíngia que um protocolo do conselho da cidade de Erfurt, em dezembro de 1716, aludia ao “privilegiado grupo local de músicos da cidade, ou Bachs”, e certo Tobias Sabelitzky, um dos cidadãos, foi ameaçado com multa de cinco táleres se contratasse algum músico que não fosse dos “Bachs” para tocar no casamento de sua filha. (RAYNOR, 1986, p. 70)

Outro aspecto relevante sobre a atuação profissional do músico no período diz respeito à relação entre sua reputação e salários e o tipo de instrumento que tocava. Sobre isso, Jean e Brigitte Massin (1997) nos informam que

A consideração social de que gozava o músico não dependia apenas do status social do seu patrono ou empregador. Dependia também do instrumento que ele tocava. Os tocadores de trompete e de tímpanos⁴ desfrutavam de uma reputação mais considerável, de privilégios particulares e de salários por vezes superior ao dos colegas. Razões de prestígio social e de interesses profissionais chegaram a opor diferentes instrumentistas até mesmo perante aos tribunais. (MASSIN, 1997, p. 323)

⁴ Instrumento de percussão integrante das formações orquestrais até a atualidade.

Como os membros de outras corporações de ofícios, os músicos citadinos costumavam usar fardas específicas e até um distintivo do ofício e, ao contrário de outros ofícios, não trabalhavam em tempo integral de modo que isso lhes proporcionasse um salário suficiente. Raynor (1986) informa que:

Além do eventual trabalho público tinham o monopólio da música executada na cidade; [...] isso significava o fornecimento de toda música para casamentos e funerais, e esse monopólio era zelosamente defendido. [...] As taxas para os serviços eram fixadas pela guilda (corporação) que se viu implicada numa luta interminável – que continuou até a segunda metade do século XVIII – para manter seus privilégios contra a invasão dos amadores, músicos ambulantes ou grupos não oficialmente organizados cujas taxas eram em geral mais baixas (RAYNOR, 1986, p. 71).

Às corporações de músicos cabia também a “educação profissional” da época, ou seja, a preparação dos futuros profissionais para atuarem nas cortes, nas residências e nas cidades. Segundo designação das corporações, os músicos professores eram “mestres” do seu ofício e cada um deles preparava tantos aprendizes quanto fosse possível ou de acordo com o que era estipulado pela corporação. Os aprendizes moravam com os mestres e trabalhavam como criados em suas casas até se qualificarem ao ponto de procurarem trabalho por si mesmo em qualquer lugar.

No século XVIII, as práticas musicais associadas exclusivamente às cortes e salões da aristocracia entraram em gradual declínio e, paralelamente a essa vida musical, desenvolveu-se aos poucos outra vida musical: a da burguesia. Massin (1997) nos ajuda a compreender essa outra vida musical, afirmando que:

Como escreveu Barry S. Brook, esse período marcou o ponto culminante de um longo processo durante o qual a música evoluiu da condição de ofício semi-feudal, a serviço da Igreja, da cidade e da corte, à de profissão de livre iniciativa, voltada predominantemente para o mercado burguês. Nessa época, a classe média forjava para si uma nova situação social, e a profissão musical seguia o movimento que se expandiu em outras esferas sociais, cada vez mais penetradas pela livre iniciativa, que abastecia o mercado crescente em conformidade, com as leis sempre mais ativas da oferta e da procura, leis que começaram a atuar também no setor cultural. No último quartel do século, o papel e a função do mecenato começaram a declinar [...]. O destino do músico e de sua obra decide-se cada vez mais diretamente nos concertos públicos, no interior de uma vida musical sempre mais comercializada e organizada para um público novo de classe média [...]. Os compositores escrevem cada vez menos exclusivamente para as residências dos príncipes e dos aristocratas [...] (MASSIN, 1997, p. 418).

A mobilidade quanto à atividade do músico conheceu certa expansão, não sendo o estatuto social dessa categoria definido com tanto rigor, como em outros períodos passados.

Em 1776, na França, um decreto de Turgot determina o fim das corporações: todas as artes e ofícios tornaram-se de livre prática.

As décadas de 1770 e 1780 trouxeram importantes mudanças para a vida musical, provocadas por modificações da vida econômica e social européia. O crescente desenvolvimento das técnicas de edição musical trouxe, nesses anos, inovações importantes no trabalho dos compositores e contribuíram para a consolidação da música como “mercadoria” física e altamente rentável. A frequência aos concertos e às representações de óperas aumentava com o crescimento das empresas comerciais que investiam na difusão da música, que tornavam-se menos dependentes da cópia manuscrita e cada vez mais interligadas à recente indústria da gravura e da impressão.

Se por um lado o editor musical poderia proporcionar ao compositor uma situação econômica de maior independência em relação ao serviço para a aristocracia, por outro lado o compositor se encontrava preso ao editor por outros vínculos de ordem econômica e comercial. O mercado visado pelos editores determinava a maneira como os compositores deveriam criar suas obras, de modo a garantir a satisfação daqueles e do público a qual se destinavam as obras.

Além disso, haviam casos onde o editor publicava obras de um compositor sem sua prévia autorização, não remunerando-o pela publicação. Inicia-se também um tipo de “pirataria” musical onde editores atribuíam o nome de um compositor célebre a composições que não eram de sua autoria, com o objetivo de facilitar a venda das tais obras. A edição musical exercia grande influência sobre a crescente atividade musical e sua disseminação e as causas dessa influência eram diversas. Massin (1997) explica:

Se por um lado o crescimento quantitativo da música e sua disseminação tiveram causas sociológicas – maior liberdade para o músico, público mais vasto, estímulo econômico à edição – por outro, tiveram como conseqüências a ulterior ou suplementar demanda e ampliação do público, a receptividade para a música que aumentava com cada apresentação, o maior encorajamento ao amadorismo, e, finalmente, o estímulo mais forte para as próprias atividades comerciais ligadas à música e à vida musical. [...] Aos poucos, ocorre uma organização de toda uma rede comercial envolvendo o conjunto de fatores que tiveram papel ativo em sua afirmação posterior no século XIX: os impressores, os editores, os vendedores de partituras, os fabricantes de instrumentos, os organizadores da vida musical, etc. (MASSIN, 1997, p. 421)

No Brasil, a partir da descoberta das jazidas de ouro por bandeirantes, nos últimos anos do século XVII, a Capitania das Minas Gerais tornou-se o centro econômico da Colônia, através do ciclo da mineração, pelo menos até meados do século XVIII. Desse momento em diante “a mineração não fizera mais que declinar; o seu apogeu deve ser fixado naquele

momento, quando se chega ao máximo da produtividade das minas e interrompem-se as descobertas sucessivas”. (PRADO JUNIOR, 2011, p. 177)

Minas Gerais torna-se uma economia citadina e mercantilista e com “uma classe média citadina peculiar prevalecente na formação cultural e política de toda a província” (KIEFER, 1977 p. 32). Durante o período áureo da mineração, Minas foi responsável por um extraordinário desenvolvimento da vida musical, atraindo o interesse de músicos profissionais provenientes dos primeiros centros culturais da Colônia: Bahia e Pernambuco.

Esses músicos profissionais, na maior parte, eram mulatos livres, os quais trariam grande contribuição ao desenvolvimento da atividade musical na capitania. O crescente número desses músicos pode ser constatado através do trecho de um relato do desembargador José João Teixeira Coelho a El-Rey (1780) no qual expõe: “[...] que aqueles mulatos que não se fazem absolutamente ociosos, se empregam no ofício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas Gerais, que certamente excedem o número dos que há em todo o reino”⁵.

A maior parte da atividade musical na região mineira era realizada no âmbito das funções religiosas, ou seja, durante os cultos, nas procissões, em casamentos e enterros. Com a expulsão dos jesuítas pelo Marques de Pombal em 1759, tais eventos ficaram a cargo das Irmandades e Confrarias.

A música para os eventos religiosos estava sempre sujeita à contratos, “seja por uma das numerosas Irmandades (em rivalidades constantes), seja por parte do Estado, isto é, do Senado da Câmara. Os próprios músicos pertenciam, aliás, freqüentemente, a Irmandades e também a uma corporação profissional” (KIEFER, 1977, p. 35). Para a realização dos eventos, havia uma espécie de leilão, chamado de “arrematação”, onde a irmandade vencedora era aquela que oferecesse o menor preço pela realização da festa.

O diretor do conjunto musical apresentava uma lista de instrumentistas e cantores, devendo fornecer garantias e assinar um "termo de arrematação" em cartório. Representava uma grande responsabilidade para qualquer músico fazer parte das atividades de uma irmandade. Para o ingresso em tais instituições, o músico deveria preencher certos requisitos que envolviam a competência de sua prática musical e pagar uma taxa inicial de adesão, além de uma taxa anual pelo exercício de suas funções musicais.

Retornando ao Velho Continente, como um dos grandes acontecimentos da segunda metade do século XVIII, no âmbito das aspirações da burguesia, a Revolução Francesa (1789-

⁵ Lange, Francisco Curt – *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro*. Separata do vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Coimbra, 1966, p. 12 apud Kiefer, 1977. P. 33.

1799), sem dúvida, representou um grande marco na consolidação definitiva desta classe. É importante ressaltar que os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade na verdade não passaram de mero disfarce para indicar os verdadeiros anseios e prioridades da própria burguesia, como diz Ponce (1997):

Na *Declaração do Direitos do Homem e do Cidadão*, a “propriedade” aparece imediatamente depois da “liberdade”, entre os “direitos naturais e imprescritíveis”. E se, por acaso, esse segundo artigo da *Declaração* poder-se-ia prestar a equívocos, aí está o último artigo para dirimir quaisquer dúvidas, afirmando que a propriedade é “um direito inviolável e sagrado”. (PONCE, 1997, p. 134)

Outro grande acontecimento da segunda metade do século, ou seja, a Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra, foi um divisor de águas na história da humanidade e praticamente todos os aspectos da vida cotidiana da época foram influenciados por esse processo. A crescente concentração do capital, impulsionando o desenvolvimento e definitiva consolidação do modo de produção capitalista, promove “a produção em larga escala, apoiado na racionalização e divisão técnica do trabalho, de modo que se opera a transição do capitalismo concorrencial ao capitalismo monopolista”. (VARJÃO, 2012, p. 5)

No século XIX, em grande parte devido à Revolução Industrial, a população europeia cresceu extraordinariamente. Esse crescimento foi verificado especialmente em cidades como Londres e Paris, cujas populações quadruplicaram entre 1800 e 1880. O constante desenvolvimento das fábricas, bem como a criação de máquinas cada vez mais complexas, obrigou a burguesia a repensar a sua recusa quanto ao ensino popular. Ponce (1997) explica que:

As máquinas complicadas que a indústria criava não podiam ser eficazmente dirigidas pelo saber miserável de um servo ou de um escravo. *Para manejar certas ferramentas é necessário aprender a ler*, dizia Sarmiento (1811-1888) a Alberdi, numa polêmica notória. [...] *o trabalhador assalariado já não poderá satisfazer o seu padrão se não dispuser ao menos de uma educação elementar*. É, pois necessário procurá-la, como uma condição *sine qua non* para ser explorado. (PONCE, 1997, p. 145)

No campo da música, uma rápida expansão do mercado musical através dos concertos públicos provoca uma intensa comercialização das práticas musicais e uma crescente divisão entre os músicos “que compunham e tocavam para o grande público e os que compunham e tocavam para si, na esperança de conseguir popularidade e recompensa material entre os apreciadores da boa música sem sacrificar a integridade”. (BLANNING, 2011, p. 117)

Sobre a prática crescente dos concertos públicos, em Munique, em 1810, foi criada a Academia de Concertos, uma espécie de instituição produtora de eventos cujo objetivo era trazer benefícios à educação do público em geral e onde

Os concertos deveriam estar sob o controle administrativo do intendente músico da corte; uma reserva fixa de 4 mil florins devia ser obtida das assinaturas, que deviam pagar também a decoração da sala e a compra da música; os lucros líquidos, uma vez acumulada a referida reserva, deviam ser distribuídos entre a orquestra, de modo que os músicos, cujos salários permaneciam vilmente baixos, tivessem um forte estímulo financeiro para tornar vitoriosa a Academia de Concertos. (RAYNOR, 1986, p. 368)

Durante o século XIX, a ópera continuou a ter considerável circulação no mercado musical, especialmente devido ao seu caráter de “empresa multinacional, por meio do monopólio do mercado internacional exercido pelas companhias italianas”. (COLI, 2006, p. 298)

Coli (2006) ainda acrescenta que

A ópera italiana difundiu-se em todo o mundo como uma forma de espetáculo e entretenimento lucrativo para os empresários dos séculos XVIII e XIX. Mas não apenas isso. Estimulava, ainda, o comércio, o turismo e a circulação da moeda; propiciava trabalho não apenas ao pessoal dos teatros (só em Milão, em 1889, estima-se que foram empregadas cerca de 3 mil pessoas), mas também aos dependentes das indústrias subsidiárias como aquelas de tecido (roupas), calçados, ornamentos e estética, maquinaria de palco, iluminação, cenários etc. (COLI, 2006, p. 298)

No Brasil, com o declínio da atividade mineradora em Minas Gerais e as crescentes dificuldades financeiras, os músicos iniciaram a procura por outros centros e oportunidades. A diminuição da circulação das riquezas e das oportunidades de trabalho profissional remunerado provocou um aumento da atuação de músicos amadores nas cidades mineiras, conforme Cardoso (2008):

A irreversível amadorização da prática musical nas cidades mineiras foi consequência não só da retração econômica, mas também da mudança do eixo das decisões políticas e econômicas com a crescente importância do Rio de Janeiro, capital da Colônia desde 1763. O marco principal dessa mudança foi a chegada, em 1808, da Família Real portuguesa, instalando-se no Rio de Janeiro e permanecendo no Brasil até 1821. [...] A chegada da corte portuguesa ampliou sobremaneira as atividades musicais na cidade. Os músicos passam a ter, além das igrejas, um novo e promissor local de trabalho: o teatro de ópera. [...] Com o aumento da atividade musical profana, representada sobretudo pela ópera, outro importante fator de incremento para a atuação profissional dos músicos foi a entrada definitiva do Estado como patrocinador e empregador. Uma das primeiras atitudes de D. João no Brasil foi a criação da Capela Real, organismo que abrigava um coral e uma orquestra de músicos profissionais que tinham a função de produzir a música adequada às mais diversas solenidades religiosas realizadas na catedral do Rio de Janeiro (CARDOSO, 2008, p. 43).

No primeiro ano de atividades da Capela Real, os músicos empregados eram todos da própria Colônia. A partir de 1809, começam a ser contratados músicos estrangeiros,

especialmente os *castrati*⁶ para atuarem nas óperas e nos coros litúrgicos. O mais famoso *castrati* a atuar no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX foi o cantor italiano Giovanni Francesco Fasciotti. Era o cantor que possuía o maior salário da Capela Real, ganhando “60 mil réis mensais, com um complemento de 25.600 réis por mês para moradia. O próprio D. João complementava seu salário com mais 10 mil réis por mês. (CARDOSO, 2008, p. 92)

A presença do Estado como empregador alterou substancialmente as relações profissionais dos músicos brasileiros. Primeiro porque, de uma atividade autônoma, onde não se trabalhasse de maneira efetiva não havia possibilidade de rendimentos, o músico profissional passou a ter garantido seu salário ao final do mês ou do trimestre, como era comum naquela época. Cardoso (2008) complementa:

Todas as mazelas do serviço público foram introduzidas na atividade musical, com sério comprometimento da qualidade artística do trabalho. [...] Outro ponto relevante a ser abordado em relação à prática musical dos músicos brasileiros durante o século XIX foi o estabelecimento da atividade empresarial, principalmente àquela ligada aos espetáculos de ópera e concertos sinfônicos. Muitas vezes essa atividade colocou em lados diferentes os interesses dos músicos, cantores e instrumentistas aos dos empresários, responsáveis pela produção dos espetáculos e pelo pagamento dos salários ou cachês. Esse tipo de relação foi responsável pela introdução na vida musical brasileira de novos instrumentos para negociações salariais entre patrões e empregados ou contratantes e contratados. (CARDOSO, 2008, p. 44 e 45)

Tais relações ainda iriam sofrer consideráveis acréscimos a partir do momento em que, no final do século XIX, duas importantes invenções, o *fonógrafo* de Thomas Edison, criado em 1876, e o *gramofone* de Émile Berliner, criado em 1890, iriam provocar o surgimento do maior divisor de águas no âmbito do mercado e das práticas musicais, desde a imprensa de Gutemberg: o mercado fonográfico.

As configurações deste novo rumo no desenvolvimento da atividade musical, cada vez mais atrelada às determinações do modo de produção capitalista, serão mais amplamente expostas e analisadas no capítulo que se segue.

⁶ Desde a Idade Média, a igreja não permitia a participação de mulheres no coros litúrgicos. As vozes agudas eram executadas por crianças (meninos). Com o tempo, as vozes infantis foram gradualmente substituídas pelos castrados. Os meninos na pré-adolescência, antes da mudança de voz, eram castrados e depois enviados aos conservatórios e centros de ensino musical, onde eram preparados para servir nos coros das igrejas. A partir do século XVIII, a prática da castração tornou-se crescente por conta, principalmente, das demandas exigidas pelas óperas. O mais célebre *castrati* de todos foi o italiano Carlo Broschi (1705-1768), conhecido como *Farinelli*.

CAPÍTULO 2

O século XX: a indústria fonográfica e o mercado musical no Brasil

2.1 – O advento da nova indústria musical

Desde o final do século XIX com o surgimento da gravação de fontes sonoras por meios mecânicos, as iniciativas no sentido de aprimorar a qualidade dos sons gravados resultaram em grande interesse para o mercado que iria se iniciar, graças ao sucesso comercial obtido pela invenção e popularização do “fonógrafo” de Thomas Edison, e que fariam surgir uma poderosa indústria no campo da cultura.

Varjão (2012) complementa informando que

A partir do fonógrafo, tornou-se possível a captura do som e a música passou a ser controlada, sendo constituído um negócio grandioso que envolvia desde a venda de discos, aparelhos de som, radiodifusão, espetáculos, até a organização da indústria fonográfica. A lógica dessa indústria a partir da venda de fonogramas (discos) causou profundas alterações na economia musical e acentuou ainda mais o seu processo de mercantilização, divisão e especialização da produção. (VARJÃO, 2012, p. 6)

Os primeiros sintomas das mudanças definitivas ocasionadas pelo mercado fonográfico se deram no campo das relações de trabalho, com o fim do amadorismo artístico. “A partir desse momento, estava instituída a vinculação necessária entre a criação artística destinada ao lazer das novas camadas contemporâneas do avanço da urbanização no mundo e a tecnológica das modernas indústrias dirigidas ao lazer” [...] (TINHORÃO, 2001, p. 192).

Durante algum tempo, o mundo da música mecanizada e o mundo das performances musicais ao vivo coexistiram de maneira tranquila. De fato, inicialmente a indústria fonográfica contribuiu para um aumento na procura por cursos e aulas de música e estimulou consideravelmente o mercado da produção de instrumentos musicais. Sobre isso, Blanning (2011) nos informa que “nos anos de 1914, a produção e a posse de pianos alcançou um pico, e em 1919 a canção “That old fashioned mother of mine” vendeu mais de 3 milhões de partituras no Reino Unido. Em 1924, o comércio de instrumentos musicais excedeu 5 milhões de libras”. (BLANNING, 2011, p. 216)

Entretanto, a mercantilização da música e a crescente disseminação das gravações trouxeram não apenas transformações e oportunidades, mas também certas dificuldades para uma boa parcela daqueles que ganhavam a vida com a atividade musical. “Para cada um que achou emprego no novo setor, muitos outros se viram descartados. Assim como a divisão do

trabalho e a linha de montagem tornaram os artesãos desnecessários, a mecanização da música reduziu a necessidade de dotes musicais tradicionais”. (Idem)

O que contribuiu decisivamente para isso foi o fato de que, ainda no final do século XIX, o alemão naturalizado americano Émile Berliner (1851-1929) desenvolveu um aparelho denominado *gramofone*, que gravava os sons em um disco matriz e essa matriz permitia a criação de infinitas cópias do mesmo material gravado. Tal desenvolvimento tecnológico impulsionou definitivamente a industrialização da música.

“Industrialização da música” não é uma mera força de expressão. De fato, com o crescente consumo e a replicação a partir de uma mesma matriz, a nova “mercadoria” musical passou a ser produzida em maior escala, em fábricas nas quais trabalhadores operavam máquinas onde as cópias dos discos eram confeccionadas através de um processo de prensagem. Bandeira (2005) complementa:

[...]há uma organização própria em torno da fabricação industrial de discos, numa dependência clara entre produção em larga escala e consumo. Ou seja, a maximização dos lucros das grandes companhias do disco está submetida, entre outros aspectos, a um processo industrial de fabricação e distribuição de “mercadorias”, a exemplo de outras indústrias tradicionais. (BANDEIRA, 2005, p. 6)

Cabe aqui acrescentar que as fábricas não apenas produziam os discos, mas também os aparelhos nos quais as gravações seriam reproduzidas pelo consumidor. A partir desse contexto, o desenvolvimento da indústria fonográfica traria consequências irreparáveis ao desenvolvimento da própria atividade musical, dentre os quais, a subordinação da qualidade artística sobre o valor comercial. Consolidar-se-ia definitivamente a subordinação da música às determinações do modo de produção capitalista. Neste âmbito, o grande produto musical seria a música não acadêmica ou a chamada “música popular”, por sua fácil penetração e aceitação em todas as camadas da sociedade.

Este fato é exposto por Tinhorão (1998) ao informar que

O resultado dessa expansão da base industrial-comercial do produto “música popular” em medida muito maior do que o de sua parte artístico-criativa foi que, em poucos anos, os critérios da produção em tal campo passaram da qualidade artística do produto para suas qualidades comerciais. Isto queria dizer que, embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou em sua produção a reger-se pelas leis do mercado. (TINHORÃO, 1998, p. 248)

No início do século XX, entre incontáveis batalhas judiciais pelas patentes industriais referentes à fabricação dos discos e dos aparelhos reprodutores, três grandes companhias

passaram a deter o domínio sobre o novo mercado: a *Victor Talking Machine* e a *Columbia Records*, nos Estados Unidos, e a *Zonophone Internacional*, na Europa.

2.2 – As primeiras décadas do mercado fonográfico no Brasil

No Brasil, ainda na segunda metade do século XIX, o advento político das camadas urbanas diretamente ligadas ao movimento do Partido Republicano de 1870 foi anunciado pela passagem da Monarquia para a República em 1889, a qual iria marcar no plano econômico, a passagem do Brasil da esfera de dependência dos capitais ingleses para a dependência dos capitais norte-americanos, iniciada em um sutil processo “que se consolida durante a Primeira Guerra Mundial, e se torna ostensivo em 1921 com o primeiro empréstimo oficial de 50 milhões de dólares pedido pelo governo brasileiro aos banqueiros Dillon, Read & Co., de Nova York”. (TINHORÃO, 1998, p. 207)

Em meio a essa conjuntura, as práticas musicais profissionais no Brasil entrarão em um novo período. O início, desenvolvimento e consolidação da indústria fonográfica brasileira, bem como a transformação dessa em um dos mais importantes e sólidos mercados do mundo até a década de 1930, são o resultado da astúcia e visão comercial de um dos maiores capitalistas do campo da música que o Brasil já conheceu: o comerciante, empresário e produtor musical tcheco Frederico Figner (1866-1947).

Em 1898, Frederico Figner inicia em larga escala as gravações de cilindros em território brasileiro. Ele pagava aos artistas a quantia de 1.000 réis por cada canção gravada e vendia os cilindros pela quantia de 5.000 réis. Em 1900, registrou na Junta Comercial do Rio de Janeiro, uma firma individual com o nome de Fred Figner, em um investimento inicial de 10 contos de réis, “e o nome fantasia de Casa Edison, em homenagem ao inventor do fonógrafo”. (LISBOA JUNIOR, 2006, p. 98 e 99)

Apesar da plena atividade com a gravação do cilindros, foi após a invenção do gramofone de Berliner que Figner conheceu um caminho mais próspero para os seus negócios no mercado da música. Como informa Lisboa Junior (2006):

A invenção do disco iria revolucionar o sistema de gravação e proporcionaria grandes vantagens comerciais a Figner, que vislumbrou, então, a possibilidade de firmar-se definitivamente no comércio, monopolizando a produção e gravação de discos. [...] Podemos afirmar que a formação e popularização dos primeiros astros da música popular brasileira surgidos com a gravação de discos ocorreram numa época de largas transformações sociais no Rio de Janeiro, onde estão implícitos a sua inserção na modernidade através das mudanças urbanísticas promovidas pelo prefeito Pereira Passos, impulsionadas por um processo industrial de comercialização, ajudando a formação de um núcleo urbano que teria grandes repercussões na formação e amadurecimento de nossas artes, desdobrando-se no

teatro, no rádio e depois no cinema, [...] ampliando o mercado e empregando uma grande quantidade de artistas, já que antes da implantação da Casa Edison, as únicas alternativas de se ganhar dinheiro com música eram a edição de composições em piano para as editoras, o trabalho temporário em orquestras estrangeiras, o engajamento em bandas militares, o emprego nas casas de música e as apresentações em estabelecimentos comerciais, como os cafés-cantantes. (LISBOA JUNIOR, 2006, pp. 100 e 101)

Entre os contratados da Casa Edison em uma época em que os intérpretes apenas recebiam salários, já que o direito autoral praticamente inexistia, “constavam na folha de pagamento Eduardo das Neves, recebendo 100 mil réis, João Baptista Gonzaga, com 400 mil réis e Manoel Pedro dos Santos – o Baiano – com 150 mil réis mensais”. (FRANCESCHI, 2002, p. 66)

No primeiro semestre de 1902 foram realizadas mais de 700 gravações. No final de 1911, a produção crescera a ponto de se poder avaliar um acervo de 3.000 gravações em uma tiragem em torno de 750.000 discos, considerando-se apenas as tiragens iniciais de 250 cópias de cada matriz.

A partir da Primeira Guerra Mundial, em virtude das crescentes investidas no mercado brasileiro, “os Estados Unidos se transformaram no virtual senhor da economia do país” (TINHORÃO, 1998, p. 251), com a ajuda, já nas primeiras décadas do século XX, dos filmes de Hollywood, os quais passaram a influenciar o gosto da nova classe média brasileira. E mais:

Essa mudança do eixo econômico-financeiro da Europa – que tivera na Inglaterra seu carro-chefe – para a América do Norte, em plena fase do seu avanço imperialista, não seria sentida apenas no Brasil, mas em todo o mundo, o que muitas vezes se revelava até no plano ideológico, com o jazz assumindo o símbolo da Liberdade através do uso de suas dissonâncias por músicos como Stravinsky e Darius Milhaud, na França, e do próprio Futuro, pela comparação de seu som vertiginoso à trepidação das máquinas, como faria o português Antônio Ferro. (TINHORÃO, 1998, p. 251)

No período da Primeira Guerra Mundial, a indústria fonográfica internacional conheceu seu primeiro momento de crise. Apesar da crise no exterior, o mercado fonográfico brasileiro continuou a crescer sem interrupção. Esse crescimento faria surgir, através da associação entre Frederico Figner e o grupo estrangeiro Carl Lindstron, a primeira fábrica de discos do Brasil: a Odeon Records. Sobre esse período, Franceschi (2002) no expõe que

Com a paralisação parcial das fábricas alemãs, pouco antes e durante a Primeira Guerra Mundial, instalou-se enorme crise em toda indústria mundial do disco. Os primeiros sinais de recuperação se fizeram sentir nos países neutros onde alguns ramos da Carl Lindstron conseguiram se estabelecer como firmas nacionais. Todas no continente americano. Os países das Américas, a partir de 1913, forneceram as bases de sustentação para a lenta superação da crise, desde os avanços tecnológicos

até a criação de modismos musicais tão necessários no pós-guerra. A instalação da fábrica de discos da Odeon, em 1913, constituiu um marco sob vários aspectos. (FRANCESCHI, 2002, p. 197)

E prossegue:

Partindo-se do ponto de vista industrial, foi a primeira fábrica com tecnologia específica e nova para a época. O aspecto mais importante, no entanto, foi estabelecer bases de controle no processo de cultura popular através da música – o grande elemento de força no subconsciente coletivo – e que cresceu, com métodos requintados, até chegar aos níveis devastadores que hoje conhecemos. Sob o ponto de vista do desenvolvimento industrial, a implantação dessa fábrica não foi um investimento qualquer. [...]A fábrica, prevista para produção de 1.500.000 discos por ano, podia ser considerada de grande porte para a época. Além da linha de produção industrial, incluía todo o processo de controle de qualidade e percepção de mercado, através do lançamento de amostras das novas gravações. Essas amostras, para avaliar a reação do público nas lojas distribuidoras, eram apresentadas com etiquetas manuscritas, à tinta, contendo o título, o intérprete e, às vezes, o número do disco. (Idem, p. 198)

Franceschi (2002) apresenta três fatos reveladores sobre a instalação da fábrica da Odeon: primeiro, o terreno para a construção da fábrica foi comprado por Figner em 13 de abril de 1912, ainda sem numeração municipal. Segundo, sete dias antes, ou seja, no dia 6 de abril, foi celebrado um contrato entre Figner e a Internacional Talking Machine-Odeon, onde se encontrava estipulada a construção de uma fábrica nesse terreno comprado uma semana depois. E por fim, no pedido de alinhamento e numeração municipal para esse mesmo terreno, a data de aprovação que consta no processo é de 11 de novembro de 1911, seis meses antes da compra do terreno.

Ora, segundo Franceschi (2002), é sabido que nas repartições municipais brasileiras o trâmite de qualquer projeto era demorado. Nesse caso, foi surpreendentemente rápido. Isso demonstra que “o projeto já vinha sendo elaborado há tempo e o contrato a ele vinculado exemplifica como o domínio do capital internacional, já naquela época, se processava de maneira sutil, mas extremamente enérgico”. (FRANCESCHI, 2002, p. 200)

A fábrica da Odeon era composta por onze departamentos em uma auto-suficiência industrial. Com uma equipe de 150 operários, operava com trinta prensas manuais de precisão capazes de produzir 125.000 discos por mês. Para um dia de trabalho, previam-se serem feitos, em média, 4.166 discos, o que daria 13 discos por hora de prensa, numa jornada de 12 horas, com um disco a cada 4 minutos. Franceschi (2002) complementa, informando que:

Desde 1902 até 1913, a tiragem básica de 250 discos por matriz significou o custo de produção industrial. Com a montagem da fábrica no Rio de Janeiro, sob alegação de custo maior, o índice básico passou de 250 para 600 discos por matriz. Vendida essa tiragem, processavam-se as prensagens em número reduzido, 20 a 30 de cada

vez. Os revendedores faziam pedidos pequenos para venda em prazo curto. A venda inicial de mil discos era o critério para se considerar uma música sucesso efetivo. Se fosse sucesso real, atingiria milhares de cópias. O lançamento, além da amostragem nas lojas, podia ser por outros meios: anúncio nos jornais, edição de catálogos com suplementos trimestrais e cartazes exibidos nas próprias lojas de disco. (FRANCESCHI, 2002, p. 215)

Uma relevante questão sobre a atividade musical, nas primeiras décadas do século XX, através da indústria fonográfica, diz respeito aos direitos autorais no período das gravações por processo mecânico, o qual se estende no Brasil até 1929 quando é substituído pelas gravações através do processo elétrico. Segundo Franceschi (2002),

Durante todo esse período, as músicas eram de propriedade das gravadoras, por contrato com os autores. Alegavam ser o meio pelo qual estariam garantidas e as concorrentes não poderiam gravar as mesmas músicas. Os direitos estendiam-se aos fonogramas e, mais tarde, ao rádio e ao filme sonoro. Desde o início da industrialização do processo sonoro, o pagamento do direito de autor, segundo critério estabelecido, valia 100, 200 ou 300 réis por face de disco. Numa prensagem de 250 discos, resultava num total variável entre 25.000, 50.000 e 75.000 réis. Esse era o critério médio. Em alguns casos, eram pagos até 500 réis por face. (Ibid., p. 221)

Apesar dessa negociação, Lisboa Junior (2006) nos informa que “o crescimento da indústria fonográfica proporcionava ganhos muito elevados para os comerciantes que atuavam no ramo [...]” (LISBOA JUNIOR, 2006, p. 107). O autor também menciona o fato de que

[...]nesse contexto, porém os compositores não participavam da divisão desses lucros, pois seus nomes com raríssimas exceções nem sequer eram impressos no selo dos discos. Já os músicos e intérpretes, esses ficavam mesmo só no recebimento de salário, sendo em sua quase totalidade muito mal remunerados, daí a necessidade, muitas vezes, de exercerem outros ofícios para fazer frente às suas despesas pessoais. (Ibid, Ibidem)

2.3 – A “Era do Rádio”

A década de 1920 marca, nos Estados Unidos, o início da chamada “Era do Rádio”. Na primeira Guerra Mundial, a *Westinghouse* fabricava aparelhos de rádio para a comunicação das tropas e com o encerramento do conflito um grande estoque de aparelhos ficou encalhado em seus depósitos. Para evitar prejuízo, a empresa instalou uma grande antena no pátio de sua fábrica e passou a transmitir música para a comunidade próxima. A partir daí, surgem as primeiras estações comerciais de rádio.

A primeira delas, a KDKA, iniciou suas transmissões regulares em 2 de novembro de 1920, em Pittsburgh. Na época, a facilidade em se conseguir uma licença e o modesto capital inicial investido para se montar o equipamento necessário à transmissão contribuíram para

que , no início de 1923, acima de quinhentas estações de rádio já estivessem em operação nos Estados Unidos.

Sobre o papel que este novo veículo de comunicação passou a representar para a música, Blanning (2011) nos informa que “desde o princípio, [...]a música foi a principal beneficiária do rádio, por ser a forma de entretenimento mais barata, mais fácil e de longe mais popular. [...]Ao contrário do disco de gramofone, o rádio criou uma relação imediata, direta, até íntima entre artista e público”. (BLANNING, 2001, pp. 219 e 220)

Hobsbawm (1995) complementa:

A arte mais significativamente afetada pelo rádio foi a música, pois ele abolia as limitações acústicas ou mecânicas do alcance dos sons. A música [...] já tinha entrado na era da reprodução mecânica antes de 1914, com o gramofone, embora este ainda não estivesse ao alcance das massas. [...]O rádio, pela primeira vez, permitiu que a música fosse ouvida a distância por mais de cinco minutos ininterruptos e por um número ilimitado de ouvintes. Tornou-se assim um popularizador único da música de minorias [...]. O rádio não mudou a música, [...] mas o papel da música na vida contemporânea [...] é inconcebível sem ele. As forças que dominaram as artes populares fora assim basicamente tecnológicas e industriais (HOBSBAWM, 1995, pp. 195 e 196).

Quanto ao mercado fonográfico, as relações entre o disco e o rádio se tornaram complementares. A indústria fornecia discos à preços menores às estações de rádio e estas divulgavam os artistas e as empresas fonográficas que produziam os discos. Esta relação era responsável pelo estímulo direto à crescente venda de discos.

No Brasil, na década de 1920, é desencadeada a onda de americanização através da multiplicação dos adeptos ao *jazz*⁷. No Rio de Janeiro surgem grupos musicais como o Jazz-Band Sul-Americano de Romeu Silva, O American Jazz-Band Sílvio de Souza e o Jazz-Band da gravadora Odeon, dentre outros. Em São Paulo, o Jazz-Band Andreozzi, O Jazz-Band Caracafu e o Jazz-Band Imperador, da Fábrica de Discos Brasilphone, dentre outros tantos grupos. Algumas décadas mais tarde o *jazz* também iria influenciar um importante movimento da musica popular brasileira: a Bossa Nova.

No início dos anos 30, “o rádio passou a ser o grande consumidor e, ao mesmo tempo, o grande divulgador da música popular gravada” (FRANCESCHI, 2002, p. 215). Neste mesmo período, é criada a *International Federation of Phonographic Industry* – IFPI, com sede

⁷ O “*jazz*”, ou seja, uma espécie de combinação de negros americanos, *dance music* rítmica sincopada e uma instrumentação não convencional pelos padrões tradicionais, quase certamente despertou aprovação universal entre a vanguarda, menos por seus próprios méritos que como mais um símbolo de modernidade, da era da máquina, um rompimento com o passado - em suma, outro manifesto de revolução cultural. (HOBSBAWM, 1995, p. 183)

na Suíça, cujo objetivo será representar os interesses das gravadoras, fábricas e companhias fonográficas em todo o mundo, protegendo os direitos e expandindo o comércio de gravações.

Em 1936, surge um grande poder de influência e determinações quanto aos rumos do mercado musical e fonográfico brasileiro: a Rádio Nacional. Inicia-se uma profunda transformação “quando a Rádio Nacional “profissionalizou” o sistema implantando o que denominou ser tratamento sinfônico. Esse tratamento optou pela deliberada substituição da percussão por metais, despersonalizando o fator mais importante da nossa música: o ritmo” (FRANCESCHI, 2002, p. 294). Tal tratamento é de influência norte-americana direta e passou a determinar as formações instrumentais em vários países.

Paralelamente à onda de americanização em território brasileiro, Tinhorão (1998) nos informa que

A partir de inícios de 1930 (porém coincidindo com a revolução anunciadora da “nova política econômica”, cujo caráter burguês nacionalista iria incentivar o comércio interno e o aproveitamento das potencialidades brasileiras), seria a própria criação (musical) das camadas mais baixas que as fábricas experimentariam vender em discos, como um produto industrial comum. Para efetivação desse acontecimento inédito do aproveitamento comercial da arte musical das grandes camadas urbanas, concorreu um fato fora do comum: O aparecimento no Rio de Janeiro, em 1929, de um concessionário da marca Brunswick, que se dispunha a explorar o mercado dos discos de música tipicamente brasileira. (TINHORÃO, 1998, p. 295)

Em 1939, o músico e compositor Humberto Porto ingressou como funcionário da Rádio Nacional cedido ao programa oficial *A voz do Brasil*, instituído por Getúlio Vargas para divulgar seus atos político-administrativos e divulgar o Estado Novo, regime implantado por ele em 1937.

Na ocasião, durante a realização do programa, ocorriam lacunas entre os pronunciamentos oficiais, devido à falhas na produção ou problemas com os próprios pronunciamentos. Essas lacunas eram preenchidas por números musicais, executados ao vivo, na hora em que o programa era veiculado. “Os artistas ficavam de plantão à espera de serem acionados a qualquer momento” (LISBOA JUNIOR, 2006, p. 226).

Era uma boa garantia de emprego para os músicos, cujos contratos garantiam salários fixos aos mesmos. É fato que a música popular brasileira iria comandar o mercado fonográfico durante todo o período do governo Vargas [1930-45], “em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno” (TINHORÃO, 1998, p. 299). O autor complementa:

Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto *música popular* poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução

de 1930: ao criar em 1935 o programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil”, o governo fez intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época, antecipando-se, nesse ponto, ao próprio Departamento de Estado norte-americano e seu programa “A Voz da América”. (Ibid, Ibidem)

Entretanto, a música popular de origem puramente brasileira iria sofrer uma considerável “reviravolta” quanto à sua situação no mercado, a partir da década de 1940. No início da década, o governo dos Estados Unidos criou o Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos – CIAA, buscando uma possível colaboração, principalmente comercial e cultural, entre os países americanos, ou, como informou o próprio chefe deste órgão, Nelson Rockefeller, “aproveitar o fechamento dos mercados europeus para atrair os países latino-americanos à nossa órbita”⁸.

A partir dos investimentos realizados na atividade do novo órgão, iniciou-se uma maciça propaganda em torno do chamado “*american way of life*”, ou o “estilo de vida americano”, o qual foi amplamente divulgado pelo cinema de Hollywood e, conseqüentemente, através dos gêneros musicais atrelados aos filmes.

Com isso, mesmo durante o período da Segunda Guerra Mundial, as rádios brasileiras passaram a transmitir vários gêneros produzidos no mercado fonográfico dos EUA, como o *jazz*, o *fox-trot* e o *blues*, além dos ritmos dançantes latino-americanos que eram lançados pelas gravadoras norte-americanas e pelos filmes musicais de Hollywood, como *rumbas*, *mambos*, *boleros* e *calipsos*.

O resultado disso é que, com o fim da guerra em 1945,

[...]a burguesia brasileira aliada ao capital industrial-financeiro norte-americano e a classe média fascinada pelas conquistas da “democracia” chegaram à conclusão de que era preciso encerrar o ciclo do Estado Novo. [...]O predomínio do modelo americano levou, no plano dos costumes e do lazer urbano a um processo de americanização destinado a atribuir a tudo o que parecesse “regional” ou “nacional” o caráter de coisa ultrapassada. (TINHORÃO, 1998, pp. 301 e 307)

Em meio à avalanche cultural americana, a partir da década de 1950 um estilo musical se tornaria responsável por definitivas transformações no mercado fonográfico mundial e, conseqüentemente, no mercado fonográfico brasileiro: o **Rock’n Roll**. Este novo estilo, criado pela fusão entre gêneros como o *blues*, o *soul* e o *country* americanos, tornar-se-ia um fenômeno de mercado mundial, principalmente por estar ligado a um novo perfil de consumidor configurado pela indústria de bens de consumo: o jovem.

“Esta faixa etária fazia a fortuna da indústria fonográfica que tinha de 70% a 80% de sua produção - sobretudo de *rock* - vendida quase inteiramente a clientes entre as idades de 14

⁸ In TINHORÃO, 1998, p. 301.

e 25 anos” (HOBSBAWM, 1995, pp. 317 e 318). E o autor ainda acrescenta que “pode-se medir o poder do dinheiro jovem pelas vendas de discos nos EUA, que subiram de 277 milhões de dólares em 1955, quando o *rock* apareceu, para 600 milhões em 1959, e 2 bilhões em 1973”. (Idem, p. 321)

Sobre a chegada do “fenômeno” Rock’n Roll ao Brasil, Tinhorão (1998) informa que

[...] desde 1955, quando explode no Brasil com a exibição do filme *Sementes de Violência (Blackboard Jungle)* e em 1956 a novidade do *rock’n roll* do “Rock Around the Clock” com Bill Halley And His Comets, instala-se oficialmente com o novo gênero a chamada Música da Juventude: o ritmo “jovem” destinado a expulsar dos meios de difusão durante a década de 1960 não apenas as músicas de dança e as canções do variado repertório internacional vindo do período da guerra, mas dos próprios gêneros nacionais dos choros, marchas, baiões, batucadas e sambas – inclusive os da bossa nova das próprias elites universitárias locais, como logo se comprovaria. (TINHORÃO, 1998, p. 333)

O Rock’n Roll se fez presente no desenvolvimento de movimentos artísticos brasileiros que movimentaram consideravelmente a economia do mercado musical nacional, a partir da década seguinte: o Tropicalismo e o maior “fenômeno” nacional até então, ou seja, a Jovem Guarda.

2.4 – A televisão e o mercado musical no Brasil

As primeiras transmissões televisivas, em contexto oficial e comercial, ocorreram ainda na década de 1930, inicialmente na Alemanha e França e, logo em seguida, na Inglaterra e Estados Unidos. “Desde o princípio, os programadores da televisão favoreceram a música, pelas mesmas razões aplicáveis ao rádio. [...] programas sem música eram poucos e raros”. (BLANNING, 2011, pp. 223 e 224)

No Brasil, em 1950 é inaugurada a primeira emissora de televisão do país, a TV Tupi de São Paulo, PRF-3 TV, com equipamentos provenientes da *Radio Corporation of America* (RCA) trazidos por Assis Chateaubriand (1892-1968). Em 1951, a TV Tupi do Rio de Janeiro inicia suas transmissões dos estúdios da Rádio Tamoio. Em 1953, após sua inauguração, a TV Record de São Paulo inicia suas transmissões com um programa musical denominado “Grandes Espetáculos União”, apresentado por Blota Jr. e Sandra Amaral.

No final da década, quanto ao mercado fonográfico externo, é criada no Estados Unidos a *National Academy of Recording Arts and Sciences* – a NARAS, organização formada por músicos, produtores, engenheiros de som e outros profissionais que irão dedicar-se ao desenvolvimento das criações musicais, bem como com a qualidade sonora das gravações.

No ano seguinte, em 1958, a NARAS cria o *Grammy Awards*, uma espécie de *Oscar*⁹ da indústria musical, com o objetivo de honrar as conquistas nas artes da gravação musical, além de prover suporte à comunidade da indústria fonográfica. É a única organização a homenagear não somente o âmbito da conquista artística, mas também a proficiência técnica e a excelência na indústria musical, independentemente das vendas de álbuns ou dos resultados nas paradas de sucesso.

No mesmo ano, é criada no Brasil a Associação Brasileira dos Produtores de Disco – ABPD, entidade representante das gravadoras, cujo objetivo será *conciliar os interesses destas organizações com os de autores, interpretes, músicos, produtores e editores musicais, além de defender coletiva e institucionalmente os direitos e interesses comuns de seus associados, combater à pirataria musical e promover levantamentos estatísticos e pesquisas de mercado*.¹⁰

A ABPD também será responsável por realizar pesquisas de mercado, levantamento de dados estatísticos sobre o mercado fonográfico, dentre os quais sobre vendagem de discos, além de emitir certificados que autorizam as gravadoras a premiar intérpretes com "discos especiais" (Discos de Ouro, Platina e Diamante), em decorrência de grandes volumes vendidos. A ABPD é uma das afiliadas à *International Federation of Phonographic Industry* – IFPI, já mencionada anteriormente.

Na década de 1960, consolida-se definitivamente no Brasil a parceria entre o mercado fonográfico e a televisão. Logo no início da década, a TV Excelsior exibe um programa musical apresentado por Bibi Ferreira, denominado “Brasil Ano 60”, que ganha versões até 1963. Em 1961, o programa humorístico musical chamado “Noites Cariocas”, dirigido por Péricles do Amaral, bate recordes de audiência até 1963.

Em 22 de dezembro de 1960, o então presidente Juscelino Kubitschek sanciona a Lei Federal nº 3857/60, que cria a Ordem dos Músicos do Brasil e regulamenta o exercício da profissão do músico. No Capítulo II da referida Lei, que trata das condições para o exercício profissional, o artigo 29 classifica os profissionais da música em: compositores de música erudita ou popular; regentes de orquestras sinfônicas, óperas, bailados, operetas, orquestras mistas, de salão, ciganas, jazz, jazz-sinfônico, conjuntos corais e bandas de música; diretores de orquestras ou conjuntos populares; instrumentais de todos os gêneros e especialidades;

⁹ O Oscar é uma premiação criada pela Academy of Motion Picture Arts and Sciences em 1927, nos Estados Unidos, para honrar os melhores trabalhos realizados pela indústria cinematográfica em cada ano.

¹⁰ In http://www.abpd.org.br/sobre_apresentacao.asp. Acesso em 19 de janeiro de 2015.

cantores de todos os gêneros e especialidades; professores particulares de música; diretores de cena lírica; arranjadores e orquestradores; e copistas de música.

Apesar da variedade de profissionais contemplada no texto oficial, quanto aos postos de trabalho diretamente ligados ao mercado fonográfico, certas particularidades se fizeram presentes.

Somente ao regente e ao compositor de música erudita, desde que instrumentista, seria possibilitado “*exercer cargos de direção musical nas estações de rádio ou televisão, exercer cargo de direção musical nas fábricas ou empresas de gravações fonomecânicas e exercer cargo de direção musical nas companhias produtoras de filmes cinematográficos*” (BRASIL, 1960). Igualmente seria incumbência apenas do arranjador ou orquestrador “*fazer o fundo musical de programas montados em emissoras de rádio ou televisão e em gravações fonomecânicas*” (Idem).

As particularidades citadas não apenas deixam claro que os postos de melhor remuneração e garantias trabalhistas nos meios que direcionavam o mercado musical poderiam somente ser alcançados mediante formação acadêmica específica, mas principalmente, indicavam que outros profissionais, essenciais no processo de produção, como cantores e instrumentistas, permaneciam à mercê da precarização de contratos estabelecidos pelos empregadores.

Outro indício dessa precarização está presente no Capítulo III da referida Lei, o qual trata da jornada de trabalho do profissional da música. Nos artigos 41 e 42 é determinado que

A duração normal do trabalho dos músicos não poderá exceder de 5 (cinco) horas, excetuados os casos previstos nesta lei. [...] A duração normal do trabalho poderá ser elevada: I) a 6 (seis) horas, nos estabelecimentos de diversões públicas, tais como - cabarés, buates, dancings, táxi-dancings, salões de danças e congêneres, onde atuem 2 (dois) ou mais conjuntos. II) excepcionalmente, a 7 (sete) horas, nos casos de força maior, ou festejos populares e serviço reclamado pelo interesse nacional. (BRASIL, 1960)

Em nenhuma parte deste capítulo é estabelecida a jornada de trabalho para os profissionais da música que atuam nas gravações fonográficas, gravações para programas de rádio, televisão ou atuação em filmes. Apesar disso, no Capítulo VII, em seu artigo 59 “*consideram-se empresas empregadoras para os efeitos desta lei: b) os estúdios de gravação, radiodifusão, televisão ou filmagem*” (Idem).

De volta aos acontecimentos no período, a década de 1960 ainda seria marcada, no Brasil, pelo desencadeamento de uma ação militar que resultaria no golpe de 31 de março de 1964. Sobre esse crítico momento na história brasileira, Tinhorão (1998) nos expõe que

[...] a intervenção militar desempenhou o papel efetivo de uma contra-revolução, que tomou como pretexto político o apoio do presidente a atos de subversão da hierarquia militar durante a chamada Revolta dos Marinheiros, na última semana de março de 1964, mas significava na verdade a execução da ordem de ataque partida da burguesia internacional, via parceiros nacionais, após a assinatura por João Goulart da lei de remessa de lucros para o exterior, a 17 de janeiro. (TINHORÃO, 1998, p. 327)

Instalada no poder, a ditadura militar buscou ajustar a economia do país ao sistema internacional subordinado às determinações do capital. Para o mercado da música, se por um lado o poder militar instituiu rígida censura à expressão artística, eliminando qualquer possibilidade de utilização da música como forma de protesto e de denúncias, por outro permitiu o crescente avanço e influência do Rock'n Roll americano na cultura nacional.

Após o primeiro ano da instalação do poder militar, o ano de 1965 traz importantes estréias televisivas para o mercado musical brasileiro. TV Excelsior inaugura a era dos festivais com o “I Festival da Música Popular Brasileira”. Tais festivais estariam constantemente sob vigilância da censura militar.

A TV Record estréia os programas “*Bossaude*” apresentado por Elizete Cardoso e Ciro Monteiro, “*Corte-Rayol Show*” apresentado por Renato Corte Real e o cantor Agnaldo Rayol, e “*O Fino da Bossa*” apresentado por Elis Regina (1945-1982) e Jair Rodrigues, programa que foi responsável pelo lançamento de novos talentos no mercado, dentre eles Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia.

Entretanto, o grande “fenômeno” de audiência da emissora deu-se a partir da criação do programa “*Jovem Guarda*” o qual, além de lançar ícones do movimento artístico de mesmo nome, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, e Vanderléia, seria responsável por uma “interferência musical” nos hábitos e costumes da população mais jovem da época.

A concepção do programa envolvia não apenas os interesses artísticos, quanto à realização de shows com suas estrelas, editoriais e de vendagem de discos, mas também interesses ligados a outro tipo de comércio, ou seja, à venda de produtos como camisetas, calças, saias, blusas, calçados e até mesmo artigos escolares, através da marca registrada *Calhambeque* (referente ao sucesso da música de mesmo nome, lançada em 1963). Na produção do *Jovem Guarda* estava incluída “a realização de pesquisas especializadas de mercado, inclusive para indicar com que palavras e gestos o ídolo devia dirigir-se a seu público”. (TINHORÃO, 1998, p. 337)

No final da década de 1960, a indústria dos equipamentos de som e de fabricação de instrumentos musicais eletro-eletrônicos, nos Estados Unidos, chegou a um ponto alto em seu crescimento, especialmente estimulado pelo advento dos grandes festivais de rock ao ar livre,

como o de Talmapais em 1967, o de Newport em 1968 e, o mais reverenciado de todos, o de Woodstock, em 1969. Na indústria fonográfica americana, entre 1965 e 1970, as vendas de discos atingiram o volume de 2 bilhões de dólares. Na Inglaterra, Joseph Lockwood, presidente da EMI, anunciou em 1967 que somente sua empresa produzia discos em quarenta fábricas espalhadas por vinte e seis países.

No Brasil, o ano de 1968 traz mais um duro golpe à sociedade brasileira: em 2 de setembro desse ano, o regime militar lança o Ato Institucional nº 5 – AI-5, o qual poderia suspender os direitos políticos de qualquer cidadão por um prazo de 10 anos. Tal suspensão incluía o direito de votar e ser votado em eleições sindicais, além “da proibição de atividades ou manifestação sobre assuntos de natureza política”. (BRASIL, 1968, artigo 4º)

A repressão política instituída pelo AI-5 teve seus reflexos na indústria fonográfica nacional, principalmente quanto à expansão no mercado da chamada música popular brasileira – MPB. Com a atual conjuntura política e a influência, as grandes empresas fonográficas multinacionais passaram a investir em um crescente número de lançamentos estrangeiros no país.

Isto se dava, principalmente, a partir das representantes dessas empresas multinacionais em território brasileiro, pois

Sendo subsidiárias de grandes grupos multinacionais ou representantes de etiquetas estrangeiras no país, para as grandes gravadoras brasileiras era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil. E isso não só porque os discos estrangeiros já vinham com seus custos de gravação cobertos pelas vendas realizadas nos mercados de origem – o que fazia diminuir o número de unidades que precisavam ser vendidas para a realização do lucro, fazendo conseqüentemente diminuir o risco próprio do investimento. (MORELLI, 2009, p.62)

Dias (2000) nos expõe ainda outro relevante aspecto para a expansão das atividades dessas empresas e suas representantes no mercado musical nacional ao informar que

Outra vantagem estava na isenção do pagamento do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias (ICM), que, como conquista do setor em 1967, era estendida a todas as empresas fonográficas, caso a cota devida fosse aplicada em produção nacional. Dessa forma, as produções estrangeiras, que vinham com os custos amortizados, tornavam-se ainda mais lucrativas e colocavam a empresa nacional em situação desfavorável, uma vez que esta arcava com todos os custos de produção. (DIAS, 2000, p. 58)

Além disso, a repressão política transformou o investimento no produto nacional em um investimento de risco, visto que a ditadura havia afastado grandes nomes da MPB e o acesso dos novos compositores-intérpretes às produções de disco tornou-se mais difícil e de custo mais elevado porque acensura poderia inutilizar matrizes com prováveis sucesso de vendas e impedir a divulgação das fonogramas através dos veículos de comunicação.

Acrescido a essa situação, o clima de repressão “foi tornando inviáveis os chamados festivais de MPB - que, organizados pelas emissoras de televisão, vinham sendo para a indústria fonográfica uma espécie de laboratório onde se reduziam as margens de erro dos novos lançamentos nesse campo”. (MORELLI, 2009, p. 70)

2.5 – Década de 1970: o mercado fonográfico e a crise do petróleo

Apesar de tudo, nos dois primeiros anos da década de 1970 houve um aumento crescente na produção e consumo de discos no Brasil. Em 1970, o crescimento foi de 7%, em 1971, foi de 19% e em 1972 somente no primeiro semestre foi registrado um crescimento de 26%. Entretanto, segundo dados divulgados pela Associação Brasileira de Produtores de Discos – ABPD, “houvera um crescimento de 400% nas vendas do setor entre 1965 e 1972, sendo que desde 1970 as taxas tinham sido de fato progressivas, superando-se o recorde de 18,5% de 1971 logo em 1972, quando o mercado chegou a crescer 34,5%”. (MORELLI, 2009, p. 87)

No período compreendido entre 1968 e 1973, o Brasil se encontrava na fase do chamado “milagre econômico”, com movimentos de expansão e altas taxas de acumulação em meio aos ditames de um governo militar, “vivendo, então sob o binômios ditadura e acumulação, arrocho e expansão”. (ANTUNES, 2006, p. 17)

Marchi (2007) complementa informando que

Os anos 1970 marcaram a formação de grupos corporativos nacionais e a entrada de multinacionais nos setores de telecomunicação e de entretenimento. Sob o patrocínio dos governos militares, essas empresas passaram a investir altas somas na área cultural, por conseguinte, monopolizando os recursos de produção. Inicialmente, isso significou uma pungente expansão do mercado de bens simbólicos em âmbito nacional, sendo emblemático o caso da televisão. No da indústria fonográfica, por exemplo, esse foi um de seus períodos mais profícuos em termos de crescimento promovido pela reformulação da lei de direitos autorais e do sistema de arrecadação, pela Lei de Incentivo da Música Brasileira aprovada ainda em 1967, pelo Milagre Econômico e pela reestruturação do mercado junto a gravadoras multinacionais, que passariam a controlar sua dinâmica. (MARCHI, 2007, p. 14)

No ano de 1973, o mercado fonográfico iria sentir os reflexos de fortes crises mundiais, as quais eram resultantes de um ímpeto de expansão do pós-guerra por parte de países como Estados Unidos e Inglaterra. “O mundo capitalista estava sendo afogado pelo excesso de fundos; e, com as poucas áreas produtivas reduzidas para investimento, esse excesso significava uma forte inflação” (HARVEY, 1998, p. 136).

Juntamente com uma crise mundial dos mercados imobiliários, ocorre a crise no

abastecimento do petróleo, em parte provocada pelo aumento nos preços por parte da OPEP e em parte por conta da decisão dos países árabes em embargar as exportações para o Ocidente durante a guerra árabe-israelense, no mesmo ano. Dado que a matéria-prima essencial para a fabricação dos discos, ou seja o vinil, é um derivado do petróleo, obviamente a indústria fonográfica também sentiria os efeitos da referida crise.

Após o crescimento dos três primeiros anos da década de 1970, a indústria do disco no Brasil enfrentava, a partir do final de 1973, um iminente esgotamento das reservas de vinil no país, além das dificuldades para a aquisição do produto no mercado externo e do aumento da alíquota de importação da matéria-prima. Lutando por uma redução da taxa alfandegária, os produtores

[...]procuravam mostrar as consequências nefastas que a escassez e o aumento nos preços do vinil trariam para o mercado brasileiro de discos. Falava-se em aumento nos preços do produto final e conseqüente retração nas vendas, em diminuição da produção com suspensão de novos lançamentos e conseqüente prejuízo do público e dos artistas ainda desconhecidos dele, em paralisação da prensagem de discos alheios por parte das gravadoras que possuíam fábrica e conseqüente monopolização do mercado por um número reduzido de empresas. (MORELLI, 2009, p. 92 e 93)

Apesar desses fatores e do momento de crise na indústria do mercado externo, o fato é que isso não foi suficiente para impedir que o mercado fonográfico brasileiro mantivesse seu crescimento. Um dos fatores que contribuíram para a continuidade desse crescimento foi a elevada porcentagem de jovens na população brasileira, ao final da década de 1970, sobre a qual as empresas depositavam suas esperanças e a garantia do faturamento com as vendas de discos.

Apesar das previsões sobre uma inflação generalizada e possível aumento nos preços dos discos a partir de 1976, afirmava-se, no final de 1977, “que o faturamento do setor crescera 15% naquele ano. E, no ano seguinte, dados atribuídos à própria ABPD indicavam um crescimento bruto da ordem de 57% no faturamento - o que, descontada a inflação anual de 38,8%, resultaria num crescimento real de 18,2%”. (MORELLI, 2009, p. 95)

Outro fator está diretamente ligado ao crescente mercado das “telenovelas”. O lançamento das trilhas sonoras das novelas em muito contribuíram para a manutenção do mercado no período. Como os discos das trilhas sonoras eram coletâneas, os custos eram bem menores do que uma produção convencional, pois as faixas já haviam sido gravadas e produzidas anteriormente pelas empresas para o lançamento dos seus artistas.

E Dias (2000) complementa:

Foi muito significativa a contribuição que as trilhas sonoras de novelas trouxeram para o setor fonográfico, sendo mesmo a elas creditado o crescimento do mercado nos anos 70. Um claro sintoma desse *boom* foi o crescimento obtido no período pela

gravadora Som Livre, da Rede Globo, produzindo essencialmente trilhas. Atuando desde 1971, em 1974 ela já tinha 38% do mercado de discos mais vendidos; em 1975, 56% e, em 77 tornou-se líder. Diferenciava-se das outras empresas, uma vez que limitava sua ação à escolha dos títulos e a consequente negociação de seus *royalties* e direitos autorais, utilizando os serviços de fábrica e distribuição de outras companhias. (DIAS, 2000, p. 59)

Para o artista, a utilização de uma faixa sua em uma trilha de novela representava aumento em sua popularidade e, consequentemente, aumento nas vendas dos seus discos. Com isso, verificou-se em 1978 uma grande aceitação, especialmente entre os jovens, da chamada música popular brasileira, a MPB, a qual viria a consolidar-se definitivamente no mercado fonográfico do Brasil, enquanto uma alternativa de consumo mais consistente em relação aos efêmeros sucessos internacionais do período.

No final do ano de 1979, foram realizadas no Rio de Janeiro importantes reuniões em um encontro envolvendo federações internacionais de produtores de discos. Na época, *O Jornal do Brasil* noticiou que a escolha do Brasil para sediar tal encontro deveu-se ao fato de que, em 1978, o mercado fonográfico brasileiro havia entrado em seu oitavo ano consecutivo de crescimento acelerado.¹¹

É importante acrescentar que o Brasil encerrou a década em 6º lugar no ranking mundial do mercado fonográfico, bem acima do modesto 14º lugar ocupado 10 anos antes. A indústria fonográfica atinge, em 1979, “número recorde de 64.104 milhões de unidades vendidas, dos quais 23.480 milhões eram de música estrangeira e 40.624 milhões, nacional, em plena situação de recessão econômica” (DIAS, 2000, p. 77). Isto demonstrou o grande potencial do mercado nacional como um dos mercados mais estáveis do mundo.

2.6 – Década de 1980: o videoclipe, a MTV e o *Brazilian Rock* (BRock)

A década de 1980 marca consolidação de um projeto político e econômico o qual já estava em franco desenvolvimento desde a década passada: o neoliberalismo¹². Melo (2003) informa que foi a partir desta década que o neoliberalismo “se concretizou em estratégias de implementação econômico-políticas mundiais, se tornando o projeto hegemônico que

¹¹ Informação contida em MORATTI, 2009, p. 96.

¹² Fundado na concepção do mercado como mecanismo natural, a-histórico e autônomo de regulação econômica e social universal; nas escolhas e competências do indivíduo humano como base de regulação do sistema de preços; no individualismo como um valor moral radical; na mercadoria como expressão máxima da realização da produção humana; e no Estado como regulador, não do mercado ou qualquer instância relacionada com a economia, mas regulador da segurança e da justiça social, entendidas não como seguridade social, mas de segurança da propriedade e da livre troca no mercado; fundamentado nestes conceitos, e reduzindo o interesse humano à sua participação no mercado de trocas, o neoliberalismo vai se conformando como uma nova linguagem, com a pretensão de realizar um pensamento único e totalizante. (MELO, 2003, p. 50)

consolidou o processo de mundialização do capital”. (MELO, 2003, p. 46)

A autora ainda acrescenta que

A aliança do governo norte-americano com a fração dominante do capitalismo mundial – as empresas e bancos privados norte-americanos, em ligação com instituições semelhantes japonesas e da Comunidade Européia – inaugura uma época de intervenção política cada vez mais clara dos governos dos países ditos do “primeiro mundo”, em favor desses mesmos interesses privados, excluindo desse sistema grande parte da população mundial. (Idem)

Em meio a essa conjuntura, a década assiste ao surgimento de um novo veículo de divulgação e promoção de música, músicos e eventos musicais, formatado em um canal de televisão cuja programação é totalmente dedicada ao mercado musical: a *Music Television* ou MTV.

A MTV surgiu em 1981, em Nova York, e o formato de sua programação foi criado pelo executivo de mídia Bob Pittman baseado no formato dos “vídeos de música” (“videoclips”), idéia concebida pelo multi-artista Michael Nesmith e utilizada em uma série de TV intitulada “Pop Clips” no final dos anos de 1970 e dirigida por Bob Pittman. Pittman tornou-se o presidente e o novo chefe executivo da nova Rede MTV, a qual na metade dos anos de 1980 já era transmitida para quase todo o território dos Estados Unidos.

Esta nova emissora de televisão apostava em uma fórmula vitoriosa, porém tão simples quanto eficaz: videoclipes eram transmitidos sem parar durante 24 horas por dia, sete dias na semana e 365 dias ao ano. O videoclipe representou a capacidade de a música, novamente, absorver, adaptar e explorar uma nova mídia. “O pop e o rock foram os beneficiários mais óbvios, pois as imagens em movimento desviavam a atenção da música tediosamente repetitiva, davam um significado espúrio a letras triviais e compensavam a dicção nada cristalina de muitos cantores”. (BLANNING, 2011, p. 234)

A MTV, através do casamento entre as mídias auditiva e visual, uniu fãs que queriam ver, e também ouvir, seus artistas preferidos com os grandes conglomerados fonográficos que buscavam aumentar as vendas por conta desta nova possibilidade de divulgação dos seus produtos. “Como facilitadora da união, a MTV beneficiou ambas as partes. O efeito sobre a indústria fonográfica foi imediato: *o videoclipe de rock é a solução genial que salvou a indústria fonográfica da estagnação*, comentou um executivo agradecido em 1983”. (Idem, p. 235)

No Brasil, a década de 1980 marca um período de crise econômica e política envolvendo a derrocada do chamado “milagre brasileiro”, o final da ditadura militar, um processo de redemocratização e desajustes de ordem econômica, pois entre 1979 e 1982 a quadruplicação nas taxas de juros “obrigou muitos países do Terceiro Mundo a dedicar uma

parcela substancial do valor de suas exportações ao pagamento de juros a bancos norte-americanos”. (MELO, 2003, p. 46)

Tais acontecimentos contribuem para que o mercado fonográfico nacional entre em um momento de retração nas vendas de discos, no início da década. Novamente, as gravadoras encontrariam no rock'n roll a solução para o retorno do crescimento da indústria fonográfica nacional. O principal fator que tornou o rock o melhor investimento para as empresas foi o seu baixo custo de produção na época.

Em um encontro de gravadoras, realizado em Canela/RS, em junho de 1983, foi possível perceber a diferença no custo de uma produção de rock em relação a uma produção de MPB. Juntamente com o anúncio de que o mercado de discos no Brasil naquele ano seria movido pelo rock e pela música “brega”, foi exposto que a produção de grande parte dos discos de rock não ultrapassava 1 milhão de cruzeiros, enquanto que uma produção mais sofisticada, no caso de uma produção de MPB, giraria em torno dos 10 milhões de cruzeiros, podendo chegar à 50 milhões, como foi com a produção do disco do cantor e compositor Djavan, cuja matriz foi finalizada em Los Angeles¹³.

Com isso, ocorreria na mesma década a definitiva popularização do rock no território brasileiro, o qual, por conta da adição de elementos regionais em suas produções, também seria chamado de “*Brazilin Rock*”, ou, simplesmente, “*BRock*”. Como em outros tempos, este estilo iria beneficiar não apenas a indústria do disco, mas também o comércio de roupas, calçados, acessórios, além do mercado editorial, com o lançamento de revistas especializadas.

Este estilo encontrará seu desenvolvimento em “templos sagrados” de exibição, ou as chamadas “casas de show”, como a “Noites Cariocas” e o “Circo Voador” no Rio de Janeiro e a “Aeroanta” em São Paulo. Bandas como Titãs, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, dentre outras surgiram nesse contexto e foram responsáveis por um “aquecimento” no mercado fonográfico brasileiro no período.

Entre os anos de 1983 e 1987, o rock nacional atinge seu auge no mercado fonográfico. Em meio a um dos mais importantes movimentos populares da história brasileira, o das *Diretas Já*, ao fim dos governos militares e ao início de um novo governo, em 1985 o país torna-se palco de um mega evento de amplitude internacional, o qual, nas décadas seguintes tornar-se-ia uma marca registrada extremamente lucrativa e de largo sucesso, mesmo no exterior: o **Rock in Rio**.

¹³ Informações encontradas em DIAS, 2000, p. 85.

O Rock in Rio, realizado no Rio de Janeiro entre 11 e 20 de janeiro de 1985, reuniu os maiores nomes do Pop e Rock internacional e nacional, em uma área de 250 mil metros quadrados, conhecida como a “Cidade do Rock”, e contava com um palco com uma área de 5 mil metros quadrados, o maior já construído no mundo até então. Além disso, sua infraestrutura contava com *fast foods*, dois *shopping centers* com 30 lojas no total e dois centros de atendimento médico. Tudo isso para atender a um público de 1,5 milhão de pessoas.

Segundo Tinhorão (1998):

O saldo da grande promoção comercial da indústria do lazer internacional resultou, assim, tão favorável à consolidação da onda do rock no Brasil, que um leitor escreveria no ano seguinte à seção “Recado dos Leitores” do jornal *O Estado de São Paulo* (aliás, com entusiasmo): “O cenário musical brasileiro foi dividido até agora nos anos 80 em duas fases: pré-Rock in Rio e pós-Rock in Rio. Depois do memorável festival, descobriu-se que, na terra do samba, o rock poderia vender como banana”. (TINHORÃO, 1998, p. 341)

Apesar do *boom* gerado por esse evento de grande porte, alguns fatores de ordem política e econômica, como a crise da dívida nos países do Terceiro Mundo, forte recessão econômica, queda na produção industrial, dentre outros, continuam a afetar os rumos do mercado fonográfico brasileiro. A partir de 1987, o rock entra em um período de declínio quanto às determinações do mercado e, pouco a pouco, vai deixando de ser “a menina dos olhos” das grandes gravadoras, as quais passam a aderir a uma estratégia horizontal de atuação e a direcionar seus investimentos à outros estilos e gêneros.

Dias (2000) complementa:

Assim, é possível encontrar, por exemplo, argumentos como o de “investir mais, para lucrar mais”, como fazia a BMG-Ariola, com um cast de 65 artistas nas áreas de MPB, samba, pop/rock, música romântica, regional e infanto-juvenil. A justificativa estava no fato de, ao cobrir todas as áreas, tornava-se possível fugir dos modismos. Outra gravadora com atuação horizontal na época era a Som Livre, que continuou trabalhando com trilhas de novelas, filmes e coletâneas. A especificidade de seus produtos lhe permitiu manter e consolidar, nas décadas de 80 e 90, sua posição entre as maiores vendedoras de discos do país. (DIAS, 2000, p. 88)

Antes, porém, de passar à década seguinte e ao período de transição para novas configurações que irão direcionar o mercado musical a partir do século XXI, especialmente no Brasil, se faz necessário abrir um “parêntese”, sob a forma de um tópico no presente capítulo, para expor acerca da cadeia produtiva da música.

2.7 – A Cadeia Produtiva da Música

A cadeia produtiva no campo da música o longo do século XX, está diretamente ligada à indústria fonográfica e, da mesma maneira que em outras indústrias, caracterizava-se pela “separação entre gerência, concepção, controle e execução[e tudo o que isso significava

em termos das relações sociais hierárquicas e de desabilitação dentro do processo de trabalho]” (HARVEY, 1998, p. 121). Tais aspectos faziam parte do modelo de produção taylorista-fordista, hegemônico até a década de 1980.

Tomando por base as grandes companhias fonográficas transnacionais e nacionais, também chamadas de *majors*, nessa cadeia produtiva haviam trabalhadores e profissionais capacitados para atuarem em cada setor da produção e pós-produção da mercadoria musical, ou seja, do disco. “Tais atividades estavam dispostas em quatro áreas distintas: a artística, a técnica, a industrial e a comercial” (DIAS, 2000, p, 65).

Dias (2000) ainda complementa, ao informar que “[...] essa divisão não distingue áreas estanques, na medida em que as duas primeiras estão completamente imbricadas, ficando reservado às duas últimas um espaço de natureza diferenciada, próprio à produção de mercadorias. Os recursos tecnológicos sustentam toda a produção”. (Idem)

Iniciando-se pela área artística, havia o produtor musical, representante os interesses dos patrões da companhia, o diretor musical, o arranjador, o artista/compositor ou o artista/intérprete e os músicos. Em um período inicial de pré-produção, seriam definidas as ideias, o repertório e os músicos que trabalharão no projeto, além do cronograma do ensaios que definirão a concepção dos arranjos a serem gravados. Na fase seguinte, a da produção propriamente dita, eram realizadas as gravações em estúdio através da captação das fontes sonoras que constituiriam cada faixa do futuro disco.

Nesta fase, eram designados os profissionais especializados da área técnica, quer sejam o engenheiro de som/gravação e técnicos auxiliares, quando necessário. A partir da conclusão do período de gravações, outro profissional, o engenheiro de mixagem, encarregar-se-ia de garantir a qualidade sonora final de cada instrumento e vozes, bem como do equilíbrio desses entre si em cada arranjo, em cada faixa.

Na próxima etapa, um engenheiro de masterização seria responsável por equilibrar as faixas entre si, definindo o volume geral do futuro disco, além da escolha, juntamente com o produtor musical, da ordem das faixas, dentre outros ajustes igualmente importantes que garantiriam a qualidade na preparação da fita máster, enviada à fábrica.

Na área industrial, trabalhadores se encarregavam de confeccionar a matriz, a partir da fita máster enviada do estúdio, utilizada no setor onde outros trabalhadores seriam responsáveis pela fabricação do disco e prensagem das cópias. Havia profissionais dedicados à confecção das capas/embalagens dos discos, bem como aqueles que atuavam no controle de qualidade e na distribuição do produto final.

Na área comercial, as empresas fonográficas contavam com profissionais de

publicidade e propaganda, assessoria de imprensa, gerência de vendas, dentre outros, os quais iriam garantir a divulgação, especialmente através dos principais veículos de comunicação, e o acesso do consumidor ao disco. As *majors* ainda contariam com advogados, contadores e todo tipo de funcionários administrativos.

O funcionamento de toda essa cadeia produtiva, envolvendo profissionais das mais diversas áreas, “implica uma re-significação da própria ideia de produção musical, através de uma visão essencialmente empresarial da música, onde a noção de que a obra não passa de um produto a ser formatado, embalado, comunicado e comercializado é recorrente” (BANDEIRA, 2005, p. 4).

Retornemos, pois, ao percurso histórico em direção à última década do século XX, a qual abrigou importantes mudanças que contribuiriam para uma reestruturação da cadeia produtiva da música, a partir do século XXI.

2.8 – Década de 1990: a transição para novas configurações do mercado musical

Na passagem para a década de 1990, o mercado fonográfico brasileiro entrou em um momento crítico em sua história, após longos anos de soberania. A crescente inflação do período, bem como as severas políticas para administrá-la, são fatores que contribuíram decisivamente para que um cenário de recessão fosse criado no país. Na passagem de 1989 para 1990, as vendas de discos caíram de 76,6 milhões para 45,2 milhões de unidades comercializadas.

Na década de 1990, a reestruturação produtiva do capital desenvolve-se de maneira intensa no Brasil através da implantação “de vários receituários oriundos da acumulação flexível e do ideário japonês, com a intensificação da *lean production*, dos sistemas *just-in-time* e *kanban*, do processo de qualidade total, das formas de subcontratação e da terceirização da força de trabalho”. (ANTUNES, 2006, p. 18)

Em meio a esta conjuntura, no início da década, os planos econômicos que bloquearam bens ativos financeiros, durante o governo do Presidente Fernando Collor de Melo, também foram responsáveis pela queda nos lucros da indústria fonográfica, até o ano de 1994. Diante de tal situação, as grandes gravadoras foram obrigadas a rever e reorganizar as próprias estruturas. Desde 1989, boa parte das gravadoras multinacionais fecharam seus estúdios de gravação após décadas de monopólio sobre todas as etapas e setores de uma produção musical.

Seguindo a orientação das matrizes internacionais, houve compras e fusões entre as gravadoras e empresas de investimentos diversos, o que exigiu uma adaptação por parte das gravadoras em relação ao mercado global. De acordo com tal situação, as gravadoras puderam efetuar cortes nos empregos diretos e passaram a terceirizar serviços essenciais, como os de gravação, prensagem, parte gráfica e distribuição, sem perder o domínio sobre os mercados locais.

Marchi (2006) complementa, informando que

as empresas transnacionais passaram a adotar um modelo de gerenciamento da produção industrial conhecido como *acumulação flexível* no qual as empresas substituem a estrutura verticalmente centralizada de gerência pela em rede ou horizontal. No caso da empresa fonográfica, isso significou arrendar boa parte da etapa de produção, adotar políticas austeras de gerência de catálogos, além de apostar em novas tecnologias que pudessem otimizar os lucros. (MARCHI, 2006, p. 171)

Visando melhorar a situação do mercado fonográfico brasileiro, houve um movimento político nacional para tornar o *Compact Disc* (CD) o principal produto do mercado. Apesar de já existir no mercado externo durante a década de 1980, o CD só foi introduzido no Brasil no final dos anos de 1980, consolidando-se definitivamente no país na década de 90 deste século.

Esta consolidação só se tornou possível por conta de uma ação conjunta entre a indústria fonográfica e as empresas produtoras de eletrodomésticos com o objetivo de diminuir os custos dos aparelhos reprodutores de CDs, além da introdução de modelos variados que iam desde os reprodutores embutidos em um conjunto com rádio e toca-fitas até os reprodutores portáteis, conhecidos como *Discman*.

Entre os anos de 1992 e 1993, houve uma queda de 30% no preço da nova tecnologia e, na medida em que os aparelhos reprodutores ficavam mais acessíveis aos consumidores, as gravadoras iniciaram uma estratégia que tinha por objetivo substituir definitivamente o LP pelo CD no mercado nacional. Segundo informações do jornalista, cineasta e gestor cultural Luiz Carlos Prestes Filho, em 1991 a indústria fonográfica brasileira faturou 28,4 milhões de dólares, enquanto que a cota do CD foi de 7,5 milhões.

A partir da política de redução de custos da nova tecnologia, em 1994 a relação foi de 14,5 milhões de dólares para o LP e 40,2 milhões para o CD. “Somado à recuperação da economia brasileira com base nas políticas governamentais, em especial a partir do Plano Real (1994), o mercado fonográfico brasileiro iniciou um processo de recuperação” (MARCHI, 2006, p. 172). Sobre esse momento de recuperação a partir da difusão do CD, Dalmário-Silva (2001) apud Paixão (2013) expõe que:

[Em 1995] o mercado brasileiro de CDs já representava 1,76% (com 3,75% das unidades vendidas) do mercado mundial, que faturava um total de US\$ 39.7 bilhões. A década de 90 também testemunhou um desempenho eficiente de gravadoras nacionais como a Eldorado e a Velas. [...] Em 1996, o nosso mercado fonográfico [brasileiro] cresceu 32% em relação ao ano anterior: 94 milhões de discos vendidos no país, com um faturamento de US\$ 874,25 milhões. O Brasil voltou à posição de sexto lugar no ranking mundial das vendas de discos. (DALMÁRIO-SILVA, 2001, apud PAIXÃO, 2013, p. 68)

Em 1997, o LP deixou de ser produzido pelas grandes gravadoras e o CD tornou-se o produto do mercado fonográfico brasileiro. No Brasil, em 1998 atinge-se o maior índice de vendas já alcançado, com 105,3 milhões de unidades vendidas. (BOLAÑO et al., 2010, apud PAIXÃO, 2013, p. 64).

Com o advento da internet, no ano de 1999 surgiu o primeiro programa de compartilhamento em grande escala de arquivos MP3 através de tecnologia P2P¹⁴: o *Napster*, criado pelo norte-americano Shawn Fanning. Tal programa iria modificar definitivamente os rumos da indústria fonográfica mundial no século XXI por permitir o compartilhamento gratuito e ilimitado de músicas no formato MP3 através de uma crescente comunidade virtual no âmbito da web.

Paixão (2013) complementa:

A rede Napster foi interdita em Julho de 2001 pela justiça dos Estados Unidos como resultado da ação movida pela Associação da Indústria das Gravadoras da América (RIAA – *Recording Industry Association of America*), em Setembro do mesmo ano foi reestabelecida parcialmente após se tornar um sistema pago de compartilhamento e então sua popularização diminuiu. Após o sucesso do Napster diversos sistemas de compartilhamento livre de músicas foram desenvolvidos e continuaram a compartilhar música sem a necessidade sem nenhuma forma de cobrança, dessa vez, de forma descentralizada o que dificultou a intervenção legal da RIAA. (PAIXÃO, 2013, p. 69)

No capítulo à seguir, mais fatores que contribuíram não apenas para momentos de crise nas grandes corporações do mercado fonográfico mundial, mas também para uma reestruturação da cadeia produtiva da música, bem como uma reestruturação no próprio mercado fonográfico, com as vendas em formatos digitais contribuindo para um aquecimento nos lucros dessa indústria cultural.

¹⁴ P2P, ou *peer-to-peer*, é um tecnologia de compartilhamento de arquivos por meio da internet, sem a necessidade da utilização de qualquer suporte físico. Esta troca de arquivos é realizada diretamente de um computador para outro, ou seja, um pessoa pode realizar o download de uma musica de sucesso diretamente do HD do computador de outra pessoa, em qualquer horário, de qualquer parte do mundo.

CAPÍTULO 3

Século XXI: novos rumos para o mercado da música e para o músico

3.1 – Visão geral do mercado fonográfico no período

Desde o final do século XX, o desenvolvimento e expansão da rede mundial de computadores e de sua maior expressão – a internet – contribuiu para uma profunda transformação nas formas de produção de bens e signos culturais, em especial da música e do seu mercado. “A internet rompe com limitações espaço-tempo e acentua a vivência do tempo presente. [...] os arquivos digitais de músicas se disseminam neste espaço virtual, ao sabor dos desejos, das necessidades e das vontades.” (SANTINI, 2006, p. 17)

Ao mesmo passo que a *internet* e o compartilhamento de arquivos musicais se expande, a indústria fonográfica mundial passa por um período de retração a cada ano e no Brasil este processo torna-se mais evidente. Segundo dados divulgados pela IFPI (Federação Internacional da Indústria Fonográfica), o mercado mundial de música no varejo indicou em 2003, pelo quarto ano consecutivo, queda nas vendas. No ano passado, registrou-se uma redução de 7,6% em valores (U\$) e 6,5% em unidades vendidas. Esse resultado é atribuído aos efeitos combinados da pirataria digital e física e à concorrência proveniente de outros produtos para o entretenimento.¹⁵

Segundo a Associação dos Produtores de Disco – ABPD –, em 2003, a queda nas vendas de música no Brasil foi de 17%, e a retração acumulada do setor no país, desde 1997, ultrapassou os 50% em valores nominais. A ABPD atribuiu a queda nas vendas daquele ano aos efeitos da pirataria física que representava cerca de 52% do mercado, combinada com a recessão econômica e a troca ilegal de arquivos musicais pela Internet.

O mercado brasileiro de música movimentou em 2003 cerca de R\$ 601 milhões, valores totais reportados pelas maiores companhias fonográficas operantes no país. Já em unidades vendidas, a redução foi de 25% com relação a 2002, com um total de 56 milhões de unidades. Este desempenho recolocou o mercado brasileiro de música nos mesmos patamares de unidades anuais vendidas em 1994, o que representou um lamentável retrocesso para o mercado nacional.

Sem dúvida, a “pirataria”, como foi designado o ato de copiar CDs e arquivos de música originais sem autorização, contribuiu largamente para o declínio da indústria

¹⁵ Dados da ABPD, relatório de 2003.

fonográfica, especialmente através da chegada da tecnologia de gravação de cópias de CDs ao público em geral. Segundo estudos realizados pela Associação Protetora dos Direitos Intelectuais Fonográficos – APDIF –, “o número de apreensões de equipamentos para gravar CDs virgens saltou de 280, em 2000, para 4.883, em 2003 — neste mesmo ano, 142 pessoas foram presas por reprodução ilegal de CDs e o total de discos virgens apreendidos chegou a 11,455 milhões, contra apenas 122,1 mil, em 2000”. (HERSCHMANN & KISCHINHEVSKY, 2005, p. 6)

O crescimento do comércio de produtos ilegais e “pirateados” no Brasil acarretou na instalação de uma CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito –, em 5 de junho de 2003, cuja finalidade foi investigar fatos relacionados à pirataria de produtos industrializados e sonegação fiscal, a qual foi largamente divulgada pelos veículos de comunicação como “CPI da Pirataria”.

De acordo com o relatório da CPI (2003):

O mercado brasileiro vive uma grave crise em função do crescimento da pirataria de música e do descontrole do comércio ambulante de CDs musicais em todas as regiões do país. Milhares de pontos de venda de produtos falsificados são encontrados diariamente, em plena luz do dia, abastecidos por uma enorme rede de crime organizado. O resultado é a redução de mais de 50% no mercado legítimo de música nos últimos cinco anos e, por via de consequência, a perda de milhares de empregos e a retração dos investimentos do setor fonográfico. Como ocorre em toda a cadeia produtiva da música, o mercado varejista também sente fortemente os efeitos da crise. Só no comércio especializado foram fechados mais de dois mil pontos de venda em todo o país em consequência direta da concorrência desleal dos ambulantes. (BRASIL, 2003, p. 128-129)

Vale ressaltar que as dificuldades enfrentadas pela indústria fonográfica no combate às práticas da pirataria se refletem de maneira bem mais ampla do que os dados financeiros deixam transparecer em um primeiro momento. As grandes gravadoras iniciam transformações na composição dos seu elencos de artistas contratados passando a privilegiar a importação dos produtos lançados pelos artistas de suas matrizes estrangeiras, alegando que o mercado clandestino reduz sua capacidade de investimento em novos produtos, numa estratégia de diluição de custos.

Herschmann & Kischinhevsky (2005) informam que

Com isso, embora as vendas de CDs de repertório nacional totalizem 77% do mercado brasileiro, o elenco das grandes gravadoras passou a ser sistematicamente enxugado. Dados da ABPD apontam a redução de cerca de 50% dos postos de trabalho diretos na indústria do disco entre 1997 e 2003, entre artistas, técnicos de estúdio, departamentos de marketing e pessoal de apoio. Seria inadequado utilizar dados quantitativos como medida única para aferir tendências no campo da cultura. Mas, com a ressalva de que quantidade não é qualidade, cumpre assinalar a queda

no número de lançamentos de artistas nacionais. (HERSCHMANN & KISCHINHEVSKY, 2005, p. 8)

E mais:

Considerando que, entre as 20 músicas mais executadas nas rádios brasileiras ao longo de 2003, 19 eram de artistas nacionais, podemos deduzir que a redução nos lançamentos da “prata da casa” se deu justamente nas faixas de menores vendas. Este processo aumenta o risco de queda na diversidade cultural, banindo das prateleiras das lojas de discos artistas que não atinjam a média mínima de 30 mil cópias comercializadas. (Idem)

A crise da indústria fonográfica levou grandes gravadoras a um processo de desmembramento de algumas de suas antigas funções, iniciando-se a terceirização de serviços como editoração, gravação e pós-produção em estúdios, serviços gráficos, dentre outros. As gravadoras passaram a diminuir os lançamentos, como já exposto anteriormente, em uma espécie de “filtragem” quanto aos artistas que poderiam ser mais “rentáveis”.

A longa fila de espera para um possível lançamento comercial provocou a saída de alguns artistas das gravadoras, alguns deles ícones da música brasileira. Nomes como Ivan Lins, Leila Pinheiro, Zélia Duncan e Marisa Monte criaram seu próprios selos e passaram a administrar seus direitos autorais. Esse gerenciamento, ainda que em escala reduzida, originou catálogos menores e diferenciados com menores preços, gerando assim uma migração do público consumidor (fiel a esses artistas) para os novos produtos. Esse processo resultou também em uma abertura de possibilidades para outros nomes em ascensão¹⁶.

Essa nova relação de autonomia do artista em relação à produção do seu trabalho pode ser observada a partir de uma entrevista da cantora Leila Pinheiro cedida à pesquisadora Luciana Requião (2008) para sua pesquisa de Doutorado:

Por exemplo, eu fiz um DVD com o Menescal agora que é meu do Menescal e do Roberto de Oliveria que foi quem filmou. Nós vamos licenciar e só fazer a distribuição pela EMI. Então a EMI põe no mercado, faz o marketing, paga os direitos autorais das canções. É isso o que na verdade eu não gostaria de arcar porque você paga já a gravação inteira do produto, a capa... o meu selo me permite fazer isso. Como a Zélia tem o dela, o Duncan Discos que a Polygram só distribui. Tem uma empresa que só faz a distribuição mesmo. Pra eu fazer distribuição e divulgação imensa não tenho estrutura e também tem o seguinte. Isso seria eu voltar pra um esquema independente capenga, isso pra mim não interessa. Interessa pra mim fazer o meu disco e levar pras grandes empresas e posso licenciar por um tempo. Licenciar significa ela ser dona por um tempo do produto e distribuir como distribui os seus produtos. É uma parceria por tempo determinado.¹⁷

O momento de crise das grandes gravadoras, ou *majors*, tem favorecido o surgimento

¹⁶ Em SEBRAE, 2010, p. 57

¹⁷ Trecho da entrevista encontrado em REQUIÃO, 2008, p. 124.

de empresas fonográficas independentes, ou *indies*, como são conhecidas, de pequeno e médio porte. “A “cena independente” passa a contar com pequenos estúdios, de propriedade em geral de músicos e produtores autônomos, e dos selos criados por artistas e/ou produtores que passam a gerir de forma relativamente autônoma (porém dependente das grandes empresas) seus projetos”. (REQUIÃO, 2008, p. 125)

Requião ainda acrescenta que

As transformações dos processos produtivos da indústria fonográfica tornaram as *majors*, que são as grandes detentoras do capital, da função de produtoras de mercadorias a função de prestadoras de serviços ou até mesmo em financeiras. Isso ocorre na medida em que a *major* hoje vem atuando como mediadora entre os produtores (músicos terceirizados, artistas licenciados e as *indies*) e os consumidores, prestando principalmente serviços de distribuição e divulgação. (REQUIÃO, 2008, p. 132)

No Brasil, o número estimado para as empresas independentes é de cerca de 400 gravadoras e selos nacionais, sendo 90% de micro e pequeno porte. Mesmo no âmbito da *indies*, algumas gravadoras nacionais, como a Trama e a Biscoito Fino, ao contrário de boa parte dos selos nacionais, já atingiram um porte significativo, contando com rede própria de divulgação e distribuição.

Segundo Côrtes et al (2008):

A divulgação constitui um grande problema para a maioria das *indies* devido à prática, já institucionalizada, do “jabá”, que consiste no pagamento de elevadas quantias para que haja a inserção de conteúdo na programação das rádios e dos canais de TV. Entretanto, é interessante notar que a flexibilidade do sistema produtivo das *indies* facilita o uso da distribuição digital, incluindo o compartilhamento entre usuários de redes p2p (peer-to-peer), o que representa um incentivo a disponibilização gratuita de conteúdo musical via internet. (CÔRTEZ *et al*, 2008, p. 3)

De volta à trajetória do mercado fonográfico, a pirataria dos meios físicos, isto é, CDs e DVDs, e a crescente expansão das redes de compartilhamento P2P, fornecendo gratuitamente o catálogo das majors sem qualquer pagamento, continuaram a provocar prejuízos para a indústria da música.

Segundo dados da Federação Internacional da Indústria Fonográfica – IFPI –, entre 2004 e 2009, o mercado internacional de fonogramas físicos esboçou uma retração de aproximadamente 30%. No Brasil, a pirataria chega a quase metade do mercado nacional e entre os anos 2000 e 2007 a queda acumulada nas vendas chega a 65%, “o que também gera impactos negativos no mercado de trabalho, que desde 1997 acumula 80 mil empregos perdidos nesta indústria”. (HERSCHMANN, 2010, p. 57)

Entretanto, o capital, e sua incrível capacidade de adaptação e superação em momentos de crise, encontrará justamente nos avanços tecnológicos e, principalmente, na Internet os meios de reestruturação e de expansão continua no âmbito da indústria fonográfica. “O surgimento de inovações tecnológicas em intervalos de tempo cada vez menores, traz conseqüências distintas nos diversos setores econômicos. A internet está intimamente relacionada a este processo inovativo, pois possibilita colaboração, cooperação e compartilhamento de informações entre as pessoas”. (CÔRTEZ *et al*, 2008, p. 4)

A Internet torna-se cada vez mais uma ferramenta essencial no dia-a-dia das pessoal em todo o mundo e, associada às novas tecnologias e ao avanço da telefonia móvel, provoca grandes mudanças nos hábitos de se consumir música. A indústria fonográfica, em um processo de transição e reestruturação, passa a explorar novas possibilidades de receita e novos modelos de negócios.

As companhias que antes se dedicaram exclusivamente a vender música fixada em suportes fixos ao mercado varejista que os revendia ao público, já diversificaram suas atividades e formatos de operação dentro desse novo mercado musical. Música digital na Internet e na telefonia móvel, parcerias com artistas e empresários no gerenciamento de carreiras artísticas, associação com grandes empresários e mercado publicitário, licenciamento de música para utilizações diversas, execução pública e várias outras formas de monetizar o valor da música gravada, fazem parte cada vez mais importante do portfólio de cada companhia fonográfica. (Paulo Rosa – presidente da ABPD na introdução do relatório de 2008)

Em todo o mundo, cresce o negócio das vendas de música *on-line*, através de lojas virtuais e sites especializados, e isto demonstra que tal tipo de venda pode se tornar a principal forma de comercialização de conteúdo musical pelas grandes companhias, que poderão abandonar definitivamente os suportes físicos, como CDs e DVDs, como forma de mercadoria musical.

Neste contexto, tornam-se “minas de ouro” as licenças de comercialização que uma empresa possa adquirir sobre as obras musicais. Herschmann (2010) acrescenta que

São tais conteúdos licenciados para exploração comercial em um determinado mercado - durante um período específico de tempo - que conformam os catálogos desses novos intermediários. É o apelo das listas de obras que os intermediários possuem que, por sua vez, condiciona as estratégias comerciais adotadas junto aos segmentos de mercado, isto é, o catálogo é importante para um reposicionamento das empresas na cadeia produtiva da indústria fonográfica. Assim, o foco na produção perde importância frente à gestão de licenças e distribuição das obras. (HERSCHMANN, 2010, p. 56)

O resultado desta transformação e reestruturação produtiva começa a se refletir, a partir do ano de 2006, nos números apresentados pela IFPI e pela ABPD em seus relatórios anuais sobre o mercado fonográfico. Nesse ano, as vendas digitais já representavam 11% do mercado

mundial de música, gerando um faturamento aproximado de 2 bilhões de dólares quanto às vendas *on-line* e também através da telefonia móvel. No Brasil, os primeiros dados oficiais sobre as vendas digitais são divulgados pela ABPD em 2007, a qual informa um crescimento nas receitas de comercialização de música através da telefonia móvel da ordem de 127% e nas provenientes da Internet, um crescimento de 1.619%.

Paixão (2013) complementa:

É observado que a partir de 2006 a queda das vendas começou a se estabilizar e um novo meio de comercialização passou a ser empregado no Brasil: o eletrônico. Lojas eletrônicas passaram a integrar o comércio eletrônico de arquivos compactados de música e esse padrão superou o comércio de música gravada em suportes físicos a partir de 2008, ano no qual as vendas dos suportes físicos estagnaram num patamar próximo de 25 milhões de unidades enquanto as vendas de arquivos eletrônicos crescem continuamente superando o patamar de 60 milhões de unidades no ano de 2011. (PAIXÃO, 2013, p. 70)

Nos anos seguintes, a comercialização de música *on-line* continuou a crescer, ao passo que as vendas de CDs e DVDs continuaram em franco declínio, ainda como consequência da pirataria e da expansão das redes de compartilhamento P2P. Sobre a pirataria e as redes P2P, é importante realizar uma breve análise a partir da ótica dos artistas da música.

Mesmo que a maioria dos artistas e músicos em geral não apoiem abertamente a livre circulação das músicas pela Internet, o fato é que os mesmos entendem o quão fundamental é essa circulação dos seus trabalhos pela Internet quanto à formação e renovação do público que segue suas carreiras. Em outras palavras, “o aumento do consumo de música através dos sites *peer to peer* (P2P) produz problemas para a grande indústria, mas não necessariamente efeitos negativos para os artistas, pois essas redes ajudam a proporcionar mais informações aos fãs, que assim podem descobrir músicas, artistas e selos fonográficos que não têm tanta difusão como as *majors*”. (HERSCHMANN, 2010, p. 40)

Outro importante aspecto a salientar é que a grande circulação das músicas pela Internet, e até mesmo através da telefonia móvel, contribui tanto para o aumento do público nas apresentações ao vivo quanto para o aumento no número de apresentações e shows realizados pelos artistas ao longo de cada ano.

3.2 – Concertos e shows de música ao vivo

Nos últimos anos, movido pelas transformações da indústria da música, os rendimentos com concertos e shows ao vivo cresceu consideravelmente. Segundo um estudo do site *The View*, apesar do período de crise econômica, em 2008 o mercado de shows

musicais apresentou um crescimento de 10% movimentando cerca de US\$ 25 bilhões (entre venda de ingressos, publicidade e direitos de imagem) durante o referido ano. De acordo com o site, especializado no mercado de música e entretenimento, isoladamente, a venda de ingressos para os mais diversos concertos aumentou em 8%, atingindo a marca de US\$ 10,3 bilhões de dólares.¹⁸

O investimento em grandes produções envolvendo artistas nacionais e internacionais, apesar dos altos cachês cobrados por artistas e bandas, tem compensado aos empresários e produtores. Publicações especializadas quanto à indústria da música já chegaram a divulgar que, nos áureos períodos da vendagem de discos, músicos conquistavam dois terços de sua renda através das gravações e o outro terço era obtido através de shows e publicidade. Já neste período de reestruturação produtiva, através do comércio de músicas *on-line* e do compartilhamento via redes P2P, essa proporção na renda dos músicos parece ter se invertido.¹⁹

Atualmente, as grandes companhias fonográficas, com a finalidade de garantir seus lucros a partir da crise com as vendas através de suportes físicos, buscam adotar novas medidas compensatórias na formulação dos contratos com os artistas, dentre as quais a taxação das bilheterias dos shows de seus artistas e bandas. Desde 2005, observa-se no Brasil em crescente aumento no preço de ingresso para os shows de música, muitas vezes ultrapassando a inflação no período.

Herschmann (2010) informa que

Ao mesmo tempo, nunca se viram tantos pequenos concertos realizados em diferentes localidades do mundo com novos talentos que emergem da cena local. No Brasil, por exemplo, segundo a *Revista Forbes* (na edição de janeiro de 2003), o mercado de música ao vivo já no início do século XXI seguia a tendência mundial de crescimento. O público dos concertos na ocasião era bastante expressivo, sendo estimado em cerca de 42 milhões de pessoas. Aliás, torna-se cada vez mais evidente que em diferentes localidades do Brasil vêm emergindo novos circuitos (e cenas) musicais independentes alcançando expressivo êxito, mas infelizmente ainda são casos pouco estudados. (HERSCHMANN, 2010, p. 54)

Estes novos circuitos tem sido criados por empresários, produtores e coletivos de músicos de forma conjunta ou separadamente, onde a produção toda é feita principalmente via internet, com a utilização das redes sociais, junto às tecnologias digitais envolvendo os processos de divulgação, distribuição, convite para shows até a organização dos próprios eventos. “A maior empresa do mundo do setor de eventos musicais, a empresa transnacional Live

¹⁸ Dados encontrados em HERSCHMANN, 2010, p. 53.

¹⁹ Idem, p. 54.

Nation - que atua realizando shows em 19 países e faturou nos últimos anos mais de quatro bilhões de dólares – projeta um crescimento constante de 15,5%, para os próximos anos”. (HERSCHMANN, 2010, p. 80)

Além dos shows realizados em turnês, em alguns centros urbanos do país surgiram determinados espaços de atuação e desenvolvimento da música ao vivo que se tornaram prósperos para a atividade profissional do músico, em meio à crise da indústria fonográfica. É o caso da região da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. A Lapa é uma área que se localiza na região do Centro na cidade do Rio de Janeiro e é tido como um dos principais redutos da boemia carioca.

“A ocupação dessa área de forma mais organizada teve início no século XVIII, tendo sido freqüentada com maior intensidade desde o final do século XIX por intelectuais, artistas e políticos, além dos malandros e das prostitutas” (REQUIÃO, 2008, p. 163 e 169). Nos anos de 1980, com o surgimento da casa de shows Circo Voador, a Lapa torna-se um reduto do rock nacional, o BRock, e um centro de referência no que diz respeito a vida cultural do Rio de Janeiro.

Herschmann (2010) complementa ao informar que:

Segundo dados de um levantamento realizado em 2004, há ali mais de 120 estabelecimentos do setor do entretenimento, que vem atraindo em média 500 mil pessoas, gerando uma economia de aproximadamente 17 milhões de reais por mês. No levantamento desenvolvido a respeito das atividades que são desenvolvidas na região, pode-se constatar que quase 50% dos estabelecimentos estão no ramo de bares e restaurantes e que possuem uma segunda atividade ligada à música. Este dado confirma que boa parte da economia da região gira em torno das casas de espetáculo e um grande número delas foi inaugurada nesse novo círculo virtuoso da localidade. Aliás, segundo algumas estimativas, vêm ocorrendo na região nos últimos anos – em função do sucesso da região – um crescimento do número de empregos da ordem de 20%. (HERSCHMANN, 2010, p. 84)

Atualmente, as práticas musicais de grande parte dos estabelecimento que trabalham com música ao vivo na região giram em torno da música nacional. “O crescimento do número de casas de shows e o fortalecimento da marca “Lapa” como sinônimo de música brasileira (em especial o samba) significou para o músico a ampliação da demanda por esta força de trabalho especializada”. (REQUIÃO, 2008, p. 174)

3.3 – O músico-produtor e o empreendedorismo no campo da música

Um importante fato que está ligado ao avanço das novas tecnologias e à expansão do mercado digital através da internet é o crescente acesso às técnicas e sistemas de gravação e edição por músicos amadores, e até mesmo profissionais. Antes, somente os estúdios de

médio e grande porte possuíam equipamentos e softwares para realizar trabalhos fonográficos profissionais, por conta do alto custo dos sistemas.

A partir do século XXI, os fabricantes de softwares e equipamentos de gravação digital passaram a desenvolver versões mais compactas e de menor custo para os seus sistemas, o que trouxe para músicos amadores e profissionais a possibilidade de criar e produzir os próprios trabalhos com qualidade totalmente profissional.

O músico, que, até então, dentro da cadeia produtiva do mercado fonográfico não era mais do que um trabalhador assalariado a serviço das grandes corporações, passa a dominar, intuitivamente, os meios de produção do produto musical. “Assim como ocorre em outras áreas produtivas, e se adequando aos processos produtivos da acumulação flexível, o músico passa a atuar de forma mais intensa em diversas áreas da cadeia produtiva da música”. (REQUIÃO, 2008, p. 158)

Desta maneira, artistas intérpretes e compositores, de gêneros musicais diversos, tornam-se também produtores e empresários, tendo autonomia sobre suas próprias carreiras e, em alguns casos, alavancando carreiras de outros talentos promissores. Músicos passam a atuar também como técnicos de estúdio, participando das etapas de pré-produção, produção (gravação dos fonogramas) e pós-produção (mixagem e masterização do material gravado), produzindo não apenas os próprios trabalhos, mas também o de outros músicos.

Como reflexo desta transformação na cadeia produtiva da música, ocorre, já nos primeiros anos do século XXI, uma crescente proliferação dos chamados *home studios*, ou pequenos espaços particulares de produção fonográfica, geralmente estruturados nas próprias residências dos músicos.

Vale salientar que, “mesmo possuindo os meios de produção, ou seja, os equipamentos e conhecimentos técnicos e artísticos necessários à produção do fonograma, sem o acesso aos meios de distribuição e divulgação não há independência” (REQUIÃO, 2008, p. 125). O advento e consolidação da Internet, desde o início de século XXI, possibilitou a busca por essa independência pelo simples fato de o músico poder, gratuitamente, utilizar o próprio ambiente virtual para divulgar e distribuir seus trabalhos, através de redes sociais, blogs, dentre outros espaços.

Associado a isso, a expansão dos *home studios*, bem como o barateamento e maior acessibilidade às tecnologias de produção fonográfica, além de contribuírem para o surgimento de uma nova categoria de músico – o “músico-produtor” – contribuíram também para a conquista de uma autonomia do músico em relação às determinações do mercado fonográfico:

Na internet o papel de intermediário das gravadoras é posto em xeque, encurtando o caminho entre o artista e o público: cada vez mais artistas trabalham sem vínculos com a indústria fonográfica. Devido ao barateamento e descentralização da produção [...] os músicos e intérpretes começam realmente a ganhar autonomia para a produção e distribuição de suas obras e a descobrir nichos de mercado periférico. (SANTINI, 2006, p. 131)

Ao adquirir a condição de “músico-produtor”, o músico aproxima-se das funções exercidas pelo produtor tradicional que, dentro da cadeia produtiva até os anos de 1980, era um profissional de fundamental importância para todo o desenvolvimento da indústria fonográfica. O produtor era um profissional assalariado encarregado de identificar e contratar novos “talentos” e de mediar as relações entre os empresários, ou donos das grandes companhias, e os intérpretes e músicos. Este profissional recebia comissões, além do salário.

A dimensão do trabalho do produtor musical era bem ampla e envolvia todas as etapas do processo de produção fonográfica. Esse profissional coordenava todo o trabalho de gravação, atuando na escolha do diretor musical, dos músicos, arranjadores, do estúdio e do recursos técnicos a serem utilizados na produção. Ele atuava, também, nas etapas de pós-produção, determinando a sonoridade mais adequada ao trabalho e a seqüência em que as músicas deveriam ser apresentadas, além de escolher as “faixas de trabalho” (músicas que seriam utilizadas para a divulgação nas rádios e na televisão).

O lado *caça-talentos* requeria “conhecimentos sobre o mercado e grande sintonia com as ofertas de shows, discos independentes, ou seja, toda a movimentação musical que ainda não tenha sido capitalizada pelas grandes companhias” (DIAS, 2000, p.92). “A partir principalmente da década de 1980, com o processo de fragmentação da indústria, os produtores foram demitidos e passaram a trabalhar como autônomos, em geral para as mesmas empresas em que antes eram funcionários assalariados”. (REQUIÃO, 2008, p. 126)

A partir do que foi exposto anteriormente, é possível perceber que para o músico tornar-se um produtor não basta que haja certo domínio técnico dos meios de produção e distribuição. O novo músico-produtor deve adquirir conhecimentos específicos, os quais vão muito além dos conhecimentos inerentes somente à prática musical, à execução musical.

Devido aos novos padrões de flexibilização exigidos pelo mercado, surge a necessidade de maior preparo e profissionalização deste novo perfil de trabalhador. “Dessa forma sua formação também estará condicionada à necessidade de adquirir competências diversas, a ter acesso à tecnologia”. (REQUIÃO, 2008, p. 158)

Com isso, novamente, o capital e sua incrível capacidade de adaptação, especialmente em momentos de crise, identifica a necessidade apontada e age no âmbito da formação e

capacitação deste novo tipo de profissional, no âmbito da iniciativa privada, obviamente não com o objetivo de estimular a autonomia deste profissional, mas para torná-lo um parceiro em seu ditames, tal qual o produtor tradicional o era.

Surgiram, inicialmente nos grandes centros produtores, como Rio de Janeiro e São Paulo, cursos livres que ofereciam formação e capacitação nas áreas de áudio profissional para atividade em estúdios de gravação, *home studios* e sonorização ao vivo, prevalecendo a abordagem sobre os conhecimentos teóricos e práticos acerca da tecnologia que envolve os meios de produção.

Tais cursos, em formatos extensivos e intensivos, geralmente com carga horária média entre 30 e 40 horas, exigiam um investimento inicial por parte dos interessados entre R\$ 800 e R\$ 3.000, a depender da instituição formadora e dos conhecimentos abordados. Geralmente, para se conseguir o encaminhamento para a obtenção do registro profissional, ou DRT²⁰, os conhecimentos necessários à prática profissional exigiam a formação em mais de um curso, ou seja mais investimento financeiro.

Isto demonstra que esse tipo de formação ainda não era acessível a todos e que “aqueles que detêm maior capital poderiam ter uma maior e melhor formação como também a possibilidade de se empreender algum negócio” (REQUIÃO, 2008, p. 158). Com o tempo, outros centros urbanos, como Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Salvador e Fortaleza, também passaram a abrigar cursos livres para a formação e capacitação de novos profissionais para o mercado de produção musical.

Entretanto, como já exposto anteriormente, não bastaria apenas o domínio técnico sobre os meios de produção para garantir a formação que exige a profissionalização de um produtor musical. Então, ainda sob a ótica do capital, surgem em instituições privadas de ensino superior os cursos de Graduação Tecnológica em Produção Fonográfica. Os primeiros cursos desse tipo surgiram em instituições do Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul.

Essa graduação tecnológica dura entre 2 e 3 anos, a depender da instituição que está ofertando o curso. Além das disciplinas cujos conhecimentos teóricos e práticos também são encontrados nos curso livres já citados anteriormente, há também disciplinas específicas da área de música (como teoria elementar, harmonia e história da música) e as disciplinas que tratarão da parte de gestão e produção de eventos musicais, marketing, produção executiva, criação de “produtos” musicais e empreendedorismo na música.

²⁰ O DRT é um registro profissional que deve ser adquirido por atores de teatro e televisão, além de técnicos e engenheiros de som. Este registro pode ser obtido no SATED ou Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão.

É importante observar que as instituições que ofertam os cursos deixam claro que não é necessário ser um músico profissional, ou mesmo ter alguma formação musical, para se tornar um produtor musical, ou seja, qualquer amador ou profissional de qualquer área pode estar à frente de qualquer atividade musical do mercado. Mais um indício de que o capital não está interessado na possível autonomia a ser conquistada por músicos que tenham acesso aos meios de produção e distribuição da música. Para o capital só interessa a formação de possíveis parceiros para manter seus ditames na indústria do entretenimento.

Outro fundamental indício reside na questão do empreendedorismo no campo da música. A abordagem acerca do empreendedorismo no campo da música não tem se dado apenas através dos conteúdos de disciplinas nos cursos de graduação tecnológica em produção fonográfica.

Em 2010, o SEBRAE do Recife lançou uma espécie de cartilha denominada *Música Ltda: o negócio da música para empreendedores*, resultado do trabalho de conclusão do curso de especialização em Gestão de Negócios do autor Leonardo Salazar. Buscando estimular o leitor interessado neste tipo de “negócio”, Salazar (2010), em um texto localizado na contracapa do livro, expõe que:

O negócio da música movimentava bilhões de dólares em todo o mundo, superando a indústria automobilística em faturamento, ficando atrás apenas da indústria bélica. [...] A economia brasileira está crescendo, com moeda estabilizada. [...] O ambiente está favorável à criação e ao desenvolvimento econômico sustentável de empreendimentos musicais de pequeno e médio portes. **Cabe ao músico entender a situação e decidir que posição tomar diante desse cenário.**²¹ Poupar ou investir? Manter-se na informalidade ou criar o próprio negócio? (SALAZAR, 2010, contracapa)

Se cabia ao músico entender que o ambiente, na época do lançamento dessa cartilha, estava favorável à criação e ao desenvolvimento econômico sustentável de empreendimentos musicais de pequeno e médio portes, e que o mesmo deveria se posicionar diante da situação, então está clara a intenção em sugerir que o músico alcançará melhor condição financeira, e não artística, tornando-se um produtor e/ou empresário em sua própria área de atuação.

Isto se torna mais evidente a partir do momento em que o autor informa que essa cartilha tem como objetivo “elaborar um modelo de microempresa para uma banda de música” (SALAZAR, 2010, p. 17). Ainda é informado que “existem resumidamente três formas de se ganhar dinheiro com música: receita com venda de serviços (shows), receita com venda de produtos (discos) e receita com exploração de direitos (*royalties*)”. (Idem, p. 21)

²¹ O grifo é nosso

Antes de expôr de que maneira a publicação do SEBRAE orienta os futuros produtores e empresários quanto ao “negócio da música”, julgo necessário abordar os conceitos acerca do empreendedorismo presentes na própria publicação e que se mostram de acordo com a reestruturação produtiva do capital desde a década de 1990 no Brasil.

De fato, é informado na cartilha que o empreendedorismo expandiu-se no Brasil a partir da década de 1990. Segundo o autor, isso deveu-se à soma de quatro fatores, a saber: “a reestruturação do SEBRAE; o controle da inflação através do Plano Real; a instituição do Simples²² (Lei 9.317/96), primeira versão do estatuto que concedia benefícios às micro e pequenas empresas; e a inserção da disciplina empreendedorismo no currículo de alguns centros universitários”. (SALAZAR, 2010, p. 63)

Como já mencionado anteriormente, a disciplina que trata do empreendedorismo no campo da música está presente nos já referidos cursos de graduação tecnológica em produção fonográfica oferecidos por instituições de formação no âmbito da iniciativa privada.

Retornando à publicação em questão, utilizando-se de uma definição do SEBRAE, o autor expõe que empreendedor é “o indivíduo que possui ou busca desenvolver atitude de inquietação, ousadia e proatividade na relação com o mundo, condicionado por características pessoais, pela cultura e pelo ambiente, que favorecem a interferência criativa e inovadora. (SALAZAR, 2010, p. 63)

Um belo conceito que, logo em seguida, mostra-se em sua face real quando o autor, citando o economista austríaco Joseph Schumpeter, expõe que

[...]empreendedor é o agente do processo de destruição criativa. É o impulso fundamental que aciona e mantém em marcha o motor capitalista²³, constantemente criando novos produtos, novos mercados e, implacavelmente, sobrepondo-se aos antigos métodos menos eficientes e mais caros. (SCHUMPETER apud SALAZAR, 2010, p. 63)

Mais uma vez, torna-se evidente transformar o músico, ou qualquer interessado em tornar-se produtor ou empresário no campo da música, em um empreendedor que contribuirá “para acionar e manter em marcha o motor capitalista”. E trazendo para a realidade, o fato é que “o empreendedorismo pode ser aqui sintetizado como a estratégia de convencimento do trabalhador de modo a fazê-lo perceber-se, ilusoriamente, ele próprio como um capitalista, como aquele que detém os meios de produção” (RUMMERT et al, 2012, p. 30).

²² Segundo o autor, “o regime de tributação Simples Nacional desburocratiza uma série de questões em relação à abertura e ao fechamento das empresas: carga tributária, contabilidade, licitações e contratos com a Administração Pública e acesso aos Juizados Especiais”. (SALAZAR, 2010, p. 94)

²³ O grifo é nosso

Referindo-se ao instituto do empreendedor individual, Salazar (2010) afirma que “a figura do empreendedor individual é a grande chance do músico independente formalizar sua atividade, ter CNPJ, contratar direto com a Administração Pública e ter acesso ao crédito e a outros serviços bancários”. (SALAZAR, 2010, p. 68)

O autor ainda informa que a partir de 2009 o Comitê Gestor do Simples Nacional, através da Resolução 67, permitiu a inclusão das atividades de cantor e músico independente na lista das atividades abrangidas pelo instituto, na área da música. As outras atividades já contempladas são: fabricante e reparador de instrumentos musicais; comerciante de instrumentos musicais, comerciante de CDs, DVDs, discos e fitas; instrutor de música; instrutor de artes e cultura em geral; promotor de eventos; proprietário de casas de festa e eventos; e dono de bar.

Vale esclarecer que toda a abordagem sobre o empreendedorismo só se faz presente no segundo capítulo da referida cartilha do SEBRAE. No primeiro capítulo dessa cartilha, intitulado “o negócio da música”, iniciar-se-ão as primeiras orientações para que o músico que venha a se tornar um futuro produtor ou empresário obtenha êxito em seu empreendimento musical.

No início do capítulo, o autor aponta para a necessidade de o músico enxergar várias possibilidades de trabalho na área musical e, após expôr cerca de 40 opções de negócios mais comuns na área, informa que “uma opção não exclui a outra e que [...] assim como aconselha um prudente banqueiro, o músico deve diversificar seus investimentos” (SALAZAR, 2010, p. 25)

Mais adiante, ao abordar as relações entre contratante, produtor e artista, o autor informa que o produtor normalmente fica com 20% da remuneração do artista, tornando-se não apenas um funcionário desse, mas uma espécie de sócio-gerente que cuida dos interesses do artista.

E, referindo-se aos shows ao vivo, afirma que

vender disco barato nos shows é uma forma de auferir renda de dois produtos em uma única oportunidade. Por isso o artista precisa investir em shows. No lugar de perder tempo com a elaboração de projetos para conseguir patrocínio para gravar um disco, é mais vantajoso, econômica e estrategicamente, investir em apresentações ao vivo e em turnês. (SALAZAR, 2010, p. 27)

No mesmo capítulo, o autor orienta sobre estratégias de negociação de cachês²⁴ e

²⁴ “Cachê” é o nome dado ao pagamento a ser destinado ao músico por apresentações ao vivo, onde o valor e o tempo de apresentação são definidos previamente entre o contratante e o artista, ou entre o contratante e o produtor/empresário do artista.

informa que “o artista deve conhecer o valor médio de mercado e o tamanho do bolso do contratante, de forma a maximizar o valor dele (do cachê) na negociação”. (SALAZAR, 2010, p. 30)

Com certa frequência ao longo das orientações dessa cartilha, o autor direciona suas exposições ora ao músico, ora ao produtor, como se ambos fossem um só ser, presumindo-se que, no decorrer dessa “fusão” de identidades, o músico substitua seu papel na concepção puramente artística para o status de administrador de produtos considerados lucrativos no âmbito do mercado cultural musical.

Ainda no primeiro capítulo, ao abordar sobre o papel do governo quanto à atividade musical e ao mercado ligado a essa atividade, é informado que

A função do governo é regular o mercado e fiscalizar o setor. A Constituição Federal de 1988 diz que a exploração dessa atividade econômica é exclusiva da iniciativa privada. O governo tem o papel de estimular a competitividade das microempresas, corrigir falhas de mercado e incentivar atividades relevantes para o Estado e a sociedade de forma geral. [...]O governo também promove festas populares, festivais temáticos, feiras, cerimônias e eventos institucionais. Contrata através de processo administrativo baseado no art. 25 (inexigibilidade de licitação) da Lei 8.666/93, diretamente com o artista ou através de empresário exclusivo. E paga cachê mediante empenho. (SALAZAR, 2010, pp. 43 e 44)

E, ao final do capítulo, complementa, afirmando que

a necessidade de o artista legalizar sua atividade musical é um caminho sem volta. Diversas organizações contratam exclusivamente empresas formais, com nota fiscal e CNPJ. É o caso do governo (federal, estadual ou municipal), do SESC, do SEBRAE, de medias e grandes empresas privadas e de muitos editais de patrocínio cultural. A melhor alternativa para começar um novo negócio é adotar o modelo de microempresa, segundo a Lei Geral (LC 123/06). (SALAZAR, 2010, p. 58)

No segundo capítulo, referente ao empreendedorismo, cujos conceitos já foram citados anteriormente, as orientações encaminham-se indiretamente a uma das questões mais discutidas na atual conjuntura brasileira: a terceirização. Em um tópico no capítulo denominado “princípios da administração”, o autor, ao tratar brevemente sobre essa questão, expõe que

A terceirização ocorre quando uma operação interna da organização é transferida para outra organização que consiga fazê-la melhor e mais barato. E representa a transformação dos custos fixos em custos variáveis. Na prática, é uma simplificação da estrutura da organização e uma focalização nos aspectos essenciais do negócio. (Idem, p. 81)

Essa cartilha do SEBRAE claramente defende a terceirização, especialmente pelo fato de que desde 2004 tramita pelo Congresso Nacional o Projeto de Lei 4.330, o qual

regulamenta a prática da terceirização no país e que, dez anos após importantes embates, foi aprovado pela Câmara dos Deputados em 23 de abril de 2015, aguardando, a partir de então, a votação no Senado Federal e a aprovação ou veto da presidente Dilma Rouseff. Sobre o que de fato vem a ser a terceirização, Druck (2015) nos informa que

A terceirização, na forma como vem se desenvolvendo, é parte da reestruturação produtiva e da toyotização como forma de gestão do trabalho, onde as redes de subcontratação/terceirização são elemento central, embora existam especificidades em cada país, por conta da força do movimento sindical e das formas de regulação do Estado. Num quadro em que a economia está comandada pela lógica financeira sustentada no curtíssimo prazo, as empresas buscam garantir seus altos lucros, exigindo e transferindo aos trabalhadores a pressão pela maximização do tempo, pelas altas taxas de produtividade, pela redução dos custos com o trabalho e pela “volatilidade” nas formas de inserção e de contratos. Todas as pesquisas mostram o binômio indissociável entre terceirização e precarização, pois ela — a terceirização — é a principal forma de flexibilizar e precarizar o trabalho hoje.²⁵

Retornando à análise da da publicação do SEBRAE, apesar de não estar diretamente exposto no corpo textual, torna-se claro, pelo percurso dos conceitos e das orientações, que a referida cartilha não apenas direciona o futuro músico/produtor/empresário no sentido de o mesmo constituir o próprio negócio na área, visto que o autor afirma que a melhor alternativa é a adoção do modelo de microempresa, mas, nas entrelinhas, também oferece a possibilidade de que esta microempresa musical atue na terceirização de serviços.

Um exemplo disso seria uma microempresa que oferecesse músicos previamente selecionados para atuarem em casas de show, bares e restaurantes a um custo menor do que se o estabelecimento firmasse um contrato diretamente com os músicos. Quanto à eventos específicos, já existem empresas, constituídas, em boa parte, por músicos, que oferecem toda a infra-estrutura necessária às apresentações ao vivo em casamentos, formaturas, inaugurações, dentre outros eventos. Isso significa que os músicos também são oferecidos por essas empresas, as quais, a depender da região, podem determinar, por conta própria, os valores a serem pagos como cachês.

De volta à publicação do SEBRAE, nos capítulos seguintes, a cartilha ainda orienta os interessados acerca das questões envolvendo, o marketing, o mercado, conhecimento sobre público-alvo, distribuição, comunicação, além de fornecer um modelo de plano de negócio para uma banda de música.

Tratar a música simplesmente como um negócio que pode ser extremamente lucrativo não é uma abordagem presente apenas nessa cartilha, pois ela não é mais que um reflexo dos

²⁵ Trecho da entrevista concedida por Graça Druck à revista IHU on-line, do Instituto Humanitas Unisinos, em abril de 2015.

próprios rumos percorridos pelo mercado musical desde os anos 1980. A questão é que este tipo de abordagem está se tornando cada vez mais presente não apenas nas matrizes curriculares das graduações tecnológicas já mencionadas anteriormente, mas já são uma realidade na atuação de muitos músicos pelo país.

A partir de tudo o que foi exposto nesse último tópico do presente capítulo, é fato que as relações entre formação e atuação profissional no âmbito da iniciativa privada aliada ao capital encontram-se plenamente estabelecidas e em franco desenvolvimento.

Entretanto, levando em consideração que boa parte dos músicos brasileiros com formação acadêmica, seja através de cursos técnicos ou de nível superior, adquire sua formação em instituições públicas, como tais instituições tem estabelecido relações entre a formação e a realidade de atuação do novo “músico-produtor” frente às determinações do atual mercado e ao avanço do empreendedorismo no campo da música? A resposta a essa questão e o percurso necessário para se chegar à mesma serão expostos no capítulo final da presente pesquisa, à seguir.

CAPÍTULO 4

Formação vs. Atuação Profissional do músico no âmbito das instituições públicas no Brasil: um balanço da produção do conhecimento a partir do século XXI

4.1 – Um breve prelúdio

Nos capítulos anteriores, traçou-se um percurso sobre as relações históricas entre música, trabalho e capital, com enfoque na transformação da música em uma mercadoria extremamente rentável para os empresários dispostos a investir nela, com valor de uso e de troca, especialmente a partir do advento, no início do século XX, de uma das indústrias mais lucrativas até o presente momento, ou seja, a indústria fonográfica.

No final do século XX, a grande indústria fonográfica se encontra em um momento de crise, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. A partir da década de 1990, consolida-se um novo padrão de gerenciamento da produção industrial denominado de *acumulação flexível*, no qual as empresas substituem a tradicional estrutura verticalmente centralizada de gerência pela gerência em rede ou horizontal. Isto significa terceirização de serviços e, no caso das grandes empresas fonográficas, ou *majors*, significou a terceirização de serviços essenciais, como os de gravação, prensagem, parte gráfica e distribuição.

Sobre o trabalho artístico, em meio às determinações deste novo padrão no modo de produção capitalista, Antunes (2006) nos informa que

No universo dos trabalhadores da arte,[...] as relações de trabalho configuram cada vez mais uma ausência de regulamentação específica para o trabalho musical. [...]No contexto da flexibilização dos artistas [...], pode-se perceber também uma precarização maior do trabalho, aumentando a busca por outras atividades, além de revelar uma dupla fragilidade na organização dos artistas, dada, por um lado, pela forte individualização do trabalho e, por outro, pela alta competição que marca a profissão, aumentando ainda mais o risco do desemprego. (ANTUNES, 2006, p. 24)

No início do século XXI, a Internet consolida uma nova forma de organização e gestão do trabalho musical e, conseqüentemente, uma nova forma de difusão da música em âmbito mundial. Paralelamente a isso, as tecnologias de produção fonográfica tornam-se cada vez mais acessíveis e, juntamente com o crescente declínio dos grandes conglomerados fonográficos, artistas passam a produzir os próprios trabalhos de maneira independente, utilizando a internet como meio de divulgação e distribuição dos referidos trabalhos, sem a

necessidade de mediação por parte de grandes produtoras e distribuidoras de discos. O mercado musical passa então, a abrigar um novo tipo de profissional: **o músico-produtor**.

O surgimento desse novo perfil de profissional e a crescente autonomia que vem sendo alcançada pelo mesmo através do desenvolvimento tecnológico sugerem, no campo das artes, certo movimento revolucionário em meio às determinações do atual modo de produção capitalista. O músico que consegue se encaixar nesse perfil deixa de configurar como apenas um assalariado e escravo da grande indústria fonográfica e passa a ter o domínio sobre os meios de produção e distribuição do produto do seu trabalho artístico, intelectual e manual.

Entretanto, se por um lado o acesso às tecnologias de produção contribui para que o músico alcance certa autonomia sobre as determinações do mercado fonográfico, por outro a manutenção dessa autonomia exige desse profissional uma formação que contemple não apenas o domínio sobre o arcabouço tradicional do universo musical, ou seja, o instrumento, a linguagem e o acervo, mas também o domínio consciente dos conceitos que tratam da produção fonográfica em todas as suas etapas, além do conhecimento inerente aos meios de produção e distribuição do produto musical no mercado.

Como foi exposto no capítulo 3 desta dissertação, o capital, em sua grande capacidade de adaptação frente não só a momentos de crise, como também a possíveis movimentos revolucionários, passou a atuar em parceria com instituições privadas para oferecer formação aos futuros novos “produtores musicais” do mercado, buscando, obviamente, não o estímulo à autonomia dos músicos-produtores, mas sim a formação de parceiros para atuarem dentro desta rentável indústria.

Surgem, inicialmente, cursos livres para a formação teórico-prática quanto às tecnologias de produção fonográfica. Esses cursos, de formato extensivo e intensivo, com cargas horárias que variam entre 30 e 40 horas, se proliferam a cada ano por todo o país e já podem ser encontrados inclusive no formato on-line ou EaD (Educação a Distância).

A partir de 2010, e estabelecem as graduações tecnológicas em Produção Fonográfica, as quais permitem que interessados em qualquer área possam se tornar novos produtores no “negócio da música”. Como já mencionado no capítulo anterior, tais cursos oferecem conhecimentos teóricos musicais essenciais e conhecimentos que tratam de gestão e produção de eventos musicais, marketing, produção executiva, criação de “produtos” musicais e empreendedorismo na música.

Diante desta realidade que se apresenta na atual conjuntura, como se estabelecem as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil a partir do século XXI? Visto que no âmbito das instituições particulares tais relações já estão bem definidas, como as

instituições de ensino públicas estão lidando com a formação do novo perfil de artista, já mencionado?

Buscando reunir informações que contribuíssem para responder a tais questões, no presente capítulo, realizou-se, através de uma análise crítica, um balanço da produção do conhecimento musical no âmbito das pesquisas defendidas em diferentes Programas de Pós-Graduação nas universidades brasileiras a partir do início deste século XXI.

Como objetos de análise, foram utilizadas 7 pesquisas, sendo 5 dissertações de Mestrado e 2 teses de Doutorado, selecionadas após consulta prévia ao Banco de Teses e Dissertações da CAPES e ao Banco Nacional de Teses e Dissertações – BNTD, utilizando como palavras-chave para a busca: música, trabalho, educação profissional, formação do músico, atuação profissional do músico e mercado de trabalho.

Cada análise foi precedida de uma síntese de cada pesquisa correspondente, em forma de tópicos, a saber: título, autor, ano de defesa, programa onde foi defendida, problema, objetivos, procedimentos e resultados. As análises foram realizadas a partir de aproximações com a abordagem dialética.

4.2 – Sobre a abordagem dialética

Antes de realizar as análises e o balanço da produção do conhecimento propostos para o presente capítulo, se faz necessária uma pequena síntese do que vem a ser a abordagem dialética, a qual norteia toda a construção desta pesquisa de Mestrado.

Na abordagem dialética, “o conhecimento é construído por uma relação dialética entre o sujeito e o objeto, os quais estão dentro de um contexto de realidade histórica e social. Não é uma simples adequação e uma descoberta, mas uma construção de algo novo que modifica ambos durante o processo”. (GAMBOA, 2013, pp. 70 e 71)

Nesta abordagem, o conhecimento é construído em um processo que, inicialmente, se direciona do todo para as partes e, posteriormente, das partes ao todo, realizando uma síntese e sempre estabelecendo as relações com “o contexto ou condições materiais históricas em que acontece a relação cognitiva entre o sujeito e o objeto”. (Idem)

O método dialético consiste em “uma estratégia válida de reconstrução do real no plano do pensamento”, propondo-se “a reproduzir, no plano do intelecto, o desenvolvimento que tem lugar no processo histórico” (BORON, 2007, Aula Inaugural). É importante estabelecer também que, neste tipo de construção do conhecimento, “as perguntas são tão importantes como as respostas” (WOLIN, 1993 apud BORON 2007, Idem).

A utilização desta abordagem na presente pesquisa se deve, primeiramente, ao fato de que, como músico, produtor e docente da música vivo em constante relação dialética com meu objeto de estudo, ou seja, as relações que se estabelecem entre a formação e a atuação profissional do músico no Brasil, a partir do século XXI.

Em segundo lugar, esta relação dialética está diretamente inserida em um contexto de realidade histórica e social porque, desde o advento do mercado fonográfico mundial, não é mais possível se discutir música, e tampouco as relações entre a formação e atuação profissional do músico, fora das determinações do modo de produção capitalista e das transformações ocorridas neste âmbito durante o século XX e início do século XXI.

Finalmente, na construção do conhecimento através do método dialético as perguntas são tão importantes quanto as respostas, pois não apenas irão determinar o percurso para que se alcancem as respostas, mas também irão enriquecer este percurso de determinações que tornarão mais claras as respostas alcançadas.

Nas análises à seguir, a fim de encontrar mais informações relevantes sobre como se estabelecem as relações entre a formação e a atuação profissional do músico, buscou-se, principalmente, as contribuições trazidas pelos pesquisadores durante o percurso de suas pesquisas e não apenas nas conclusões e resultados alcançados.

Vale esclarecer que, apesar de as análises terem sido realizadas capítulo a capítulo em cada dissertação ou tese, somente o que foi considerado mais relevante para a análise ou para o propósito da presente pesquisa foi transcrito para o corpo textual. Dessa forma, nem sempre a sequência exata dos capítulos da dissertação ou tese irá aparecer na análise.

Por exemplo: se em uma determinada pesquisa foram encontradas informações relevantes no primeiro capítulo e depois somente no terceiro capítulo, não será realizada abordagem sobre o Segundo capítulo, pois não se constituiu objetivo realizar uma exposição pura e simples do que foi abordado pelo autor em cada capítulo de sua pesquisa.

4.3 – Análise das dissertações de Mestrado

Dissertação 1

Título: *Educação musical, marxismo e o conflito entre a reprodução e a superação do Capital*

Autor: Yuri Coutinho Ismael da Costa

Ano de defesa: 2012

Programa onde foi defendida: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal da Paraíba.

Problema: como a educação musical se insere no contexto do processo de implantação intensiva do Capital e seus determinantes através do aprofundamento da globalização econômica?

Objetivo geral: verificar de que forma a educação musical participa atualmente do movimento dialético entre a reprodução e a superação do capital.

Procedimentos: análise de 21 artigos selecionados a partir de 208 publicados entre 1992 e 2008 da Revista da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM.

Resultados: as pesquisas efetuadas até o presente momento pelo periódico *Revista da ABEM*, publicado pela Associação Brasileira de Educação Musical, oferecem críticas apenas *parciais* às relações entre o ensino da música e os determinantes da sociedade capitalista, o que demonstra a necessidade de se retomar a crítica à totalidade social, que é característica essencial da ontologia crítica marxista.

...

Em meio à comprovada escassez de pesquisas de pós-graduação, no campo da música, construídas sobre os alicerces do materialismo histórico e dialético, tal pesquisa representa, por si só, um salto qualitativo na busca pelo entendimento das relações que se estabelecem entre a atividade musical, no âmbito da formação do profissional, e as determinações resultantes da implantação intensiva do Capital nos últimos trinta anos.

Na introdução da sua dissertação, ao autor, ao traçar um perfil das transformações sócio-político e econômicas ocorridas no século XX e início do século XXI, expõe que

[...] A necessidade de auto-(re)produção do Capital deságua sobre todas as práticas, atividades e valores culturais. A educação, a música e a educação musical não escapam das pressões e dos condicionamentos dessa realidade pois que estão dialeticamente interligadas à totalidade social e, portanto, subjugadas às demandas do capitalismo. (COSTA, 2012, p. 10)

Entretanto, ao mencionar as referidas transformações ocorridas no século XX e início do século XXI, o autor deixa uma lacuna em aberto ao não acrescentar de que maneira a música e a educação musical estão dialeticamente interligadas à totalidade social e às demandas do capitalismo.

Ora, é sabido que, no século XX, a indústria fonográfica passou a ser a conexão direta entre a prática musical e os ditames do modo de produção capitalista. Na cadeia produtiva do mercado fonográfico, músicos, e mesmo os artistas principais, dificilmente atuavam nas

etapas de produção fonográfica, salvo quando realizavam a execução para a gravação do material sonoro.

A formação desses trabalhadores musicais mantinha-se, pelo menos no Brasil, dentro das características do chamado ensino *conservatorial*, ou seja, da formação musical voltada à performance individual ou em grupo, apenas envolvendo os conhecimentos inerentes apenas ao compo da música. Não há registros de que os futuros profissionais da música, durante o século XX, recebessem qualquer formação acerca da realidade da indústria fonográfica.

Prosseguindo com a análise, no capítulo primeiro de sua dissertação, o autor expõe dimensões epistêmicas e metodológicas da sua pesquisa e procura estabelecer a relação entre o materialismo histórico e dialético e a educação musical. Na primeira parte, sobre aspectos metodológicos gerais, é apontado que “[...] o desenvolvimento da pesquisa em educação musical é notável, mesmo levando-se em consideração apenas o seu aspecto quantitativo. (COSTA, 2012, p. 16).

Como é possível, para um pesquisador que, no decorrer do mesmo capítulo, tratou amplamente sobre o materialismo histórico e dialético, afirmar que o desenvolvimento da pesquisa em educação musical é notável com base apenas no seu aspecto quantitativo? E sobre o aspecto qualitativo, o mais importante, é possível afirmar que a pesquisa em educação musical tem sido notável? O autor deixa mais uma relevante lacuna e, até o final do capítulo, também não estabelece, de fato, a relação entre o materialismo histórico e dialético e a educação musical.

No segundo capítulo, em uma rica abordagem sobre a formação do ser social entre a natureza e a sociedade, a *práxis* e o trabalho enquanto fundamento ontológico do ser social, foram tratadas as categorias de *objetivação*, *exteriorização* e *alienação*. No mesmo capítulo, o autor caracteriza o ser social através da música:

O ser social, através da música cria legalidades causais que determinarão relações específicas entre determinados sons. Por exemplo: o processo de composição musical requer um planejamento (teleologia) de algo que satisfaça à necessidade social de produção cultural de seus criadores (causalidade); estes precisam objetivar seu projeto de alguma forma (através das performances, grafias, gravações, etc), possibilitando sua transmissão a outros indivíduos, que podem desempenhar tanto o papel de ouvintes quanto de participantes ativos da produção e/ou executantes específicos das obras; nesse momento de concretização do projeto, ocorre concomitantemente a sua exteriorização, ou seja, tanto a obra musical quanto o processo de sua composição, sua lógica estilística, seu conteúdo ideológico, deixam de pertencer à mente do indivíduo para pertencer à produção musical histórica da humanidade; já a alienação se mostra de várias formas, como quando a atividade do criador visa atender tão somente a uma demanda externa, com o primeiro sendo dominado pela sua criação (como é o caso de músicos que vendem sua força de trabalho à indústria fonográfica como meio de sustento, tendo que obedecer

rigorosamente a uma série de determinações mercadológicas). (COSTA, 2012, pp. 40 e 41).

Ao citar como exemplo de alienação o caso de músicos que vendem sua força de trabalho à indústria fonográfica como meio de sustento, tendo que obedecer rigorosamente a uma série de determinações mercadológicas, o autor poderia ter se aprofundado mais nesta questão. No entanto, egui o capítulo abordando detalhadamente a educação na base do ser social, utilizando-se do materialismo histórico e dialético. Entretanto, em uma nova lacuna, o autor não trouxe a educação musical ao seio dessa abordagem.

Na parte final do referido capítulo, o autor realiza uma longa exposição acerca do Capital, tratando sobre o desenvolvimento histórico dos modos de produção; a estrutura do capitalismo e suas contradições internas; a “segunda ordem de mediações do sistema do capital” e os impactos sobre os aspectos singular, particular e universal da humanidade; e sobre Educação e Capital.

Como acréscimo a essa contribuição, teria sido um ótimo momento na exposição da pesquisa, até mesmo como uma introdução ao capítulo final, para estabelecer as relações entre a formação do músico, o mercado fonográfico e o capital. Apesar disso, o autor optou por não estabelecer tais relações.

No terceiro capítulo foram abordadas tendências da educação musical que se formam historicamente desde a virada do século XVIII para o XIX e que ainda hoje estão entre as mais difundidas. Após expôr as tendências, o pesquisador apresenta um determinante aspecto da relação entre a educação musical e o capitalismo:

As aulas de música tornam-se espaço para a discussão de questões que se colocam para além do fenômeno musical em si. [...] Trabalhar apenas de acordo com o gosto do estudante é uma das formas mais seguras de se submeter à força formativa do capital, que, antes de atender a demandas sociais legítimas, precisa formar a sua própria. E utiliza, para tanto, os inúmeros meios de transmissão de conteúdos e a força total da massificação de mercadorias. (COSTA, 2012, p. 85)

E prossegue:

Numa realidade embasada pelo capitalismo e seu imperativo globalizante, pela produção em massa de mercadorias, pelo processo ainda forte, embora cada vez mais velado, de colonização cultural através dos meios de comunicação e demais mídias, há, se não uma praticamente impossível padronização completa dos gostos culturais, pelo menos uma entrada facilitada na vida de todos os produtos culturais pré-fabricados. Os *hits* estão se tornando cada vez mais difundidos e cada vez mais *efêmeros* (Idem, p. 85).

Mais adiante, ao expor sobre os diferentes espaços e contextos de ensino de música, o autor estabelece uma relação entre a educação musical e o “Terceiro Setor” e afirma que a

ausência significativa da educação musical nas escolas nas últimas décadas poderia configurar como “uma das causas da enorme quantidade de empreendimentos do chamado “Terceiro Setor” que se apóiam no ensino de música ou em outras práticas musicais” (COSTA, 2012, p. 89). Para tal afirmativa, apóia-se nas palavras de Fonterrada (2007):

Ao mesmo tempo em que a educação musical perdia importantes espaços na área da educação, ganhava outros em locais alternativos. Referimo-nos a projetos culturais de cunho social, desenvolvidos por setores governamentais de municípios, estados ou da federação, organizados por secretarias de educação e cultura, ou mantidos por organizações não-governamentais, igrejas, empresas e outros tipos de agrupamentos. (FONTERRADA apud COSTA, 2012, p. 89)

Caberia aqui diferenciar *Terceiro Setor* de *terceirização*, mas o autor não realizou tal diferenciação em sua exposição. Considerando que o *Primeiro Setor* diz respeito ao Estado, à esfera pública, e que o *Segundo Setor* diz respeito à iniciativa privada, o *Terceiro Setor* compreende organizações sem fins lucrativos e não governamentais, que tem como objetivo gerar serviços de caráter público. Um exemplo são as fundações, instituições que financiam o setor, realizando doações à entidades beneficentes. No Brasil também se fazem presente as fundações mistas, ou seja, as que doam para terceiros e ao mesmo tempo executam seus próprios projetos.

Quanto à *terceirização*, é o fenômeno através do qual uma empresa contrata um trabalhador para prestar seus serviços a uma segunda empresa – tomadora. A tomadora se beneficia da mão-de-obra, mas não cria vínculo de emprego com o trabalhador, pois a empresa-contratante é colocada entre ambos²⁶. Em uma definição tipicamente capitalista, já mencionada no terceiro capítulo da presente pesquisa, a terceirização tratar-se-ia da seguinte maneira:

A terceirização ocorre quando uma operação interna da organização é transferida para outra organização que consiga fazê-la melhor e mais barato. E representa a transformação dos custos fixos em custos variáveis. Na prática, é uma simplificação da estrutura da organização e uma focalização nos aspectos essenciais do negócio. (SALAZAR, 2010, p. 81)

O fato é que a terceirização substitui trabalhadores contratados diretamente por prestadores de serviços e, ao realizar isso, aumenta a rotatividade e o trabalho eventual e precário. Isso significa também uma perda de direitos trabalhistas e um aumento dos riscos de acidentes de trabalho. De acordo com Paulo Schmidt, presidente da Associação Nacional dos

²⁶ Definição encontrada em <http://www.sindpdpr.org.br>, de autoria de Lucas Zucoli Yamamoto.

Magistrados da Justiça do Trabalho – ANAMATRA, “a responsabilidade pela mão de obra vai se diluindo para, ao fim e ao cabo, não haver responsabilidade nenhuma”²⁷.

Retornando à dissertação analisada, é destacado, na continuidade da exposição, uma crítica contundente da autora Vanda Lima Bellard Freire (2007) ao Terceiro Setor e o uso que o mesmo faz da educação musical:

A principal função da música, na maioria dos projetos que buscam verbas de incentivo fiscal, é a de inclusão social, ou seja, mantendo a criança ou o jovem ocupado, ele estará menos vulnerável a influências negativas, ele desenvolverá sua auto-estima e estará mais apto ao aprendizado de outros conteúdos na escola [e, acrescento, a ser inserido socialmente como mão-de-obra musical para o mercado de trabalho]. Pouco ou nada se fala do ensino de música como fim em si, como instância importante na formação do indivíduo. (FREIRE, 2007 apud COSTA, 2012, p. 90)

No quarto capítulo, são avaliadas as várias concepções da categoria “crítica” e, em seguida, analisadas “as perspectivas sociais críticas presentes no universo da Revista da ABEM, buscando apreender como o capitalismo (e vários de seus sintomas) é analisado em artigos publicados nesse periódico” (COSTA, 2012, p. 94).

Após a análise de diversos artigos em 17 números da referida publicação, o autor conclui que as críticas discutidas nos artigos pesquisados “analisam, de modo geral, apenas aspectos parciais do sistema capitalista”. Tais críticas “apresentam limitações para uma compreensão ampla da relação dialética entre sociedade e educação musical e os determinantes impostos pela organização social capitalista, elementos fundamentais para a elaboração de uma práxis verdadeiramente revolucionária” (Idem, p. 111).

É informado ainda que:

Dentro da produção geral da Revista da ABEM, em comparação com o total dos textos publicados, há um número significativamente reduzido de artigos que tratam diretamente de temas ligados à crítica da sociedade e da educação musical sob as determinações do capitalismo. Há uma clara predominância de compreensões teóricas afinadas com as perspectivas não críticas da educação, as quais estão em conformidade com a reprodução social do modo de produção capitalista. [...] Nos artigos investigados, predominam as análises centradas nos aspectos políticos das relações de poder sociais e educacionais, anunciando, na maioria das vezes, a necessidade de formação de uma consciência “crítica”, tanto por parte dos professores quanto dos alunos de música (COSTA, 2012, p. 112).

Nas considerações finais da dissertação é exposto o seguinte:

“para alcançar a sociedade de produtores livremente associados, de indivíduos essencialmente omnidirecionais (completamente distintos dos indivíduos unidirecionais formados sob a égide do capital), os trabalhadores precisam tomar

²⁷ Encontrado em <http://www.redebrasilatual.com.br>, ao longo da matéria “A terceirização garante primeiro embate do ano entre trabalhadores e empresários”, visualizada em 03/04/2015.

para si o controle dos meios de produção (e, por tabela, os de distribuição) resignificando-os no processo” (COSTA, 2012, pp. 117 e 118).

A essa exposição, deveria ser acrescentado que, em relação ao “trabalhador musical”, o advento dos *home studios*, ou estúdios caseiros, a partir do início do século XXI, trouxe não apenas uma maior acessibilidade aos meios tecnológicos de produção musical, mas também permitiu ao músico tornar-se o próprio empresário, produtor e distribuidor de sua obra musical, especialmente através do maior veículo de comunicação atual: a *internet*.

Segundo Rose Marie Santini (2006):

A tecnologia de *chips* (circuitos integrados baseados em silício) e de MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) promoveu mudanças significativas na forma de criar, arranjar, orquestrar, produzir, gravar e distribuir música. [...] Artistas e músicos tornaram-se, cada vez mais, auto-suficientes. [...] A gravação digital vem provocando uma grande revolução nos meios de produção fonográfica em virtude de não ser mais necessário que artistas e músicos recorram às grandes companhias discográficas para terem seus trabalhos gravados e reproduzidos (SANTINI, 2006, pp. 46 e 47).

Concluindo a análise dessa dissertação, é fato que, apesar de algumas lacunas relevantes, o autor trouxe uma importante contribuição quanto à utilização do materialismo histórico e dialético no possível estabelecimento das relações entre a educação musical e a reprodução social do modo de produção capitalista.

Entretanto, justamente pela vasta abordagem acerca do Capital e seus determinantes, presente em boa parte da pesquisa, tornou-se evidente a ausência do estabelecimento das relações entre a educação musical e o mundo do trabalho, onde a realidade do músico na atual conjuntura já indica a necessidade de novos direcionamentos no ensino da música, desde a educação básica às pesquisas em pós-graduação.

Dissertação 2

Título: *Formação de nível técnico e atuação profissional do músico egresso do Conservatório Estadual de Uberlândia*

Autor: Beatriz de Macedo Oliveira

Ano de defesa: 2012

Programa onde foi defendida: Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes – Universidade Federal de Uberlândia.

Problema: como músicos egressos do curso de nível técnico de música do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli constroem relações entre formação e atuação profissional?

Objetivo geral: compreender como os egressos do Curso Técnico de Música do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli constroem relações entre a formação e atuação profissional.

Procedimentos: A autora optou por um estudo de caso no qual foram entrevistados 4 alunos egressos do curso técnico, do ano de 2008, da instituição já mencionada anteriormente. Isto representou apenas 16% do total de egressos do curso no período estabelecido. Além das entrevistas, foram utilizados, como fonte de análise de dados, documentos oficiais de arquivos públicos estaduais e federais, especificamente de Minas Gerais, e planos e matrizes curriculares do Curso Técnico de Música do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli.

Resultados: segundo a autora, em suas considerações finais, os dados coletados possibilitaram compreender que a referida instituição respondeu a um tipo de formação caracterizado, em especial, como uma formação técnica, voltada à compreensão intelectual da música, que mostrava mais certezas quanto à formação específica do músico durante o curso do que quanto à atuação dos mesmos na realidade diversificada de campos de trabalho profissional.

...

A autora apresentou como tema da sua pesquisa a formação e atuação profissional de músicos de nível técnico sob a óptica da reforma da Educação Profissional, afirmando que a mesma “apontou como uma de suas metas oferecer ao ensino profissionalizante no Brasil uma relação mais aproximada com os avanços tecnológicos e demandas atualizadas do mercado de trabalho” (OLIVEIRA, 2012, resumo).

Sobre a Educação Profissional, no primeiro capítulo, é afirmado que “nos últimos anos, o MEC tem se preocupado com a ampliação e melhoria dos cursos técnicos em diversas áreas, por estarem certos **do valor estratégico**²⁸ da educação profissional técnica e tecnológica para a manutenção do crescimento sócioeconômico do país”. (Idem, p. 21)

Qual seria o valor estratégico da educação profissional para a manutenção do crescimento sócioeconômico do país? Apesar de a autora não ter se preocupado em esclarecer tal questão, esta resposta poderia muito bem ser encontrada a partir do ano de

²⁸ O grifo é nosso

2003, mandato do então presidente Lula, quando iniciou-se um período de “construção da política de educação profissional e do ensino médio” (ANTONIAZZI & NETO, 2010, p. 253)

No governo do presidente Lula, foi possível constatar que as mudanças propostas para o desenvolvimento da educação profissional estavam diretamente conectadas ao processo de flexibilização das forças produtivas e “às opções político-econômicas da classe dominante, condicionadas por interesses corporativos do capital e pela subordinação do Brasil ao quadro hegemônico internacional”. (ANTONIAZZI & NETO, 2010, p. 258)

Prosseguindo com a análise da dissertação, quanto às orientações norteadoras no âmbito da criação do Catálogo Nacional dos Cursos Técnicos pelo MEC, foi afirmado que tais orientações “permitem a organização de currículos adequados à realidade do mercado de trabalho e, conseqüentemente, o atendimento às necessidades do profissional e da sociedade” (Idem, p. 23). A autora demonstra concordar com todas as questões referentes à Educação Profissional sob a ótica do MEC abordadas em sua pesquisa, visto que em nenhum momento do capítulo é estabelecida qualquer discussão sobre o assunto.

Mais adiante, foram utilizadas como categorias de análise as noções de competência, flexibilidade, relação teoria/prática e mercado de trabalho, as quais foram selecionadas para “compreender algumas mudanças curriculares no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli e a relação entre formação e atuação profissional desveladas pelos músicos selecionados para este estudo”. (OLIVEIRA, 2012, resumo)

Segundo a autora:

[...] a particularidade da compreensão do presente objeto de estudo foi orientada em princípios de que a relação entre formação e atuação é feita por sujeitos contextualizados em espaço e tempo históricos determinados²⁹ e por meio de conhecimentos pedagógicos advindos da vida social, da cultura, da escola especializada, bem como de conhecimentos sensíveis, éticos, de gestão e produção musical desses sujeitos (OLIVEIRA, 2012, p. 18).

Neste ponto, destaco certo equívoco na colocação, pois a relação entre formação e atuação no campo da música vem sendo construída, não por sujeitos contextualizados em espaço e tempo históricos determinados, mas sim por aspectos conjunturais ao longo de séculos de percurso, envolvendo o desenvolvimento das forças produtivas, as determinações do modo de produção capitalista desde suas origens e, no campo da música, o advento do mercado fonográfico.

É possível que a intenção da autora tenha sido a de afirmar que seu objeto de estudo foi norteado pela relação entre formação e atuação estabelecida por sujeitos contextualizados

²⁹ O grifo é nosso

no âmbito do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli durante o período em que cursaram o Curso Técnico de Música.

No capítulo quarto, em uma abordagem superficial sobre o que vem a ser “mercado de trabalho”, a autora, ao relacionar o conceito com o campo da música, afirma que “o mercado musical pode ser entendido como o relacionamento entre aqueles que oferecem o trabalho como músicos e aqueles que procuram o produto musical ou serviços ligados à música em épocas e lugares determinados” (OLIVEIRA, 2012, p. 50).

E prossegue:

Também é compreendido como um contexto que se renova a cada dia, pela ampliação dos mercados do mundo globalizado, pelo surgimento de novas tecnologias, pelas mudanças nas formas de se produzir e trabalhar com música e que se tornaram desafios para os músicos de nível técnico (OLIVEIRA, 2012, p. 51).

Após citar várias possibilidades para a atuação do músico no mercado de trabalho, sem estabelecer as relações entre as formas de atuação do músico e os pressupostos que envolvem o modo de produção na atual conjuntura, a autora oferece a seguinte “pérola”: “o trabalho dos *roadies*³⁰ também é requisitado e é uma das classes mais trabalhadoras na área musical” (Idem, p. 51). Que tipo de conceito é esse? O que significa ser *uma das classes mais trabalhadoras da área musical*? No que a autora se baseia para formular tal afirmação? Tais perguntas não encontraram respostas na exposição dos resultados de seu estudo.

Os capítulos quinto, sexto e sétimo tratam, respectivamente, da metodologia adotada pela autora em sua pesquisa, trechos de entrevistas com os sujeitos do estudo de caso e as reformas curriculares do curso técnico da instituição que fez parte do objeto de estudo. Tais capítulos não trouxeram aspectos relevantes ou acréscimos para a presente análise.

No oitavo capítulo, são realizadas considerações sobre as competências quanto à formação e atuação do músico. Após analisar os dados coletados nas entrevistas realizadas, a autora, ao pensar nas necessidades formativas desses sujeitos no enfrentamento da realidade do trabalho, entende que “um currículo por competências para os cursos técnicos de música necessita desenvolver o aprender a ser, aprender a fazer, e aprender a pensar a prática profissional para preparar profissionais que gerem conhecimento de forma autônoma” (Idem, p. 114). Entretanto, além de concordar com um currículo por competências, a autora não estabelece qualquer possibilidade para responder às necessidades de aprender a ser, aprender a fazer, e aprender a pensar a prática profissional.

³⁰ Os roadies são uma espécie de “assintentes” que acompanham músicos profissionais e bandas nas turnês e shows diversos, carregando e afinando os instrumentos musicais, auxiliando na passagem de som junto aos técnicos de sonorização, dentre outros afazeres.

No nono capítulo, foram reproduzidos trechos das entrevistas realizadas com os egressos do curso Técnico em Música. Com base nas entrevistas, foi exposta a necessidade da existência de assistência jurídica, serviços contábeis e a estipulação de uma remuneração para os diversos serviços musicais prestados. A autora afirma que:

[...] uma nova forma de assegurar os direitos dos músicos é a criação de cooperativas, as quais fazem a intermediação entre músicos e proprietários de estabelecimentos, auxiliando quanto aos contratos de trabalho e oferecendo mais segurança tanto para os profissionais da música como para os contratantes. As cooperativas visam oferecer melhores condições de trabalho e a valorizar o músico em sua profissão (OLIVEIRA, 2012, pp. 124 e 125).

Não foi apresentada, no corpo da exposição, comprovação alguma que sustentasse as afirmações acima. Além disso, em uma breve pesquisa em documentos da Ordem dos Músicos do Rio de Janeiro e São Paulo, dos sindicatos de músicos, bem como de Sociedades Autorais Nacionais, a autora poderia confirmar a já existência de assistência jurídica, serviços contábeis e tabelas contendo valores para a remuneração de diversos serviços musicais prestados. Tais informações contribuiriam para responder à necessidade apresentada para o mercado musical de Uberlândia.

Ao final do capítulo mencionado anteriormente, é afirmado que “o profissional hoje não deve ficar alienado do mercado, mas acima de tudo precisa reconhecer as necessidades do indivíduo e saber pensar o aprender como uma atitude de vida” (p. 132). Aparte a colocação problemática, vazia e idealista, em nenhum momento da sua pesquisa a autora definiu qualquer conceito sobre “alienação” e tampouco estabeleceu como se dá o processo de alienação do músico em relação ao mercado e seus determinantes no atual modo de produção capitalista.

Em suas considerações finais, referindo-se à formação oferecida pela instituição que fez parte do seu objeto de estudo, a autora conclui que

[...]o Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli respondeu a um tipo de formação caracterizado, em especial, como uma formação técnica voltada a uma compreensão intelectual da música que mostrava mais certezas quanto à formação específica do músico durante o curso do que quanto à atuação deles na realidade diversificada de campos de trabalho profissional. (OLIVEIRA, 2012, p. 135)

Tal colocação representou uma relevante contribuição para que se buscasse nas análises seguintes, cujos objetos de estudo também estão localizados na formação de nível técnico, outras contribuições que, acrescidas a essa, me permitam determinar como têm se

estabelecido as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil a partir do século XXI.

Dissertação 3

Título: *Sentidos da Educação Profissional Técnica de Nível Médio em Música: um estudo de caso com alunos do Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima, Macapá/AP.*

Autor: Sílvia Gomes Correia

Ano de defesa: 2011

Programa onde foi defendida: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Problema: não foi apresentado pela autora

Objetivo geral: investigar os sentidos da Educação Profissional Técnica de Nível Médio, não somente dentro dos seus dispositivos legais e políticos, mas, sobretudo, no que esta formação vem representando para os alunos do Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima, Macapá/AP.

Procedimentos: entrevistas semiestruturadas com 13 alunos da instituição matriculados em diferentes etapas do curso. Os dados coletados foram analisados e organizados em três grandes categorias, que se constituem como instâncias de sentidos da Educação Profissional Técnica de Nível Médio em música para os entrevistados: o sentido institucional, o sentido da formação e o sentido da inserção e atuação profissional.

Resultados: o perfil profissional de conclusão proposto no projeto do curso técnico da referida instituição parece não considerar a realidade local, tendo em vista a escassez de espaços para a atuação do músico e as poucas orquestras e grupos camerísticos existentes na cidade. Por outro lado, a possibilidade dos sujeitos entrevistados virem a atuar como docentes é fortemente acentuada pelo fato de o Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima aproveitar em seu quadro funcional de docentes os egressos da própria instituição como um espaço significativo de inserção e atuação profissional dos mesmos.

...

Levando-se em consideração que “as perguntas são as locomotivas do conhecimento, daí sua importância nos projetos de pesquisa” e que “é possível afirmar que o essencial de um projeto de pesquisa é a problematização da necessidade e a sua transformação em questões e perguntas” (GAMBOA, 2013, p. 87), inicio esta análise informando que, em uma primeira

aproximação com a referida dissertação através do seu resumo, não foi possível identificar a problemática que norteia o desenvolvimento da pesquisa.

Entretanto, em seu capítulo introdutório, a autora colocou como questões norteadoras o seguinte: “quais os motivos que levam um aluno a procurar um curso técnico em música? Quais as expectativas que os alunos possuem em relação à Educação Profissional Técnica de Nível Médio em música? Em que os cursos técnicos do Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima podem contribuir para a formação profissional em música?” (CORREIA, 2012, p. 15)

No segundo capítulo, ao tratar da legislação vigente sobre a Educação Profissional, e mais especificamente sobre a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), ao expor que “a educação profissional está integrada ao mundo do trabalho à ciência e à tecnologia” (BRASIL, 1996 apud CORREIA, 2012, p. 18), afirma que “o termo *mundo do trabalho* é recorrente na legislação educacional e na bibliografia especializada da Educação Profissional e Tecnológica” (Idem).

A autora, utilizando-se de Yannoulas e Soares (2009), faz distinção entre mundo do trabalho e mercado de trabalho, afirmando que o mundo do trabalho é uma categoria “de caráter amplo, que se relaciona ao pensamento crítico sobre o trabalho e remete à atividade essencialmente humana de intercâmbio e transformação da natureza e que mercado de trabalho além de integrar emprego e labor volta-se a questões sociológicas e à política do trabalho”. (Idem)

Ora, estando o trabalho na base da atividade econômica das sociedades, especialmente as ocidentais, e estando o trabalho atrelado totalmente às determinações do modo de produção capitalista seria possível estabelecer distinção entre mundo do trabalho e mercado de trabalho? Sendo um termo recorrente na legislação educacional ele seria utilizado no contexto da atividade essencialmente humana de intercâmbio e transformação da natureza? Obviamente, que não.

Em primeiro lugar, “o trabalho implica mais que a relação sociedade/natureza: implica uma interação no marco da própria sociedade, afetando seus sujeitos e sua organização” (NETTO; BRAZ, 2008 apud ANTONIAZZI, 2012, p. 275). Em complemento, Antoniazzi (2012) expõe que

O trabalho é, sempre, atividade coletiva, pois o sujeito se insere num conjunto maior de outros sujeitos, que exige não só a coletivização dos conhecimentos, mas, sobretudo essa atividade implica obrigar ou convencer outros à realização de atividades, organizar e distribuir tarefas, estabelecer ritmos, etc. (ANTONIAZZI, 2012, p. 275)

Quanto à recorrência do termo *mundo do trabalho* na legislação educacional, novamente me utilizo da exposição de Antoniazzi (2012) para informar que “[...]a educação é, primariamente, um processo material, ao qual correspondem constelações da relação sujeito-objeto. Portanto, tem funções socioeconômicas, mas não é um mero apêndice do sistema de produção. Ao contrario, faz parte, também, do mundo da produção. (ANTONIAZZI, 2012, p. 276)

Especialmente quanto às reformas educacionais ocorridas no Brasil nos anos 1990, incluindo-se a LDB 9394/96, as mesmas realçaram “o ideário da *polivalência*, da *qualidade total*, das *competências*, do *cidadão produtivo* e da *empregabilidade*” (FRIGOTTO; CIAVATTA, 2003 apud ANTONIAZZI, 2012, p. 280) e preconizaram uma educação desintegradora, isto é, só para aqueles que consigam desenvolver *competências* reconhecidas pelo mercado. (ANTONIAZZI, 2012, p. 285)

Retornando à dissertação analisada, ainda no mesmo capítulo, após uma exposição sobre a implementação das políticas públicas no âmbito da Educação Profissional e das instituições de ensino de música, a autora traz uma questão a ser discutida ao considerar que

[...]as políticas educacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico se apresentam como desafios para os sistemas e instituições de ensino no sentido dessas buscarem os mecanismos necessários para atenderem à sociedade, respeitando inclusive, o que é apontado na legislação. O intento de concretizar os preceitos e orientações contidos na legislação para essa modalidade de ensino, especificamente a Educação Profissional de Nível Técnico em música, exige um conjunto de esforços que envolvem não somente os formuladores e mantenedores das políticas, mas, sobretudo, os órgãos que a implementam e os sujeitos que, de forma direta ou indireta, dela se apropriam (CORREIA, 2012, p. 24)

Apesar da oportunidade, a partir de sua própria colocação, em expor de maneira aprofundada como as políticas educacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico se tornam desafios para os sistemas e instituições de ensino, a autora preferiu não estabelecer tal discussão. Complementando o que já foi exposto em outra análise anterior, o fato é que as políticas educacionais para a Educação Profissional configuram-se “como recursos de controle social, concorrendo de forma decisiva para a adesão acrítica ao projeto de sociedade que cada vez mais favorece aqueles que detêm o poder”. (ANTONIAZZI & NETO, 2010, p. 259)

No capítulo quarto, com base nas entrevistas realizadas, ao expor aspectos sobre o contexto local, ou seja, a cidade de Macapá, e sobre a criação de cursos superiores e as possibilidades que os mesmos podem trazer à área de música, a autora afirma que

[...]Essa questão parece indicar possibilidades para a área da música, dentro da compreensão de que, na medida em que a cidade cresce, surgem demandas de profissionais em diversos segmentos da sociedade, nos quais a formação profissional se faz necessária. [...] O curso técnico, nesse âmbito, parece que não atende, por si só, uma formação profissional para a área que se configura dentro de um contexto local que necessita de níveis mais elevados de formação para atender parte das demandas que podem surgir. (CORREIA, 2012, p. 62)

Alguns dos entrevistados reconheceram que o contexto local necessita da formação superior na área da música, “devido à carência que a cidade e o Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima apresentam em termos de profissionais habilitados nesse nível de formação”(CORREIA, 2012, p. 62).

Ainda no contexto da formação de profissionais na área, é mencionada “a necessidade da existência de um campo que possa (re)significar a existência de um curso de Educação Profissional Técnica de Nível Médio no âmbito local” (Idem, p. 63).

É possível perceber que as relações entre formação e atuação profissional do músico no Amapá, ainda em 2012, se mostravam bastante obscurecidas e apresentando sérias lacunas, fato que pôde ser comprovado com base nas entrevistas e quando a autora revela que

[...]Outro fator preocupante relacionado à existência de uma formação profissional em música de nível técnico no contexto local é a falta de um campo de atuação profissional em música, tanto para alunos egressos dos cursos do Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima como para os músicos profissionais (CORREIA, 2012, p. 63).

Apesar da realidade apresentada, as relações entre formação e atuação profissional do músico no contexto local se davam através do próprio sentido contruído pelos sujeitos da pesquisa quanto à essa relação. Sobre isso, no início do seu quinto capítulo, a autora afirma que

Para alguns dos músicos/professores – estudantes desta pesquisa (número não especificado pela autora) realizar uma formação profissionalizante em música significa a possibilidade de conjugar os conhecimentos aprendidos no curso com a atividade profissional que já exercem no campo da música. Ao fazer um curso técnico, muitos desses sujeitos anseiam por respostas aos desafios vivenciados nas suas atividades profissionais, bem como, esperam ser instrumentalizados para realizar um trabalho com resultados satisfatórios. (CORREIA, 2012, p. 73)

Outro momento, no mesmo capítulo, onde é possível constatar defasagem nas relações entre a formação e a atuação profissional do músico no contexto local se dá quando a autora, através da opinião de um dos entrevistados sinaliza a “necessidade de uma maior aproximação entre o Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima e a cultura

local, tendo em vista que as atividades artísticas da instituição ocorrem [...] de modo desvinculado do contexto cultural da qual faz parte”. (CORREIA, 2012, pp. 77 e 78)

Mais um reforço na constatação da referida defasagem ocorre quando a autora, ao citar Coli (2008) afirma que, “em se tratando da formação para a atuação profissional, [...] o que existe na realidade é uma “lacuna formativa”, já que não se oferece ao músico, durante sua formação escolar, uma instrumentalização necessária para uma “realística inserção no mercado”. (COLI, 2008 apud CORREIA, 2012, p. 81)

Um interessante aspecto sobre as relações entre formação e atuação profissional do músico na região onde foi realizada a pesquisa é exposto quando a autora menciona que “existe certa precarização da atividade profissional do músico no Amapá, uma vez que esse profissional somente parece ser reconhecido como tal quando atua no campo da docência”. (p. 96)

Apesar de a pesquisa ter sido construída sobre uma abordagem empírico-analítica, “tendo como pressuposto um objeto dado (a priori) que está aí para ser percebido e conhecido, inserido em uma realidade estática que tem suas próprias leis, cabendo ao homem apenas descobri-las e explicá-las” (GAMBOA, 2013, p. 69), houveram contribuições pertinentes sobre as relações entre formação e atuação profissional do músico no âmbito de uma realidade local, ou seja, o estado do Amapá.

Dissertação 4

Título: *O Curso Técnico de Música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes na atuação profissional de seus egressos: uma abordagem sociohistórica*

Autor: Jaqueline Câmara Leite

Ano de defesa: 2007

Programa onde foi defendida: Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música – Universidade Federal da Bahia.

Problema: qual a importância da formação musical de nível técnico na atuação profissional dos egressos do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes?

Objetivo geral: compreender a importância do Curso Técnico de Música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes para a atuação profissional de seus egressos.

Procedimentos: foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com três professores de música, envolvidos no curso, e com quatro egressos que também responderam a um

questionário socioeconômico. Documentos oficiais e não-oficiais impressos ou publicados na web também foram utilizados como fonte de dados.

Resultados: os resultados apontaram a relevância da formação musical escolar para a apropriação de bens culturais enquanto bens simbólicos, assim como a necessidade de uma educação musical que vise à emancipação de músicos trabalhadores, diante da situação de precarização das condições de trabalho.

...

A autora, ao apontar em seus resultados a necessidade de uma educação musical que vise à emancipação de músicos trabalhadores, diante da situação de precarização das condições de trabalho, indicou ter realizado certo percurso quanto às relações entre a formação e a atuação profissional do músico no âmbito da Educação Profissional e dos determinantes da sociedade capitalista na qual a educação como um todo se insere.

No capítulo introdutório, foi exposta uma “dualidade estrutural que acaba por causar também uma situação precária da regulamentação profissional no Brasil, principalmente na área de música” (LEITE, 2007, p. 13). A autora prossegue:

Ao mesmo tempo em que se observa uma desvalorização da profissão do músico no mundo predominantemente capitalista e industrial, tem-se uma visão romântica a respeito da profissão. Sendo assim, muitas vezes os saberes musicais adquiridos na experiência fora da escola são suficientes para alavancar carreiras “bem sucedidas”[...]. Por outro lado, como são poucos os empregos formais na área e estes exigem uma formação escolar longa, esta formação torna-se supervalorizada no ingresso ao mundo do trabalho, dependendo do universo da atuação. (Idem)

Os empregos formais, a que se refere a autora, dizem respeito ao ingresso do músico em corpos estáveis, como por exemplo o das orquestras sinfônicas e dos coros dos teatros, os quais ainda em alguns locais são mantidos pelo Estado e oferecem estabilidade quanto à direitos trabalhistas, salários, etc.

Entretanto, a partir do século XXI, orquestras sinfônicas e coros já sofrem os efeitos do processo de acumulação flexível e da precarização. Os corpos estáveis antes mantidos pelo Estado, agora são mantidos sob os cuidados da iniciativa privada. Músicos e cantores passam a trabalhar sob contratos temporários e instáveis. Antunes (2006) complementa informando que

O trabalhador do canto lírico, bem como os músicos de orquestra, dada a feição de prestação de serviços, vivem sob a marca da instabilidade, que permite o desligamento dos artistas pela direção dos teatros sempre que não houver interesse na renovação dos contratos. Como estes são renovados periodicamente (a cada dois ou três meses), não se configura o reconhecimento do vínculo empregatício. (ANTUNES, 2006, p. 24)

Prosseguindo com a análise, ainda no capítulo introdutório, uma citação de Manfredi (2002) menciona que as relações entre trabalho escolaridade e profissionalização resultam de uma complexa rede de determinações, mediações e tensões entre as diferentes esferas da sociedade: econômica, social, política e cultural” (MANFREDI, 2002, apud LEITE, 2007, p.13).

Logo em seguida, apesar da citação anterior e de já ter se referido à “desvalorização do músico no mundo *predominantemente capitalista e industrial*”, a autora perde-se um pouco no entendimento daquilo que acabara de expor afirmando que as “concepções entre trabalho e escola devem ser observadas a partir do contexto socioeconômico da época, assim como do papel e do lugar que o indivíduo, autor e/ou possuidor desta visão assume na sociedade”. (LEITE, 2007, p. 13)

É possível que a autora, ao mencionar as “concepções entre trabalho e escola”, na verdade pretendesse mencionar as relações entre trabalho e educação. Tais relações não devem ser apenas observadas, mas, segundo Frigotto (2004), apreendidas e orientadas na prática a partir das seguintes dimensões:

a) Uma dimensão moralizante, tão ao gosto da moral burguesa, onde o trabalho manual e intelectual aparecem como igualmente dignos, formadores do caráter e da cidadania; b) uma dimensão pedagógica, onde o trabalho aparece como uma espécie de laboratório de experimentação – aprender fazendo; c) finalmente, uma dimensão social e econômica, onde os filhos dos trabalhadores podem autofinanciar sua educação (escolas de produção). Essas perspectivas, enquanto não se subverter radicalmente a relação social que as orienta, situam-se no limite imposto por ela. (FRIGOTTO, 2004 apud ANTONIAZZI, 2012, p. 281)

Mais adiante, a autora afirma que, “quando se percorre a literatura sobre a educação musical no Brasil, nota-se que poucos são os trabalhos dedicados à educação profissional do músico, principalmente no que se refere à modalidade do ensino técnico” (LEITE, 2007, p. 14). Em concordância com tal colocação, mesmo em 2014, ainda é possível verificar a escassez de trabalhos no âmbito da educação profissional em música, o que pode confirmar em minha busca pela produção do conhecimento.

No capítulo 3, ao abordar sobre a construção da matriz curricular do Curso Técnico em Música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes, no início da década de 1990, a autora informa que, na época, o currículo foi construído “de acordo com as necessidades da demanda do mercado de trabalho e das relações sociais, tornando-se coerente com as necessidades do taylorismo-fordismo e sua própria pedagogia”. (LEITE, 2007, p. 44)

Utilizando uma citação de Kuenzer (2002), é informado que a pedagogia taylorista-fordista tinha como finalidade

[...] atender às demandas da divisão social e técnica do trabalho marcada pela clara definição de fronteiras entre as ações intelectuais e instrumentais em decorrência das relações de classe bem definidas que determinavam as funções a ser exercidas por trabalhadores e dirigentes no mundo da produção e das relações sociais. (KUENZER, 2002b apud LEITE, 2007, p. 45)

Sobre a função exercida pelo músico/trabalhador no contexto do curso técnico pesquisado e da atividade musical, a autora afirma que essa função é instrumental e que “fica evidente, portanto, que a concepção de qualificação profissional se restringe ao saber-fazer que resulta do esforço individual e da prática através do próprio fazer”. (LEITE, 2007, p. 45)

Em seguida, utilizando como referência o *Dicionário das Profissões* (SÃO PAULO, 1981), é exposto as diversas possibilidades de atuação para um técnico em música, bem como os diversos locais possíveis para o desenvolvimento das atividades musicais, dentre os quais estão os estabelecimentos, empresas de radiofusão e televisão, gravadoras, etc.

Durante essa exposição a autora levanta uma importante questão a ser discutida ao informar não ser possível “compreender como este técnico, em quatro anos de curso, seria capaz de receber formação em tantas funções diferentes” (LEITE, 2007, p. 45).

Os quatro anos de curso, mencionados anteriormente, dizem respeito à modalidade integrada do curso, ou seja, para aqueles que ainda estão cursando o ensino médio. Na modalidade subsequente, ou seja, para aqueles que já concluíram o ensino médio, a duração do curso técnico de música é de apenas dois anos, o que diminui pela metade o tempo de formação.

Ainda no mesmo capítulo, a autora informa que, na época de sua implantação, o Curso Técnico de Música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes possuía uma proposta pedagógica fragmentada, “buscando a instrumentalização dos alunos para atuarem como bons executantes, mas sem uma visão global da realidade social em que estavam inseridos” (LEITE, 2007, p. 48), fato que contribuía para que esses alunos “se tornassem mais uma peça no sistema, um trabalhador que adquiriu um saber-fazer de determinada função, para preencher um cargo que realiza determinada tarefa, sem compreender a totalidade do processo da vida” (Idem). Tal realidade seguiu-se no referido curso até a sua extinção em 1996, juntamente como o ensino profissionalizante de nível médio (2º grau) na Bahia.

O retorno do curso técnico de música na referida instituição ocorreu no ano de 2006, através da reforma da Educação Profissional, sob as determinações da nova LDB 9.394/96 e suas regulamentações, a qual, segundo a autora, “estava de acordo com o novo regime de acumulação capitalista”(LEITE, 2007, p. 82). Apropriando-me de Antoniazzi (2012), o fato é

que não é possível “discutir a educação profissional sem ir às suas raízes, desvelando, fundamentalmente, a lei do valor, que rege a sociedade capitalista na qual a educação está imersa”. (ANTONIAZZI, 2012, p. 288)

Ao expor sobre a situação da Educação Profissional no contexto local, a autora afirma que “mesmo em uma proposta de superação do dualismo estrutural da educação profissional, a conjuntura social e política do Estado da Bahia corrobora com a improdutividade da escola, favorecendo que esta permaneça funcional à lógica do capital” (LEITE, 2007, p. 82). Mesmo não estando entre os objetivos de sua pesquisa, a autora poderia se aprofundar mais em sua afirmação.

No quinto capítulo de sua pesquisa, ao abordar sobre a formação do técnico em música, a autora apropria-se dos conceitos de Cook (2000) e espõe que

[...]o modo unilateral como a academia concebe música hoje é um advento do século XIX oriundo da economia industrial clássica. Esta gerou a economia de serviços que se baseava não apenas na produção de mercadoria, mas também de bens simbólicos. Desse modo, a cultura musical passou a desdobrar-se no processo produtivo capitalista em três etapas: produção, distribuição e consumo. Daí a concepção de Cook de “capital estético”, ou seja, a obra musical que se torna permanente por meio de sua “estocagem”, possibilitada pela partitura. (LEITE, 2007, p. 103)

De acordo com o que foi exposto, a autora afirma que foi a partir do século XIX que a cultura musical passou a desdobrar-se nas etapas de produção, distribuição e consumo do processo de produção capitalista. Na verdade, e de acordo com o conceito de “capital estético” citado, o desdobramento da cultura musical nas etapas do processo produtivo capitalista se deu bem antes do século XIX.

Como já foi exposto no capítulo primeiro da minha dissertação, quando tracei o percurso histórico das relações entre música, trabalho, educação e capital, foi a partir do século XVI, com a criação da imprensa de caracteres móveis por Gutemberg em 1492 e da primeira impressão de uma obra musical por Petrucci em 1501, que a música passa a conhecer sua primeira transformação em mercadoria física com valor de uso e de troca: a partitura.

Com isso, músicos/compositores passam a trabalhar para um determinado tipo de capitalista, ou seja, o editor, o qual detém pleno domínio sobre a produção e reprodução em massa das obras musicais, bem como o domínio sobre sua distribuição para o comércio literário. Durante algum tempo, os editores também terão o domínio sobre quase todo o lucro gerado pelo consumo das partituras na época, cabendo aos trabalhadores musicais um ínfima parte ou, em muitos casos, nenhuma parte sobre tal lucro.

Prosseguindo com a análise da dissertação, ainda no mesmo capítulo, a autora afirma que a partir da estima dada pela academia ao já referido “capital estético” pode-se perceber “o porquê da valorização de habilidades e conhecimentos teóricos da música e, em especial, da leitura e da escrita. Pois, para o músico tornar-se profissional, deverá estar atuando na fase de produção ou de distribuição[...]”. (LEITE, 2007, p. 104)

Em primeiro lugar, é possível constatar, através da exposição acima, que os conhecimentos musicais transmitidos no âmbito acadêmico ainda permanecem desvinculados da realidade no mercado atual, mesmo após pouco mais de um século do advento do mercado fonográfico no Brasil.

A autora, mais adiante, complementa esta ideia quando afirma que

A inexistência de disciplinas ligadas ao mundo do trabalho não foi uma exclusividade deste Curso Técnico de Música. Fazia parte da concepção de formação profissional vigente na época, quando a escola poderia até articular-se às necessidades do mercado de trabalho, mas não prestava serviço à classe trabalhadora, pois não democratizava o saber sobre o trabalho. (LEITE, 2007, p. 106)

E mais:

A falta de interesse em cursar um nível superior na área de música pode ser compreendida tanto pela precarização do mercado de atuação profissional em música, como concepção de que a formação de nível técnico aliada a cursos, estudos autodirigidos e formações complementares é suficiente para desenvolver atividades profissionais. (Idem, pp. 112 e 113)

Em segundo lugar, atuar na fase de produção e/ou de distribuição, principalmente com algum domínio sobre tais processos, é resultado dos avanços tecnológicos e acesso crescente a tais avanços pelos músicos a partir do início século XXI. O domínio sobre tais etapas não apenas tem se configurado como pré-requisito à profissionalização frente à realidade do mercado atual, mas também, e principalmente, oferece uma autonomia ao músico que pode representar um salto qualitativo e revolucionário frente às determinações do atual modo de produção capitalista.

No sexto capítulo, antes de abordar sobre a atuação profissional dos egressos do Curso Técnico de Música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes, a autora afirma que

A atividade do músico vem se modificando junto com as transformações do mundo do trabalho e, principalmente, com as mutações do sistema capitalista, desde os primórdios da Revolução Industrial. O novo modo de acumulação do capital trouxe consequências para o mundo do trabalho e, dentre elas, algumas afetam, positiva e negativamente, a área de Música, como por exemplo, o crescimento do setor de serviços, a expansão do Terceiro Setor e a exclusão dos jovens do mercado de trabalho. (LEITE, 2007, p. 116)

A autora não deixa claro se o crescimento no setor de serviços e a expansão do Terceiro Setor seriam considerados como uma consequência positiva ou negativa para o mundo do trabalho na área da música e tampouco de que maneira ocorre a exclusão dos jovens do mercado de trabalho na referida área.

Na sequência da sua exposição, utilizando-se de uma citação de Antunes (2005), a autora diz entender que “o músico faz parte da *classe-que-vive-do-trabalho*³¹ e, portanto, deve-se refletir como as mudanças no mundo do trabalho têm afetado a área de Música” (LEITE, 2007, p. 117). E complementa

A mercantilização das artes, e de forma mais específica da música, vem transformando os músicos em operários de gravadoras e produtoras. Eles atuam como executores que devem lançar um “produto” de consumo fácil e rápido, de acordo com a “moda” ou o “estilo” do momento, todavia, este “produto musical” deverá ser descartável para que a indústria cultural possa cumprir seu papel na acumulação do capital. Estes músicos, muitas vezes, devem escolher entre viver mudando seu caráter musical ou, assim como seus produtos, serem descartados do mercado cultural. (LEITE, 2007, p. 118)

De fato, esta era uma realidade para os músicos, no Brasil, até o final da década de 1990. Entretanto, a crise pelo qual passou a indústria fonográfica na mesma década e o acesso crescente dos músicos às novas tecnologias de produção a partir do século XXI contribuíram para a mudança no papel desempenhado pelos músicos no mercado: de operários de gravadoras e produtoras à proprietários dos próprios meios de produção das suas obras e, através do uso da internet, distribuidores autônomos destas obras.

Recupero uma citação de Santini (2006), utilizada em meu capítulo introdutório, colocando que

[...]cada vez mais artistas trabalham sem vínculos com a indústria fonográfica. Devido ao barateamento e descentralização da produção, os músicos e intérpretes começam realmente a ganhar autonomia para a produção e distribuição de suas obras e a descobrir nichos de mercado periférico. (SANTINI, 2006, p. 131)

Já em suas reflexões finais, Leite (2007) novamente traz uma importante questão a ser discutida ao expor que

[...]à proporção que a formação profissional do músico for deixando de se limitar a conhecimentos técnicos de música, este profissional poderá ser mais respeitado no mercado. [...]No entanto, é preocupante que os cursos de formação invistam na

³¹ Segundo Antunes (2005), “uma noção ampliada, abrangente e contemporânea de classe trabalhadora, hoje, a *classe-que-vive-do-trabalho*, deve incorporar também aqueles e aquelas que vendem sua força de trabalho em troca de salário, como o enorme leque de trabalhadores precarizados, terceirizados, fabris e de serviços, *part-time*, que se caracterizam pelo vínculo de trabalho temporário, pelo trabalho precarizado, em expansão na totalidade do mundo produtivo”. (ANTUNES, 2005 apud LEITE, 2007, p. 116)

valorização desta necessidade sem uma reflexão mais aprofundada sobre a origem das mudanças ocorridas no mundo do trabalho. (LEITE, 2007, p.130)

E mais:

[...]não se pode ignorar que de um lado existem escolas sucateadas que servem aos interesses do capital e a ausência de projetos consistentes e comprometidos com a democratização da educação musical. De outro lado, a necessidade dessa democratização para a apropriação de bens culturais, tanto para a população em geral que precisa se defender dos absurdos oferecidos pela indústria cultural, como para “a classe-que-vive-de-música”. (Idem, p. 156)

Concluo a análise dessa dissertação expondo que, através das pertinentes questões apresentadas pela autora e das relações que a mesma estabeleceu entre a formação e a atuação profissional dos egressos no âmbito das determinações do capital, é possível perceber sucessivas aproximações, mesmo que intuitivas, com a abordagem do materialismo histórico e dialético.

Esta dissertação, por si só, já contribui para um salto qualitativo quanto às abordagens acerca das relações entre a formação e a atuação profissional do músico no Brasil nas pesquisas de pós-graduação, especialmente a partir do século XXI, além de trazer importantes contribuições para o percurso traçado em minha própria pesquisa.

Dissertação 5

Título: *Músicos de Orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes.*

Autor: Dilma Fabri Marão Pichoneri

Ano de defesa: 2006

Programa onde foi defendida: Programa de Pós Graduação em Educação da Faculdade de Educação – Universidade Estadual de Campinas

Problema: não apresentado pela autora.

Objetivo geral: analisar o processo de formação profissional dos músicos que compõe a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, buscando compreender a articulação dessa formação com as condições e possibilidades de inserção no mercado de trabalho para esses profissionais.

Procedimentos: pesquisa bibliográfica, entrevistas, análise de documetos oficiais coletados junto ao Theatro Municipal de São Paulo.

Resultados: a formação profissional dos músicos da orquestra, considerada enquanto um processo contínuo que se reinicia a cada concerto, a cada espetáculo, é extremamente

prejudicada em um contexto de precarização das relações de trabalho. O estudo das profissões artísticas pela sociologia do trabalho e da educação não tem tradição no Brasil, o que caracteriza esta pesquisa como um estudo introdutório, capaz não de trazer respostas conclusivas sobre fenômeno tão complexo, mas sim de apontar para questões que demandam outros estudos e um maior aprofundamento.

...

Eis um trabalho de pesquisa realizado sob a ótica dos profissionais da música, altamente capacitados, pertencentes a uma orquestra sinfônica, ou seja, a um corpo estável de um teatro, mantido pelo poder público, o qual estava, no período da pesquisa, em vias de transformação no âmbito do processo de flexibilização e terceirização de serviços característicos da atual conjuntura politico-econômica do país.

Em seu capítulo introdutório, após definir o objetivo que nortearia a sua pesquisa, a autora afirma que tratar a categoria profissional dos músicos a partir “da ótica da sociologia do trabalho e da educação expõe a realidade de uma categoria até então pouco estudada no Brasil: a do artista trabalhador”. (PICHONERI, 2006, p.1)

Apesar de não ter definido o problema que daria uma direção à sua pesquisa a autora menciona que sua análise se dedicará a responder

[...]de que forma, a lógica da sociedade capitalista e das mudanças no mundo de trabalho atingem o setor cultural, condicionando e modificando assim o trabalho, as condições de seu exercício e, conseqüentemente, as possibilidades de formação que são exigidas desse artista trabalhador. (PICHONERI, 2006, p. 3)

Foi afirmado ainda que a pesquisa “insere-se no contexto das mudanças nas formas de racionalização do capitalismo das últimas décadas e de como essas mudanças impactam o mercado de trabalho no Brasil” (Idem). E, ao citar Segnini e Souza (2003) expõe que

[...]a importância, a singularidade e a complexidade dos setores culturais das artes e dos espetáculos também são submetidas às mudanças econômicas e sociais no processo de globalização, no qual o mercado e sua lógica comercial assume importância jamais observada na história” (SEGNINI e SOUZA, 2003 apud PICHONERI, 2006, p. 1).

Em seu primeiro capítulo, ao tratar da organização do trabalho no âmbito da orquestra pesquisada, é informado que, na mesma,

coexistem então duas formas de vínculo salarial: os *Admitidos*, que foram contratados mediante concurso público e que ainda possuem estabilidade nos seus contratos de trabalho e alguns outros direitos adquiridos, e os *Verba de Terceiros*, que vivem uma situação bastante instável, tendo seus contratos renovados a cada três ou seis meses, recebendo onze salários por ano e vivenciando a insegurança de a

qualquer momento não fazer mais parte da orquestra. (PICHONERI, 2006, p. 18)

A autora não informou quantos músicos possuem vínculo salarial como *Admitidos* e quantos estão vinculados como *Verba de Terceiros*. Apesar disso, a autora expôs a questão das formas de contratação no Theatro Municipal de São Paulo utilizando-se de uma citação de Segnini (2006), a qual informou que

(...) a partir de 1989, o Theatro Municipal de São Paulo, assim como outras instituições públicas, passaram a serem geridas a partir do critério das “dotações orçamentárias”, que subdividem o orçamento do Município, atribuindo a cada Secretaria e às instituições que a elas se vinculam, um valor determinado para compor o orçamento. Diferentes rubricas o compõem, entre elas, “Verbas de Terceiros”, na qual se inscrevem os “prestadores de serviços temporários”, caracterizando o trabalho temporário. Desde então, os músicos da orquestra são contratados nesta condição, que os inscrevem em uma situação extremamente instável. (SEGNINI, 2006, p. 330).

Em seu segundo capítulo, a autora aborda sobre os conservatórios e escolas de música, sobre aulas particulares de música e sobre o ensino superior de música. De maneira geral, esse capítulo não trouxe contribuições no âmbito do foi proposto pela presente análise.

No capítulo terceiro, a autora traz um dado interessante, a partir das entrevistas realizadas com os músicos da orquestra que faz parte do seu objeto de estudo. Ela afirma que “o músico, durante seu processo de formação, estabelece vínculos com os profissionais que os formam e esta relação que constroem com seus professores normalmente desempenha inportante papel para sua inserção no mercado de trabalho”. (PICHONERI, 2006, p. 80)

A autora observa, ainda, que a maior parte dos entrevistados não encontrou dificuldades, apesar da competitividade existente, para se inserir no mercado de trabalho. “Isto se deve, em parte, às “redes de contatos” que se formam entre esses profissionais, já no processo de aprendizagem” (Idem). O aluno atua juntamente com o professor em eventos diversos e torna-se um possível substituto quando o professor, por quaiquer razões, não pode realizar a atuação.

No capítulo quarto, a autora analisa as relações de trabalho que se estabelecem no âmbito da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo e, utilizando uma citação de Menger (2002) expõe que dentro de uma orquestra “a divisão do trabalho se exprime através de uma divisão graduada de postos de trabalho, de tarefas, de qualidades e competências, e através de uma hierarquia de funções, que vai desde a concepção e enquadramento até a sua execução”. (MENGER, 2002 apud PICHONERI, 2006, p. 88)

Dentro da formação da orquestra, existem os *naipes*, ou seja, grupos compostos pelo mesmo tipo de instrumento (*naipe* dos violinos) ou por instrumentos da mesma natureza (*naipe* das madeiras, composto por flautas, clarinetes, oboés e fagotes) e existem diferenças de posições dentro de um mesmo *naipe*.

Essa diferenciação de posições é definida “levando-se em conta a qualidade técnica e artística de cada músico e, normalmente, é uma escolha do regente ou maestro. Essa divisão de posições também tem suas implicações sobre as relações de trabalho entre os músicos” (PICHONERI, 2006, p. 89). Como exemplo é exposto o caso dos *spallas*, que são os músicos de maior qualidade técnica e artística dentro de cada *naipe*. Os *spallas* atuam como chefes do *naipe* e são responsáveis pela comunicação estabelecida entre o maestro e os músicos.

Segundo a autora, “além de uma diferenciação salarial, ser *spalla* de um *naipe* significa maior prestígio perante o grupo e também a possibilidade de atuação como solista de acordo com a necessidade de cada obra, ou ainda ser convidado a tocar como solista em outras orquestras”. (PICHONERI, 2006, pp. 89 e 90)

Mais adiante, no mesmo capítulo, é exposto que “todos os músicos entrevistados atuam não somente na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, mas também em outros lugares, outras instituições e em outros tipos de formação” (Idem, p. 103). Tal fato se deve, em parte, por razões financeiras, pois “o salário que recebem no teatro seria insuficiente, tendo que ser complementado por outros trabalhos” (Idem, p. 105).

Outra razão diz respeito à instabilidade nos empregos, pois parte do entrevistados não pertence ao corpo efetivo do teatro e, com isto, “se a possibilidade de perder seus empregos é constante, teriam que estar sempre preparados, o que, no caso, significa ter outras possibilidades de inserção no mercado” (Idem). Tais informações trazidas pela autora indicam precarização no trabalho dos músicos da referida orquestra, fato que pode se repetir em outras orquestras pelo país.

Na conclusão do percurso de sua pesquisa, a autora expõe que

No Brasil [...] as possibilidades são diversas e as estratégias utilizadas pelos músicos para concretizar uma formação altamente especializada e, assim, conseguir espaço num mercado de trabalho restrito e competitivo, dão o tom de percursos educacionais bastante diferenciados. O Estado e as instituições formais de ensino parecem ainda não desempenhar papel fundamental nesse percurso [...]. (PICHONERI, 2006, p. 109)

E utilizando-se de Menger (2005) afirma que “[...] não só as atividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas

relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo”. (MENGER, 2005 apud PICHONERI, 2006, p. 111)

Concluindo a análise desta dissertação, a autora trouxe relevantes contribuições quanto às relações estabelecidas entre a formação e a atuação profissional dos músicos de orquestra. Entretanto, retomando à questão colocada pela autora em seu capítulo introdutório, ou seja:

[...]de que forma, a lógica da sociedade capitalista e das mudanças no mundo de trabalho atingem o setor cultural, condicionando e modificando assim o trabalho, as condições de seu exercício e, conseqüentemente, as possibilidades de formação que são exigidas desse artista trabalhador? (PICHONERI, 2006, p. 3)

Foi possível constatar a existência de lacunas e a falta de um maior aprofundamento quanto às relações entre as determinações do atual modo de produção capitalista e a atuação profissional do “artista-trabalhador”, o que permitiria à autora chegar com mais propriedade à resposta da referida questão.

4.4 – Análise das teses de Doutorado

Tese 1

Título: *Estudar e trabalhar durante a graduação em Música: construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música*

Autor: Cíntia Thais Morato

Ano de defesa: 2009

Programa onde foi defendida: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Problema: não apresentado pela autora.

Objetivo geral: compreender como os egressos do Curso Técnico de Música do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli constroem relações entre a formação e atuação profissional.

Procedimentos: A coleta dos dados foi realizada no âmbito do Curso Superior de Música da Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais, onde a pesquisadora atua como docente.

Resultados: segundo a autora, no caso dos alunos entrevistados nesta pesquisa, o curso superior de música faz sentido muito em função do com quê e onde estão trabalhando. As relações estabelecidas entre curso e trabalho instituem não uma, mas várias formações

profissionais diferenciadas, considerando-se as experiências vivenciadas por cada aluno individualmente. Por essa perspectiva foi identificada uma multiplicidade de sentidos a delinear a formação profissional do músico intérprete e do professor de música.

...

No resumo da referida tese, a autora afirma que “a **temática** da pesquisa diz respeito a uma dimensão da educação superior em música: a formação profissional dos alunos. O que interessa nessa dimensão é a realidade de alunos que já atuam profissionalmente com música enquanto cursam a graduação na área” (MORATO, 2009).

Considerando que, normalmente, os resumos costumam apresentar a problematização (situação-problema) que norteará a consolidação da tese, a pesquisadora optou por apenas expor a temática de sua pesquisa, a qual seria complementada pelos objetivos. Assim, a autora afirma que:

A pesquisa tem como objetivo geral **compreender** como os alunos, vivendo no curso e no trabalho, vão estabelecendo relações e produzindo sentidos que instituem a sua formação profissional em música. E, como objetivos específicos: **investigar** como os alunos vão aprendendo a ser professores de música e/ou músicos à medida que estudam e trabalham e o que consideram importante em suas oportunidades concomitantes de atuação profissional e de estudo na graduação; **identificar** os sentidos atribuídos pelos alunos à importância de trabalhar e estudar simultaneamente; **examinar** as opções feitas, decisões tomadas e ações empreendidas para gerenciar as exigências demandadas pelo seu trabalho e pelo curso³². (MORATO, 2009, resumo)

Na ausência de uma apresentação inicial da problemática, o objetivo geral ofereceu um norte para a identificação de tal problemática, permitindo-me formular, no plano mental, a “possível” pergunta-síntese a ser respondida pela pesquisa: como os alunos, conciliando o trabalho com o curso superior, vão estabelecendo relações (entre esses dois “universos”) e produzindo sentidos que instituem sua formação profissional em música?

É possível pressupor uma hipótese para a pesquisa no momento em que, ainda em seu resumo, ao adotar como conceito de formação as perspectivas teóricas de autores como Jorge Larossa e Marie-Christine Josso, a pesquisadora afirma que “a formação se constitui ao longo das experiências vividas pelas pessoas quando em relação com as instâncias formadoras”.

Quanto à metodologia adotada, separei o seguinte trecho, já no capítulo introdutório da pesquisa:

“A metodologia adotada para pesquisar o **fenômeno** “estudar e trabalhar durante a graduação em música” foi o estudo de caso por se tratar de um **fenômeno contemporâneo** que interrompe normas socialmente instituídas. De acordo com essas normas, é esperado que o aluno de ensino superior complete primeiramente a sua formação para somente depois trabalhar, o que alimenta a crença de que o

³² O grifo é nosso.

trabalho consome o tempo a ser destinado aos estudos” (p. 14). Começar a trabalhar cedo e sem se formar [...] é um **fenômeno** que tem caracterizado a profissão em música na contemporaneidade (p. 17)³³.

A análise do trecho acima, inevitavelmente, remeteu-me às minhas aproximações com a obra *A Dialética Materialista: categorias e leis da dialética*, de Alexandre Cheptulin (2004), o qual considera que um objeto se constitui nas relações entre “o conjunto de todos os aspectos e ligações necessários e internos (leis), próprios do objeto tomados em sua interdependência natural” (CHEPTULIN, 2004, p. 276), ou seja, **a sua essência**, e “a manifestação desses aspectos e ligações, na superfície, mediante uma grande quantidade de desvios contingentes” (Idem), ou seja, **o fenômeno**.

Ora, se a pesquisadora define como objeto de estudo um *fenômeno*, mais especificamente um *fenômeno contemporâneo*, afirmando ainda que tal fenômeno “tem caracterizado a profissão em música na contemporaneidade”, então, consciente ou inconscientemente, estará sujeita a realizar “[...] análises metafísicas de diferentes matizes e níveis de compreensão do real [...]” e “[...]construir visões pseudoconcretas, metafísicas, ou empiricistas da realidade [...]” (FRIGOTTO, 1997, p. 72).

Apesar disso, a afirmação: “*começar a trabalhar cedo e sem se formar é um fenômeno que tem caracterizado a profissão em música na contemporaneidade*” (p.17) gerou em mim a expectativa de que, no decorrer da exposição, a essência do objeto de estudo se apresentasse cercada de determinações. Tais determinações poderiam ser definidas tomando-se por base algumas questões, como, por exemplo: em que momento histórico os músicos começaram a trabalhar cedo e sem se formar? Quais os aspectos sociais, políticos e econômicos que contribuíram para a consolidação deste “fenômeno”?

O que se segue no capítulo introdutório é a delimitação do tema, não do objeto de estudo ou sua problemática, através da utilização de uma série de referências e algumas citações de outros autores, no plano fenomenológico, no sentido de comprovar a existência do fenômeno estudado, mas sem esclarecer, pelo menos inicialmente, os determinantes históricos, políticos, econômicos e sociais que contribuíram para que esse fenômeno caracterizasse a profissão do músico na “contemporaneidade”.

As próprias referências utilizadas no capítulo dariam margem suficiente para que a pesquisadora realizasse sucessivas aproximações com a realidade que cerca seu objeto de estudo, enriquecendo-o de determinações. Ela mesma afirma que “quando nascemos somos compulsoriamente inseridos num mundo histórico/geográfico/social/cultural/

³³ O grifo é nosso.

político/econômico, no qual passamos a interagir, a nos formar e a interferir”. (MORATO, 2009, p. 13)

Apesar do conceito acima mencionado, mais adiante a autora afirma que não constituiu sua preocupação “entender a relação entre curso e mercado de trabalho sob os aspectos das concepções e representações dos alunos, mas como esses alunos se constituem sujeitos, como eles se formam ao viverem essa situação de ter que trabalhar e estudar ao mesmo tempo”. (Idem, p. 20)

Seria possível entender como os alunos se constituem sujeitos sem as relações que os mesmos estabelecem com o curso e o mercado de trabalho através de suas próprias concepções e representações? Penso que não, pois acredito que é necessário entender que “a compreensão do homem implica necessariamente a compreensão de sua relação com a natureza, já que é nessa relação que o homem constrói e transforma a si mesmo e a própria natureza” (ANDERY; SÉRIO, 2012, p. 401).

Retomando o trecho da Tese que trata da metodologia adotada, e citado por mim anteriormente, a pesquisadora refere-se à “*crença de que o trabalho consome o tempo a ser destinado aos estudos*” (MORATO, 2009, p. 14).

Analisando está afirmação, me aproprio de Marx (1982) quando, no Prefácio da sua obra *Para a Crítica da Economia Política*, ele nos diz que:

[...] na produção social da própria vida, os homens contraem relações determinadas necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. (MARX, 1982 p. 25)

Para complementar a análise Andery e Sérgio (2012) acrescentam ainda que:

[...] a base da sociedade, da sua formação, das suas instituições e regras de funcionamento, das suas ideias, dos seus valores são as condições materiais. É a partir delas que se constrói a sociedade, e é a **compreensão dessas condições que permite a compreensão de tudo o mais**, bem como a possibilidade de sua transformação. Assim, para Marx, **a base da sociedade**, assim como a característica fundamental do homem, **está no trabalho**.³⁴ (p. 399)

Considerando também que a sociedade brasileira ainda vive sob a égide do capital-imperialismo³⁵, imersa em políticas educacionais neoliberais, e que, segundo levantamento de

³⁴ O grifo é nosso.

³⁵ “No caso do Brasil, o capital imperialismo assume forma e conteúdo particulares, marcados por ser o país, hoje, detentor de condições fundamentais para constituir um pólo integrado subalternamente ao capital-imperialismo, entre as quais podem ser destacadas: um ciclo de industrialização do capital, contando com

dados da própria pesquisadora, boa parte dos alunos que ingressam na graduação em Música já atuavam profissionalmente antes do ingresso e que continuarão a atuar profissionalmente, mesmo durante a formação superior, é, no mínimo, ingênuo reduzir a realidade de que o trabalho consome o tempo a ser destinado aos estudos a uma simples “crença”.

Além disso, uma abordagem mais profunda sobre a categoria “trabalho”, a meu ver, essencial para a consolidação desta tese, permitiria à pesquisadora estabelecer relações mais claras entre o seu objeto de estudo e a realidade.

Outro aspecto da pesquisa que merece crítica, visando a um conceito mais adequado no âmbito da contemporaneidade, citada pela pesquisadora, é a definição de “mercado de trabalho”. Ao final de uma extensa nota de rodapé, é afirmado que “interpretar o “mercado de trabalho” como resultante de lógicas múltiplas oferece elementos importantes para compreender adequadamente os mecanismos de funcionamento do mesmo”. (MORATO, 2009, pp. 14 e 15)

Como é possível compreender os mecanismos de funcionamento do mercado de trabalho ao considerar que eles sejam resultante de lógicas múltiplas? A própria pesquisadora afirma, na mesma nota de rodapé, que é “comum pensar o mercado de trabalho pela perspectiva econômica” (Idem, p. 14), ou seja, dentro desta perspectiva o mercado de trabalho não possui lógicas múltiplas, mas apenas uma: a lógica do modo de produção capitalista.

E é sob esta lógica que os músicos, especialmente no Brasil, têm construído sentidos e estabelecido relações com o mundo do trabalho, desde a consolidação do mercado fonográfico no país no início do século XX. Em um relato do historiador José Ramos Tinhorão (2001) sobre o lançamento dos discos de música brasileira, “ao despontar do século XX”, gravados pelas “maquinas falantes”³⁶ do tcheco Frederico Figner, o autor afirma que:

Transformada pois a composição e interpretação de música popular em nova modalidade de produção industrial-comercial, o que em sua origem ainda pretendia constituir a criação de artistas, poetas e músicos passou a revelar-se um artigo a mais destinado ao mercado. Os primeiros sintomas dessa mudança definitiva dar-se-iam no campo das relações de trabalho, com o fim do amadorismo artístico através da profissionalização dos cantores (solistas ou de coros), da ampliação do quadro de serviços da música (arregimentação de instrumentistas em orquestras, bandas e grupos ou conjuntos), e ainda do surgimento de novas especialidades, como as de

diferentes setores econômicos complexamente entrelaçados; um Estado plasticamente adaptado ao fulcro central de acumulação de capitais e formas que podem ser suficientemente estáveis de contenção de manifestações reivindicativas populares e de apassivamento da classe trabalhadora”. (RUMMERT; ALGEBAIL; VENTURA, 2012, p. 32)

³⁶ A expressão utilizada por José Ramos Tinhorão em sua obra se refere ao Fonógrafo, aparelho desenvolvido por Thomas Alva Edison ainda no século XIX e que gravava fontes sonoras em cilindros de cera, os quais eram utilizados para a posterior reprodução do som gravado através do mesmo aparelho. No início do século XX, o Fonógrafo foi substituído pelo Gramofone, criado por Émile Berliner, o qual gravava os sons em discos de metal, que gravavam matrizes utilizadas para a posterior criação de cópias idênticas do disco matriz.

maestro-arranjador, diretor artístico e técnicos de estúdios de gravação. (TINHORÃO, 2001, pp. 191 e 192)

Ainda sobre o mundo do trabalho, a pesquisadora cita um estudo que mapeou a relação entre os perfis de formação musical, modos e condições de produção musical e gestão da profissão em Salvador-BA. Dentre as conclusões, é destacada a seguinte:

A variável educação formal não tem sido fundamental na área de música para a produtividade e renda na área de música; profissionais oriundos de processos informais de educação musical **parecem estar** trabalhando mais como produtores e com apoio da mídia, tornando as suas carreiras financeiramente mais rentáveis. Já os músicos com formação técnica e superior em música **parecem ter** como principal fonte de renda as Universidades e as escolas, ou empregos passageiros decorrentes dos tipos da sua formação específica; atualmente, **parecem já despontar** alguns casos de profissionais com formação superior em música que trabalham como integrantes de bandas de músicos populares bem-sucedidos. Pode-se talvez sugerir uma tendência, mais para o futuro, de uma integração mais íntima na formação musical tanto nos processos formais como informais.³⁷ (OLIVEIRA; COSTA FILHO, 1999 apud MORATO, 2009, p. 21)

Mesmo exposta em meio a abstrações e incertezas, em um plano completamente ideológico, tal conclusão forneceu, para a pesquisadora, indícios suficientes para que se estabelecesse as relações históricas, sociais e econômicas entre os sentidos estabelecidos pelos músicos, no âmbito do trabalho, do mercado e da educação musical, no final do século XX e no início do século XXI, momento em que a pesquisa estava situada.

Entretanto, em relação à educação musical, a pesquisadora afirmou que “a perspectiva histórica da formação não se constituiu em objeto de discussão em sua pesquisa” (MORATO, 2009, p. 31). Igualmente, a pesquisadora não estabeleceu a categoria “trabalho” como categoria essencial em sua pesquisa, apesar de realizar esforços em “compreender” como os alunos, vivendo no curso e no trabalho, vão estabelecendo relações e produzindo sentidos que instituem a sua formação profissional em música”.

Outro conceito a ser analisado é que “a precocidade para a atuação profissional em música problematiza a necessidade do curso universitário, cuja função é formar “para” uma profissão”. Sobre a precocidade para a atuação profissional em música, é uma característica que acompanha a atividade musical, comprovadamente, desde a Antiguidade.

Apesar de os relatos históricos sobre a precocidade serem facilmente encontrados em confiáveis publicações sobre a história da música ocidental, a pesquisadora se utiliza de várias referências, algumas das quais abordam muito superficialmente as relações históricas que originam tal precocidade, e a maior parte, apenas no âmbito da “contemporaneidade”.

³⁷ O grifo é nosso.

Quanto à problematizar a necessidade do curso universitário, um bom ponto de partida para essa compreensão se faz presente quando a pesquisadora cita que:

A organização do curso superior de música prima pela formação de uma identidade profissional específica, enquanto a organização do meio musical profissional valoriza a flexibilidade, que permite a combinação de atuações musicais distintas e o trânsito entre diferentes funções desempenhadas na música, implicando outros padrões de preparação e realização musical. (SALGADO E SILVA, 2005 apud MORATO, 2009, p. 58)

Em suas considerações finais, a pesquisadora ressalta que, [...] “além do conhecimento construído nesta Tese ser situado pelo percurso metodológico percorrido e por sua atuação como professora na instituição escolhida como campo empírico, ele também é situado pelo fato da pesquisa ter sido empreendida a partir da perspectiva da universidade”. [...] “Outro conhecimento, entretanto, poderia ser construído se a pesquisa fosse empreendida a partir de outra perspectiva, como, por exemplo, dos espaços onde os alunos atuam profissionalmente” (MORATO, 2009, p. 260).

Ora, se a pesquisadora define como seu objetivo geral “**compreender** como os alunos, vivendo no curso e no trabalho, vão estabelecendo relações e produzindo sentidos que instituem a sua formação profissional em música”, como é possível alcançar tal compreensão somente pela perspectiva da universidade quando as relações e os sentidos se estabelecem justamente no movimento dialético entre o curso superior e o mundo do trabalho?

A pesquisadora finalmente afirma que “as relações estabelecidas entre o curso e o trabalho intituem [...] várias formações diferenciadas” e que, “por essa perspectiva”, ela identificou “uma multiplicidade de sentidos a delinear a formação profissional do músico intérprete e do professor de música” (Idem, p. 263).

Dentro dessa multiplicidade de sentidos citada pela autora, estavam alguns sujeitos entrevistados e que atuavam em estúdios de gravação, como músicos, ou em *home studios*, como produtores. Ficou claro, através das entrevistas, que a instituição de ensino superior não prepara os futuros profissionais para esta que é uma realidade do Mercado musical na atualidade.

Concluindo minha análise desta tese de doutorado, é possível constatar que a pesquisadora termina por estabelecer os “sentidos” no campo do fenômeno, da aparência, em uma abordagem empírico-analítica, e por vezes fenomenológica, especialmente pelos referenciais teórico-metodológicos utilizados. Quanto à “temática” abordada, certamente alcançaria maior relevância caso fosse utilizada uma abordagem que tomasse como referência a relação dialética entre sujeito e objeto, historicamente determinada.

Tese 2

Título: *Relações de Trabalho em Música: a desestabilização da harmonia*

Autor: Dilma Fabri Marão Pichoneri

Ano de defesa: 2011

Programa onde foi defendida: Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação – Universidade Estadual de Campinas.

Problema: o que significa, na atualidade, pertencer à configuração orquestra sinfônica pública não mais vinculada à corte, mas ao mercado e quais são as tensões, no presente momento, expressas nas relações e condições de trabalho para tal configuração?

Objetivo geral: pesquisar as relações de trabalho no campo artístico, com o intuito de compreender as mudanças nas formas e condições da organização do trabalho de músicos de orquestra no contexto de transformações na sociedade salarial.

Procedimentos: Utilizamos como instrumento de pesquisa a realização de entrevistas em profundidade, sob a forma de relatos orais e histórias de vida resumida para compreender as diversas dimensões do trabalho desse grupo específico de profissionais.

Resultados: as transformações pelas quais passa a orquestra acarretam para os sujeitos envolvidos um processo de fragilização na construção de suas trajetórias profissionais, além de significar também insegurança e incertezas no trabalho que realizam. Também revela que as referidas mudanças decorrem das opções políticas de gestão do Estado que reconfiguram as relações de trabalho, no caso do Theatro Municipal de São Paulo e seus artistas, dentro de uma nova lógica de gestão e de financiamento que predomina no setor cultural.

...

Esta pesquisa de Doutorado apresenta-se como uma continuação da pesquisa iniciada pela autora em sua dissertação de Mestrado, permanecendo seu objeto de estudo, ou seja, a Orquestra Sinfônica Municipal (OSM), estabelecida no Theatro Municipal de São Paulo. A expectativa foi que nesta pesquisa a autora preenchesse as lacunas deixadas em sua pesquisa anterior, especialmente quanto às relações entre as determinações do atual modo de produção capitalista e a atuação profissional do “artista-trabalhador”.

Em seu capítulo introdutório, a autora expõe que este corpo artístico, objeto do seu estudo, é um dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo e que, ao contrário de outros grupos artísticos, “conquistou, num passado recente direitos sociais vinculados ao trabalho” e, à partir de sua oficialização em 1949, “passou a integrar o corpo de funcionários públicos do município de São Paulo”. (PICHONERI, 2011, p. 21)

A autora ainda informa que

É sabido que se trata de uma exceção no mundo da arte. A singularidade deste grupo profissional se evidencia, historicamente, com a inscrição em formas e vínculos instáveis de trabalho. [...]A hipótese que orienta essa pesquisa é que nos últimos vinte anos a significativa perda de direitos desses trabalhadores encontra como agente das mudanças o próprio Estado. Neste caso, é também o próprio empregador. Desta maneira, é possível observar como a adequação à lógica de mercado nas políticas neoliberais é implementada nesse setor. (PICHONERI, 2011, p. 21)

Sobre a organização de trabalho, a autora havia informado, em sua pesquisa de Dissertação, que existem dois tipos de vínculos empregatícios na orquestra em questão, ou seja, um estável e outro instável. Entretanto, não foi informado, na ocasião, quantos músicos estavam sob o vínculo estável e quantos estavam sob o instável.

Em sua tese, no entanto, a autora preenche esta lacuna expondo que

[...]coexistem atualmente duas formas de vínculo salarial: os **Admitidos (por volta de 30% do total dos músicos)**, que foram contratados mediante concurso público, com direito a estabilidade nos seus contratos de trabalho e direitos sociais respectivos, e os **Verba de Terceiros (por volta de 70% do total dos músicos)**³⁸, tendo seus contratos renovados a cada três ou seis meses, recebendo onze salários por ano e vivenciando a insegurança de, a qualquer momento, ser desligado da orquestra. (Idem, pp. 22 e 23)

Através desses dados, é possível constatar que entre 2006 (ano de conclusão da primeira pesquisa da autora) e 2011 continuou existindo nas relações de trabalho, quanto ao município de São Paulo, um “processo de precarização e de flexibilização dos contratos vivenciados pelos músicos que compõem a orquestra”. (PICHONERI, 2011, p. 22)

Sobre as políticas públicas elaboradas em meados dos anos 1990 para a área da cultura, a autora afirma que a mesmas “estão diretamente ligadas ao reconhecimento de que, atualmente, os músicos não vivenciam vínculos de trabalho protegidos legalmente, constituindo um grupo, majoritariamente, de “autônomos” ou que trabalham “por conta própria”. (Idem, p. 44)

Mais adiante, a autora traz uma relevante questão ao apontar para “um fortalecimento cada vez maior da música enquanto campo econômico, destacando o papel do próprio Estado enquanto principal suporte financeiro deste crescimento, articulando suas políticas públicas culturais com a iniciativa privada (Idem, p. 59)”. E, utilizando-se de Segnini (2010), afirma que

No contexto de políticas que reforçam a importância política do mercado, cabe ao Estado transferir recursos públicos para as grandes corporações definirem as

³⁸ Os grifos são nossos.

diretrizes da relação entre arte, política, mercado. Empresas públicas estão entre as principais participantes do processo, como Petrobrás e Banco do Brasil, o que possibilita afirmar que mais do que uma decisão econômica, trata-se de uma opção política liberal de gestão das artes por meio das decisões corporativas. (SEGNINI, 2010, apud PICHONERI, 2011, p. 59).

Ainda apoiando-se em Segnini, a autora expõe um importante aspecto da realidade que envolve a atuação do músico a partir do início de século XXI quanto ao crescente número de produtores no campo da música:

[...]quer seja aquele contratado pelo artista ou até mesmo no caso do artista produtor de si mesmo, ou seja, aqueles que acumulam as duas funções, e, dessa forma, mantêm-se no campo da música e se tornam conhecedores do complexo campo da produção musical e dos espetáculos e gravações, e aprendem a trabalhar com projetos para leis de incentivo à cultura e editais. (Idem)

Apesar da pertinente colocação, a autora não informa que o aumento no número de produtores, especialmente os músicos-produtores, se deve, em grande parte, ao crescente acesso à tecnologia e aos meios de produção e distribuição da arte musical pelos próprios músicos, desde o início deste século XXI.

Mantendo-se no contexto das parcerias público-privadas, a autora informa que a partir de 1995, “foi intensificada a materialização da proposta neoliberal de diminuição do papel do Estado de provedor das políticas sociais no contexto das mudanças propostas pelo Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado” (PICHONERI, 2011, p. 61).

E traz um dado importante ao mencionar sobre

[...] a implementação das instituições do chamado Terceiro Setor, entre eles as Organizações Sociais e as Fundações Públicas de Direito Privado, modelos de organização que vêm sendo adotados por diversas orquestras brasileiras: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Jazz Sinfônica, Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), entre outras. (Idem)

Em seu capítulo segundo, a autora trata das transformações do mercado de trabalho e que, “se as exigências deste novo mercado apontam para um trabalhador dito “flexível”, na esfera artística essa parece ser a forma predominante” (Idem, p. 110). E utilizando-se de Menger (2005) informa que

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, e têm como efeito introduzir nas situações individuais de atividade a descontinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de atividade, de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e

de multiatividade na e/ou fora da esfera artística. (MENGER, 2005 apud PICHONERI, 2011, p. 110)

Paralelamente a esta realidade sobre as formas de trabalho no campo das artes, a autora informa que no mercado de trabalho musical, não só no Brasil, as orquestras são, reconhecidamente, os espaços privilegiados de trabalho formal. De fato, os concursos públicos que são realizados para o provimento de postos de trabalho efetivo no campo da música, quando não são para a atividade docente, somente ocorrem no contexto das orquestras municipais e estaduais.

Mesmo assim, os postos de trabalho formal estão cada vez mais escassos no campo da música, mesmo no âmbito das orquestras. A própria autora já havia informado anteriormente que apenas 30% dos vínculos na orquestra do Theatro Municipal de São Paulo eram efetivos. E, ao expor sobre as transformações pelas quais o referido teatro iria passar, no processo para se transformar em uma Fundação Pública de Direito Privado, menciona que

[...] o teatro estudado se insere no contexto das mudanças pelas quais vem passando o mercado de trabalho brasileiro, cujo processo de transformação e reestruturação se intensifica na década de 1990, exemplificando uma das formas por meio das quais o setor artístico encontra-se submetido à lógica do atual momento do capitalismo. No caso do Theatro Municipal de São Paulo, é justamente neste período (início da década de 1990) que ocorre a maior mudança, isto é, quando os músicos da orquestra passam a ter um vínculo de trabalho que, além de não garantir mais estabilidade no trabalho, retira deles qualquer forma de direito vinculado ao exercício de suas atividades (férias, décimo terceiro, gratificações, seguro saúde, licença maternidade, entre outros). (PICHONERI, 2011, p. 114)

E, de maneira pertinente, complementa:

Numa nova realidade cujos vínculos e metas tendem a ser de curto prazo, as ações dos sujeitos passam também a expressar esse mesmo fenômeno. Sendo a acumulação flexível uma forma de organização em que o trabalhador necessita se adequar a mudanças muito rápidas e estar aberto a mudanças até mesmo geográficas, os vínculos de longo prazo tornam-se distantes e, às vezes, não necessários. (Idem, p. 136)

No capítulo terceiro, a autora trata dos sentidos da formação profissional e as relações com a atividade profissional, no caso dos músicos de orquestra entrevistados na pesquisa, afirmando que “o fato de serem prestigiosos músicos, com elevada qualificação, em muitos casos com experiências formativas internacionais, não os protegeu de um processo de desconstrução de sua *condição salarial* e de *instalação na precariedade*”. (PICHONERI, 2011, p. 157)

Na busca por complementar seus ganhos salariais, os músicos de orquestra realizam outros tipos de trabalhos no mercado, dentre os quais o trabalho docente. Sobre esta atividade

extra, a autora traz uma importante questão ao afirmar que

É preciso também considerar outra característica que o trabalho docente implica para o trabalho do músico. Ao trabalhar como docente, ele deixa de atuar como músico de orquestra; trata-se de outro conjunto de conhecimentos que precisa ser mobilizado para o desenvolvimento da atividade docente. Nesse sentido, deixam de estudar e praticar seu próprio instrumento, prejudicando assim seu desenvolvimento técnico e artístico. [...]quando a opção docente é realizada **apenas** a partir da necessidade da busca por um emprego e não como opção profissional, tal escolha acaba também prejudicando o desenvolvimento da trajetória profissional do músico de orquestra. (PICHONERI, 2011, pp. 165 e 166)

Em seu capítulo quarto, a autora trata sobre a organização dos trabalhadores no campo das artes e, mais especificamente no campo da música, apropriando-se de Segnini e Souza (2007), afirma que

A intensa mobilização dos artistas nos últimos quinze anos é observada tanto no Brasil, como na França, em torno das ameaças constantes que a Cultura vivencia frente às propostas formuladas pelos Estados nacionais no sentido de proporem restrições orçamentárias e estímulo à participação do capital privado, por meio de leis de incentivo para financiamento das atividades culturais. (SEGNINI; SOUZA, 2007, apud PICHONERI, 2011, p. 200)

E mais:

[...] as mobilizações dos artistas se referem às tentativas de impedir que direitos e conquistas no âmbito artístico, tanto em termos de verbas como direitos trabalhistas, sejam destruídos ou diminuídos. Portanto, em tempos de incertezas sociais e primazia da lógica financeira, não são registrados movimentos sociais que lutam pela ampliação de conquistas. Assim observa-se o movimento dos *IntermittentsduSpectacle*, já descrito na França, e o Movimento Arte Contra a Barbárie no Brasil, organizado contra a mercantilização da cultura. (Idem)

E, referindo-se aos músicos de sua pesquisa, a autora expõe que “a singularidade da condição de estável, (ainda) proporcionada pela orquestra, localiza a organização desses trabalhadores no conjunto de uma classe artística, cuja marca é a vivência da instabilidade e cuja organização enquanto classe trabalhadora é ainda bastante frágil, especialmente no contexto brasileiro”. (PICHONERI, 2011, p. 201)

E complementa:

[...]o processo vivenciado por parte da orquestra no sentido da flexibilização e da precarização de suas relações de trabalho e o processo de mudanças que vem se desenhando e se concretizando para todos os artistas vinculados aos corpos estáveis, independentemente de formas e vínculos trabalhistas, refletem significativamente na organização e nos movimentos de resistência construídos por esses trabalhadores. (PICHONERI, 2011, p. 201)

A partir do que foi exposto, a autora aponta para um fortalecimento das discussões e

tentativas de construir direitos para os músicos autônomos no âmbito sindical. E cita como exemplo o Sindicato dos Músicos Profissionais Independentes (SIMPROIND) – São Paulo e Grande São Paulo - filiado à Central Única dos Trabalhadores (CUT) e o Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (SindMusi). A autora justifica o surgimento dessas entidades informando que

[...] os trabalhadores em arte são tão atingidos pelas transformações do mundo do trabalho quanto os trabalhadores dos demais setores e assim, conseqüentemente, são observadas mudanças e rearranjos nas diferentes possibilidades de construção de estratégias de defesa desses trabalhadores. o crescente processo de precarização vivenciado pelos artistas do Teatro Municipal de São Paulo que transformou o estatuto desses músicos em trabalhadores instáveis é a dimensão central que tenciona e reorganiza a mobilização deste coletivo, sobretudo no que se refere ao sentido das suas reivindicações, potencializado no contexto da reestruturação. (PICHONERI, 2011, p. 219)

Em sua conclusão, a autora expõe que

Do ponto de vista político, salientamos como o ideário neoliberal traduz-se na redução da obrigação do Estado e do governo em termos de desenvolvimento de políticas públicas, especialmente no campo da cultura, criando novas formas de gestão que retiram do setor público trabalhadores que durante décadas encontraram apenas nessa esfera a possibilidade de trabalho estável. Este é, sem dúvida, o caso da Orquestra Sinfônica Municipal. (Idem, p. 222)

E complementa:

No entanto, o que acontece não é uma retração do setor, ao contrário, ele se expande, construindo novas formas e possibilidades de trabalho. E de forma ainda mais contraditória, continua ele, o Estado, a ser o maior “empregador”, com suas políticas de editais e leis de incentivo, carro-chefe das políticas públicas culturais, sobretudo no âmbito federal. (Idem)

Finalizo a análise desta tese informando ser este um trabalho de pesquisa que trouxe importantes contribuições para o percurso que tracei em minha própria pesquisa no sentido de buscar o estabelecimento das relações entre a formação e a atuação profissional do músico no Brasil, a partir do século XXI.

A autora construiu, com certa profundidade, essas mesmas relações no âmbito dos trabalhadores musicais em uma orquestra e acredito que suas contribuições poderão se aplicar muito bem à realidade que envolve os trabalhadores musicais de outras orquestras pelo país.

4.5 – Concluindo o balanço

O desenvolvimento tecnológico ocorrido no final do século XX e início do século XXI permitiu ao músico um crescente acesso aos meios de produção e distribuição provocando importantes mudanças nas relações daquele com esses meios e permitindo a conquista de certa autonomia no âmbito das determinações do atual modo de produção capitalista.

Tais mudanças também trouxeram consigo não apenas novas formas de atuação profissional do músico, mas também a necessidade de aprofundamento dos conceitos e conhecimentos necessários ao domínio pleno dos meios de produção e distribuição da música nesta era da internet, ou seja, a necessidade de rever a própria formação do músico diante desta realidade que vem se apresentando.

Apesar disso, a escassa produção do conhecimento quanto às relações entre a formação e a atuação do músico no âmbito do ensino público revelou que tais relações ainda se estabelecem de maneira precária e obscura em meio às significativas transformações do atual mercado musical, especialmente no Brasil.

Foi possível verificar tal situação em 4 das 7 pesquisas analisadas, as quais abordaram, de alguma maneira, tais relações no âmbito da Educação Profissional em Música. Justamente nesta modalidade de ensino, a qual, segundo a discutível lei 9.394/96, “integra-se aos diferentes níveis e modalidades de educação e às dimensões do trabalho, da ciência e da tecnologia” (BRASIL, 2008), as relações entre formação e atuação profissional deveriam se estreitar naturalmente.

Em um artigo sobre a educação profissional em música em uma instituição vinculada à Secretaria de Educação do Distrito Federal, Cristina P. Costa (2012) expõe que “a Educação Profissional em música em nível técnico traz o objetivo e o desafio de conciliar qualificação para o trabalho, as atualizações que perpassam este campo laborativo e as demandas sociais nele presentes” (C. COSTA, 2012, p. 347).

Além disso, de acordo com a legislação vigente, “coloca-se para a formação técnica a necessidade de contribuir para o desenvolvimento da “capacidade de pensar, de aprender coisas novas, de criar, de **empreender**³⁹ e de fazer acontecer.” (BRASIL, 2000, apud CARMONA, 2012, p. 545).

Entretanto, no ensino musical da esfera pública, baseado no exposto por Leite (2007), Morato (2009), Correia (2011) e Oliveira (2012) nas 4 pesquisas já citadas, o que ocorre,

³⁹ O grifo é nosso. A séria e discutível questão do empreendedorismo no campo da música foi exposta no capítulo terceiro da presente pesquisa e requer planejamento e senso crítico quanto à sua presença nas matrizes curriculares dos cursos oferecidos pela esfera pública.

ainda em pleno XXI, é que as formações permanecem voltadas a “uma compreensão intelectual da música que mostra mais certezas quanto à formação específica do músico durante o curso do que quanto à atuação deles na realidade diversificada de campos de trabalho profissional” (OLIVEIRA, 2012, p. 135).

Pelo fato de as pesquisas terem sido construídas a partir de estudos de caso, foi possível observar, através dos dados e depoimentos coletados em entrevistas realizadas pelos pesquisadores, que boa parte daqueles que ingressam nos cursos técnicos de música situam-se em três perfis de formação: 1) os que pretendem adquirir o conhecimento musical necessário à atuação como docentes, seja em aulas particulares, especialmente nas comunidades de origem, ou em instituições particulares; 2) os que buscam o conhecimento musical com o objetivo de **empreender**⁴⁰ e gerir a própria carreira, atuando em produções culturais diversas; 3) e aqueles que pretendem preparar-se para o posterior ingresso em um curso superior, seja de Bacharelado ou de Licenciatura.

Quanto aos dois primeiros perfis, as expectativas serão confrontadas com uma realidade que ainda predomina nos cursos técnicos de música no âmbito da esfera pública. As matrizes curriculares desses cursos, além de não oferecerem disciplinas que contemplem conteúdos necessários à preparação para uma adequada prática docente, tampouco oferecem conteúdos que possibilitem a conquista de certa autonomia quanto à gerir a própria carreira musical, em meio às novas demandas e às determinações do atual modo de produção capitalista.

Apropriando-me novamente de Cristina P. Costa (2012), o desafio que se coloca às instituições de Educação Profissional em música “é configurar seus cursos em consonância com tais demandas e com as Políticas Públicas para Educação Profissional frente à forte herança propedêutica e conservatorial presente na instituição” (C. COSTA, 2012, resumo).

E é justamente esta herança propedêutica e conservatorial, ainda presente na Educação Profissional em música, que tem atendido ao terceiro perfil de formação já citado, ou seja, aqueles que buscam preparar-se para o ingresso em um curso de graduação em música.

Neste caso, a necessidade de atender à realidade apresentada também exige certa reestruturação em outra modalidade: o ensino superior em música. Segundo Carmona (2012), “o ensino de música nas Instituições de Ensino Superior (IES) também tem sido voltado para a formação do instrumentista, cantor, compositor, regente ou professor, o que contribui para

⁴⁰ Idem.

uma formação profissional com perfis profissionais bastante delimitados” (CARMONA, 2012, p. 546).

Se na Educação Profissional as relações entre a formação e a realidade do mundo do trabalho no campo da música se estabelecem de maneira ainda precária e distante, nos cursos superiores de música, no âmbito da esfera pública, tais relações praticamente não se estabelecem e “a desarticulação entre os conteúdos propostos por esses cursos com o mundo do trabalho e o ambiente cultural urbano, foi revelada através do discurso de educadores, estudantes e músicos profissionais”. (REQUIÃO, 2005, p. 1381)

Apesar dos avanços tecnológicos e das novas demandas surgidas em meio às determinações que norteiam o atual modo de produção capitalista, Requião (2005) nos informa que

[...] o surgimento de novos ambientes de trabalho e perfis profissionais, o avanço tecnológico, entre outros fatores, muito pouco parecem ter afetado a estrutura de ensino e o currículo dos cursos de graduação em música. Além de determinados conteúdos considerados fundamentais ao exercício da profissão não estarem contemplados nos currículos, não se oferece ao estudante uma visão ampla da cadeia produtiva da música, muito menos subsídios para uma postura crítica frente aos atuais processos de trabalho. (REQUIÃO, 2005, p. 1381)

Tais lacunas também trazem consequências aos músicos que atuam a partir desta formação propedêutica e conservatorial: os músicos de orquestra. Em suas pesquisas de mestrado e doutorado analisadas neste capítulo, Pichoneri (2006 e 2011) aborda as relações de trabalho no campo artístico, com o intuito de compreender as mudanças nas formas e condições da organização do trabalho de músicos de orquestra no contexto de transformações na sociedade salarial.

Baseado no que foi exposto pela autora em suas pesquisas, foi possível constatar a existência de um crescente processo de precarização e flexibilização que caracteriza os vínculos empregatícios vivenciados pelos músicos de orquestra, neste século XXI.

Os postos de trabalho, antes estáveis e formais, vão dando lugar a contratos temporários, vínculos instáveis e modelos de organização que vêm sendo adotados por diversas orquestras brasileiras, baseados em instituições do chamado Terceiro Setor, dentre as quais as Organizações Sociais e as Fundações Públicas de Direito Privado.

Esta precarização nas condições de trabalho faz com que os músicos de orquestra busquem outras formas de atuação profissional que possam ajudar a complementar seu ganhos salariais. Uma destas atividades é a atividade docente, a qual, muitas vezes, contribui para afastar o músico de sua atividade prática orquestral.

O fato de os currículos do curso superior de música não oferecerem aos estudantes uma visão mais clara sobre a cadeia produtiva no campo da música e, tampouco, subsídio para uma postura crítica frente aos atuais processos de trabalho contribui para que a organização desses trabalhadores no conjunto de uma classe artística, ou seja, a organização enquanto classe trabalhadora seja ainda bastante frágil, principalmente no Brasil.

Quanto mais a formação profissional do músico no âmbito do ensino superior se distanciar da compreensão acerca da realidade que envolve o mercado musical e sua relação com as determinações do modo de produção capitalista, mais precarizadas serão as condições de trabalho para este músico, em especial o músico de orquestra.

E isto se deve ao fato de que

a necessidade de auto-(re)produção do Capital deságua sobre todas as práticas, atividades e valores culturais. A educação, a música e a educação musical não escapam das pressões e dos condicionamentos dessa realidade pois que estão dialeticamente interligadas à totalidade social e, portanto, subjugadas às demandas do capitalismo. (Y. COSTA, 2012, p. 10)

Reforço o fato de que não é mais possível conceber a atividade musical desarticulada das determinações do atual modo de produção capitalista. E as instituições de ensino precisam, urgentemente, se adequar **criticamente** à essa realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atual conjuntura sócio-político-econômica, resultado do processo de reestruturação produtiva do capital no Brasil desde a década de 1990, tem se caracterizado por intensas transformações no processo produtivo e na organização do controle social do trabalho. “A flexibilização e a desregulamentação dos direitos sociais, bem como a terceirização e as novas formas de gestão da força de trabalho implantadas no espaço produtivo, estão em curso acentuado e presentes em grande intensidade[...]” (ANTUNES, 2006, p.19).

No campo da música, a flexibilização e a desregulamentação dos direitos sociais têm se apresentado principalmente no âmbito do trabalho daqueles que, até há poucos anos, eram considerados os profissionais com a maior estabilidade em termos de vínculo empregatício: os músicos de orquestra. Como o avanço do chamado Terceiro Setor

As orquestras sinfônicas, pouco a pouco e não sem conflitos, foram transformadas, por meio da ação do próprio Estado, em fundações e organizações sociais, capazes de captar recursos privados para o desenvolvimento de seus programas artísticos. Nesse processo, algumas orquestras foram fechadas e outras reestruturadas. Isso quer dizer que seus músicos foram submetidos a audições, que redundaram em demissões e novas contratações, não mais de acordo com o Estatuto dos Funcionários Públicos, conforme determina a Constituição Federal de 1988, mas na qualidade de trabalhadores temporários ou celetistas. (SEGNINI, 2014, p. 77)

Outra séria questão, que caracteriza o atual momento, diz respeito à terceirização. Vivemos em um momento de intensos embates entre os representantes dos trabalhadores e os empresários, especialmente por conta da votação do Projeto de Lei 4.330/04, o qual regulamenta a atividade de terceirização no país e poderá, caso totalmente aprovado, consolidar definitivamente a precarização do trabalho em nosso país, em todos os setores. Segundo Druck (2015):

Estamos vivendo um contexto político muito difícil e, depois do golpe de 64 e do período da ditadura militar, penso que o atual momento é um dos mais perigosos para a democracia brasileira e para o conjunto dos trabalhadores, pois estamos diante de um movimento ou de uma “onda” extremamente conservadora, que ameaça direitos, conquistas e avanços sociais, procurando golpear instituições típicas da democracia, desmoralizando-as e desrespeitando-as.⁴¹

Em meio a todo esse processo de reestruturação produtiva e aos constantes avanços tecnológicos no campo da produção musical, a presente pesquisa buscou responder à seguinte questão: como se estabelecem as relações entre formação e atuação profissional do músico, a

⁴¹ Trecho da entrevista concedida por Graça Druck à revista IHU on-line, do Instituto Humanitas Unisinos, em abril de 2015.

partir do século XXI, e como tais relações podem contribuir para a conquista de certa autonomia desse profissional frente aos ditames do capital?

Para responder a essa questão, a presente pesquisa buscou inicialmente, em seus dois primeiros capítulos, traçar o percurso histórico das relações entre música, trabalho e capital, da Pré-História ao século XX.

Desde os primórdios até os dias de hoje, a atividade musical passou por profundas transformações as quais não envolveram apenas os elementos característicos de sua própria e pura manifestação, mas, principalmente, as relações estabelecidas entre a música e o trabalho e, a partir de determinado momento histórico, as relações entre a atividade musical e os ditames do capital.

Até o século XV, a atividade musical passou de um ato comunitário nas sociedades primitivas a um processo de divisão social do trabalho e especialização da produção musical, a partir da civilização grega antiga. Na sociedade feudal, a uma atividade com valor de uso onde músicos trabalhavam como assalariados nas cortes ganhando o necessário à sua sobrevivência.

A atividade musical passou a ter, também, um valor de troca com o surgimento da primeira mercadoria musical física: a partitura impressa, no século XVI. Neste momento, a formação do músico estava relacionada diretamente à produção da mercadoria. Todos os conhecimentos necessários à concepção da partitura-matriz, ou seja, noções de escrita musical e teoria musical, eram apreendidos pelo músico/compositor no decorrer de sua formação.

Mais adiante, no século XVII, surge mais um produto musical a gerar lucro aos empresários da época: a ópera. Com a ópera surge uma cadeia produtiva mais extensa e complexa. A produção de um espetáculo exigia mais agentes para sua consolidação do que apenas músicos instrumentistas, cantores e compositores. Tratando apenas dos trabalhadores musicais, compositores e cantores solistas obtinham os melhores salários e maior prestígio, dentro dessa cadeia produtiva. A formação permanecia direcionada aos saberes ligados à performance e ao domínio da escrita musical.

No final do século XIX, surgiu a mercadoria musical mais lucrativa de todos os tempos: o fonograma. A gravação e reprodução do som musical em suporte físico, principalmente o disco, fez surgir no século seguinte a indústria fonográfica, uma das mais rentáveis em todo o mundo, perdendo em faturamento apenas para a indústria bélica.

Surge uma cadeia produtiva ainda mais extensa, complexa e verticalizada, nos moldes do padrão de acumulação fordista, hegemônico ao longo do século XX. Nessa cadeia, o trabalhador musical, assalariado das grandes empresas fonográficas se limita apenas ao fazer

musical, ou seja à performance para as gravações e para os shows ao vivo. A formação do profissional que atua no mercado fonográfico ainda se dará como nos séculos anteriores, sendo conveniente ao capital que assim permaneça.

No final do século XX consolida-se uma reestruturação produtiva do capital, a qual é acompanhada por um período de crise da indústria fonográfica. A consolidação da rede mundial de computadores, a *internet*, a partir do início de século XXI, traz o compartilhamento desmedido de arquivos de música que, associado à pirataria física, contribui para o decréscimo, a cada ano, do faturamento com as vendas de discos em todo o mundo, especialmente no Brasil.

A crise obriga as grandes empresas fonográficas a terceirizarem serviços essenciais da cadeia produtiva, como os serviços de gravação, mixagem e masterização em estúdios, serviços gráficos, dentre outros. Artistas conquistam autonomia sobre suas próprias carreiras e, com o barateamento e maior acessibilidade às tecnologias de produção fonográfica, surge uma nova categoria de músico: o “músico-produtor”.

O domínio, mesmo que inicialmente intuitivo, dos fundamentos essenciais sobre os meios de produção e distribuição oferece ao músico certa autonomia, constituindo-se em um salto qualitativo e revolucionário frente aos ditames do capital. Entretanto, tal autonomia ver-se-á ameaçada por conta da intervenção da iniciativa privada na formação deste novo músico-produtor.

Na atual conjuntura, a educação, de uma forma geral, tem se tornado um “negócio” cada vez mais lucrativo. No campo artístico musical, o surgimento de cursos livres e de graduações tecnológicas em produção fonográfica nas instituições de ensino privadas contribuem para atestar esse fato.

Esses cursos apostam no interesse de amadores e profissionais, não apenas da área da música, mas de qualquer área, com determinado poder aquisitivo, para torná-los produtores fonográficos, parceiros da atual indústria. Nesse contexto, o objetivo **não é** a conquista consciente e crítica da autonomia quanto aos meios de produção e distribuição.

Tais aspectos foram abordados no terceiro capítulo da presente pesquisa, o qual também tratou sobre um sério e discutível “acréscimo” na formação do futuro deste novo perfil de profissional e na busca pelo êxito diante das determinações do mercado: o empreendedorismo no campo da música.

Além de estar presente nos currículos dos cursos já citados da iniciativa privada, o empreendedorismo no campo da música tornou-se uma “cartilha”, lançada pelo SEBRAE de Recife em 2010, intitulada *Música Ltda: o negócio da música para empreendedores*.

Em uma análise sobre essa publicação, a presente pesquisa constatou que o objetivo da referente cartilha é transformar o músico em um empresário, administrador de uma microempresa para atuar no mercado da música e fazer desta arte um negócio cada vez mais lucrativo, tornando-se o músico um perfeito parceiro para o capital.

Em meio à análise das orientações presentes na cartilha, foi identificada uma latente concordância ao abominável e combatido processo de terceirização que se alastra pelo país, personalizado no Projeto de Lei 4.330. O músico, através de sua microempresa poderia terceirizar serviços de contratação de outros músicos para atuarem em casas de show, bares, restaurantes, por exemplo. Finalmente, foi possível constatar que, no âmbito das instituições privadas, as relações entre a formação e a atuação profissional do músico estão plenamente consolidadas e de acordo às determinações do capital.

No outro lado dessa situação, caberia, então, ao ensino público proporcionar ao futuro músico-produtor a conquista da autonomia que pudesse levar à importantes mudanças no rumo das atividades musicais, na continuidade desta Era Digital. Entretanto, a distância entre a possibilidade de proporcionar tal autonomia e a realidade ainda é colossal.

Em seu capítulo final, a presente pesquisa demonstrou que as relações entre a formação e a atuação profissional do músico no Brasil, a partir do século XXI, ainda se estabelecem de maneira precária, no âmbito das instituições públicas de ensino. A comprovada escassez de pesquisas de pós-graduação *strictu sensu* que abordem e discutam essa questão ajudou a comprovar tal fato.

Dada a realidade que está posta, mais do que as reflexões, é necessário aumentar as discussões sobre as relações entre música, trabalho, educação e capital e igualmente sobre as relações entre a formação e a atuação profissional do músico, a fim de que se elimine a escassez deste tipo de discussão que ainda se mantêm no universo das pesquisas em Pós-Graduação no Brasil, quatorze anos após o início do novo século.

Nas instituições públicas, de ensino médio técnico e de ensino superior em música, gestores e corpo docente devem iniciar (ou retomar) as reflexões e direcioná-las às ações propriamente ditas, o mais breve possível. Apesar das orientações estabelecidas pela legislação educacional vigente, as instituições possuem certa autonomia na construção de suas matrizes curriculares.

E é nesta autonomia pedagógica que poderão ser formados os futuros músicos-produtores com domínio crítico e consciente dos meios de produção e distribuição do próprio trabalho, rumo a um importante salto revolucionário na conquista por uma real autonomia frente aos ditames do capital em seu atual modo de produção.

Caberá, principalmente, ao professor transformar essa possibilidade em uma realidade contínua. Se o sistema não contribui para o avanço, o professor terá que trazer para si a responsabilidade em formar esses futuros profissionais da música, tornando-os críticos, conscientes e com a possibilidade de conquista de certa autonomia sobre os processos produtivos.

Tendo a música se transformado, especialmente a partir do século XX, em uma área de conhecimentos interdisciplinares, não mais restritos apenas ao simples fazer musical e à performance, caberá aos professores de música buscarem certa aproximação em conhecimentos inerentes a outras áreas, como economia, comunicação, administração, educação, história, e até mesmo engenharia de produção. Em todas essas áreas existem pesquisas que tem como objeto as atividades do mercado musical.

Certamente não será uma adaptação tão fácil, especialmente para os docentes que não realizam atividades no âmbito da realidade e das exigências tecnológicas do atual mercado musical. No entanto, qualquer esforço terá importantes reflexos na qualidade do ensino oferecido aos futuros trabalhadores-produtores musicais. E além disso:

“Se não se penetra no covil do tigre, não se lhe podem apanhar as crias”⁴².

(Mao Tse-Tung)

⁴² Brillante pensamento encontrado em FRIGOTTO, 1997, p. 82.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERY, Maria Amália; SÉRIO, Tereza Maria Pires. **Para compreender a ciência: uma perspectiva histórica**. 16. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

ANTONIAZZI, Maria Regina Filgueiras. **A educação profissional no contexto da sociedade capitalista brasileira**: análise a partir do método crítico. Revista Entreideias, Salvador, v.1, n.2, p. 275-294, jul./dez. 2012.

_____; NETO, Alberto Álvaro Vasconcelos Leal. **Educação profissional integrada ao Ensino Médio**: concepção e políticas públicas no governo Lula. In Formação, trabalho, sociedade e conhecimento: a escuta de conceitos enredados no cotidiano do sujeito. Salvador: EDUFBA, 2010. 298p.

ANTUNES, Ricardo. **A era da informatização e a época da informalização**. In Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil, org. Ricardo Antunes. São Paulo: Boitempo, 2006.

BANDEIRA, Messias Guimarães. **A Economia da Música Online**: propriedade e compartilhamento da informação na sociedade contemporânea. In: Anais do V Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura. Salvador: EDUFBA, 2005.

BLANNING, Tim. **O Triunfo da Música**: ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORON, Atílio A. **Aula Inaugural: pelo necessário (e demorado) retorno ao marxismo**. In A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas. Sabrina, 2007.

BRAVERMAN, Harry. **Trabalho e Capital Monopolista**: a degradação do trabalho no século XX. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BRASIL. **Lei Nº 3.857, de 22 de DEZEMBRO de 1960**. In <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-3857-22-dezembro-1960-354436-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 18 de janeiro de 2015.

_____. **Ato Institucional nº 5**. In http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em 21 de Janeiro de 2015.

_____. **Câmara dos Deputados**. Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar fatos relacionados à pirataria de produtos industrializados e à sonegação fiscal. Brasília, 2004.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. 1. ed., v.1. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CARDOSO, André. **A Música na Corte de D. João VI**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARMONA, Raquel. **Educação Profissional Técnica de Nível Médio em Música e Perfil do Egresso: uma visão atual.** In Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, pp. 542-550, 2012.

CHEPTULIN, Alexandre. **A dialética materialista: categorias e leis da dialética.** São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 2004.

COLI, Juliana. **A precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor do espetáculo lírico.** In Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil, org. Ricardo Antunes. São Paulo: Boitempo, 2006.

CORREIA, Sílvia Gomes. **Sentidos da Educação Profissional Técnica de Nível Médio em Música: um estudo de caso com alunos do Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima, Macapá/AP.** Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. 118f.

CÔRTEZ, Mauro Rocha; REIS, Leonardo Castro dos; BENZE, Rachel Pereira; DELGADO, Sven Schafers; CÔRTEZ, Felipe Vasconcelos Fontes Rocha. **A cauda longa e a mudança do modelo de negócio no mercado fonográfico: reflexões acerca do impacto das novas tecnologias.** In XXVIII Encontro Nacional De Engenharia De Produção. Rio de Janeiro, 2008.

COSTA, Cristina Porto. **Educação Profissional em música: o que buscam os candidatos aos cursos técnicos de instrumento em nível médio?** In Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, pp. 346-354, 2012.

COSTA, Yuri Coutinho Ismael da. **Educação musical, marxismo e o conflito entre a reprodução e a superação do Capital.** Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. 137f.

DE MARCHI, Leonardo. **Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira?.** In Comunicação, Mídia e Consumo, V. 3, n. 7, pp. 167-182. São Paulo, 2006.

_____. **O Significado Político da Produção Fonográfica Independente Brasileira.** In Revista e-compós. Rio de Janeiro, 2007.

DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DRUCK, Graça. **Algumas considerações teóricas sobre o trabalho na Sociedade Capitalista** in DSS e Economia Solidária: debate conceitual e relato de experiências. Recife: Edições Bagaço, 2000.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu Tempo.** 1. ed. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRIGOTTO, Gaudêncio. O enfoque da dialética materialista histórica na pesquisa educacional in **Metodologia da pesquisa educacional.** 4. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

GAMBOA, Silvio Sánchez. **Projetos de pesquisa, fundamentos lógicos: a dialética entre perguntas e respostas**. Chapecó: Argos, 2013.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 2. ed. Lisboa: Gradiva Publicações, 2001.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Indústria da Música: uma crise anunciada**. In XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Rio de Janeiro, setembro de 2005

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da Música em Transição**. Rio de Janeiro: Editora Estação das Letras, 2010.

HOBBSAWM, Eric J.. **A Era dos Extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. 3. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

LEITE, Jaqueline Câmara. **O Curso Técnico de Música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes na atuação profissional de seus egressos: uma abordagem sociohistórica**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

LISBOA JUNIOR, Luiz Americo. **Compositores e Intérpretes Baianos: de Xisto Bahia à Dorival Caymmi**. Itabuna; Ilhéus: Editus; Via Litterarum, 2006.

MASSIN, Jean e Brigitte. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO, Adriana Sales de. **A mundialização da educação: o projeto neoliberal de sociedade e de educação no Brasil e na Venezuela**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Campinas, SP, 2003.

MORATO, Cíntia Thais. **Estudar e trabalhar durante a graduação em música: construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música**. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

MARX, Karl. **Para a crítica da economia política**. Prefácio. São Paulo: Abril Cultural, 1982, col. Os Economistas.

_____. **O Capital**. vol. 1, Tomo 1. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.

_____. **Manuscritos Econômicos-Filosóficos**. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

_____. **Formações econômicas pré-capitalistas:** introdução de Eric Hobsbawm. Tradução de João Maia. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

NETTO, José Paulo. **Introdução ao Estudo do Método de Marx.** 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

OLIVEIRA, Beatriz de Macedo. **Formação de nível técnico e atuação profissional do músico egresso do Conservatório Estadual de Música de Uberlândia.** Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. 176f.

PAIXÃO, Lucas Françolin da. **Indústria fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade.** Dissertação (Mestrado) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013. 104f.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Músicos de Orquestra:** um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

_____. **Relações de Trabalho em Música:** a desestabilização da harmonia. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

PONCE, Aníbal. **Educação e Luta de Classes.** 19 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

PRADO JUNIOR, Caio. **A Formação do Brasil Contemporâneo.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAYNOR, Henry. **História Social da Música:** da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

REQUIÃO, Luciana. **Processos de Trabalho do Músico e Formação Profissional:** fundamentos metodológicos. In: XV ENCONTRO ANUAL da ANPPOM. *Anais...*, 2005, p. 1380 – 1386.

_____. **“Eis aí a Lapa...”:** processos e relações de trabalho de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2008.

RUMMERT, Sonia Maria; ALGEBAILLE, Eveline; VENTURA, Jaqueline. Educação e formação humana no cenário de integração subalterna no capital-imperialismo in **Jovens, trabalho e educação: a conexão subalterna de formação para o capital.** Campinas: Mercado de Letras, 2012.

SALAZAR, Leonardo. **Música Ltda:** o negócio da música para empreendedores. Recife: Sebrae, 2010. 168p.

SANTINI, Rose Marie. **Admirável chip novo:** a música na era da internet. 1. ed. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2006.

SAVIANI, Dermeval. **Trabalho e educação**: fundamentos ontológicos in Revista Brasileira de Educação, v.12, n.34, Jan./Apr. 2007.

SEBRAE. **Diagnóstico da Cadeia Produtiva da Economia da Musica em Belo Horizonte**. Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos de Políticas Públicas. Belo Horizonte, 2010. 185p.

SEGNINI, Liliana, Rolfsen Petilli. **Os músicos e seu trabalho**: diferenças de gênero e raça. In Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 1. São Paulo, 2014, pp. 75-86.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____, José Ramos. **Cultura popular**: temas e questões. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

VARJÃO, Demétrio Rodrigues. **Reflexões sobre a Economia Política da Música**: música e estágios de produção. Monografia. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão – SE, 52 fls, 2011.

_____. **Música e Materialismo Histórico** in VII Colóquio Internacional Marx Engels. Campinas, 2012.

_____. **O desenvolvimento da indústria fonográfica e as metamorfoses da economia da música**. In IV Encontro Nacional da ULEPICC – Brasil. Rio de Janeiro, 9 a 11/10, 2012.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.