

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – BACHARELADO

Quatro estudos para sociólogos (op. 1)  
O ofício e o trabalho de músicos no Brasil ontem e hoje

Aluno: Lucas Gabriel Feliciano Costa

Goiânia  
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – BACHARELADO

Quatro estudos para sociólogos (op. 1)  
O ofício e o trabalho de músicos no Brasil ontem e hoje

Aluno: Lucas Gabriel Feliciano Costa

Monografia apresentada como pré-requisito para a aprovação na disciplina Trabalho Final de Curso 2, da Faculdade de Ciências Sociais.

Orientador: Jordão Horta Nunes

Goiânia  
2019

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE FINAL DE CURSO

Aluno/a: Lucas Gabriel Feliciano Costa

Título do projeto: Quatro estudos para sociólogos (op. 1): o ofício e o trabalho de músicos no Brasil ontem e hoje

### AVALIAÇÃO

	Conteúdo	Defesa	Compromisso
Orientador	N1:	N2:	N3:
Examinadora 1	N4:	N5:	Não se aplica
Examinador 2	N6	N7	Não se aplica
Nota Final			

Nota Final =  $(N1 + N2 + N3 + N4 + N5 + N6 + N7) / 7$  (diretrizes da Faculdade de Ciências Sociais para a avaliação do trabalho quando há dois (2) examinadores)

Goiânia, 09 de dezembro de 2019.

---

Jordão Horta Nunes (FCS/UFG)

---

Tania Ludmila Dias Tosta (FCS/UFG)

---

Luis Carlos Vasconcelos Furtado (EMAC/UFG)

## AGRADECIMENTOS

Ouvi muitas vezes que o mais importante ao fazer alguma coisa é aprender com a experiência de fazê-la. Quer dizer, independentemente de onde se tenha chegado com um projeto, temos sempre olhar para o caminho que traçamos e ver como caminhamos por ele. Só daí poderemos aprender o que fizemos direito ou não. Bom, acho que aprendi com o meu TFC muitas coisas das quais nunca mais repetir aos desenvolver uma pesquisa. E também com ele, descobri que amo fazer isso: Sociologia.

Mesmo trabalhando com ciência e conhecimento há tão pouquinho tempo, aprendi uma lição valiosa que levo como base da carreira que começo a construir a partir de hoje: conhecimento não se faz sozinho. Grande parte do aprender e do ensinar parte da troca de experiências e das relações com a crítica, seja nas conversas de corredor ou em festas com amigos, seja nos congressos acadêmicos, salas de aula e orientações. “Conhecimento parado não é útil, ele tem que se movimentar para crescer”, me dizia meu irmão. Tendo, então, a premissa de que conhecimento não se faz sozinho, dedico essas linhas a agradecer todas as pessoas que fazem parte da minha vida e me ajudam a ser melhor.

Nathalinha, obrigado por me ensinar que amar é uma ação e não apenas um sentimento. Seu carinho e sua arte fazem a minha vida possível e feliz. Obrigado por me aceitar assim. Amo você.

Arthur, meu irmão, você é minha maior inspiração desde à época que, sentados na calçada de casa, pensávamos sobre o mundo sem sequer saber aonde iríamos chegar. Incentivou-me à música, à arte e à leitura. Bem sabe que meu amor por você é sincero e ativo, e que você me ajudou a ser alguém melhor dizendo-me: “coloque-se no seu lugar, você não é melhor do que ninguém. Cresce, cara”. Só um amigo de verdade faria isso. Você é, com certeza, o diapasão que afinou as notas mal cantadas da minha vida.

Sérgio, obrigado por ser o exemplo de tudo o que quero ser. Nossa amizade é, para mim, hoje, uma das coisas mais caras que tenho em minha vida. Obrigado pela ajuda e presença nesta e em outras tantas atividades que fiz. Você é incrível.

Jordão, obrigado por ser humano. A figura gentil, bem-humorada e sincera que você é me ajudou a passar por momentos difíceis durante a graduação, que foi, em sua maior parte, triste. Obrigado pelo incentivo ao violão, às artes, à música e à literatura e sei que lhe tendo como referência, serei um exímio sociólogo e professor.

Aos amados amigos, obrigado: Alexandre, Ângelo, Rebeca e Rafael. Aos verdadeiros colegas de faculdade, obrigado: Dercideo, Suellen, Hytalo. *A mis carnales, gracias: Juan, Marianela, Ruth y René.* Aos professores inesquecíveis, obrigado: Robinson, Botelho, Andréa, Sebastião e Manuel. Aos grandes mestres da música, obrigado: Hélvis e Fernando. À companhia mais agradável que existe, obrigado: Suzi, minha cadelinha.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal caracterizar o grupo de trabalhadores em música e suas funções sociais (em um sentido amplo e menos funcionalista) no Brasil. Em 4 estudos, este texto está baseado na metodologia de estudo da origem de ocupações e profissões proposta por Norbert Elias, que consiste em uma investigação histórica que caracteriza os grupos de indivíduos dedicados a um ofício, bem como suas funções sociais a uma sociedade, e tenta mapear o processo de desenvolvimento pelo qual passam. No Estudo 1, intentamos construir uma breve história da formação ao ofício e dos tipos de trabalho musical através da história ocidental, a partir de revisão de literatura. Já no Estudo 2, nos dedicamos a dois temas: (i) fazer uma breve discussão sobre as representações sociais sobre o trabalho de músicos; e (ii) estudar o trabalho de músicos no Brasil, baseando-nos nos estudos nacionais dedicados ao tema e buscando fazer algumas atualizações aos dados das pesquisas consultadas, construídas anteriormente, acedendo a dados da RAIS. Neste segundo tema, focamos especialmente em discutir sobre o perfil do mercado musical no Brasil e evidenciar temas sobre relações de gênero desse mercado. Ainda nesse estudo, ousamos propor um apanhado de *características fundamentais para o estudo do ofício e do trabalho em música*, fazendo uma síntese dos principais temas abordados na literatura analisada. Avançando para o Estudo 3, realizamos um estudo de caso da trajetória de *Chiquinha Gonzaga*, jogando luz à sua carreira na música e da condição de seu trabalho em sua época, falando das adversidades enfrentadas por ela ao trabalhar como musicista sendo mulher na Rio de Janeiro da transição dos séculos XIX e XX. Por fim, no Estudo 4, propomos uma reflexão sobre os resultados de nossa investigação, resumando o que foi encontrado em cada uma das etapas e apontando rumos a novas pesquisas. Como resultado principal, percebemos a escassez de trabalhos sobre o trabalho de mulheres na música desenvolvidos pela Sociologia feita no Brasil.

Palavras-chave: Sociologia do Trabalho. Trabalho de músicos. Trabalho e gênero. História da música. Norbert Elias.

## SUMÁRIO

Introdução .....	8
Estudo 1 – Caracterização do grupo de músico e suas atividades historicamente ( <i>prelúdio, largo e codeta</i> ).....	10
1.1 – Sobre a origem e o desenvolvimento das profissões: a metodologia de Elias ( <i>prelúdio do método</i> ) .....	10
1.2 – Pequena história do ofício, trabalho e do trabalhador da música ( <i>a lo “Largo” de la história</i> ) .....	11
1.3 – Codeta .....	20
Estudo 2 – O trabalho de músicos nos séculos XX e XXI: representações e perfis dos trabalhos e trabalhadores ( <i>temas e variações</i> ).....	22
2.1 – Representações sociais do trabalho do músico ( <i>tema I</i> ) .....	22
2.1.1 – O trabalho musical estudado pela sociologia: descortinando os mundos da arte ( <i>variação I – I</i> ).....	23
2.1.2 – Trabalho de músico no Brasil: algumas notas do passado ( <i>variação II – I</i> )...26	
2.2 – Músicos no Brasil: uma aproximação aos dados ( <i>tema II</i> ).....	28
2.2.1 – Perfil e ocupações ( <i>variação I – II</i> ) .....	29
2.2.2. – Relações de gênero ( <i>variação II – II</i> ) .....	30
2.2.3 – Escolaridade e ganhos ( <i>variação III – II</i> ) .....	36
2.2.4 – Trajetórias e socialização ( <i>variação IV – II</i> ) .....	38
2.2.5 – Características fundamentais para o estudo do ofício e trabalho em música	40
Estudo 3 – a vida de uma maestrina ontem e hoje: o caso de Chiquinha Gonzaga ( <i>fantasia</i> ) .....	42
3.1 – Vida e formação.....	46
3.1.1 – Diletantismo, piano e mercado musical no Rio de Janeiro: o contexto de Chiquinha .....	47
3.1.2 – Destino das sinhás: notas sobre a vida doméstica de Chiquinha.....	48
3.2 – Trabalho e gênero .....	49

3.3 – Codeta .....	51
Estudo 4 – Saindo da sala de concerto: das conclusões dos estudos ( <i>estudo para a prática concertos</i> ) .....	53
Referências bibliográficas .....	57
Anexos .....	62
Anexo 1 – Representações sociais segundo Howard Becker .....	63
Becker e as representações sociais.....	63
Anexo 2 – Variáveis relevantes para a análise de carreiras de músicos .....	67
Anexo 3 – recortes de jornal de época sobre a atuação profissional de Chiquinha Gonzaga (alguns exemplos).....	74

## Introdução

Este trabalho tem como objetivo principal caracterizar o grupo de trabalhadores em música e suas funções sociais (em um sentido amplo e menos funcionalista) no Brasil. Em 4 estudos, este texto está baseado na metodologia de estudo da origem de ocupações e profissões proposta por Norbert Elias, que consiste em uma investigação histórica que caracteriza os grupos de indivíduos dedicados a um ofício, bem como suas funções sociais a uma sociedade, e tenta mapear o processo de desenvolvimento pelo qual passam.

Cada um dos estudos foi pensado baseado em uma forma musical, de maneira deliberada, associando a forma musical escolhida ao conteúdo que se desenvolve em cada um deles. No **Estudo 1, Caracterização do grupo de músico e suas atividades historicamente**, desenvolvemos uma pequena suíte de três movimentos independentes que cada um deles (prelúdio, movimento de abertura e identificação do tema principal; largo expansão lenta e extensa do tema com a apresentação de novos detalhes; e codeta, movimento de conclusão e síntese dos temas principais) está associado à sua função da “peça”. Intentamos construir uma breve história da formação ao ofício e dos tipos de trabalho musical através da história ocidental, a partir de revisão de literatura.

**Estudo 2, O trabalho de músicos nos séculos XX e XXI: representações e perfis dos trabalhos e trabalhadores**, contruímos o texto em uma consagrada forma composicional do classicismo, *temas e variações*, em que compositores usavam temas próprios ou alheios e desenvolviam um discurso musical único com variações estético-técnicas nos temas principais. Nele, nos dedicamos a dois temas: (i) fazer uma breve discussão sobre as representações sociais sobre o trabalho de músicos; e (ii) estudar o trabalho de músicos no Brasil, baseando-nos nos estudos nacionais dedicados ao tema e buscando fazer algumas atualizações aos dados das pesquisas consultadas, construídas anteriormente, acedendo a dados da Rais, apenas. Neste segundo tema, focamos especialmente em discutir sobre o perfil do mercado musical no Brasil e evidenciar temas sobre relações de gênero desse mercado. Ainda nesse estudo, ousamos propor um apanhado de *características fundamentais para o estudo do ofício e do trabalho em música*, fazendo uma síntese dos principais temas abordados na literatura analisada.

Avançando para o **Estudo 3, a vida de uma maestrina ontem e hoje: o caso de Chiquinha Gonzaga**, uma fansatásia. Considerada uma forma sem “forma”, a fantasia é um modelo composicional que permite a livre inserção de temas próprios e alheios que, por ser mais livre, tem uma definição temática menos estrita e tem maior liberdade no ritmo. Nessa forma, realizamos um estudo de caso da trajetória de *Chiquinha Gonzaga*, jogando luz à sua carreira



na música e da condição de seu trabalho em sua época, falando das adversidades enfrentadas por ela ao trabalhar como musicista sendo mulher na Rio de Janeiro da transição dos séculos XIX e XX.

Por fim, fazendo menção a comentários de uma platéia ao sair de uma sala de concerto, no **Estudo 4, Saindo da sala de concerto: das conclusões dos estudos (para a prática concertos)**, propomos uma reflexão sobre os resultados de nossa investigação, resumindo o que foi encontrado em cada uma das etapas e apontando rumos a novas pesquisas. Como resultado principal, percebemos a escassez de trabalhos sobre o trabalho de mulheres na música desenvolvidos pela Sociologia feita no Brasil.

## **Estudo 1 – Caracterização do grupo de músico e suas atividades historicamente (*prelúdio, largo e codeta*)**

### **1.1 – Sobre a origem e o desenvolvimento das profissões: a metodologia de Elias (*prelúdio do método*)**

Publicado originalmente em 1950, o primeiro texto da série de 3 estudos (das quais apenas dois foram concluídos e publicados) sobre a profissão naval na Inglaterra de Norbert Elias, está dedicado a entender a origem social dessa profissão em um estudo histórico entre os séculos XVI e XVII. Além disso, nesse estudo, Elias apresenta uma definição da categoria “profissão/ocupação<sup>1</sup>” e apresenta um método para o estudo da gênese social das profissões.

Elias (2001, p. 90) definiu profissão/ocupação como um conjunto de funções sociais especializadas que desempenham alguns indivíduos a fim de sanar necessidades e exigências de outros. Do trabalho realizado com essas funções surgem um conjunto especializado de relações humanas.

Estudando do processo de origem das profissões, há de se ter em conta que uma profissão nunca será resultado de uma ação individual (seja de personagens icônicos, humanos comuns ou da ciência) senão uma situação de mudança completa num determinado espaço social que gera condições social de origem e desenvolvimento de uma profissão, determinando também seu desenvolvimento (ELIAS, 2001, p. 91). Esse é, portanto, o pressuposto básico para esse tipo de estudo.

Mais que entender estruturalmente uma profissão/ocupação – das formas as quais se configurou em um dado momento histórico – é necessário considerá-las dentro de um complexo maior de relações entre indivíduos que fará parte dos mesmos conflitos e disputas que a sociedade mais ampla nas quais estão inseridas participará. Assim, cabe dizer que as estruturas de uma profissão/ocupação também se modificam a partir dos conflitos existentes entre os indivíduos que fazem parte dela (ELIAS, 2001, 92).

Quais são os fatores sociais que influenciam no nascimento de uma nova profissão/ocupação? Novas tecnologias, descobertas científicas; novas necessidades sociais e seus novos meios de satisfazê-las são fatores influentes, mas é a interação desses, em “jogos de tentativa e erro” (ELIAS, 2001, p. 91) que produzem a possibilidade de encontrar combinações efetivas de necessidades humanas novas e tecnologias e técnicas capazes de satisfazê-la. Assim surgem modelos próprios de profissões e ocupações.

---

1. O autor não estabelece uma distinção entre os termos.

A constituição de uma profissão/ocupação, e seu desenvolvimento, depende da relação dos indivíduos que desempenham funções sociais especializadas com os desafios que aparecem diante das situações de desajustes entre instituição profissional (e suas funções) e as exigências sociais demandantes. Conhecer as estratégias desenvolvidas para superar os desajustes, sejam as que deram certo ou não, é um meio para mapear o desenvolvimento de uma profissão/ocupação (ELIAS, 2001, p. 92).

No decorrer do estudo, Elias se dedica, em todas as etapas de desenvolvimento que ele identifica da profissão/ocupação naval, a caracterizar os indivíduos participantes da instituição que se está formando; as representações sociais produzidas sobre eles; seus elementos de formação e aprendizado do trabalho e; os conflitos existentes entre si. Por suposto, sempre evidenciando o contexto histórico que possibilitou cada uma das características identificadas e cada etapa. Como conclusão, Elias (2001, p. 107 – 109) ensina que para entender a gênese das instituições profissionais (ou quaisquer outras)<sup>2</sup> deve-se avaliar os conflitos que as permeiam, sendo característica básica de sua existência. Portanto, o primeiro passo importante para o estudo da gênese das profissões/ocupações é caracterizar socialmente os grupos participantes da instituição e seus conflitos. E é isso que faremos na seção seguinte.

## **1.2 – Pequena história do ofício, trabalho e do trabalhador da música (a lo “*Largo*” de la *historia*)**

Em sua dissertação de mestrado em História, Júlia Simões (2011), dedica uma larga seção de seu trabalho a caracterizar, de forma geral, os grupos trabalhadores do campo musical e suas funções sociais através do tempo. Tendo como uma de suas bases as ideias de Elias (2001) para o estudo das profissões, tal como em nosso trabalho, ela buscou elaborar a partir da história ocidental<sup>3</sup> uma caracterização geral dos indivíduos que trabalhavam com música em diferentes épocas, na Europa. Desse modo, tratou sobre temas como o status da música enquanto arte em diferentes esferas sociais; os ofícios musicais existentes no período vislumbrado, como também o surgimento de novos ofícios e a consequente segmentação/hierarquização desses e de seus praticantes. Simões (2011, p. 29) define a condição do trabalhador musical, a qualquer tempo, como um profissional que “combina

---

<sup>2</sup> “Quando se tenta elaborar uma teoria geral da gênese das instituições é provavelmente necessário considerar que o conflito é uma das características básicas de uma instituição nascente.” (ELIAS, 2001, p. 108).

<sup>3</sup> E de maneira mais específica, referencia estudos históricos e sociais feitos sobre e na Alemanha, França e Itália, especialmente. Países esses que são privilegiados na discussão por serem palco de grandes mudanças sociais no mundo ocidental, a saber do Renascimento, iluminismo, revolução francesa.

deveres”<sup>4</sup> e experimenta uma situação constantemente ambígua em sua formação e atuação, e vibra em simpatia com Juliana Coli (2010) ao dizer que a condição em que se encontram os ocupados em música estão hoje é a de trabalhadores em uma atividade tendendo à profissionalização. Ela divide a exposição de seu trabalho em três partes: o mundo das ocupações; o mundo das profissões e; entre dois (ou mais) mundos. O que conecta essas seções, e esses mundos, é a exposição, mais ou menos organizada cronologicamente, do cambio que sofre a condição do status social e da atividade profissional do musicista que acompanha, invariavelmente, as mudanças pelas quais passa a sociedade.

A seguir, desenvolvemos uma revisão desse e demais trabalhos que discutem a situação social do artista (músico), caracterizando seus praticantes e funções sociais, orientando nossa exposição pela inteligente divisão do conteúdo proposta por Júlia, mas propondo uma ligeira alteração. Como expusemos, ela primeiro se dedica a falar sobre o ofício (formação e prática) do músico e suas ocupações mais comuns e depois posicionar o músico numa linhagem do trabalho. Propomos fundir os dois mundos, o do ofício e o da profissão, assim somando as informações de um mesmo tempo a tentar construir um texto com informações mais ou menos cronológicas. Para isso, num primeiro momento, apresentamos características do ofício de músicos, trazendo aspectos da formação e das generalidades da organização do ofício, a partir da renascença (século XV) e buscamos tratar sobre as relações do músico com o trabalho e as fontes de fomento a sua atividade durante toda a seção. Ao final dessa exposição, tratamos de sumarizar as principais mudanças sociais expostas no texto que conduziram a transformações nas características das ocupações/profissões musicais, objetivando montar um quadro que exponha de maneira organizada das características do grupo trabalhador e suas funções sociais destacados no conteúdo estudado.

Sem perder o foco nos objetivos de estudo de uma profissão – caracterização do grupo em que nela trabalha e suas funções sociais – começamos falando sobre as formas de organização e transmissão de ofícios musicais, pois assim conseguiremos entender as características fundamentais do fazer de atividades musicais que se manifestam na atuação dos indivíduos em suas funções sociais especializadas demandadas em um tempo.

Principiando pelos séculos XV e XVI, quanto aos períodos da baixa idade média e da transição à idade moderna, damos atenção a uma das primeiras formas de organização do trabalho social desenvolvidas à época: as corporações de ofício, essas associações de

---

<sup>4</sup> Tal como propõe Elias (2001, p. 93) ao falar sobre os profissionais navais que necessitavam combinar conhecimentos de artesãos marujos e cavalheiros do exército.

trabalhadores artesãos de mesma função que serviam como órgão regulador do exercício da prática e da formação de novos trabalhadores.

Tal como outras corporações de ofícios, as organizações coletivas de musicistas, as guildas, surgem após algumas experiências de fraternidades religiosas em que seus participantes eram indivíduos que se reuniam a trabalhar juntos, e a mesma coisa se passava com os jograis citadinos (músicos não ligados à igreja reunidos para trabalhar em conjunto). Diz-se da existência destes grupos desde o século XII (cf. BURKEBURKE, 2014, terceiro capítulo). As guildas, um desenvolvimento dessas associações de trabalhadores da música, eram grupos de pessoas do ofício que, em um estágio de desenvolvimento pleno<sup>5</sup>, tinham objetivos similares aos de outras organizações profissionais do mesmo período, quais sejam, o de regulação dos direitos de performance pública e modelos de remuneração aos serviços prestados. Elas possibilitavam aos seus membros estabelecerem hierarquias na profissão; uma jurisdição por região de atuação; formação de códigos das regras que regiam a prática do trabalho do músico, como também sua ética; e assistência aos membros doentes e as famílias de trabalhadores falecidos. Além do mais, converteram-se em espaços de formação de novos músicos (e demais artistas).

O processo de formação de ofícios, em geral, resultava da relação direta e de longa duração entre um discípulo e um mestre, transmitidos de maneira prática e por explicações orais, incorporados pela prática executada de maneira gradual, constante e intensiva. Tratando-se da formação de artistas das artes plásticas, por exemplo, era comum que um aprendiz ainda na infância se associasse a um trabalhador já experiente (artista já formado e reconhecido) que possuía seu próprio espaço de trabalho (ateliê), e nessa associação “firmavam um contrato” de longa duração<sup>6</sup> em que as partes se compromissavam mutuamente a servir-lhes um ao outro de alguma maneira<sup>7</sup> (SIMÕES, 2012, p. 30, 34 – 37).

---

<sup>5</sup> Burke (2013, parte II) mostra em seu estudo sobre a renascença italiana um caso exemplar de guilda já bem estruturada, St. Julien, aos anos de 1321.

<sup>6</sup> Cerca de 6 a 8 anos para a formação de um artista à época, como mostra Júlia Simões (2011, p. 30-37) com numerosos exemplos de grandes nomes das artes do medievo e da renascença. Sob o risco de uma comparação difícil, é possível dizermos ainda que, em muitas instituições de ensino musical do século XX e XXI, a formação de musicistas, em especial instrumentistas, ainda se baseia fundamentalmente nos mesmos princípios, claro, destacando diferença de que já não há mais uma obrigatoriedade mútua de serviços a prestar pelo discípulo ou mestre uma ao outro, senão de ambos para com a instituição reguladora do serviço, mas a relação de formação do tipo discípulo-mestre se mantém em essência e prática. A tomar como exemplo conservatórios italianos, ingleses, alemães e estadunidenses, existem programas de formação de *violonistas* que tem duração de 5 a 8 anos, em média (baseando-me em relatos de estudantes e profissionais, *performers* e professores, já formados captados por conversas em redes sociais).

<sup>7</sup> Em geral, os aprendizes, ao se deslocarem a viver com seus mestres, serviam-lhes, por exemplo, de funcionários domésticos ou auxiliares em seus negócios profissionais; da parte dos mestres, além do acolhimento do aprendiz, esperava-lhe que esse, ao final do processo de formação de seu discípulo, lhe proporcionasse os

Algo que se firmará no caminhar dos séculos como ente importante de formação de indivíduos a um ofício é a família. E a conexão entre as guildas e a formação pela família sedão pela possibilidade de que na regulação do aprendizado e ensino se constatava a existência de taxas a pagar pelo mestre por cada indivíduo iniciado no ofício sob sua tutela. Crê-se, portanto, na possibilidade de que a incorporação de familiares dos mestres, filhos e agregados, ao ofício lhes custaria mais barato, ou nada, e isso lhes incentivava a fazer do ofício que sabiam e exerciam um ofício da família (SIMÕES, 2011, p. 37 – 38; cf. BURKE, 2014). Havia nessa prática de formação “hereditária”, seja familiar ou entre mestre e discípulo não parentes, a ideia de que se herdava também, para além do trabalho aprendido, o prestígio de seu mestre. Em outras palavras, o reconhecimento e prestígio do trabalho que alguém exercia estava ligado também a quem lhe havia formado.

Esclarecido o processo geral de formação de um ofício, sendo um deles o trabalho musical, seguimos a identificar as pessoas que trabalhavam com música nesse período (séculos XV e XVI). Dos mosteiros e a música sacra monocórdica à polifonia secular, a música fora das igrejas e desvinculada de seus serviços e funções religiosas desenvolve-se no ambiente citadino do século X para fora dos muros dos mosteiros. Nelas, já se desenvolviam os jograis, uma espécie de classe de músicos associados, que em melhores condições, acompanhando a recuperação econômica europeia entre os séculos XI e XII (FAUSTO, 2015; SIMÕES, 2011), vivenciou o desenvolvimento das organizações de menestréis às guildas, irmandades reguladoras da atuação e formação ao ofício, como tratado anteriormente.

A música na cidade, espaço social esse que crescia, começou a ganhar novos usos para além dos comuns à época (período medieval rumando à época barroca) vinculadas a fins religiosos, dando novos espaços de atuação profissional a seus praticantes. A cidade e os cidadãos passam a necessitar da música e do músico, quem sejam em festividades tradicionais e oficiais, do governo, para sonorizar comemorações, rituais institucionais e populares, quer sejam para servir de vigilância e alerta a eventos (de funções militares e segurança, por exemplo) e notificação (de ações governamentais de fiscalização e coleta de impostos).

Dessas novas constantes necessidades sociais, há o surgimento de cargos oficiais de contratação frequente, bem como planos de carreira, aos que desempenhem essas atividades. Eram esses, principalmente, os cargos de remuneração segura a um musicista que trabalhava fora da igreja. Mas, para além das fontes seguras e do emprego com fomento governamental, havia a possibilidade – e necessidade, segundo apontam estudos (cf. PETERS, 2000), já que a

---

primeiros materiais para a atuação no trabalho. Assim, a completar o exemplo, era comum que músicos recém-formados em seus ofícios recebessem de seus mestres o primeiro instrumento (SIMÕES, 2011, p. 38).

remuneração dos empregos oficiais a músicos era similar à de artesãos pequenos – de manterem-se compondo suas rendas com multitarefas, trabalhos *freelance*, docência em música (aulas particulares não formais) e outras atividades não musicais (SIMÕES, 2012, p. 49 – 51 ). Claro, nessa época, para além de conhecedor de música, esperava-se de um indivíduo formado nesse ofício conhecimento amplo em diversas outras áreas do fazer e do saber, possibilitando o trabalho em outros campos que não no da arte.

Em se tratando de remuneração segura e constante, um espaço de emprego e trabalho tradicional para o músico, em diferentes tempos, é a igreja. Essa instituição, que desde os primeiros séculos depois da crucificação do cristo de sua fé, especialmente a de vertente católica, foi um dos grandes centros de formação e um almejado espaço de trabalho para o musicista. E é nelas que conseguimos ver o embrião do que chamamos de autopromoção e empreendedorismo de si no trabalho musical. Em estudos sobre o empreendedorismo musical clerical (RAYNOLDS, 2001) e sobre as formas dos músicos da igreja promoverem a si mesmos e suas carreiras, observamos estratégias possíveis adotadas por músicos do medievo para ganharem a vida, aumentarem suas rendas, acumularem benefícios e afins, visando a segurança de poder continuar com suas atividades musicais.

É no contexto de emergência da música instrumental como novo cânone que ocorre uma nova mudança no mundo das ocupações musicais: o “surgimento” do compositor. Vimos que nas práticas anteriores à música feita excepcionalmente para instrumentos, sem a presença vocal (com exceções às novas formas musicais que contemplam o instrumento voz, como os *recitativos*, por exemplo, no barroco, e mais a diante, a *ópera*) ou servindo de acompanhamento a cânticos religiosos, as obras baseavam-se, em âmbito religioso, em práticas improvisatórias sobre a leitura de textos em vernáculo sacro (como no *cantochão*, por exemplo) o que deixava em segundo plano o caráter inventivo e o reconhecimento designado aos compositores desse tipo de música<sup>8</sup>. Mas, é a obra “puramente” instrumental que faz surgir o compositor como um indivíduo que trabalha “intelectualmente” com a música. Logo, há uma nova hierarquização que se estrutura entre os ofícios musicais, diferenciando as práticas de criação (trabalho intelectual) das de reprodução (trabalho manual) musical. Essa diferenciação avançará ao século XVI e tomará forma completa no classicismo. Das novas cisões sociais, no século XVIII (SIMÕES, 2011, p. 40), há agora uma distinção do que se ensina nas universidades (e dos

---

<sup>8</sup> Júlia Simões (2011, p. 51 – 53) ressalta, no entanto, que mesmo nesse período, os centros clericais de formação já observavam com atenção aos aprendizes com atinos criativos, a fim de direcioná-los a desenvolver mais de suas atividades composicionais. E claro, como em outros textos (cf. BENNET, 1986; ANDRADE, 1980), reconhece-se a existência de compositores importantes e de prestígio que dedicaram sua obra às formas canônicas da música sacra.

formados nelas) para os ateliês dos artesãos, alavancando a distinção da Arte para o mero ofício de reprodução, mas isso não é uma novidade completa (SIMÕES, 2011, p. 41). A diferença é que, a despeito do acontecido em outros tempos, a distinção se efetivou.

Os séculos XV e XVI assistiram a emergência do músico especialista. Nessa caminhada à especialização, podemos ver diferentes grupos de indivíduos (e suas atribuições) que se formaram em tempos diferentes: (1) na idade média, os músicos eram humanos de muitos talentos e conhecimento amplo, atuando qualificadamente em atividades musicais e não musicais; (2) já no fim da idade média, momento de firmamento do temperamento na música, emergência das obras instrumentais e o “surgimento do compositor”, conhecemos o músico de destreza e domínio da criação e/ou interpretação musical, e tão somente, eram os requisitos para o trabalho com música desde a Renascença (SIMÕES, 2011, p. 53, baseando-se em constatações de Reynolds). Essa mudança está ligada fortemente às fontes de fomento do trabalho musical nos diferentes momentos históricos, e como constatamos, a grande financiadora do medievo era a igreja, com seus muitos benefícios clericais e não clericais. Os benefícios significavam seguridade social e estabilidade para a dedicação ao trabalho musical (SIMÕES, 2011, p. 53).

Avançando pelos séculos, vislumbramos mudanças de configuração social na Europa que geraram mudanças também no trabalho do musicista. A princípios do século XVIII, a sociedade do tipo “de corte” (ELIAS, 1996) já estava estabelecida. A corte, “casa do príncipe”, era uma maneira de denominar todo o conjunto de instituições e famílias ligadas à figura de poder central em um estado absolutista, o rei. Desse sistema que se estabeleceu com certa homogeneidade pela Europa ocidental, observamos como característica básica importante, qual seja, a vigência de um sistema de estamentos (WEBER, 1974), em que o prestígio é característica geradora de dominação e distinção social entre indivíduos e grupos. Nesse período, apontamos a existência de dois estamentos em relação de dominação: burguesia e nobreza, sendo a nobreza a parte dominante. (ELIAS, 1991) com essa nova configuração (figuração), a vida social começa a tomar nova forma e modificar substancialmente suas práticas. Iniciada desde o século XVI, e já consagrada e indispensável no século XVIII, a incorporação da prática pessoal da música ocorreu em distintas camadas sociais<sup>9</sup>. Se tratando da camada burguesa, como exemplo, vemos que o amadorismo avança, em especial na Alemanha, tratando a música como parte de uma formação do espírito burguês, igualmente um importante instrumento de definição da cara do seguimento no século XVIII (SIMÕES, 2011,

---

<sup>9</sup> Ressaltamos que essa prática se dá de maneira distinta em países diferentes. Júlia Simões (2011, p. 34) diferencia as práticas da França e Itália.



p. 34). No espaço “cortês”, vemos a música sendo usada como ferramenta de diferenciação social, política e de poder (cf. CRUVINEL, 2018) pelos chefes de estado dos grandes reinos.

Sobre os espaços de trabalho possíveis ao músico nas sociedades de corte, os reinados colocaram a serviço de suas cortes inúmeros funcionários músicos. Esse grande patrono artístico, a corte, financiou as artes bem como fez usos diferentes dela e de seus praticantes das eras que a antecederam, em especial como ferramenta política). Portanto, uma corte e os grupos e espaços a esses associados eram os espaços frequentes de trabalho nesse período.

O musicista<sup>10</sup> na época da corte era geralmente um burguês (ELIAS, 1991, p. 25) que estava dentro de uma economia cortesã. Nessa configuração social, o *arbitrário cultural* que vigorava era o da nobreza<sup>11</sup>. Naturalmente, aos músicos empregados em uma corte criavam suas obras, ou guiavam suas fantasias, como diria Elias (1991), com base nos cânones artístico-intelectuais da época. Para lograr conseguir trabalho, o músico necessitava associar-se à aristocracia-cortesã e seu gosto.

Dentro de uma corte “os músicos eram tão indispensáveis como os confeitores, os cozinheiros [...] e costumavam ter na hierarquia cortesã o mesmo nível que estes<sup>12</sup>” (ELIAS, 1991, p. 23), ou seja, como os demais funcionários do grande “lar do príncipe”. “Eram, como se diz pejorativamente, ‘cortesão servis’<sup>13</sup>”. (ELIAS, 1991, p. 23) Não obstante, havia uma condição de diferenciação a funcionários que incorporassem o cânone estético e de comportamento cortesão: os burgueses-cortesãos. Esses, pela grande assimilação dos padrões comportamentais da época, acabavam vivendo mais próximos, especialmente, dos nobres cortesãos e permitindo-lhes um leque de ações como qualquer outro cortesão, “até impertinências<sup>14</sup>” (ELIAS, 1991, p. 26). Essa condição fazia com que esses trabalhadores burgueses-cortesãos experimentassem dois mundos sociais distintos de maneira mais intensa,

---

<sup>10</sup> E é certo referenciar o substantivo apenas no masculino, já que desde os séculos passados até o princípio do século XIX, as práticas sacras e profissionais cortesãs eram exclusivamente executadas por homens (salvaguardando as atividades não desenvolvidas em ambientes cortesões ou religiosos).

<sup>11</sup> Flávia Crúvinel (2018, primeiro ato) também usa o conceito de *arbitrário cultural* de Bourdieu para falar da situação a qual vivia culturalmente a colônia portuguesa no Brasil. Em seu trabalho, descreve amplamente mudanças estruturais e de práticas culturais as quais a colônia do lusitanos precisou passar para receber a corte do império que migrava à nova sede do governo imperial que estava a além-mar. Falamos sobre este e demais temas correlatos no Estudo 3”

<sup>12</sup> No original em espanhol: Lo que designamos como corte del príncipe era y -siguió siendo en el fondo- la administración del hogar del príncipe. En este gran hogar los músicos eran tan absolutamente necesarios como los confiteros, los cocineros o los ayudantes de cámara y solían tener en la jerarquía cortesana el mismo rango que éstos.

<sup>13</sup> No original em espanhol: Eran, como se dice despectivamente, “cortesianos serviles”.

<sup>14</sup> No original em espanhol: Hasta impertinências.

sentido as tensões entre os dois grupos. “Portanto, não existia só uma nobreza cortesã, senão também uma burguesia cortesã.<sup>15</sup>” (ELIAS, 1991, p. 26).

É nesse momento que podemos situar Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). Filho de um burguês-cortesão músico a serviço da corte de Salzburgo, Leopold Mozart (1719 – 1787), ao reconhecer as habilidades incomuns do filho, já na infância inicia, com muito sucesso, Wolfgang à música. Com objetivo de levar o filho ao ofício, e com ele ao cargo músico de corte, Leopold treina Wolfgang a incorporar o cânone de comportamento cortês. Já na juventude, no amanhecer da idade adulta, esse indivíduo, Wolfgang, consciente de suas capacidades diferenciadas a serviço de uma corte, vivia em uma ambivalência fundamental: identificava-se com a nobreza cortesã e sua estética, mas vivia com ressentimento pelos afetos recebidos. Doía-lhe ser um gênio “romântico” em uma sociedade não-romântica, na qual não podiam lhe conceder seu lugar legítimo<sup>16</sup>. Na tentativa de viver uma vida como *músico livre*, pede para seu príncipe de Salzburgo que lhe dê permissões para apresentar-se e prestar serviços em outros espaços e cortes, o que depois se transformaria em um pedido de dispensa da corte para “tentar ganhar a vida” em Viena, na Áustria, onde muito queria ser reconhecido. Wolfgang, na sua tentativa de viver com músico sem emprego fixo em outra província foi “um passo maior que a perna” em sua época.

A partir do caso emblemático de Mozart, Elias busca apresentar-nos um problema sociológico fundamental na tragédia do incompreendido gênio: a transição da arte artesanal para a arte artística. Elias (1991, p. 51 – 59) nos explica como funciona cada uma dessas “condições” ou “status”, como também suas implicações no trabalho dos indivíduos e nos produtos culturais; apresenta uma explicação para o câmbio de status e; uma explicação ao porquê dessa mudança não ocorrer simultaneamente em todo o mundo ocidental.

Iniciando com as explicações, começamos por definir e diferenciar a *arte de artesão* e a *arte de artista*. A primeira identifica uma produção artística que é feita para um público demandante, conhecido e pertencente a uma posição social superior ao do produtor. Logo, a demanda subordina a produção a suas determinações estéticas. Geralmente joga um papel de uso social coletivo, quase nunca individual. É menos especializada e não demonstra

---

<sup>15</sup> No original em espanhol: Por tanto, no sólo existía una nobleza cortesana, sino también una burguesía cortesana.

<sup>16</sup> Vale sublinhar que Elias não propõe com sua obra a destruição do gênio ou da genialidade tal como a categoria será entendida no período romântico, senão mais bem tentar explicar pela trajetória de vida de Wolfgang Mozart as estruturas sociais que o levaram a seu triste precoce fim da vida. Portanto, Elias, em sua tentativa biográfica, ajuda-nos a compreender como essa figura anacronicamente definida como genial, em seu tempo viveu sua condição de artista e trabalhador que foi frustrante e sem sucesso, dado que em seu momento histórico Wolfgang se viu impossibilitado de viver suas aspirações de artista burguês.

marcadamente, todavia, estilo criativo por parte do produtor (em sua grande maioria). Em resumo podemos dizer que é a arte que um público identificado e dominante socialmente encomenda de um produtor para satisfazer usos sociais, geralmente coletivos, específicos diversos. A segunda nomeia uma criação voltada a um público anônimo, pagante e desinteressado pelos fins sociais da obra. Circula num mercado próprio por meio de intermediadores como mercadores, colecionadores, editoras etc. É mais individualizada, tanto em sua criação (liberdade da fantasia criadora) como em seu consumo (intimista, individualizado), configurando uma maior independência por parte do artista em relação à sua sociedade e produz uma situação de nivelamento entre artista e público (uma democratização).

Do produto da arte ao seu produtor, vimos por primeiro o *artesão*, tal como já foi dito em linhas acima, que é um trabalhador com experiência em seu ofício, mas que está limitado em atuar em função de uma agência de fomento, bem como com os fins sociais dados aos produtos estabelecidos pelo patrocinador. Por segundo o *artista*. Mesmo que tenha aprendido seu ofício tal como um artesão e possa produzir suas obras de *maneira* artesanal, sua condição social é outra. Mais especializado, dominado o conhecimento intelectual e prático de seu trabalho, atua com liberdade a promover-se para um público anônimo e sem relações de poder desiguais. Tem liberdade criativa e de ação para gerir seus ganhos, vivendo num mercado competitivo e diverso.

O que levou a essa transformação, propões Elias (1991), foi o vertiginoso crescimento de classes profissionais burguesas incorporaram a arte em suas vidas como parte de uma formação e consolidação de um novo grupo social, como tratado anteriormente. E como conclusão, vemos que essa nova situação social da arte e do artista apontará para mais uma transformação no mundo do trabalho em serviços musicais. Ora, beiramos o século XIX, e os mesmos que viram Mozart fracassar na sua tentativa de viver como um músico burguês num mundo cortes, aplaudiram o sucesso de Beethoven em concertos livres para um público anônimo e o lançamento de suas obras por distintas editoras musicais. O mundo da música, assim como tantos outros, observa várias tendências à especialização. Acompanhando as mudanças sociais, vemos a vida cortês dar lugar à vida burguesa, e com isso, os musicistas participarem da democratização da música no século XIX, em que a prática diletante é comum; o de tipo de público é outro (anônimo e pagante) e; que os profissionais da música agora são também burgueses, trabalhando de maneira individual e desvinculado de “agências de fomento” que possibilitem a existência de seu trabalho, ou seja, já não mais está a serviço de um grupo social e suas exigências. Há também o desenvolvimento das ciências que pesquisam música e da crítica a essa arte/trabalho. É aí que vemos o musicista de maneira autônoma, indicando uma

nova mudança: abre-se a era do músico com empresário de si e trabalhador comum que autopromociona seus serviços e produtos ou vincula-se mediante contrato a prestar serviços a uma empresa.

### 1.3 – Codeta

O músico desempenha trabalho não alienado<sup>17</sup> e não classificado como as demais profissões nas categorias habituais do trabalho remunerado (SIMÕES, 2011, p. 47). Existente enquanto trabalhador desde os primeiros séculos depois de Cristo, nos indivíduos que faziam parte do grupo de musicistas mudaram suas características e atribuições, e mudaram também suas funções sociais.

Num primeiro momento aqui analisado, a partir do século XV (com algumas menções a séculos anteriores), observamos o musicista em dois espaços de atuação diferente: (1) nas cidades que começavam a tomar forma e (2) na igreja. Em um, vimos indivíduos “comuns” de ampla formação geral e musical (não nobres ou clérigos) desempenharem funções de públicas em cargos oficiais, mas somavam às suas atividades (musicais) principais outras secundárias (musicais ou não musicais) a fim de “complementarem suas rendas”. Em outro, com um grupo formado por nobres, em geral, satisfazendo às necessidades de culto e cerimônia da religião professada. Nesse período não há, de maneira estrita, uma divisão entre os ofícios de criação e reprodução. A grande agência fomentadora do trabalho do musicista será o Estado. O músico não está dedicado apenas às atividades musicais.

Avançamos aos meados do Renascimento (século XVI em diante), e aí vemos a primeira grande mudança acontecer: o fim do sistema feudal se anunciava, a composição de grandes reinos avançava, as cidades cresciam, a música profana já era uma instituição forte e crescente que se firmava juntamente com a música instrumental. Esse cenário faz nascer um novo musicista, especializado, dominando o conhecimento dos aspectos gerais da música, teórico-prático de um instrumento e da arte de criação musical (e tão somente esses conhecimentos são suficientes para o reconhecimento de um bom musicista). Um novo ofício surge, o de compositor, e com ele uma cisão entre dois mundos agora bem definidos no trabalho musical: o trabalho manual (reprodução musical) e o intelectual (composição e criação musical) (SIMÕES, 2011). Em tempo de grandes reinados e grandes cortes, os musicistas tinham sua principal fonte de renda segura vinda dos grandes patronos e mecenas que os captavam como funcionários de suas cortes. Há uma relação de dependência dos musicistas e seus patronos.

---

<sup>17</sup> Por não estar separado de seu produto e controlar toda ou quase toda a produção desse.

Como estes eram os que possibilitavam a existência das atividades daqueles, havia uma redenção constante ao arbítrio do público na produção artística.

A emergência da burguesia já no século XVII, com seu grande ápice na aurora do século XIX, transforma mais uma vez o cenário social, e consequente, o do trabalho musical. O músico conquista a possibilidade de independência das “agências de fomento” e começa a trabalhar de maneira mais autônoma. Já não é mais um artesão produzindo um produto a um público conhecido que determinava a forma final de sua obra, senão um artista produzindo a um público anônimo pagante. No jogo de forças entre público e artista, num primeiro momento, nas épocas da arte de artesão, o público é quem domina a relação, impondo seu arbítrio sob os produtores de bens culturais. Era o público, tão somente, juiz do que era bom e belo em estética das mais diversas artes, nelas, a música incluída. Num segundo momento, épocas da arte de artista, são os musicistas que dominam a relação, situados numa posição de superioridade em relação ao público, marcando o momento de sua independência do arbítrio e do fomento de um público conhecido e ditador de regras a sua criação. O tornava-se empreendedor de si e de sua arte, trabalhador que oferecia seus serviços em um mercado competitivo a um público anônimo diverso, de maioria burguesa, e pagante.

## **Estudo 2 – O trabalho de músicos nos séculos XX e XXI: representações e perfis dos trabalhos e trabalhadores (*temas e variações*)**

Tratamos das transformações pelas quais passaram a condição social do músico e seu trabalho em suas múltiplas faces. Neste estudo, falamos sobre o mundo das ocupações e profissões musicais nos séculos XX e XXI. Aqui, buscamos identificar as características da condição atual do musicista nosso tempo, bem como o perfil desses trabalhadores no mercado brasileiro. Como resultado, nesse estudo produzimos um apanhado, a partir da literatura analisada, de algumas *características fundamentais para o estudo do ofício e do trabalho em música*.

### **2.1 – Representações sociais do trabalho do músico (*tema I*)**

“Além de tocar, você trabalha com o quê?”. Frase que é provável que um musicista ouça em sua trajetória, cedo ou tarde. Assim como em outras ocupações artísticas, o músico é representado socialmente de maneira estereotipada. A curiosidade perene sobre vida e trabalho dos indivíduos que vivem da arte gera *constructos*<sup>18</sup> que circulam pelo senso comum que espalham incompreensão e conseqüente desvalorização de seu trabalho.

Façamos um exercício de pensar uma possível representação social<sup>19</sup> do artista em nossa sociedade: “é do tipo de gente que não trabalha todo dia, que tem dom ou é abençoado com talento pra dar conta de fazer aquelas coisas todas. E eles são tudo famoso e endinheirado, com esse trem de fazer show, de apresentar, eles ganham é muito dinheiro. É só ver o exemplo de fulano<sup>20</sup> que passou na televisão ou que tá tocando na rádio. Trabalha e trabalha achando bom, porque cantar e dançar ganhando dinheiro, isso não é trabalho, é diversão. Mas, tem isso que tem artista é meio liberal. Trabalha na noite, no meio de gente errada, deve tudo beber e já ter experimentado droga, não é de vê o caso de ciclano que morreu de cirrose, e outro que tem clipe na internet fumando, e as mulher que aparece dançando na televisão e nos teatro tudo com pouca roupa. Mas também tem que separar os artista que trabalha com as coisa mais inteligente, chique, que nem os músico clássico ou os povo de faculdade, que faz uns quadro, uns teatro

---

<sup>18</sup> Um *constructo* é o resultado da prática interpretativa de uma comunidade interpretativa para transformar determinadas “formas de olhar para mundo” em naturais. Em outras palavras, é uma “imagem” (representação social) frequentemente difundida por um grupo de pessoas que sintetiza sua visão sobre um ente ou prática social. (BECKER, 2015, p. 81).

<sup>19</sup> Ler anexo I;

<sup>20</sup> Denominação genérica, bem como *ciclano*, a um agente consagrado no campo artístico hipoteticamente referenciado.

que nós não entende, o que é diferente da cultura do povão, dos artista de novela, dos cantor de sertanejo, funk e axé. Têm as diferença, né?”<sup>21</sup>.

Em nosso *construto*<sup>22</sup> mostramos que segundo o “ideal popular” o artista é um indivíduo dotada de capacidades extraordinárias que as executam em eventos que decidem participar, ganhando dinheiro para mostrá-las enquanto se divertem. Primeiramente, percebemos que o conceito romântico de gênio que apresentamos anteriormente, ainda presente no imaginário social, esconde que há na manifestação artística uma intensa e constante dedicação de tempo ao aprendizado e aperfeiçoamento constantes; depois, crer que o êxito de alguns significa o sucesso de todos os artistas, é acreditar que figuras conhecidas geram uma ideia falsa de que todo artista é bem sucedido; e como “todos eles são bem sucedidos, podem trabalhar menos, e ainda ganhando para fazerem o que gostam”. Isso resulta na ideia de que os músicos, desvinculados do trabalho “comum”, possuem tempos de trabalho menos intensos e mais curtos, em relação as jornadas ordinárias de tempo parcial ou completo, mostrando desconhecimento das suas formas de trabalho.

Os demais elementos, por uma parte, acabam por estigmatizar os grupos de artistas, geralmente dedicados a espetáculos ao vivo, que geralmente trabalham pela noite, e em lugares “malvistas” (bares, casas de festas, boates, etc.), e por outra, ao associar movimentos artísticos à subversão às normas sociais, protestos e desobediência civil (*grosso modo*, influenciados pelas visões de movimentos no passado, com os *hippie*, por exemplo). E por último, estabelecem uma distinção dos espaços e dos públicos de cada uma desses espaços de trabalho dos artistas “populares” e “sérios” ou “eruditos”. Cármem Arruda (2015) chama a atenção a esses mesmos elementos em exercício similar ao nosso, dizendo das confusões geradas pelo sobre comum sobre as vidas de artistas.

### **2.1.1 – O trabalho musical estudado pela sociologia: descortinando os mundos da arte (variação I – I)**

---

<sup>21</sup> Esse parágrafo foi pensado para reproduzir a linguagem coloquial, a forma falada da língua. Portanto, as silepses de número que geram ausência de concordância verbal são propositais e as escolhemos como predominantes na construção deste texto por serem uma característica da maneira de falar do “goiano”.

<sup>22</sup> FoiFoi construído com base em relatos de algumas pesquisas que em suas abordagens qualitativas propuseram questões a musicistas sobre percepções acerca de suas condições na sociedade, bem como sobre a maneira que creem que são vistos em suas sociedades. *Todos modos*, o *construto* não visa definir categoricamente quais são os elementos que compõem uma representação social *universal* do músico, senão melhor associamos elementos frequentemente elencados em pesquisas e textos canônicos da área sobre o tema, e também de experiências em conversas corriqueiras e entrevistas feitas pelo autor em outras oportunidades (executadas em disciplinas de metodologia e sociologia do trabalho durante a graduação).

Na segunda metade do século XX, Howard Becker desenvolve alguns estudos (1951, 2008 [1963]) sobre ocupações e profissões musicais em Chicago. O sociólogo que também era pianista de *jazz*, esmiúça, em trabalhos pioneiros, as características do trabalho e processos de interação entre os músicos em *performance* e seu público. Evidencia no trabalho em serviços musicais “a autoridade justificada por uma expertise adquirida pelo servidor, mas que deve ser reconhecida e valorizada pelo cliente” (NUNES; MELLO, 2012). Além disso, mostra a necessidade de conhecer e estudar as relações e convenções dos muitos atores que fazem parte dos mundos da arte<sup>23</sup>. Em continuidade aos estudos anteriormente mencionados, Becker, após a publicação de *Art Worlds* ([1982]2008), acaba por construir umas das principais referências da área de estudos sobre trabalho artístico, bem como o mercado das artes, e com *Outsiders* (2008)<sup>24</sup> e, recentemente *Do you know?*(2009) e nos proporciona mais elementos para uma análise das convenções, redes de relação e trabalho de músicos.

Décadas depois da publicação de *Art Worlds*, Pierre-Michel Menger dedicará suas pesquisas a investigar sobre o trabalho musical, de espetáculos e outras modalidades do trabalho criativo. É ele quem propõe que as mudanças no mundo musical surgiriam a partir do trabalho de compositores, mas não sozinhos, senão ligados a uma rede de produção cultural/musical, consumidores, críticos e o Estado possibilitando maneiras de fomento. Entendemos que assim como foi feito no passado, em que estudos tradicionais (cf. RODRIGUES, 2002, capítulo I) viam na profissão da engenharia um modelo de referência para o desenvolvimento social e também do mundo do trabalho (se as técnicas da engenharia avançam, a sociedade e seu trabalho desenvolve tecnologicamente), Menger vê no trabalho criativo artístico a condição constante de inovação. Além disso, “desmistifica as representações românticas ou demeritórias do trabalho do artista [...] [tanto no] mundo da música erudita [como] na esfera da música popular ou ‘ligeira’” (NUNES; MELLO, 2012).

Em seu livro *Retrato do artista enquanto trabalhador – metamorfose do capitalismo* (2005), avançando *más allá* das redes de relação cooperação e convenções do trabalho artístico, Menger dedica-se a um estudo da condição do artista enquanto trabalhador na sociedade do século XX, avaliando seus perfis estatísticos e os elementos basilares nos quais se funda o trabalho e o mercado das artes. O autor apresenta um elemento básico (MENGER, 2005, p. 11 – 14) para a análise sociológica do artista, qual seja: de que o trabalho artístico vive com a (i)

---

<sup>23</sup> No mundo da música: instrumentistas, cantores, produtores, *luthiers*, arranjadores, compositores, copistas (ocupação já inexistente ou em vias de extinção), proprietários de casas de shows, os indivíduos das redes sociais que constrói o músico...

<sup>24</sup> O livro traz os dois artigos citados no paragrafo anterior, já que se trata de uma coletânea de texto do autor publicados entre os anos de 1951 e 1963.



incerteza, como desafio, já que não há total capacidade de se garantir sucesso a todas os bens culturais produzidos, e como um catalisador da invenção e da inovação. A incerteza não é apenas exterior ao trabalho artístico, dependentes das reações do público e do mercado perante uma obra, como também faz parte do ato criador. Como o trabalho criativo se afasta das rotinas das atividades controladas, altamente planejadas, repetitivas e previsíveis, a criação acaba por produzir resultados inseguros a quem faz arte. Também se dedica a perceber qual é a condição da formação do artista, mostrando quais mecanismos são usados para construir e celebrar talentos.

Por fim, em análise metódica do mercado de trabalho artístico, apresenta um o perfil de trabalhadores artistas<sup>25</sup> (jovens, mais instruídos, citadinos, mais vinculados ao trabalho independente, pluriativos e com rendimentos variáveis, mas geralmente baixos em relação aos seus níveis de formação); as formas de emprego em que eles oferecem seu trabalho (auto emprego, *freelancer*, trabalho intermitente, de tempo parcial e multi-assalariado); e relações entre autores, empregadores, empresários e industriais (MENGER, 2005, p. 17 – 20); e investiga a distribuição e o excedente de artistas para um mercado.

Os resultados de sua obra nos ajudam avançar nos estudos sobre o trabalho artístico, tendo-a como uma referência para o estabelecimento de perfis desses trabalhadores, as características de seus numerosos trabalhos e dos processos de profissionalização, o qual significa entender a condição paradoxal do músico, que é ao mesmo tempo trabalhador, empregado, criador, reproduzidor de criação alheia, e, como pede o novo mercado do capital, “empreendedor de si”, em uma competição constante contra si e contra todos.

Defendemos, com base nas constatações de Menger, que há no artista, em sua forma de fazer e ser no mundo do trabalho, o *status* de profissional exemplar em tempos de reestruturação do capitalismo e do trabalho<sup>26</sup>. Partindo de algumas características que ele determina ao trabalho artístico, notamos que há nesse tipo de trabalhador uma junção de elementos exigidos dos demais trabalhadores nesse novo cenário, especialmente no trabalho em serviços: ser qualificado, flexível e pluriativo, vivendo em condições de trabalho independente ou de

---

<sup>25</sup> Vale ressaltar que incorporamos esses elementos em nosso *construto* elaborado na seção 2.1.

<sup>26</sup> Aqui falamos as constatações de estudiosos do trabalho que se dedicaram a estudar as antigas e novas formas (estruturas) que possui o capitalismo hoje. Neles, encontramos que, o desenvolvimento de uma reestruturação produtiva e regimes de acumulação flexível, o mercado apresenta novas formas de trabalho, e com elas, novas formas de trabalhadores. Esse mercado que oferece de vínculos, mais instáveis, frágeis e informais, exige, na contramão, trabalhadores mais qualificados e flexíveis que atuem com diversas práticas e saberes ao mesmo tempo. Nesse contexto, avançam os estudos sobre precarização, flexibilização, desvalorização, múltiplos vínculos, a luta por de direitos trabalhistas e etc.

contratos frágeis e inseguros. São, portanto, algumas das características intrínsecas ao trabalho artístico, referências para as novas exigências de mercado de trabalho nos séculos XX e XXI.

Mas, afinal, estamos falando de trabalhadores profissionais ou não? Em textos<sup>27</sup> que se dedicaram a responder a essa pergunta, encontramos respostas múltiplas, desde os que negam a condição profissional por não haver um monopólio da prática por indivíduos que comprovem qualificação (com reconhecimento/identidade institucional); que se proletarizou; não possui um ideal de serviço (não há um fim prático no conhecimento e no trabalho do músico à sociedade). No entanto, para os limites desse trabalho, estamos de acordo com a conclusão de Nunes e Mello (2012), que na impossibilidade de dar uma resposta definitiva à questão, abdicam de qualificar como profissional o trabalho de músicos, pois não seria relevante para o escopo de sua pesquisa. A mesma situação acontece aqui. Adiante, avançamos a discutir a situação do trabalho no músico no Brasil a partir da literatura dedicada ao tema e da investigação em dados primários.

### **2.1.2 – Trabalho de músico no Brasil: algumas notas do passado (*variação II – I*)**

Concentremo-nos agora no Brasil. Por mais que a bibliografia recente dedicada ao tema<sup>28</sup> denuncie o pequeno número de pesquisas desenvolvidas em território nacional, contamos com uma significativa contribuição de pesquisadoras e pesquisadores das ciências sociais, especialmente da Sociologia, História e Etnomusicologia, ao acervo de conhecimento da área sobre artistas e seu trabalho, e mais especificamente, de músicos e seu trabalho.

Em breve apanhado sobre o olhar das ciências humanas para as artes, vemos que desde antes da primeira edição do *Compêndio de história da música*, depois renomeado de *Pequena história da música* (1980) de Mário de Andrade, as tentativas de análise da história da música ocidental e feita no Brasil, bem como a crítica a obras nacionais publicadas na imprensa pré e pós-imperial, por algum tempo, foram pautadas por uma abordagem puramente estética (ligada à tradição europeia) e pela captação das impressões do público sobre a obra ou cena musical analisada. Claro, se tratando do ofício da *crítica* artística, tais funções estão coerentes. Mas, usar o livro de Mário de Andrade como um exemplo é chamar atenção para um momento em que indivíduos das *letras e humanidades* começam a olhar para a história da música “universal”, e da música nacional, para além de uma coleção iconográfica e de atributos estéticas

---

<sup>27</sup> Nunes (2016 (2016) e Júlia Simões (2014) dedicaram seções de seus trabalhos para pensar a como classificar o trabalho musical, fazendo um apanhado minucioso da bibliografia existente sobre o tema.

<sup>28</sup> Alerta-nos, por exemplo, Mello (2011) e Nunes e Mello (2011).

consagradas em diversos períodos anacronicamente nomeados e caracterizados e, se tratando de música brasileira, um tratado arqueológico e patrimonial.

Andrade, em sua obra, juntamente com seus esforços documentais e arqueológicos, dedica-se a chamar a atenção do leitor a situações contextuais que não só modificaram o curso da “história musical” como também de seus praticantes. Mário de Andrade não trouxe em seu texto dados suficientemente atentos aos trabalhadores da música, seu objetivo não era esse, mas adiciona ao texto informações sobre como alguns eventos históricos influenciaram práticas (nelas incluindo o trabalho de concertistas, por exemplo) e o mercado de bens culturais (bens musicais) de um país<sup>29</sup>. Como não é objetivo deste trabalho analisar as abordagens metodológicas e o conteúdo de obras dedicadas a fazer uma “história da música” no Brasil, não avançaremos nessa discussão, mas entendemos que estava em Mário, e estará em pesquisadores ulteriores do campo da *história cultural*, a preocupação com a situação social dos atores responsáveis pela música de um tempo e espaço: os músicos e suas práticas, e também sua condição de existência na sociedade em questão.

Nas décadas de 1940 e 1950, teremos grandes esforços de intelectuais da época de estudar e colocar sob os holofotes, dentro e fora das fronteiras brasileiras, as grandes figuras nacionais e suas obras *verdes e amarelas*. Dentre eles, mencionamos dois nomes reconhecidamente potentes, e que ainda hoje são fontes de pesquisa, para estudos histórico-musicais no Brasil: José Ramos Tinhorão, jornalista dedicado à história da música “popular”, escrevendo desde a música feita por escravos em épocas remotas da colônia portuguesa no Brasil, até à chegada da fonogramas de música estrangeira em solo nacional reproduzidos por aparelhos eletrônicos. Dele, tivemos a *História da música popular brasileira* (1998); Vasco Mariz, diplomata e membro da Academia Brasileira de Música (sentando-se na cadeira que outrora pertencera a Mário de Andrade) (cf. MARIZ, 2010), dedicou uma extensa parte de sua vida e obra a escrever sobre os considerados grandes nomes da música brasileira, em especial a do ramo “erudito”. Entre seus numerosos títulos, encontramos em mais de 10 edições o livro *História da música no Brasil* (2010)

Parte importante desses projetos de historiografar as andanças da música brasileira foram as obras biográficas<sup>30</sup> de ícones nacionais da música erudita e popular. Por iniciativas de cientistas sociais, bem como jornalistas, e com incentivos do Estado brasileiro por meio de

---

<sup>29</sup> Conferir a seção sobre “História da música brasileira” em sua obra, *Pequena história da música* (ANDRADE, 1980) que serve de exemplo à abordagem mencionada.

<sup>30</sup> Abordamos sobre o tema das biografias, história de vida e trajetórias, tal como seus usos, nas ciências sociais no Estudo 3, seção 3.1, do texto.

projetos de publicação e divulgação cultural via Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) desde o Estado Novo de Getúlio Vargas.

## **2.2 – Músicos no Brasil: uma aproximação aos dados (*tema II*)**

Mencionamos, até o momento, as tentativas da historiografia em estudar a música brasileira que, acidental, proposital ou insuficientemente, esbarrava no tema “músicos e seu trabalho”. Na história recente da Sociologia feita no Brasil, especialmente, aparecem estudos que se dedicam ao tema do trabalho nos mundos da arte. Neles, encontramos análises alinhadas às diversas correntes da sociologia das profissões, esforços comuns aos estudos já mencionados anteriormente, como os de Becker e Menger, e que dedicarão atenção às condições de vida, formação e trabalho, bem como o levantamento do perfil dos trabalhadores no campo e discussão sobre questões de gênero e diferenças de socialização e trajetórias pessoais e profissionais entre os sexos de trabalhadores em artes.

Essas e esses autoras e autores<sup>31</sup> brasileiros apontam a existência de poucas pesquisas sobre o tema do trabalho artístico no campo da sociologia do trabalho e profissões, mas reconhecem o seu significativo valor. Como temas perenes, esses textos tratam: (i) da condição profissional do trabalho musical no Brasil (uma tentativa de classificação); (ii) descrição do perfil de trabalhadores e as; (iii) transformações desse perfil; (iv) os meios de regulação jurídica do trabalho de artistas; (v) formas de vínculo empregatício e; (vi) fomento de atividades (e suas diversas fontes, públicas e privadas). Mais recentemente, fortemente influenciados pela nova sociologia do trabalho francesa (p.e. DUBAR, 2005, 2012) e anglo-saxã (p.e. ABBOTT, 1998), com ênfase na estadunidense, vemos estudos sobre (vii) os processos de socialização profissional; (viii) trajetórias de trabalhadores do campo e; (ix) suas biografias como parte importante das análises, que buscam menos satisfazer o modelo tradicional de estudo da sociologia das profissões (RODRIGES, 2002) e mais se interessam em discutir sobre as; (x) das jurisdições que regem e organizam os direitos de produção e reprodução de bens artísticos; (xi) percepções dos trabalhadores sobre suas próprias atividades, seja pelo grupo profissional, seja pela sociedade em geral, e sua identificação com essas atividades.

Após essa abertura, apresentamos o objetivo deste capítulo no contexto desse trabalho. Em sua primeira parte buscamos apresentar uma descrição do perfil do trabalhador musical no Brasil, com base dados primários extraídos das bases de dados governamentais, quais sejam, a Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), que registra dados sobre trabalho formal no

---

31 Situando-os, portanto, no campo da sociologia das profissões e ocupações em serviços artísticos;

Brasil; e pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD)<sup>32</sup>, que registra também dados sobre o trabalho formal e informal no país; e dados secundários, com base em textos que acederam essas bases para comporem suas pesquisas (NUNES; MELLO, 2011; NUNES; MELLO, 2012; NUNES, 2016; NUNES, 2017; SEGNINI, 2014).

Na segunda parte, focamos nas questões que surgem ao estabelecermos um perfil do mercado de trabalho musical. Portanto, discorreremos sobre algumas das implicações nas diferenças de gênero, classe e raça/cor existentes no grupo, dando ênfase às relações de gênero e divisão sexual do trabalho, falando também sobre arranjos domésticos em famílias com músicos em sua formação. Na parte três, fazemos alguns comentários sobre as trajetórias e os processos de socialização por que passam esses indivíduos. Na parte final, buscamos elaborar uma síntese do apresentado pelo capítulo a formar um grupo de *categorias fundamentais do trabalho musical*, em que evidenciamos características perenes do trabalho musical identificadas nos estudos aqui analisados, relacionando-os com as informações históricas apresentadas no capítulo anterior.

Ressaltamos que não temos a intenção fazer um levantamento bibliográfico exaustivo sobre o tema na sociologia do trabalho brasileira, tampouco propor um ensaio que determine a condição atual do mercado de trabalho musical nacional e inspecione os meios de regulação do trabalho do músico na história do país e postule sobre os rumos desse mercado na atualidade<sup>33</sup>. Pretendemos, ao final e ao cabo, estabelecer uma síntese possível, a partir da literatura analisada e a pesquisa em dados feita, do que há de frequente e característico no mercado de trabalho musical no Brasil.

### **2.2.1 – Perfil e ocupações (*variação I – II*)**

Seguimos, portanto, com a *caracterização dos grupos de trabalhadores do da música e suas funções sociais*. De maioria de indivíduos do sexo masculino e brancos, com as mulheres (brancas) preponderando em ocupações formais ligadas ao ensino; apresentados e socializados com a música, geralmente, em ambientes familiares e religiosos; com alto nível de escolaridade (comparados aos demais ocupados no Brasil), mas com rendimentos pequenos; endogâmico (músicos casam entre si); trabalhando predominantemente no mercado informal em mais de um emprego ao mesmo tempo, portanto, experimentando o trabalho intermitente e multiforme, por

---

<sup>32</sup> Realizada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).

<sup>33</sup> Até porque Jordão Horta Nunes (2016), em seu texto sobre intitulado *Da performance à produção cultural: caminhos do profissionalismo no mundo da música*, dedica-se a fazer isso de maneira maestra.

muitas vezes precário), como regra. Registram um alto número de trabalhadores “por conta própria”. E, dentre as muitas ocupações possíveis, os indivíduos se identificam fortemente com seus trabalhos de *performance* (apresentação ao vivo).

Desde 2008, na Classificação Brasileira de Ocupações<sup>34</sup>, registram-se atividades musicais em duas famílias ocupacionais: (i) código 2626, para “Músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos” e (ii) código 2627, para “Músicos intérpretes (cantor e instrumentista)”. Reconhecidamente, registram-se 6 ocupações musicais, mas não incluem às famílias a ocupação de professor de música.

Apresentamos aqui o perfil do mercado de trabalho em serviços musicais brasileiro<sup>35</sup>, bem como as ocupações reconhecidas por ele. Nele, fazemos um resumo das informações frequentes apresentadas em diferentes pesquisas sobre esse mercado nos últimos anos. Expandiremos, a seguir, cada uma das afirmações feitas, justificando-as.

### 2.2.2. – Relações de gênero (*variação II – II*)

Segundo a PNAD, em 2011, dos 127.972 ocupados no setor de serviços musicais, 108.127 (85%) eram homens (SEGNINI, 2014, p. 80)<sup>36</sup>. Do total de trabalhadores neste ano, 2011, 9.602 eram mulheres brancas e 51.859 eram homens brancos. Olhando somente para o setor formal, com base em dados da RAIS, em 2014, tínhamos um total de 11.062 homens contra 5.255 mulheres ocupadas em vínculos formais (NUNES, 2016, p. 253). Há pesquisas (MELLO, 2011; PICHONERI, 2006) que registraram uma proporção de 70% de homens e 30% de mulheres nas amostras com as quais pesquisaram (observando uma proporção que pode servir como referência para o setor) Na pesquisa em dados da RAIS 2010 (84% homens e 16% mulheres) e PNAD 2009 (76% homens e 24% mulheres) de Nunes e Mello (2011), seus dados se aproximam dessa cifra.

---

<sup>34</sup> “CBO é o documento normalizador do reconhecimento [Reconhecimento para fins classificatórios, sem função de regulamentação profissional], da nomeação e da codificação dos títulos e conteúdo das ocupações do mercado de trabalho brasileiro. É ao mesmo tempo uma classificação enumerativa e uma classificação descritiva” (Não sei como citar esse site).

<sup>35</sup> Para maiores detalhes sobre o perfil deste mercado dos quais não abordamos aqui, como idade média dos ocupados, tipos de família, quantidade de filhos, vinculação a associação sindical e outros, indicamos a leitura do texto *O trabalho de músico no Brasil: tensões identitárias e arranjos domésticos* de Nunes (2017).

<sup>36</sup> A autora traz aspectos como formação, trajetória, relações de gestão e vínculos empregatícios para caracterizar o trabalho de músicos eruditos no país, chegando às seguintes constatações: 1) é um espaço de homens brancos, e dos solistas, de homens brancos que pertencem a uma elite econômica e social; 2) não autônomos em relação ao mercado, uma vez que quem financia os trabalhos ditam normas; 3) cresceu o número de ocupados do grupo “**profissionais dos espetáculos e das artes**” nos intervalos de 1992 e 2003, 2003 e 2011 mais do que a população ocupada em todo o país em outras áreas, no entanto, representavam 8% dos 46% dos ocupados com carteira assinada em 2011; 4) tem a docência superior e o trabalho em orquestras como as principais possibilidades de vínculo formal; 5) é sensível a mudanças de cenário e determinações político-partidárias.

Quando olhamos para os números em relação às ocupações, entre os músicos intérpretes, o número de mulheres diminui. Entre as ocupações vinculadas à criação e à intelectualidade (arranjadores, compositores, musicólogos e regentes) ele cresce. E acaba por ser maior que de homens nas ocupações de educação musical, especialmente no nível superior (NUNES, 2016; MELLO, 2011). A seguir, na tabela 1, apresentamos, como exemplo, um apanhado do número de indivíduos por sexo em cada ocupação, classificados segundo a CBO2002<sup>37</sup>, em que poderemos evidenciar essa diferença.

---

<sup>37</sup> Para essas e mais informações, acessar:  
<<http://ww.mtecho.gov.br/cbsite/pages/informacoesGerais.jsf;jsessionid=QyrVMyv6lCKuoKQIZU741Bu1.slave15:mte-cbo>>

**Tabela 1** – Número de ocupadas/os em cada ocupação, de cada sexo (2014 – 2018)

	2014			2015			2016			2017			2018		
	M	F	Total	M	F	Total	M	F	Total	M	F	Total	M	F	Total
Compositor	68	44	112	45	20	65	34	17	51	47	15	62	43	13	56
% Sexo	0,65	1,5	0,84	0,44	0,71	0,5	0,35	0,65	0,41	0,48	0,56	0,5	0,45	0,53	0,47
Músico ARRANJADOR	1330	314	1644	1299	351	1650	1287	294	1581	1219	298	1517	1214	308	1522
% Sexo	12,69	10,74	12,27	12,78	12,44	12,71	13,1	11,18	12,7	12,45	11,11	12,16	12,81	12,48	12,74
Músico REGENTE	2491	943	3434	2321	870	3191	2170	731	2901	2120	655	2775	2130	639	2769
% Sexo	23,77	32,24	25,62	22,84	30,83	24,57	22,09	27,79	23,3	21,65	24,42	22,25	22,47	25,9	23,18
Musicólogo	340	115	455	299	113	412	289	140	429	293	144	437	346	137	483
% Sexo	3,24	3,93	3,39	2,94	4	3,17	2,94	5,32	3,44	2,99	5,37	3,5	3,65	5,55	4,04
Músico INTÉRPRETE CANTOR	899	353	1252	872	384	1256	818	340	1158	865	324	1189	802	296	1098
% Sexo	8,58	12,07	9,34	8,58	13,61	9,67	8,33	12,93	9,3	8,83	12,08	9,53	8,46	12	9,19
Músico INTÉRPRETE INSTRUMENTISTA	5350	1156	6506	5328	1084	6412	5225	1108	6333	5248	1246	6494	4945	1074	6019
% Sexo	51,06	39,52	48,54	52,42	38,41	49,38	53,19	42,13	50,86	53,59	46,46	52,06	52,16	43,53	50,38
Total	10478	2925	13403	10164	2822	12986	9823	2630	12453	9792	2682	12474	9480	2467	11947
% Sexo	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

**Fonte:** dados da RAIS extraídos pelo aplicativo DARDO, elaborado pelo autor.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Todas as pesquisas com dados foram feitas com a ajuda e revisão do professor Jordão Horta Nunes.



Muitas das pesquisas da área mostram uma maior presença de mulheres em atividades ligadas ao ensino. A explicação desse fato parte da seguinte constatação: as mulheres ocupadas em serviços no mercado começam a trabalhar depois de obter algum título institucional ou após maior tempo de formação do que os homens. Em outras palavras, há menos iniciantes do sexo feminino no mercado. Verifica-se nas trajetórias de trabalhadoras musicais que nos processos de socialização vivenciados desde a infância, essas mulheres aprendem alguns valores ligados a um papel social ligado ao gênero, que liga a mulher às funções do trabalho reprodutivo<sup>39</sup> como a maternidade e o trabalho doméstico. Esses papéis de gênero que associam as mulheres representações sociais do feminino acabam por influenciar nas trajetórias profissionais delas. Portanto, é plausível que verifiquemos um maior número de mulheres vinculadas a postos de trabalho mais estáveis. Assim, as ocupações que ofereçam maior estabilidade e que tenham suas práticas ligadas ao cuidado e ao ensino, bem como sejam em espaços mais seguros<sup>40</sup>, serão essas favoráveis à presença feminina. Vale ressaltar de que como as mulheres investem mais em sua formação (menos iniciantes) e se vinculam mais que os homens a trabalhos estáveis (o que possibilita uma construção de carreira), acabam obtendo uma renda individual maior.

Matheus Mello (2011), em pesquisa com trabalhadores musicais em Goiânia no ano de 2009, verificou, baseado em seus dados, que a grande diferença entre os sexos no trabalho musical está baseada no fato de “as mulheres [...] não terem satisfatoriamente a opção de se ‘arriscar’ na profissão, levando-as desde cedo a uma opção pessoal [de trabalhar em algo] que oferecer mais ‘segurança’” (2011, p. 150).

Outra constatação, vindas de outras pesquisas (NUNES, 2017; MELLO, NUNES, 2014) é que a mulher, por ter que se dedicar ao trabalho doméstico, acaba tendo menos tempo para estudar e praticar. Como mostrou Nunes (2017, p. 127 – 128), a delegação das atividades domésticas às mulheres em casas com trabalhadoras musicais não se explica apenas “pela relação entre o trabalho reprodutivo e produtivo” (2017, p. 127), com uma desvalorização do reprodutivo, “mas também por uma construção de gênero que [destina às] mulheres, minoritárias na ocupação, às atividades de ensino superior e à colocação em formas estáveis

---

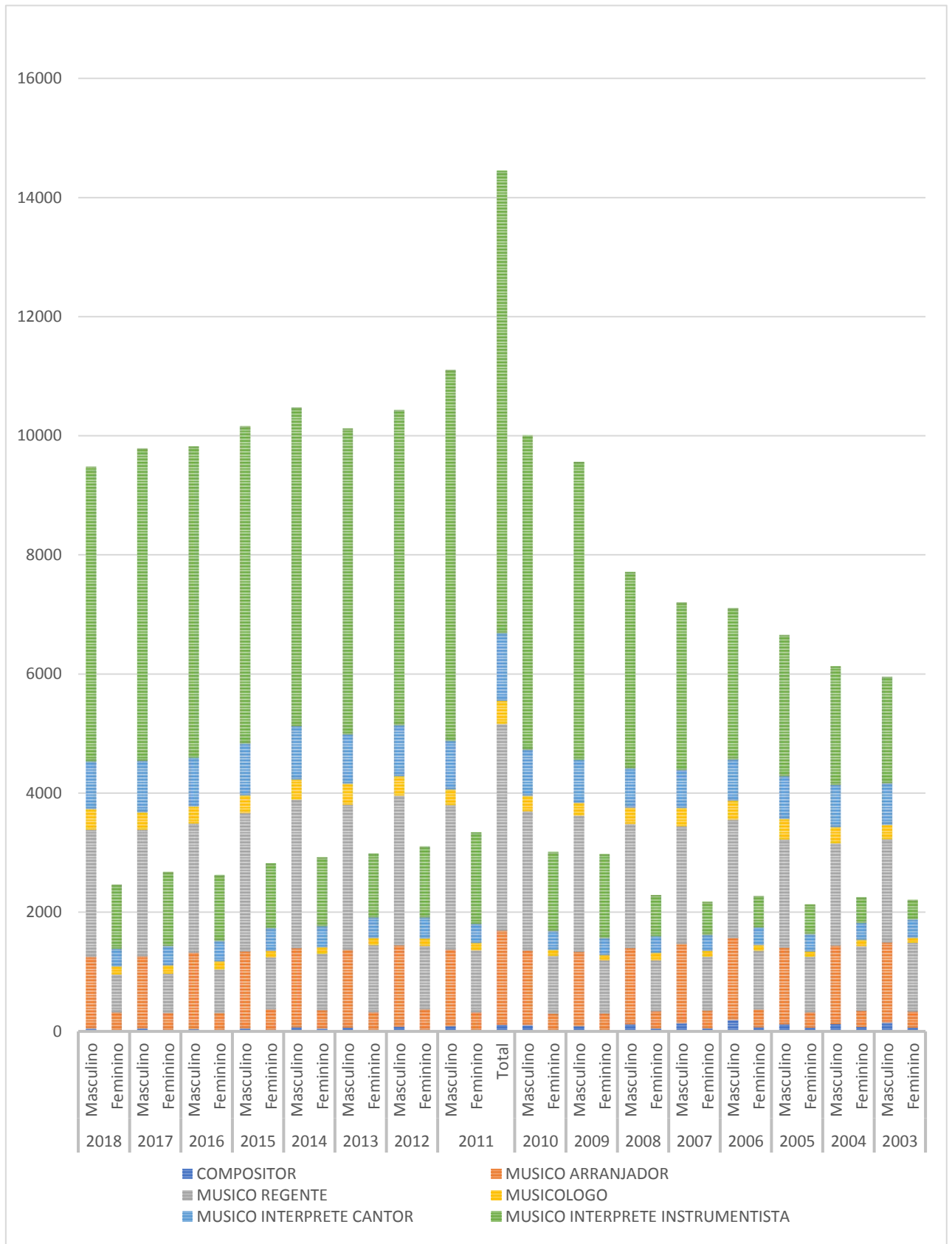
<sup>39</sup> Para mais dados sobre o trabalho produtivo e reprodutivo nas relações de trabalho no Brasil. Conferir: TOSTA, 2016.

<sup>40</sup> Sabendo que os trabalhos de *performance* demandam deslocamento do músico aos locais de apresentação, período noturno, tanto para apresentações do ramo popular como do erudito e que para os dedicados à música dita “ligeira”, o trabalho pode acontecer em casas noturnas, boates, restaurantes etc., entendemos que tais as condições representem riscos às mulheres, principalmente. Se antes não participavam de atividades de *performance* tampouco, por razões “morais” (bem com veremos no Estudo 3), temos dados na sobre a história da música no Brasil que mostram que no princípio do século XX, políticas públicas que implantavam cursos de profissionalização para músicos já atuantes no mercado, especialmente do Rio de Janeiro, não permitia presença de mulheres em seu quadro de alunos dos turnos noturnos! (SIMÕES, 2011, p. 91-92) .

[...] com rendimentos mais altos e [...] menos flexibilizadas” (2017, p. 127 – 128). Assim, sabendo da possível, e comum<sup>41</sup>, sobrecarga de trabalho doméstico às mulheres, lhes orienta a selecionar trabalhos com maior previsibilidade de horários e atividades. Mas, isso as impede de dedicar tempo ao estudo de teoria e prática com o instrumento, especialmente no caso de trabalhadoras *performers*, em que a dedicação à execução é imprescindível. Sobre isso, há estudos que indicam que os homens, como resultados dos arranjos domésticos que apresentamos, tem cerca de 2 duas horas diárias estudo a mais que as mulheres (cf. MELLO, 2011; BENNET, 2008). Como o casamento entre músicos é frequente (PICHONERI, 2011), em casais bioativos, a diferenciação entre os sexos se intensifica quando pensamos sobre o processo de aperfeiçoamento à *performance* dos musicistas. “[...] a mulher estaria mais ‘naturalmente’ direcionada ao trabalho pedagógico, de ensino musical, até para proporcionar o tempo que o parceiro necessita para se aprimorar” (NUNES; MELLO, 2012).

---

<sup>41</sup> Como indica a literatura sobre questões de gênero e trabalho (p.e. cf. TOSTA, 2011).

**Gráfico 1 – número de indivíduos em cada sexo por ocupação, (2003 – 2018)**

**Fonte:** RAIS, elaborado pelo autor (Excel 2016).

### **2.2.3 – Escolaridade e ganhos (*variação III – II*)**

Nunes e Mello (2011, p. 106-107) identificaram em uma análise dos dados da PNAD, somada aos dados da RAIS, que em 2009 “de que a média salarial dos vínculos formais em serviços musicais foi 3,63 salários mínimos, indica que a categoria recebe [...] uma remuneração relativamente baixa para o nível técnico [...] do grupo”. Ainda mostravam que na RAIS 2010, 42,2% dos trabalhadores possuíam nível escolar maior que o ensino médio e que a PNAD. Hoje, verificamos que no setor formal, dados aos quais tivemos acesso, 45,3% possui nível escolar maior que ensino médio completo, sendo que só em 2018, o setor formal registrou 4089 ocupados com o nível superior completo, do total de 11.947 daquele ano e 73,6% desse total ganhava entre 0,5 e 4,0 salários mínimos (RAIS 2018).

**Tabela 2** – renda média de trabalhadores por salários mínimos em 2018 (frequência por sexo e em cada ocupação)

		2018												{ñ class }	Total
		Até 0,50	0,51 a 1,00	1,01 a 1,50	1,51 a 2,00	2,01 a 3,00	3,01 a 4,00	4,01 a 5,00	5,01 a 7,00	7,01 a 10,00	10,01 a 15,00	15,01 a 20,00	Mais de 20,00		
COMPOSITOR	Total	0	6	18	11	8	4	2	2	2	3	0	0	0	56
	Masculino	0	4	13	9	6	3	1	2	2	3	0	0	0	43
	Feminino	0	2	5	2	2	1	1	0	0	0	0	0	0	13
MUSICO ARRANJADOR	Total	55	257	351	143	209	113	81	69	131	82	17	2	12	1522
	Masculino	30	227	282	120	172	93	65	51	91	59	11	2	11	1214
	Feminino	25	30	69	23	37	20	16	18	40	23	6	0	1	308
MUSICO REGENTE	Total	79	416	716	395	471	202	131	141	87	48	33	9	41	2769
	Masculino	51	334	557	296	355	158	105	109	75	35	23	8	24	2130
	Feminino	28	82	159	99	116	44	26	32	12	13	10	1	17	639
MUSICOLOGO	Total	9	84	139	71	76	47	15	16	12	8	0	0	6	483
	Masculino	7	62	104	55	51	34	8	10	9	3	0	0	3	346
	Feminino	2	22	35	16	25	13	7	6	3	5	0	0	3	137
MUSICO INTERPRETE CANTOR	Total	13	64	261	185	206	115	96	52	76	8	1	1	20	1098
	Masculino	11	50	194	148	154	92	51	35	44	6	1	0	16	802
	Feminino	2	14	67	37	52	23	45	17	32	2	0	1	4	296
MUSICO INTERPRETE INSTRUMENTISTA	Total	163	402	1408	623	902	578	320	453	457	527	123	10	53	6019
	Masculino	116	322	1200	523	760	492	265	380	367	379	88	8	45	4945
	Feminino	47	80	208	100	142	86	55	73	90	148	35	2	8	1074
Total	Total	319	1229	2893	1428	1872	1059	645	733	765	676	174	22	132	11947
	Masculino	215	999	2350	1151	1498	872	495	587	588	485	123	18	99	9480
	Feminino	104	230	543	277	374	187	150	146	177	191	51	4	33	2467

**Fonte:** dados da RAIS extraídos pelo aplicativo DARDO, elaborado pelo autor.

**Tabela 2** – renda média de trabalhadores por salários mínimos em 2018 (frequência por sexo e em cada ocupação)

		2018	2018	2018	2018	2018	2018	2018	2018	2018	2018	2018
		A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	Total
<b>COMPOSITOR</b>	Total	2	1	1	5	1	28	3	15	0	0	56
	Masculino	1	1	1	4	1	25	2	8	0	0	43
	Feminino	1	0	0	1	0	3	1	7	0	0	13
<b>MUSICO ARRANJADOR</b>	Total	8	15	90	115	91	589	84	479	41	10	1522
	Masculino	8	14	79	102	67	510	67	335	25	7	1214
	Feminino	0	1	11	13	24	79	17	144	16	3	308
<b>MUSICO REGENTE</b>	Total	9	17	25	94	68	1133	243	1080	90	10	2769
	Masculino	8	14	22	85	60	935	194	737	69	6	2130
	Feminino	1	3	3	9	8	198	49	343	21	4	639
<b>MUSICOLOGO</b>	Total	0	7	2	6	17	198	50	185	14	4	483
	Masculino	0	7	2	6	16	148	36	124	5	2	346
	Feminino	0	0	0	0	1	50	14	61	9	2	137
<b>MUSICO INTÉRPRETE CANTOR</b>	Total	5	13	51	69	65	581	76	228	8	2	1098
	Masculino	5	10	48	59	60	451	48	116	4	1	802
	Feminino	0	3	3	10	5	130	28	112	4	1	296
<b>MUSICO INTÉRPRETE INSTRUMENTISTA</b>	Total	32	52	172	263	190	2511	509	2111	131	48	6019
	Masculino	31	48	152	244	166	2226	420	1535	92	31	4945
	Feminino	1	4	20	19	24	285	89	576	39	17	1074
<b>Total</b>	Total	56	105	341	552	432	5040	965	4098	284	74	11947
	Masculino	53	94	304	500	370	4295	767	2855	195	47	9480
	Feminino	3	11	37	52	62	745	198	1243	89	27	2467

**Fonte:** dados da RAIS extraídos pelo aplicativo DARDO, elaborado pelo autor.

**Legenda:** (A) Até 5ª Incompleto; (B) 5ª Completo Fundamental; (C) 6ª a 9ª Fundamental; (D) Fundamental Completo; (E) Médio Incompleto; (F) Médio Completo; (G) Superior Incompleto; (H) Superior Completo; (I) Mestrado; (J) Doutorado.

### 2.2.4 – Trajetórias e socialização (*variação IV – II*)

A partir do século XIX, a música passa a fazer parte da vida cotidiana dos “comuns”. O número de praticantes diletantes aumenta vertiginosamente nas sociedades em que a burguesia crescia e tomava forma, incorporando elementos artísticos às suas práticas. No Brasil oitocentista, famílias viam na aquisição de um instrumento musical como o piano uma possibilidade de ascensão social na hierarquia dos prestígios<sup>42</sup>. “ter um piano em casa era sinônimo de civilidade, para como os europeus” (MARCÍLIO, 2009, p. 27). Com a incorporação da prática diletante pela sociedade em geral, passa a ser comum o número de pessoas que principiam suas formações em tenra idade no seio familiar (especialmente mulheres, como veremos no **Estudo** seguinte). Mas, mesmo antes da formação de diletantes se tornar comum, verificamos anteriormente (vide **Estudo 1**) que, desde os períodos de formação artesanal ao ofício, a *família* formava parte importante na inserção de novos indivíduos à música. É também indispensável dizer que em todos os momentos do desenvolvimento da música ocidental, a *igreja* (“religião”; católica e protestante), como instituição, foi e é um grande polo de formação de nossos musicistas.

Tal como antes na história, constata-se ainda hoje, em pesquisas recentes, que as instituições *família* e *igreja* são entes principais na formação musical dos indivíduos. Nunes e Mello (2012, p. 114-115), estudando a identidades e trabalho em serviços musicais, apontam como resultado de suas pesquisas que muitos trabalhadores (em sua amostra) creditam à família, em primeiro lugar e à igreja (ou à “religião”, como denominam a variável explicativa) em segundo lugar, como agentes principais no processo de formação e de identificação à prática musical. Em adição a isso, encontram uma correlação positiva entre os fatores igreja e “ganhos”, entendendo que os trabalhadores vinculados à música religiosa encontram na indústria musical voltada ao público religioso uma ampla possibilidade de trabalho (gravando discos e DVDs na vertente do gospel evangélico, por exemplo).

Para os que já estão inseridos no mundo hoje, a pluriatividade (atuação em diferentes ocupações) se apresenta como uma constante. Mas, ao olharmos para o trabalho musical, percebemos que essa condição tem uma dupla interpretação: há trabalhadores que consideram o trabalho multiforme uma importante ferramenta de formação ao musical, como uma

---

<sup>42</sup> Robervaldo Linhares (x) nos mostra que a presença de um piano em casas de famílias burguesas no Brasil dos séculos XIX e princípio do XX era um sinônimo de status social, bem como um meio aumento do capital social da família, analisamos, já que para além de um “móvel” indispensável às casas que “gente culta e importante”, o ensino de música às filhas da família significava um investimento no capital simbólico, porque significava à época oferecer ao mercado de relações sociais, uma cômputo com habilidades valorizadas, o que possibilitaria “bons casamentos”. Voltaremos a falar sobre o tema no **Estudo 3**.

característica desse tipo de trabalho, e outros que a leem como uma resposta a suas condições financeiras (como recurso para complementar a renda) (MELLO, 2011, p. 156).

Estudos que investigam os processos de identificação dos músicos com seu trabalho constataam que, o trabalho multiforme representa um indicativo de precarização no setor um possível gerador de crises identitárias, levando a alguns casos de que Becker (2009) identifica em que músicos acabam por se verem como trabalhadores comuns, e não músicos, ao se envolverem com músicas e estilos que não apreciam. Mas, ao mesmo tempo, tona-se uma condição que potencializa o investimento em crescimento profissional e pessoal e amplia as possibilidades que *realização* do indivíduo trabalhador (PICHONERI, 2006; MELLO, 2011).

Em concordância com os estudos de Menger e Becker que tratamos atrás, diferentes pesquisas mostram que diante das muitas possibilidades de trabalho em música, a *performance* acaba por ser a principal ocupação no processo de identificação do trabalhador. Não por isso, é em situação de “apresentação ao vivo” que o musicista mostra suas habilidades e tem a possibilidade de ser avaliado diretamente pelo público geral, diferentemente de atividades de docência, composição e afins, que acabam por receber *feedbacks* de seus pares. Mas, diferente da *performance*, a ocupação mais constante na vida de grande parte dos músicos é a docência (formal ou informal), e isso se explica por ser a atividade que mais permite ganhos regulares ao trabalhador, e lhes serve como atividade “possibilitadora” dos trabalhos “propriamente” musicais, como é a *performance*. Cármem Arruda (2015) denominará, em sua pesquisa com artistas professores de universidades, à docência superior de “ocupação parasita”, aquela que lhes permite ganhos seguros e constantes que lhe possibilitarão continuar ativos nas atividades artísticas.

### **2.2.5 – Características fundamentais para o estudo do ofício e trabalho em música**

O objetivo dessa seção, por mais que pareça pretencioso, é o seguinte: fazer uma síntese das características nos textos aqui analisados, construindo uma espécie de *grupo de variáveis* que os guiaram em seus diferentes objetivos. Ao fazê-lo, queremos ressaltar quais são os elementos frequentemente considerados relevantes em pesquisas no ramo da sociologia do trabalho em serviços artísticos em musicais, possibilitando, contribuir a futuras pesquisas que visem conhecer mais sobre o trabalho de músicos.

Em estudos estatísticos, percebemos que, para além das variáveis sociais (sexo, raça/cor, escolaridade, rendimento, idade, ocupação, por exemplo), foi relevante investigar (i) o número de indivíduos com atividades secundárias; (ii) horas ocupadas no dia, identificando quanto era



dedicado ao trabalho e ao estudo/aperfeiçoamento; para estudar relações de gênero, é sumamente importante verificar dados das (iii) trajetórias individuais dos trabalhadores, que possibilitarão perceber (iv.a) elementos da formação de papéis de gênero em seus processos e socialização; (iv.b) arranjos domésticos.

Considerando o trabalho multiforme como característico do mundo da música, é importante buscar (v) uma revisão das categorias de *performance* e produção cultural, visto que há pesquisas que apontam para uma fusão da figura do performer-compositor-produtor, e outras que repensam o conceito de autoria, quando olham para o trabalho de DJs, por exemplo; o que leva também a investigações relacionadas a (vi) direitos sobre a produção, autoria, reprodução, distribuição e execução (interpretação) de produtos musicais.

Continua sendo indispensável o estudo das (vii) redes de relações desses trabalhadores, visto que grande parte das suas (viii) formas de legitimação da expertise, para além da *performance*, está ligada ao “quem indica” as (ix) possibilidades de emprego. Também indispensável é (x) uma análise contextual, observando quais são as propostas políticas para a arte do governo que perpassam pelas atividades artísticas de um período. Isso porque o trabalho artístico continua sensível às mudanças políticas que trazem novas propostas para o gerenciamento de fomento, gestão do trabalho e do conteúdo dos produtos culturais. Esses elementos podem impor contenção de investimentos, novas formas de “checagem” (ou, sem eufemismos, a determinação de censura), ou até a criminalização de espaços de trabalho (bailes de forró ou *reggae* e bailes funk, por exemplo) e de formas de expressão (ritmos musicais, tipos de filmes ou performances teatrais, por exemplo)

Creemos que sejam essas as características fundantes para o trabalho musical em suas muitas formas e épocas de apreciação. Tal como proposto em uma outra pesquisa (vide **Anexo II**) cremos que há variáveis e características da condição do trabalho artístico-musical que são “atemporalmente” relevantes.

### **Estudo 3 – a vida de uma maestrina ontem e hoje: o caso de Chiquinha Gonzaga (fantasia)**

No estudo anterior, nos dedicamos a fazer uma descrição do grupo de trabalhadores da música e as funções sociais (ocupações) possíveis pela história do Brasil recente. Nela, chamamos a atenção, principalmente para as diferenças entre os sexos existente nesse mercado, mas sempre tendo como pressuposto de que a mulher, há muito, está inserida no mercado de trabalho em todos ou quase todos os ofícios sem impedimentos legais. Portanto, o que vemos em nossas análises são resultados da inserção das desigualdades sociais transpostas de outros setores da vida (privados e públicos) e implantados institucionalmente no mundo do trabalho.

Há muitos estudos (HIRATA, 2014; KERGOAT, 2003; HIIRATA, KERGOAT, 2007) denunciam a existência do segundo sexo nos espaços de labor e que tê-lo como variável importante na análise de diferenças nas relações de trabalho seria mais do que importante, torna-se essencial. O pensamento social da corrente feminista, já desde os anos 1970, propunha novas formas de olhar para as relações de diferença entre homens e mulheres nos espaços de trabalho, também. É nesse contexto que análises consubstanciais, mostravam a existência da sobreposição de marcadores da diferença sobre alguns corpos. Essas análises propunham um olhar atento as variáveis de gênero, raça/cor e classe ao mesmo tempo.

Muitas dessas desigualdades, temos dito, foram registradas em nossas análises anteriores num mundo em que a mulher já está inserida completamente no mercado em diversas ocupações e posições. Mas, o que propomos nesse estudo é uma atividade de investigação histórica: como era a vida de uma mulher que trabalhava com música no passado? Guiados por essa curiosidade, nos debruçamos sobre a vida e carreira de *Chiquinha Gonzaga*, mulher, “mestiça”, de uma camada social de baixo prestígio e *musicista* vivendo na transição dos séculos XIX e XX no Rio de Janeiro. A partir de sua trajetória, queremos apontar as características do seu trabalho como mulher musicista à época.

As biografias (DINIZ, 2009; LAZARONI, 1999; LIRA, 1939) e estudos acadêmicos da área das Ciências Sociais sobre a maestrina<sup>43</sup> (p.e. cf. CESAR, 2012, 2013, 2015, 2018; VERAS, 2015) visaram caracterizar e buscar entre outras coisas, a forma como ela vivenciou as dificuldades de viver na sociedade de sua época e de se estabelecer enquanto uma profissional da música dentro de tal contexto. Vibrando em simpatia com tais estudos, empreende-se aqui a tentativa de estabelecer uma análise das situações vividas pela maestrina em sua trajetória, principalmente no que se refere a sua carreira enquanto artista.

---

<sup>43</sup> Uma das muitas denominações que daremos à ela no decorrer do texto.

Entretanto, é necessário que esclareçamos de que forma miramos Chiquinha e sua trajetória: como mulher trabalhadora. O que fazemos aqui é analisar a vida da maestrina com um olhar estritamente sociológico, observando as situações sociais pelas quais passou na sociedade de sua época e quais configurações sociais experimentou. Queremos evidenciar a face trabalhadora de Chiquinha por dois motivos: em acordo com as historiadoras Paraizo e Rocha (2013), cremos que há, nas três biografias oficiais que esta pesquisa acessou<sup>44</sup> (DINIZ, 2009; LAZARONI, 1999; LIRA, 1939), três abordagens diferentes para caracterizar a vida e história de Francisca. A primeira delas, feita por Mariza Lira em 1939, pouco após a morte da musicista, foi baseada fundamentalmente pelos relatos de João Goulart, amante secreto de Chiquinha (MARCÍLIO, 2009; DINIZ, 2009), que privilegiou falar do pioneirismo inventivo, o nacionalismo e originalidade na obra de Chiquinha. Acaba por desenhar uma heroína, uma mulher por ela mesma vencendo sozinha, por sua foça de vontade e detentora de gênio forte que a fez transpor as adversidades e desafios de seu tempo. Esse resultado está próximo do que percebemos na biografia escrita por Dalva Lazaroni, em 1998, em forma de romance, com a inclusão de diálogos e descrição de cenas da vida privada da maestrina. Nessa obra que inspira uma minissérie da *Rede Globo* de televisão, percebemos uma Chiquinha que enfrenta a sociedade patriarcal e a opinião pública que tanto a importunavam, em nome de seu amor pela música. Não apenas por se tratar de um romance-biográfico, há uma aproximação deveras romântica dos fatos passados da vida da personagem principal. Ambas pintam uma heroína-gênio<sup>45</sup>. Vale ressaltar que nem Mariza ou Dalva ressaltaram que Chiquinha fora uma mestiça, filha de mãe preta e solteira. E mais, tratam de “embranquecê-la”, uma, Lira, aproximando-a da ascendência europeia da família paterna, a outra, Lazaroni, deixando este fato inexistente em sua narrativa. Isso se nota também na produção da minissérie televisiva exibida em 1999, onde se escalou Gabriela e Regina Duarte para o papel de Francisca em diferentes fases da vida<sup>46</sup>. (i) Como o objetivo de nos distanciarmos dessas imagens produzidas por essas biografias, queremos construir uma nova, a de Chiquinha mulher trabalhadora, reiteramos. Nos interessa também olhar para a Chiquinha trabalhadora porque (ii) conseguiremos fazer associações entre os demais estudos que desenvolvemos até o momento.

---

<sup>44</sup> As mesmas que a investigação de PARAIZO e ROCHA (2013) apura.

<sup>45</sup> Representação que queremos nos distanciar durante todo o trabalho.

<sup>46</sup> Especialmente a biografia de Mariza Lira, apresentou-se, se podemos assim dizer, metodologicamente falha. Há nela muitas informações sobre as quais a autora não nos indica as fontes de pesquisa que lhe serviram, a não ser a menção na abertura do livro que os fatos que documentava ali estávamos baseados na ajuda e participação ativa de João Goulart, que forneceu edições de músicas, escritos, cartas e afins à pesquisadora jornalista, que o elogiou como “um exemplo de dedicação filial” (LIRA, 1939).

Para isso, selecionamos como fonte de pesquisa biográfica segura a biografia empreendida por Edinha Diniz, antropóloga que dedicou seu doutorado a investigar as tristezas e vicissitudes da vida da maestrina, fazendo o esforço de levantar documentos e dados factuais de bases sólidas para sua pesquisa. É hoje *Chiquinha Gonzaga – uma história de vida* a biografia base para as pesquisas que envolvem a obra da maestrina. E também fonte de consulta para estudos como o nosso que investigam o campo artístico e a cena cultural do Rio de Janeiro dos mil e oitocentos e noventa.

Portanto, para esse estudo projetamos: analisar a vida e a trajetória profissional de Chiquinha Gonzaga, baseando-nos em suas biografias e em dados documentais, especialmente coletados de jornais de época através do acervo digital da Hemeroteca Brasileira da Biblioteca Nacional, elencando dados de (i) de seu contexto histórico (Rio de Janeiro entre 1830 e 1930); (ii) vida privada; (iii) formação e principalmente; (iv) sua vida profissional, dando forte destaque aos percalços que surgiram em sua trajetória motivados por discriminação sexual e profissional (ser musicista de alguns gêneros e em alguns espaços era motivo para estigmatização).

Existe um interesse voltado à histórias de vida e trajetórias na literatura das ciências sociais, de maneira geral, como unidade de análise e objeto de exploração metodológica, entendendo que uma vez tida sob os holofotes de uma pesquisa, este campo do conhecimento tenta alcançar, em diversos níveis, as estruturas sociais, o coletivo que envolve, contém e contribui a construção dessa história de vida (VERAS, 2010, p. 145). São diversos os meios pelos quais se têm acesso a uma história de vida, mas a forma privilegiada por este estudo é a forma biográfica. Em suma, um texto biográfico tem por objetivo apresentar a vida de uma pessoa e com as informações cujo autora ou autor crê serem de grande valor para “justificar” a excepcionalidade da trajetória contada. Faremos essa atividade de sacar dados sobre a **configuração social** em que viveu Chiquinha a partir de sua história de vida.

Em breve apêndice, explicamos a definição de configuração, conceito de Norbert Elias: a partir da visão de sociedade que assumimos em nosso projeto geral, qual seja, aquela desenvolvida por Norbert Elias (1990, 1991, 1995, 1998), é o de uma sociedade em que indivíduo e coletividade (sociedade) não se definem antagônicos; em que visam observar processos sociais de maneira não particular e investigar por que se tornam duradouros; que considera a formação e estabelecimento dos comportamentos e instituições como um processo histórico e que neste se estabelecem configurações nas quais tornam-se dependentes reciprocamente os indivíduos de uma sociedade, viventes dentro de uma mesma rede que guiam suas ações em relação à disputa de poderes existente dentro da rede. Portanto,

**configuração/figuração** deve ser entendido como “um padrão mutável no jogo das relações” (PEREIRA; ROTEMBERG; OLIVEIRA, 2012) ou na dança das relações, revelando um caráter dinâmico às estruturas sociais, possuidoras de entes e instituições duradouros, porém não fixas e imutáveis.

É, também, válido esclarecer o motivo da seleção deste conceito de *outsider*, e não o proposto por Elias e Scotson (200) já que estamos trabalhando com sua teoria social, em especial. A justificativa é *a condição no o rótulo é atribuído ao rotulado*. Não se trata aqui de de investigar as diferenças e as formas de manutenção das diferentes de grupos antagônicos em um mesmo espaço social, controlando-se através de mecanismos sociais legitimados pelos próprios grupos em sua configuração; não há uma configuração *estabelecido-outsiders* a investigar, senão mais bem a rotulação feita outros atores sociais a ações de determinados indivíduos que destoam das convenções de um grupo nas situações definidas e experimentadas por eles. *Portanto, é outsider o desviante das convenções de uma situação definida e do grupo de valores de um grupo*.

Guiaremos nossa investigação baseados em um pressuposto: Chiquinha viveu em condição permanente de *outsider*, conceito usado por Howard S. Becker (2008)<sup>47</sup>, entendendo-a como alguém que exitosamente recebeu diversos rótulos (adúltera, mulher que abandona o lar, boêmia, lasciva, etc.) das pessoas existentes em seu grupo de convívio uma vez que não seguia as regras e sanções socialmente (deliberadamente ou não), e às vezes positivamente (por meio de normas jurídicas, como veremos adiante), estabelecida por eles. “O comportamento desviante é aquele que rotulam como tal. [...] É uma consequência das reações de outros ao ato de uma pessoa” (BECKER, 2008, p. 19). E podemos afirmar tal assertiva uma vez que em suas biografias, em especial no verbete dedicado a ela no *Grove Dictionary of Music and Musicians* (2005) são relatadas as reações de outras pessoas em relação a seus atos, como exemplo a sanção jurídica de “abandono do lar” e “adultério” que sofreu ao sair de casa para trabalhar com música, ou quando teve dificuldades de conseguir alunos, já que rodavam boatos sobre sua índole em sua vizinhança por conta de seu trabalho como instrumentista nas noites pelas tabernas da cidade e outros mais casos.

---

<sup>47</sup> É válido esclarecer o motivo da seleção deste conceito de *outsider*, e não o proposto por Elias e Scotson (citar estabelecidos e...), já que estamos trabalhando com sua teoria social, em especial. A justificativa é *a condição no o rótulo é atribuído ao rotulado*. Não se trata aqui de de investigar as diferenças e as formas de manutenção das diferentes de grupos antagônicos em um mesmo espaço social, controlando-se através de mecanismos sociais legitimados pelos próprios grupos em sua configuração; não há uma configuração *estabelecido-outsiders* a investigar, senão mais bem a rotulação feita outros atores sociais a ações de determinados indivíduos que destoam das convenções de um grupo nas situações definidas e experimentadas por eles. *Portanto, é outsider o desviante das convenções de uma situação definida e do grupo de valores de um grupo*.

Becker (2008, p. 23) também nos mostra que as regras costumam ser mais aplicadas a algumas pessoas que a outras e a maneira como uma ação é tida como desviante depende de quem a faz e de quem ela atinge. Baseados nessa indicação, *impartimos* a análise do a) “quem” agia e b) “quem” rotulava e quem recebia o rótulo, respectivamente, eram: a Francisca mulher, negra, pobre e artista e; a sociedade carioca dos anos 1830 a 1940, em regime de império partindo à primeira república brasileira (FAUSTO, 2015).

É rico incorporarmos informações das teorias de Hirata (2014) e Kergoat (2003, 2010), com o conceito de consubstancialidade, com maior foco em gênero e classe, que conseguimos sinteticamente definir por uma associação de múltiplas identidades que assumem e incidem sobre mulheres, em especial no mundo do trabalho, indicando que não só o fato de ser mulher é determinante para as resultantes das relações sociais que uma estabeleça, se não também que somam-se ao fato “ser mulher” ao fato “ser negra”, “não ser heterossexual” e assim por diante e por termos como certo, tal como ensina Joan Scott (1996), o gênero é uma categoria útil para a análise histórica. Vale ressaltar que adotamos ao termo gênero também de Joan Scott, que “[...] é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças que distinguem os sexos e o gênero é uma forma primária de relações significantes de poder”<sup>48</sup> (p. 23, tradução livre nossa). É nesse ponto que percebemos a forte relação entre os temas aqui abordados (conferir Estudo 2, seção 2.2.2).

Muito bem, senhoras e senhores, abram alas para nossa fantasia começar!

### 3.1 – Vida e formação

Francisca Edwiges Neves Gonzaga nasceu no Rio de Janeiro em 1847 e morreu em 28 de fevereiro de 1935, com 87 anos de idade. Filha de marechal rico de ascendência europeia e mãe negra, gozou de prestígios da razoável condição social de sua família em sua infância e breve adolescência.

Como era comum à época que meninas de certos segmentos sociais estudassem em suas casas com professores particulares matérias de humanidades, especialmente literatura, catecismo, cálculo e idiomas e além disso, as sinhás, desde a tenra infância tinham um caminho já traçado para suas vidas o aprendizado de piano, Chiquinha viveu todas essas etapas. Como primeiro professor de música e instrumento, teve Maestro Lobo. Mas, antes que avancemos com demais dados sobre sua vida é importante que façamos uma digressão necessária para

---

<sup>48</sup> Original en espanhol: “es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder”.

seguirmos. Precisamos falar do cenário musical do Rio de Janeiro e da presença do piano nessa sociedade.

### 3.1.1 – Dilettantismo, piano e mercado musical no Rio de Janeiro: o contexto de Chiquinha

Mesmo antes da chegada da Corte ao Rio de Janeiro, já desde os anúncios oficiais de transferência da corte, em fuga do exército napoleônico, para a terra da colônia lusitana o governo das terras coloniais brasileiras começa a desenvolver um projeto “civilizador” das estruturas materiais e imateriais da colônia. Antes da chegada da corte, desapropriam-se casarões, constroem-se prédios oficiais, preparam-se os “produtores culturais” da época a introduzir às artes em voga em terras portuguesas ao povo tupiniquim. Mas, não é capaz que falemos sobre os câmbios estruturais e culturais pelos quais passaram a colônia que se transformava em metrópole no espaço que temos, até porque já existem trabalho que competentemente se dedicaram a fazê-lo (CRUVINEL, 2018; CARDOSO, 2015). O que mais nos importa aqui é contar que o resultado dessa transformação foi a implantação do arbitrário cultural bragantino em território brasileiro, que se expressava em *fortíssimo* no Rio de Janeiro, local de instalação da corte portuguesa e por muito capital do país.

O gosto português para música era essencialmente a música italiana, especialmente a que se fazia em óperas, e as músicas de baile de estilos europeus (especialmente franco-ingleses). O desembarque da corte das naus também desembarcou um mundo musical materializado em partituras, instrumentos, músicos diletantes da corte e profissionais empregados desta. Não é novidade a estudiosos da história do nosso país, o desembarque das bibliotecas de Dom João VI (p.e. cf. SCHWARCZ, 1998). Nestes acervos constava uma imensa coleção de partituras da música que agradava ao público lusitano, e que passará a vigorar em solo verde-e-amarelo: arietas italianas, arias de óperas, recitativos de óperas, *scottishs*, valsas, minuetos e afins. Tudo delineado no mais fino traço do classicismo musical.

Mais que deixar as naus e instalar-se em terra firme, chamando-a de nova morada, a coroa portuguesa trouxe consigo sua corte e a configuração social do modelo de corte<sup>49</sup> para o Brasil, mas algumas modificações, visto que a estrutura social brasileira nunca compôs uma camada de nobres tal como seria o ideal no modelo da configuração. Não existiu uma nobreza tropical, por mais que títulos nobiliárquicos fossem vendidos pela coroa (CRUNIVEL, 2018).

---

<sup>49</sup> O qual definimos no **Estudo 1**.

O que vale dizer também é que a instalação de novos costumes aconteceu, e é aí que encontramos o piano em nossa história. Com o desenvolvimento de uma vida urbana, e o crescimento da população citadina, conseguimos ver o cenário musical que nos interessa aqui. Era a época uma cidade imersa na música que se ouvia das casas de família com as sinhás ao piano, de transeuntes assoviando as árias última ópera, das casas de música com os pianistas demonstradores tocando para os clientes decidirem que partituras levarem pra casa (ROSA, 2014).

O piano no Brasil, especialmente no Rio, foi o instrumento mais popular e bem quisto por décadas neste estado. Antes de um instrumento de trabalho e de frequente participação daquele mercado musical, era uma peça de mobília cara e valor simbólico mais caro ainda. Estudos afirmam (MARCÍLIO, 2009; SIMÕES, 2011; ROSA, 2014), que ter um piano não estava necessariamente ligado ao aprendizado e à prática doméstica, pura e simplesmente, senão que fazia parte de um investimento, como nós interpretamos. Numa sociedade ainda marcada por divisões estamentárias, o mercado dos matrimônios se apresentava como uma possibilidade segura e efetiva de ascensão social. E eram de altíssimo valor simbólicos as sinhás que, para além da boa educação em literatura, escrita e cálculos, soubessem tocar piano para entreter as festas familiares e alegrar a casa com a música de sua prática diletante.

E será o diletantismo, quase exclusivamente feminino, necessário e obrigatório até a chegada e estabelecimento dos gramofones no Brasil (SIMÕES, 2011), que fará crescer um grande mercado musical de partituras, anunciadas em jornais, oferecidas por moleques de porta em porta. Vendiam-se composições de brasileiros e arranjos para piano de grandes óperas e demais obras famosas em solo europeu.

O piano também participará dos principais escapos de emprego para músicos no Rio de Janeiro no final do século XIX e princípios do século XX (SIMÕES, 2011, p. 66): “Teatro de revista, as casas de música, a gravação, o cinema e o rádio em seus primórdios”. Júlia Simões (2011), no segundo capítulo de sua dissertação de mestrado, se dedica a mapear as possibilidades de ocupação musical para músicos instrumentistas à época, e faz uma larga discussão sobre o tema.

Detemos nossa digressão para voltar a falar da vida e formação de Chiquinha

### **3.1.2 – Destino das sinhás: notas sobre a vida doméstica de Chiquinha**

Como falamos, Chiquinha, como as outras sinhás de segmentos médios daquela sociedade, receberam educação musical e instrumental ao piano. Além disso, cresceu culta, formou-se bem em matérias humanísticas e falava outros idiomas. Mas logo aos dezesseis, em casamento



arranjado, torna-se cônjuge, como tinha que ser àquela época. O papel de submissão da mulher era constante, apenas cambiavam-se as figuras de mando sobre a mulher: primeiro pai e irmãos mais velhos e depois o marido. Como a família Neves Gonzaga valorizou a educação de Chiquinha como possibilidade de ascensão social (DINIZ, 2009, p. 44), casam-na com Jacinto Ribeiro do Amaral, herdeiro de terras e oficial da Marinha Mercante, proprietário de um navio de fretes e cargas. No dote, Chiquinha recebe de seu pai um piano.

Esse primeiro casamento da jovem Francisca foi marcado de muitos atritos: homem muito ciumento, que desprezava sua longa dedicação ao instrumento de sua paixão, obriga a esposa a ir consigo para a Guerra do Paraguai no seu navio mercante a trabalhar para o governo da época. Chiquinha viveu em dois momentos com Jacinto: o primeiro até depois do retorno da viagem ao Paraguai em guerra, em que abandona Jacinto com seu filho João Gualberto, e num segundo momento, de regresso ao lar de Jacinto, após descobrir a gravidez do segundo filho. Com Jacinto, teve dois filhos e uma filha, e com seu segundo cônjuge, o engenheiro de estradas de ferro João Batista de Carvalho Júnior, com quem manteve breve relação, uma filha.

Um ponto crucial em sua vida íntima: aos 52 anos de idade, a maestrina se envolve com um adolescente português de apenas 16 anos, João Baptista, e com ele vive até o final de seus dias. No ambiente patriarcal que vivia, era difícil uma mulher assumir papéis diferente dos de mãe ou esposa. Em uma relação com uma diferença expressiva de idade entre as partes do casal, sua estratégia foi nomear Baptista como seu filho adotivo, para que pudessem viver em secreto seu romance, que só foi revelado “oficialmente” a partir dos dados da segunda biografia oficial feita da artista.

### 3.2 – Trabalho e gênero<sup>50</sup>

Antes de qualquer outra coisa, Francisca fez-se Chiquinha a partir do carinho que o público tomou per suas obras compostas para piano, e mais tarde suas músicas para teatro (CESAR 2018). Era uma compositora que fazia fama entre as diletantes e a crítica em geral que atendia aos teatros a ver suas interpretações em obras musicais para teatro de revista. Inventiva e ágil, integrante “querida por todos”<sup>51</sup> do grupo *Choro Carioca* de Antonio Callado (1848-1880) que inovou com seu grupo a formação usual dos grupos chorões da época, inserindo o piano e fazendo-o estrela presente. É com o grupo de Callado que se forma pianeira. Mais ao final da

---

<sup>50</sup> No **Anexo 3** adjuntamos algumas imagens de jornais de época que mostram anúncios de espetáculos, oferta de serviços de professora, partituras, e apresentações de Chiquinha.

<sup>51</sup> Título de peça que Callado dedica a Chiquinha.

vida, funda a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) em 1917. Fez parte discreta, porém importante da indústria fonográfica da época: gravou discos pelos selos Odeon e Colúmbia, e tentou mais tarde investir na produção musical de uma empresa de gravação com parceiros, a “Fábrica Popular”, que teve vida curta de apenas dois anos (MARCÍLIO, 2009) E, claro, durante longa parte de sua trajetória, foi professora particular de piano e de “todas as matérias”. Não é preciso dizer que o trabalho multiforme era uma característica de sua atuação profissional.

Formada pela escolha clássico-romântica de Mestre Lobo, Chiquinha tinha desenvolvido boas habilidades técnicas para a execução de obras consagradas em formas europeias, mas sua vivência com os ritmos populares e sua longa experiência como chorona no grupo de Callado, lhe fez musicista popular de renome. Robervaldo Rosa (2014) define que os “pianeiros” eram os profissionais do instrumento que somavam influências de origem europeia a ritmos nacionais para fazer música de entretenimento pago, trabalhando geralmente em espaços urbanos de entretenimento popular ou nobre. Foram considerados por esse e outros (MARCÍLIO, 2009), como pivôs das cerimônias sociais do rio durante décadas, e responsáveis por uma fusão entre gostos de distintos seguimentos sociais. A música dos pianeiros aproximava camadas sociais pela música que faziam, já que suas interpretações iam das salas de festas de casarões cortesãos aos chorões, eram intermediários culturais. Eram também responsáveis pela música de antessala e trilha sonora de películas mudas e do som das casas de música como instrumentistas demonstradores de partituras para a clientela.

Havia nessa palavra uma dupla semântica: poderia tanto representar o profissional urbano que acabamos de definir, como também indicar o instrumentista mecânico, sem conhecimento formal dos elementos da música ou instrumentais, “tocador de ouvido”, menos culto e apurado que um pianista (cf. ROSA, 2014).

Chiquinha enfrentou em seus anos de pianeira as dificuldades do “mal falado” de sua vizinhança, por ser mulher separada que atendia às rodas de choro, espaço de boêmios e vagabundos, a trabalhar. Diniz (2009), nos conta que Chiquinha chegou a ficar sem alunos por alguns longos períodos porque as famílias de sua região desconfiavam de sua índole a causa de sua profissão e não lhe confiavam seus filhos para as instruções da maestrina.

A parte disso, quando ingressou no mundo do teatro, estreando em *Corte da roça*, em 1885, após negações anteriores de sua participação em companhias de teatro para musicar libretos, já que o murmúrio popular reprovava a “o fato de que as composições foram feitas por uma mulher” (MARCÍLIO, 2009, p. 32). Com o seu tema *Corta Jaca*, foi ovacionada pela crítica, mesmo em contexto de severas reprovações ao elenco e libreto (DINIZ, 2009).

Como compositora teatral, enfrentou momentos de censura de sua obra, especialmente pela criminalização pelo executivo da velha república de ritmos populares, como o Maxixe, amplamente usado nas músicas de teatro. Em 1885, por exemplo, em peça composta e regida por Chiquinha, a obra *A Filha do Guedes* foi proibida de ser executada por constar no seu terceiro movimento um maxixe.

Mas, foi no contexto de proibições e, coetaneamente, seu “rolo” com João Baptista que Chiquinha muda-se para Portugal e, em diversas idas e vindas com estadias largas no país entre 1902 e 1909, que a maestrina faz amplíssimo sucesso em terras lusitanas e faz conhecido da Europa ritmos brasileiros através de sua música dedicada ao teatro.

Ao final da vida, retornando de sua estadia em Portugal, Chiquinha dedica-se a lutar pelos direitos autorais de suas obras e da de outros autores. Com SBAT, construiu uma associação reguladora e fiscalizadora da reprodução indevida de composição de peças para instrumento e teatro por parte de editoriais de música, casas de música e teatros.

Por fim, vale a menção de que Chiquinha foi uma mulher ativa em sua sociedade, defensora dos ritmos e expressões populares, por estar fortemente ligadas a eles, e isso ficou provado em suas milhares de composições. Aversa a todos os tipos de preconceito (MARCÍLIO, 2009; DINIZ, 1999), chegou a formar parte de grupos abolicionistas, arrecadando fundos para a compra de alforria de escravos e até comprando ela mesma a alforria de um escravo com recursos próprios.

### **3.3 – Codeta**

Percebemos que, imersa em um espaço dominado pelo masculino, Chiquinha viveu as dores de uma vida *outsider*, sofrendo em sua condição de mulher trabalhadora em espaços masculinizados, recebendo o escárnio de sua vizinhança que lhe punha em dúvida a índole e a “honra” por seus espaços de trabalho; teve sua obra censurada em alguns momentos por ser mulher e por representarem ritmos populares, e usou de estratégias para proteger-se de mais ondas de ódio, como a decisão de assinar Gonzaga, nome do pai, para gerar maior prestígio e respeito por meio de suas obras e a decisão de “fingir-se mãe” (LIRA, 1939) de seu amante adotado (CESAR, 2015).

#### **Estudo 4 – Saindo da sala de concerto: das conclusões dos estudos (*estudo para a prática concertos*<sup>52</sup>)**

Fizemos no **Estudo 1** um passeio pela história ocidental, mostrando características do trabalho e do grupo de trabalhadores em música através dos tempos. Como resultado, tivemos: a partir do século XV (com algumas menções a séculos anteriores), observamos o musicista em dois espaços de atuação diferente: (1) nas cidades que começavam a tomar forma e (2) na igreja. Em um, vimos indivíduos “comuns” de ampla formação geral e musical (não nobres ou clérigos) desempenharem funções de públicas em cargos oficiais, mas somavam às suas atividades (musicais) principais outras secundárias (musicais ou não musicais) a fim de “complementarem suas rendas”. Em outro, com um grupo formado por nobres, em geral, satisfazendo às necessidades de culto e cerimônia da religião professada. Nesse período não há, de maneira estrita, uma divisão entre os ofícios de criação e reprodução. A grande agência fomentadora do trabalho do musicista será o Estado. O músico não está dedicado apenas às atividades musicais.

Do Renascimento em diante: o surgimento de um novo musicista, especializado, dominando o conhecimento dos aspectos gerais da música, teórico-prático de um instrumento e da arte de criação musical (e tão somente esses conhecimentos são suficientes para o reconhecimento de um bom musicista). O aparecimento do compositor, e com ele uma cisão entre dois mundos agora bem definidos no trabalho musical: o trabalho manual (reprodução musical) e o intelectual (composição e criação musical). Em tempo de grandes reinados e grandes cortes, os musicistas tinham sua principal fonte de renda segura vinda dos grandes patronos e mecenas que os captavam como funcionários de suas cortes. Há uma relação de dependência dos musicistas e seus patronos. Como estes eram os que possibilitavam a existência das atividades daqueles, havia uma redenção constante ao arbítrio do público na produção artística. Nos séculos XIX e XX. O músico conquista a possibilidade de independência das “agências de fomento” e começa a trabalhar de maneira mais autônoma, fazendo-se artista que produz a um público anônimo pagante.

No **Estudo 2**, discutimos dois temas: (i) representações sociais sobre o trabalho de músicos e (ii) caracterizamos o trabalho e os trabalhadores da música no Brasil, com base em dados

---

<sup>52</sup> A proposta de nomear a conclusão do trabalho dessa maneira remete a semelhança que há entre a uma apresentação “ao vivo” de um instrumentista e a defesa deste trabalho. Toda uma longa jornada de estudos e preparação de um concertista, ou de um estudante de sociologia, são postas à prova em *apresentações de resultados* dessa jornada. E é só após o fim dos concerto/defesas que as conclusões dos espectadores, críticos, pares e do próprio concertista, estudante, vem à tona.

secundários e primários. Como resultado principal do estudos, tivemos que o perfil de músicos no país é: maioria de indivíduos do sexo masculino e brancos, com as mulheres (brancas) preponderando em ocupações formais ligadas ao ensino; apresentados e socializados com a música, geralmente, em ambientes familiares e religiosos; com alto nível de escolaridade (comparados aos demais ocupados no Brasil), mas com rendimentos pequenos; endogâmico (músicos casam entre si); trabalhando predominantemente no mercado informal em mais de um emprego ao mesmo tempo, portanto, experimentando o trabalho intermitente e multiforme, por muitas vezes precário), como regra. Registram um alto número de trabalhadores “por conta própria”. E, dentre as muitas ocupações possíveis, os indivíduos se identificam fortemente com seus trabalhos de *performance* (apresentação ao vivo). Nas atividades de atualização de dados de pesquisas anteriores, percebemos a persistência do número reduzido de mulheres na profissão, e que conjecturamos ser pelos mesmos motivos explicados anteriormente, que resumimos como motivos principais: (i) insegurança; (ii) papéis de gênero que conduzem as mulheres a ocupações de maior estabilidade.

Percebemos, no geral, que o trabalho de músicos passa por algumas condições constantes no curso de sua história: (i) a condição do trabalho multiforme; (ii) o baixo ganho em suas ocupações diversas; (iii) estigmatização pelas formas de seu trabalho; (iv) a ocultação do trabalho frequente e intenso apagados pela ideia de genialidade; (v) presença feminina reduzida, e com dificuldades de permanência no trabalho.

Desde o **Estudo 1**, mostramos que há dados históricos que indicam que já no medievo, musicistas, especialmente em profissões “profanas”, tinham baixas remunerações e isso acabava levando com que muitos deles se dedicassem a demais ocupações, musicais ou não. No **Estudo 2**, notamos que há uma permanência dessa condição no trabalho de músicos do século XIX e XX, mas que há uma dupla interpretação sobre o que o trabalho múltiforme, representa, se parte essencial da formação de um musicista, ou se um indício severo de precarização do setor. Todos modos, é uma condição constante, da qual também verificamos na vida de Chiquinha no **Estudo 3**. em todos eles, registramos dados que comprovam o baixo ganho desses profissionais, mesmo que em suas trajetórias conseguissem altos níveis de formação geral e musical.

Quanto às representações sociais sobre o trabalho de artistas e músicos, percebemos que na história, as características depreciativas a esse tipo de trabalho fez parte em todas as etapas de nossa análise, pelos motivos que identificamos: (i) incompreensão do trabalho que maneja a arte, já que em grande parte da história separou-se a fruição artística e as habilidades às artes do mundo do trabalho; (ii) a cauda das muitas diferenças existentes entre o trabalho artístico-

musical e os trabalho em outros tipos de serviços (o não serviços); (iii) estigmatização gerada pelos espaços de trabalho (geralmente depreciados socialmente).

Tal como propôs Elias (2001), verificamos o conflito entre sociedade e músicos, e os conflitos da própria sociedade, como fundantes para olhar as mudanças pelas quais passaram a profissão de músico, tal como no campo artístico de espaços isolado, como verificamos de maneira muito breve, e talvez insuficiente, do mercado de trabalho, musical no Rio de Janeiro oitocentista e novecentista.

Percebemos que a ideia de Menger (2005) sobre o potencial do trabalho criativo como transformador das profissões permanece ativo ao verificarmos no contexto de Chiquinha que a atividade de pianeiros foi de suma importância para o estabelecimento de novas formas de apreciação musical no Brasil de sua época. Foi a atuação de compositores e intérpretes que, *abrasileirando* ritmos de origem europeia e fazendo-os como novo cânone musical de uma época. Portanto, percebemos o potencial da análise de Menger e cremos que é sim o trabalho criativo, materializado no mundo música especialmente na composição e na *performance*, uma ferramenta de mudança do mundo do trabalho (e de uma sociedade como um todo).

Percebemos insuficiências em nossos estudos: o **Estudo 2** não trouxe os dados da PNAD de 2019-1 para a atualização dos perfis verificados em outras pesquisas, sabendo que os dados da RAIS, representam pouco mais de 10% dos dados do setor (apenas o setor formal é contemplado); no **Estudo 3**, não pudemos detalhar mais do contexto de Chiquinha, o que fizemos foi colecionar e concatenar fatos de sua trajetória representativos dos objetivos que havíamos proposto, o que pode gerar graves falhas e faltas, mas por motivos de espaço, cremos tê-lo feito de maneira satisfatória.

É rico que futuras pesquisas que visem estudar o trabalho de mulheres na música a partir de uma mirada sociológica, haja vista a ausência desse tipo de trabalho na literatura das Ciências Sociais Brasileiras.

\*

“Nos despedimos da platéia em movimento de deferência e esperamos que o público tenha aproveitado do espetáculo!”.

## Referências bibliográficas

ABBOTT, A. **The System of professions**: na essay on the division of expert labour. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 7ª ed. São Paulo: Martins editora, 1980.

ARRUDA, Cármen Lúcia Rodrigues. Vidas de artistas: aspectos sobre família, formação e trabalho. In. ARAÚJO, Angela Maria Carneiro; NUNES, Jordão Horta (orgs.). **Trabalho, trajetórias e identidades**: qualificação, deslocamentos e crises. São Paulo: Annablume, 2015, p. 73 – 98.

BECKER, Howard S. **Mundos del arte**: sociología del trabajo artístico. 1ª edición. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Outsiders**. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENNET, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 13 - 55.

BOURDIEU, Pierre. **La distinción**. 2ª edición. Madrid: editorial Taurus, 1998.

BURKE, Peter. **The Italian renaissance**: culture and society in Italy. 3rd3. ed. Cambridge: Polity Press, 2014, p. 47 - 92.

CATANI, Afrânio; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso. (Orgs.) **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 64-6; 103-6; 107-9; 113-7; 109-12; 203-6; 359-61.

CESAR, Rafael do Nascimento. **O amante adotado**: Chiquinha e Joãozinho, composição além da música. Cad. Pagu, Campinas, 45, p. 341-365, dez. 2015. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332015000200341&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332015000200341&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 10 de outubro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Alas e luas brancas**: gênero, performance e música em Chiquinha Gonzaga. Revista Primeiros Estudos - Revista de Graduação em Ciências Sociais, v. 1, p. 24, 2013. Acessado em 10 de outubro de 2018.

\_\_\_\_\_. Compondo Chiquinha: para uma análise antibiográfica. **REVISTA PRIMEIROS ESTUDOS**, v. 1, p. 25, 2012.

\_\_\_\_\_. Alas e luas brancas: gênero, performance e música em Chiquinha Gonzaga. **Primeiro Estudos** - Revista de Graduação em Ciências Sociais, v. 1, p. 24, 2013.

\_\_\_\_\_. **Compondo Chiquinha**: para uma análise antibiográfica. Revista Primeiros Estudos, v. 1, p. 25, 2012. Acessado em 10 de outubro de 2018.

\_\_\_\_\_. De Francisca a Chiquinha: o pioneirismo insuspeito de Chiquinha Gonzaga. **Tempo soc.**, São Paulo , v. 30, n. 1, p. 305-324, abr. 2018. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702018000100305&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702018000100305&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 14 out. 2018.

\_\_\_\_\_. O amante adotado: Chiquinha e Joãozinho, composição além da música. **Cad. Pagu**, Campinas , n. 45, p. 341-365, Dez. 2015 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332015000200341&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332015000200341&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 18 de outubro de 2018.

COSTA, Lara Denise Góes. **Abram alas para ela passar: Chiquinha Gonzaga e a agência no Rio de Janeiro do século XIX**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, Rio de Janeiro.

CRUVINEL, Flávia Maria. **O habitus cortesão bragantino nos trópicos: a formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Goiás. GO. 2018

DUBAR, C. **A socialização: construção das identidades sociais e profissionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. A construção de si pela atividade de trabalho: a socialização profissional. **Cad. Pesqui.**, São Paulo , v. 42, n. 146, p. 351-367, Agosto de 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-15742012000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742012000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 01 de outubro de 2018.

\_\_\_\_\_. Trajetórias sociais e formas identitárias: alguns esclarecimentos conceituais e metodológicos. **Educ. Soc.**, Campinas , v. 19, n. 62, p. 13-30, abr. 1998 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-73301998000100002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73301998000100002&lng=pt&nrm=iso)>. Acessado em 14 out. 2018.

ELIAS, Norbert. **El proceso de la civilización**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

\_\_\_\_\_. Estudos sobre a gênese da profissão naval: cavalheiros e tarpaulins. **Mana**, Rio de Janeiro , v. 7, n. 1, p. 89-116, abril, 2001 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132001000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132001000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em: 20 de setembro de 2019.

\_\_\_\_\_. **La sociedad cortesana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mozart: Sociología de un génio**. 1º edición. Barcelona: ediciones Península, 1991.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14ª edição. São Paulo: EDUSP, 2015.

GUADARRAMA OLIVERA, Rocío. Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico: El caso de los músicos de concierto en México. **Rev. Mex. Sociol**, México , v. 76, n. 1, p. 7-36, marzo 2014 . Disponible en <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032014000100001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032014000100001&lng=es&nrm=iso)>. accedido en 01 oct. 2019.



HIRATA, H. Gênero, classe e raça : interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, v. 26, p. 61-74, 2014.

\_\_\_\_\_. **Gênero, classe e raça**: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, v. 26, p. 61-74, 2014. Acessado em 10 de outubro de 2018.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cad. Pesqui.**, São Paulo , v. 37, n. 132, p. 595-609, Dec. 2007 . Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-15742007000300005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742007000300005&lng=en&nrm=iso)>. access on 02 Jan. 2019.

KERGOAT, Danièle. De la relación social de sexo al sujeto sexuado. **Rev. Mex. Sociol**, México, v. 65, n. 4, p. 841-861, dic. 2003. Disponible en <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032003000400005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032003000400005&lng=es&nrm=iso)>. Accedido en 24/12/2018.

\_\_\_\_\_. De la relación social de sexo al sujeto sexuado. **Rev. Mex. Sociol**, México , v. 65, n. 4, p. 841-861, dic. 2003 . Disponible en <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032003000400005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032003000400005&lng=es&nrm=iso)>. accedido en 02 enero 2019.

\_\_\_\_\_. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. **Novos estud.** - CEBRAP, São Paulo , n. 86, p. 93-103, Mar. 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002010000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 24/12/2018.

\_\_\_\_\_. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. **Novos estud.** - CEBRAP, São Paulo , n. 86, p. 93-103, Mar. 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002010000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 24/12/2018.

MAGALDI, Cristiana. Gonzaga, (Francisca Edwiges Neves) Chiquinha. In. **Grove Dictionary**. 6ª ed. 2005.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 56, p. 63-74, Out. 2004.

MELLO, M. G. O trabalho em serviços musicais: gênero, representações de desvalorização e múltiplos perfis de atuação. In: Jordão Horta Nunes. (Org.). **A seu dispor!:** sociologia do trabalho em serviços. 1ed.Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2011, v. , p. 131-159.

NUNES, J. H. ; MELLO, M. G. . Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais. In: Luiz Mello; Dalva Borges de Souza; Jordão Horta Nunes; Flávio Munhoz Sofiati. (Org.). **Questões de sociologia: debates contemporâneos**. 1ed.Goiânia: Câne Editorial, 2012, v. , p. 97-127.

\_\_\_\_\_. Trabalho musical e gênero: identidade e arranjos domésticos. In: Eliane Gonçalves; Maria Lúcia Vannuchi; Patrícia Vieira Trópia; Tania Ludmila Dias Tosta. (Org.). **Iguais?** Gênero, trabalho e lutas sociais. 1ed.Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2014, v. , p. 357-387.

NUNES, J. H. Da performance à produção cultural: caminhos do profissionalismo no mundo da música. In: Nunes, J.H.N; Tosta, T.L.D.; Freitas. R.A.; Santos, C.P.. (Org.). **TRABALHO, GÊNERO E SERVIÇOS: APROXIMAÇÕES SOCIOLOGICAS**. 1ed.Belo Horizonte: Fino Traço, 2016, v. 1, p. 251-281.

\_\_\_\_\_. Dilemas identitários no mundo dos serviços: da invisibilidade à interação. **Sociologias (UFRGS. Impresso)**, v. 16, p. 238-273, 2014.

\_\_\_\_\_. O trabalho de músicos no Brasil: socialização e arranjos domésticos. **In: 38º Encontro Anual da Anpocs**, 2014, Caxambu. Anais do 38º Encontro Anual da Anpocs, de 27 a 31 de outubro de 2014, em Caxambu - MG.. São Paulo: Anpocs, 2014. v. 1. p. 1-30.

\_\_\_\_\_. O trabalho de músicos no Brasil: tensões identitárias e arranjos domésticos. **REVISTA COLOMBIANA DE SOCIOLOGÍA**, v. 40, p. 107-128, 2017.

NUNES, J. H.; DUTRA, L. G. ; LANDEIRO, M. L. Trabalho e gênero nas interações de serviços. **Sociedade e Cultura**, v. 11, p. 285-303, 2008.

NUNES, J. H.; MELLO, M.G. Trabalho musical e gênero: identidade e arranjos domésticos. In: IV Seminário de Trabalho e Gênero, 2012, Goiânia. **IV SEminário de Trabalho e Gênero**. Goiânia: UFG, 2012. v. 1. p. 1-3.

RODRIGUES, M. L. **Sociologia das Profissões**. Oeiras: Celta, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador - D. Pedro II um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCOTT, Joan. Género: una categoria útil para el análisis histórico. In: **Lamas Marta Compiladora**. México: PUEG, 1996, p 265 – 302.

SIMÕES, Júlia Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul. 2011, p. 14 – 111.

TOSTA, T. L. D. Relações de gênero e divisão sexual do trabalho: articulando trabalho produtivo e reprodutivo. In: Nunes, Jordão; Tosta, Tania L. D.; Freitas, Revalino; Santos, Cleito.. (Org.). **Trabalho, gênero e serviços: aproximações sociológicas**. 1ed.Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2016, v. 1, p. 17-35.

TOSTA, T. L. D. . Desigualdades de gênero e a precarização das relações de trabalho. In: J. H. Nunes; R. A. Freitas. (Org.). **Trabalho e gênero: entre a solidariedade e a desigualdade**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2011, v. , p. 53-68.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 1a ed. São Paulo: editora 34, 1998, p. 9 - 13, 155 - 246.

VERAS, Eliane. Historia de vida: ¿un método para las ciencias sociales?. **Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales**. Chile, n. 39, p. 142 - 152, diciembre de

2010. Disponible en: <<https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/11066>>  
Acessado em 18 de outubro de 2018.

VERAS, Eliane. Historia de vida: ¿un método para las ciencias sociales?. Cinta de Moebio. **Revista de Epistemología de Ciencias Sociales**. Chile, n. 39, p. 142 - 152, dezembro de 2010. Disponível em: <<https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/11066>>. Consultado em 01/10/2018.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974, p. 211-228.

#### *WEBSITES*

Instituto Moreira Salles, Acervo Chiquinha Gonzaga: <https://ims.com.br/titular-colecao/chiquinha-gonzaga/>

Biblioteca Nacional: <https://www.bn.gov.br/acervo/periodicos>

**Anexos**

## Anexo 1 – Representações sociais segundo Howard Becker

Francisco de Goya (1746 – 1828) foi um artista visual espanhol que marcou sua obra com constante presença de temas ásperos de sua época. Uma de suas obras mais conhecidas mundialmente são *Los caprichos*<sup>53</sup>, uma coletânea de 80 gravuras que satirizava e acusava ações torpes e decadentes do clero, nobreza e do reinado espanhol dos séculos XVIII e princípios do XIX. Mostrou suas visões e opiniões da sociedade que criticara em gravuras dos mais diversos estilos e abundância de técnicas artísticas. O compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), inspirado nos *grabados* de Goya, compôs 24 peças para violão (*24 caprichos de Goya*, op. 195, 1961) que rerepresentavam algumas das gravuras do pintor aragonês por meio da música. Em outra parte do mundo, em 1960, a brasileira Carolina Maria de Jesus (1914-1977) contava em seus *diários* como era do seu dia a dia de catadora de materiais recicláveis e moradora de favela em São Paulo em seu livro *Quarto de despejo*. Nele colocava suas impressões, a partir de suas experiências, o que do mundo a sua volta, das pessoas, dos bons e maus valores e sobre sua própria vida.

O que essas pessoas, e tantas outras, estavam fazendo? Estavam apresentando aos demais como viam o mundo e o que pensavam sobre ele, igualmente como se viam, como pensavam que eram vistos, e queriam contar isso de alguma maneira a seus iguais e desiguais. Elas estavam falando da sociedade. Estavam representando a sociedade.

Representações, ou relatórios sobre a sociedade<sup>54</sup>, são produtos feitos de pessoas ou instituições que contam fatos e ideias sobre a sociedade na qual estão inseridos e estão agindo. Podem ser frutos de uma necessidade prática, como a de um mapa que representa as ruas de uma cidade; o que alguém quer dizer ou determinar, como um manifesto político; ou simplesmente como alguém interpretou algo ocorrido no passado, sentiu ao ouvir uma música ou entendeu ao ler um texto de jornal (BECKER, 2015). Representações, portanto, são resultados de ações individuais ou coletivas (pessoais ou institucionais) usadas com o fim de relatar algo. E é sobre elas, representações sociais, que esse texto vai falar sobre.

### Becker e as representações sociais

<sup>53</sup> “Os caprichos”, tradução nossa.

<sup>54</sup> Tradução do termo *informes sobre la sociedad* frequentemente usada em língua portuguesa para referir ao conceito equivalente de *representaciones sociales*, como determinado por Becker (2007).

Representação social, produto organizacional construído com propósito, direcionado a um público. Esse produto, que dispõe de vários meios de apresentação, nasce com o propósito de disponibilizar um conteúdo selecionado, traduzido e organizado por seus produtores às interpretações e usos diversos de um sem-número de usuários. Essa definição reúne as principais características do conceito que Becker (2015, p. 11-42) nos mostra em sua obra já mencionada. Ele não desenvolve uma teoria abstrata concebendo os critérios de existência e identificação de representações, senão que se dedica a mostrar como surgem (quem faz e como faz) e são usadas pelas pessoas e instituições que as concebem e expõem, apresentando os *processos gerais* que envolvem seu objeto de estudo: fazer representações.

Dividido em duas grandes partes, a primeira parte de *Para hablar de la sociedad* é a que nos interessa, já que vai esmiuçar as características dos mundos representacionais (p. 10). Becker orienta sua análise guiado pela seguinte pergunta-problema: quais os problemas que envolvem a construção de representações sociais, em quaisquer que sejam os seus meios de apresentação? E, para respondê-la, ele constrói um discurso que enfatiza a ação dos entes envolvidos com as representações e os diversos resultados das relações desses entes. E para começar, apresenta-nos os atores principais do seu estudo: os produtores (P) e os usuários (U) de representações sociais.

Os mundos representacionais, entendidos aqui como o agregado das ações e relações de P e U, são entendidos por Becker como grandes organizações com divisões de tarefas estritas, que pressupõem um grupo de coordenação que dita modelos de tradução, organização e apresentação de produtos representacionais estandardizados. É o grupo “criador” de representações que é responsável pelo conteúdo e meios pelos quais se difundem esses relatórios sobre a sociedade.

Uma representação, possui basicamente forma e conteúdo. A forma é o *modo* como a representação é divulgada e seu conteúdo é o que carrega as informações traduzidas e as *intenções* (os “quem”) de seus P. Em geral, representações comunicam ideias (interpretações) de fatos. Para construí-las, Becker (2015, p. 34-35) apresenta os quatro tipos de trabalho envolvidos nesse processo: 1) dado um fato, faz-se uma *seleção* (ou amostragem) de características e elementos do que se tem disponível para incluir-se no relatório; 2) após a seleção, faz-se o trabalho de *tradução* entendida como a mescla dos elementos do fato com elementos de uma determinada teoria (ou visão de mundo); 3) com o conteúdo criado, necessita-se encontrar a melhor maneira de organizar o material disponível para que o relatório final, a ser divulgado, comunique a mensagem que os P querem. Como já foi dito, representações são produtos organizacionais, e para a execução de cada um dos processos, fez-se necessário de que

todos os critérios de seleção, materiais para tradução dos dados seja de conhecimento geral de *comunidades interpretativas*, e que seus resultados sejam aprovados e legitimados por ela. Esse tema remete aos estudos sobre o campo científico, de Pierre Bourdieu (cf. 2013) e é retomado em outras análises sobre ocupações e profissões e a organização do trabalho sociológico (e científico, em geral) feitos por Becker em outras obras (cf. 1970, 2015).

Como representações sociais só tomam existência completa quando são usadas (BECKER, 2015, p. 40), o quarto trabalho é o que os U fazem, 4) *interpretação*. Essa tarefa é de suma importância para a determinação do alcance de uma representação, já que os P ficam à mercê do que os U são capazes de interpretar de seu produto, além de correr o risco de que os U não compreendam sua mensagem por completo. Pode até mesmo ocorrer, o que é comum, que a interpretem de maneira diferente (“errada”, se dissermos de interpretações feitas e julgadas por pessoas de áreas especializadas (cf. BECKER, 2008) como as de críticos de arte ou cientistas sociais, por exemplo).

Já que as representações dependem dos U para ganhar vida, sobreviver (serem reproduzidas/recontadas e ter um maior alcance na sociedade, Becker dá atenção especial ao processo da construção interpretações que compreende o empenho dos receptores das mensagens dos relatórios em entender, interpretar e extrair sentido deles para si. E é aqui que está a *gênese* das comunidades interpretativas. As formas pelas quais uma obra pode ser interpretada não estão igualmente distribuídas na sociedade entre as comunidades de P e U (BECKER, 2015, p. 81). Como existem espaços de dinâmicas e conhecimentos diferentes dentro de uma sociedade, existirão representações próprias para cada tipo de grupo de U, ou comunidades interpretativas. O que há de importante dessa relação entre U e representação é o que Becker nomeou de *constructo*: o resultado da prática interpretativa de uma comunidade interpretativa para transformar determinadas “formas de olhar para mundo” em naturais. Acreditamos que o próprio Becker, em sua obra *Segredos e truques da pesquisa* (2007) apresenta à comunidade interpretativa de cientistas sociais não só um constructo sobre o trabalho desse profissional, como também ensina passos para aprender a pensar sobre a sociedade de uma maneira que ele crê valiosa para a prática desta ciência, fazê-la tornar-se parte do modo de conceber o mundo social da/do cientista, “ter assimilado até a medula a maneira de pensar ciência social” (BECKER, 2007, p. 273), ou seja tornar-se natural.

## **Anexo 2 – Variáveis relevantes para a análise de carreiras de músicos**

Como discutimos no **Estudo 2**, quando se fala da vida e carreira de artistas, é frequente tratar-se do imaginário do artista que não trabalha em jornada completa, contemplado com um dom excepcional, associado a uma expressão artística que provém de características naturais, não necessariamente relacionadas a um aprendizado formal e aperfeiçoamento constante. No entanto, nossas análises mostraram algo diferente, evidenciando pesquisas que mostram os reais aspectos da condição laboral e da formação desses trabalhadores. Objetivando corroborar com os relatos que vão em direção oposta ao imaginário social sobre a vida de artistas músicos, desenvolvemos sob orientação do Professor Doutor Jordão Horta Nunes, entre os anos de 2017 – 2018 uma pesquisa de iniciação científica intitulada **Cadências perfeitas e interrompidas: análise sociológica de carreiras de músicos populares brasileiros**.

O objetivo geral presente no plano era: Identificar padrões de carreiras de músicos brasileiros que trabalham com gêneros populares a partir de 1850, tendo como base empírica biografias encontradas em dicionários musicais. Modificou-se os seguintes aspectos: estudar a carreiras de músicos brasileiros que trabalham com ambos os gêneros erudito e popular; e a década de início das buscas, 1830. A primeira alteração justifica-se com o início da leitura das biografias, verificando ser comum a músicos brasileiros de formação erudita dedicarem-se a gêneros populares, e de artistas músicos ditos populares apresentarem-se em salas de concerto e comporem obras para o repertório “clássico”, por exemplo. Essa não separação também se tornou relevante ao revelar grandes diferenças entre a formação e os “eventos cruciais” na carreira de uma/um artista do ramo erudito e outra/o do popular.

Retomando os objetivos específicos: a) selecionar, com base na leitura de biografias, eventos cruciais na carreira de músicos, como lançamento do primeiro disco ou CD, primeira apresentação no exterior, primeira composição etc., para que sejam localizados e mensurados nas sequências de suas carreiras; b) comparar resultados da análise de sequenciamento com resultados da análise de eventos, obtidos nessa pesquisa e em outras integrantes do projeto; c) avaliar a capacidade explicativa do método de sequenciamento em relação a outras abordagens tradicionais de pesquisa de trajetórias profissionais. Dos três itens apresentados, os de nome B e C não foram realizados. Dedicar-se-á, em seguida, ao relato do desenvolvimento do item A.

Com base nos textos sugeridos pelo orientador e pela formação musical prévia<sup>55</sup> deste e do discente da pesquisa, para a criação de um banco de dados que agrupasse as informações

---

<sup>55</sup> Tanto em teoria musical, alguma experiência de estudo formal e informal continuado com um instrumento erudito, convívio com estudantes artistas músicos e alguns ambientes de trabalho e formação destes.



das/dos artistas estudadas/os, dedicou-se primeiramente à criação de umas quantas variáveis, apresentadas na tabela adiante. À direita estão as o nome das variáveis, todas categóricas nominais, e à esquerda uma breve explicação sobre a que se referem e o motivo (não presente em todas elas) de sua inserção no banco de dados.

Construiu-se um banco de dados com 100 nomes e 51 variáveis. Sobre estas, analisamos que algumas podem ser consideradas atemporais, importantes para as carreiras das/dos artistas independente de suas épocas, sejam essas as que lhes promovam ganho de capital cultural e social (BOURDIEU, 1998), uma vez elas/eles podem depender da legitimação de seu conhecimento e “currículo” de seus pares e/ou apreciação de um público leigo para seu estabelecimento no cenário musical contemporâneo a si. Não obstante, há categorias que são mais relevantes a algumas carreiras que outras se avaliamos os contextos em que estão inseridos os músicos estudados.

Tabela 2 – variáveis

<b>Categorias</b>	<b>Comentários</b>
abandono da carreira musical	indica abandono da carreira por um período, ou de maneira definitiva.
ator/atriz	trabalhando no teatro, tv, cinema ou rádio; ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista.
bolsa para formação no exterior	relevante para o currículo da/o artista.
cargo de trabalho em associação/sociedade musical	ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista; relevante para o currículo.
cargo de trabalho em órgão governamental	ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista; relevante para o currículo.
casamento	relevante à vida doméstica da/do artista que pode relacionar-se diretamente com sua carreira

cd/dvd/lp	indica data ou década de lançamento de uma das mídias físicas explicitadas; é sabido que antes da era da música digital, o lançamento e venda de mídias físicas eram de extrema relevância às carreiras de músicos, principalmente do gênero popular.
composição famosa	indica data ou década de lançamento;
concerto internacional	indica algum concerto ou show de expressão fora do brasil; reconhecimento internacional; relevante para o currículo.
concerto nacional	indica algum concerto ou show de expressão no brasil; reconhecimento internacional; relevante para o currículo.
contrato com gravadora	dúvida sobre a relevância deste evento.
diretor de arte (musical)	ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista; relevante para o currículo.
diretor de conjunto musical	ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista; relevante para o currículo.
diretor de orquestra	ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista; relevante para o currículo.
diretor em instituição de ensino de música	ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista; relevante para o currículo.
divórcio	relevante à vida doméstica da/do artista que pode relacionar-se diretamente com sua carreira
docência não musical	indica alguma experiência de trabalho docente fora do meio musical; dúvida sobre a relevância deste evento.
docência no br	ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista; relevante para o currículo.
docência no exterior	ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista; reconhecimento internacional; relevante para o currículo.
emigração	relevante à vida doméstica da/do artista que pode relacionar-se diretamente com sua carreira; reconhecimento internacional.

estudou música com pessoa consagrada	relevante para o currículo da/o artista.
família de músicos	exposição precoce ao "mundo da música" que influencia diretamente em sua formação e a escolha da música como uma profissão.
formação musical formal no Brasil	relevante para o currículo da/o artista.
formação musical formal no exterior	relevante para o currículo da/o artista.
formação musical informal no Brasil	relevante para o currículo da/o artista.
formação musical informal no exterior	relevante para o currículo da/o artista.
formação não musical	indica dedicação a uma área distinta do musical a qual pode influenciar, ou não, sua carreira na música.
fundação de grupo/escola/conservatório/orquestra/etc.	permite exposição do "nome" da/do artista; relevante para o currículo.
maestro	relevante para o currículo da/o artista.
maternidade	relevante à vida doméstica da/do artista que pode relacionar-se diretamente com sua carreira.
migração interna	relevante à vida doméstica da/do artista que pode relacionar-se diretamente com sua carreira.
morte	primeiro evento de registro.
músico de orquestra	relevante para o currículo da/o artista.

músico/a de artista famoso/a	relevante para o currículo da/o artista.
nascimento	último evento de registro.
participação em competições musicais	relevante para o currículo da/o artista.
participação em eventos musicais	relevante para o currículo da/o artista.
premiação por venda de discos/lps	relevante para o currículo da/o artista.
prêmio internacional	relevante para o currículo da/o artista.
prêmio local	relevante para o currículo da/o artista.
prêmio nacional	relevante para o currículo da/o artista.
primeira gravação	relevante para o currículo da/o artista.
publicação de artigo, obra literária/didática	relevante para o currículo da/o artista; permite exposição do "nome" da/do artista.
rádio	ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista.
tour internacional	reconhecimento internacional; relevante para o currículo da/o artista.
tour nacional	reconhecimento nacional; relevante para o currículo da/o artista.
trabalho musical informal	indica momento de trabalho musical feito sem vínculo formal com uma instituição ou estabelecimento onde trabalha.
tv	indica contratos para apresentação de programas musicais ou não (geralmente relatam-se a participação em programas musicais); ocupação que permite exposição do "nome" da/do artista.

Um elemento importante da pesquisa é emprego metodológico da análise de correspondência ideal, originado nos estudos de engenharia genética para a identificação das

sequências de proteínas que compõem o DNA humano e que migrou também para outras áreas, posteriormente, como as ciências sociais (ABBOTT; TSAY, 2000). Esse método é usado não só para o exame de carreiras musicais, como fizeram Abbott (1990), mas também "carreiras" estudantis, criminais ou análises variadas de implementação de processos administrativos ou econômicos em que a sequência e ordenamento de eventos seja fundamental.

Para esta pesquisa foi construído um corpus de verbetes de biografias de músicos, com base em dicionários online, como Grove Dictionary e Cravo Albin da Música Popular Brasileira, ambos hoje disponíveis online: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> e <http://dicionariompb.com.br/>. Irão compor a amostra biografias de músicos brasileiros ou que se estabeleceram no Brasil com data de nascimento a partir de 1830 e já falecidos, com suas trajetórias concluídas. A partir desse corpus desenvolveu-se uma planilha com informações a respeito de eventos considerados cruciais na trajetória de músicos, com instâncias identificadas sucessivamente numa única linha para cada músico em correspondência com a tabulação anual nas colunas. O problema metodológico mais importante nessa fase é a determinação dos custos de substituição contra factual de possíveis sequências por outras. Partimos da orientação tomada por Abbott e Hrycak (1990), ranqueando os custos de inserção ou deleção de sequências (indel costs) com base em informações sobre diferenças de postos de trabalho, de esferas de atividade e da transição de informações a respeito dessas duas dimensões. Em resumo, optamos pela orientação de uma plausibilidade teórica para o ranqueamento de custos no algoritmo a ser construído.

Já existem diversos artigos que descrevem a técnica e outros que a aplicam na análise de diferentes carreiras (ainda que seu uso nas ciências sociais não se reduza a essa categoria de análise). Aisenbrey e Fasang (cf. 2010, p. 425) resumem o procedimento de OMA em três passos: (i) Especificação teórica do espaço do estado e dos custos de transformação; (ii) Algoritmo de correspondência ideal para produzir distâncias emparelhadas entre os sujeitos. Hoje este algoritmo já está disponível para alguns pacotes de análise estatística, como o Stata, que utilizaremos nos planos de trabalho a serem desenvolvidos no projeto; (iii) Escalonamento multidimensional ou análise de cluster. A pesquisa, até o fim, do prazo institucional para seu desenvolvimento, executou apenas o primeiro passo, construindo um banco de dados com os eventos cruciais, mostrados na tabela 2.

Como resultado tivemos: uma dificuldade que surgiu no desenvolver das primeiras análises dos dados, não fazendo o método de OMA, é a de fazer a comparação de carreiras de artistas quem viveram em tempos diferentes. Propõe-se para continuidade da pesquisa, uma maneira de tentar separá-los, os artistas, em coortes ou em períodos em que o contexto em que estivessem

inseridos fossem semelhantes, fazendo o controle desta variável significativa a todos os processos sociais aqui estudados.

\*

Apresenta-se aqui algumas propostas a possíveis novos projetos derivado da ideia original deste: a) análise comparativa dos eventos relevantes a uma carreira de artistas de uma mesma ocupação, instrumentista, por exemplo, entre os de gênero popular e os do erudito; b) comparar os eventos relevantes entre artistas de sexo diferentes; c) no ramo erudito, estudar ocupações específicas (violonistas, compositores, instrumentistas de orquestra, etc.).

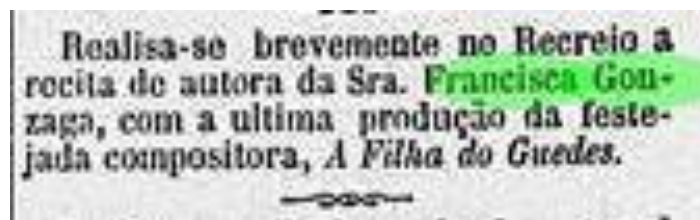
**Anexo 3 – recortes de jornal de época sobre a atuação profissional de Chiquinha Gonzaga (alguns exemplos)**

**Figura 1** – Anúncio dos serviços de professora



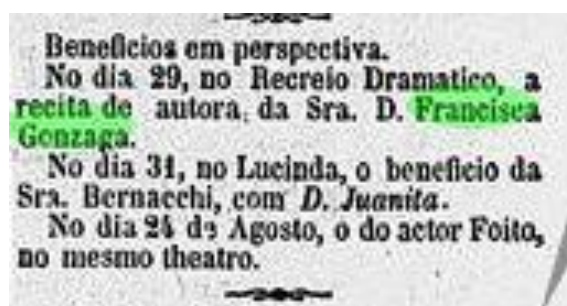
**Fonte:** Hemeroteca do Brasil, captura de tela do documento “Gazeta de notícias (RJ, 1880 a 1889), ano 1880, edição 11

**Figura 2** – anúncio da participação de espetáculo



**Fonte:** Hemeroteca do Brasil, captura de tela do documento “Diário de notícias” (RJ, 1885 a 1895), ano 1885, edição 31.

**Figura 3** – anúncio de recital



**Fonte:** Hemeroteca do Brasil, captura de tela “Gazeta de notícias (RJ, 1880 a 1889), ano 1885, edição 49. captura de tela do documento

Figura 4 – convite e descrição de peça teatral musicada por Chiquinha

**HOJE**  
**4 DE AGOSTO DE 1890**  
 BENEFICIO DA VIUVA E FILHOS  
 DE  
**PEREIRA DA COSTA**

Tomam parte generosamente neste beneficio as distinctas companhias Ismenia, Dias Braga, Furtado Coelho, Guilherme de Silveira e os eximios artistas Marietta Siebs, Rose Méryss, Francisco Gonzaga, Frederico do Nascimento, Tavares, João da Rocha e Luiz de França.

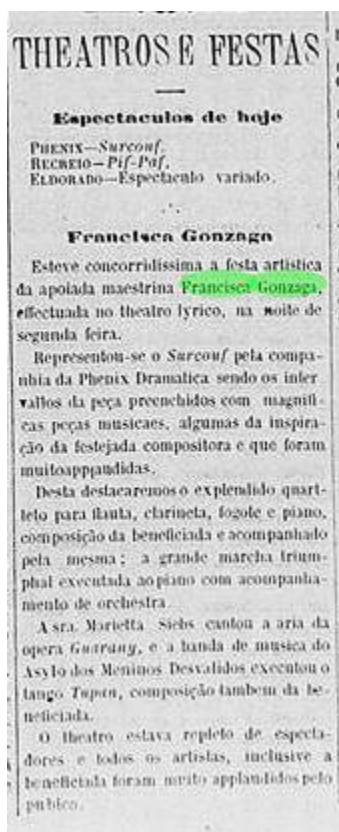
<p><b>PRIMEIRA PARTE</b>          Carta anonyma—comedia em 1 acto pelos artistas: Deolinda, Casiro e Domingos Braga.</p> <p><b>SEGUNDA PARTE</b>          1ª A Pereira da Costa, Dernier Homage—poesia escripta e recitada pela distincta actriz Rose Méryss.          2ª A Pereira da Costa, Sociedade—capricho elegante, escripto e executado ao piano pela distincta maestrina Francisca Gonzaga.          3ª Penso—romanza de Tosti, cantada pela distincta actriz Marietta Siebs.</p> <p><b>TERCEIRA PARTE</b>          Entre o fogo e o gelo—comedia em 1 acto pelos distinctos artistas: Ismenia, Celina e Bernardo Lisboa.</p>	<p><b>QUARTA PARTE</b>          1ª En Demi—Carlos Mesquita, cantada pela distincta actriz Rose Méryss.          2ª Solo de violoncello—pelo distincto artista Frederico do Nascimento, acompanhado por Tavares.          3ª Si fosse—romanza de Quarenta, cantada pela distincta actriz Marietta Siebs.          4ª Scene comica—pelo distincto actor A. Peixoto.</p> <p><b>QUINTA PARTE</b>          Os trinta botões—comedia em 1 acto, pelos distinctos actores Ismenia, Manoel, João Rocha e Luiz de França, celebrando os dois ultimos artistas todo espectáculo.          Principiará ás 8 1/2 em ponto.</p>
--	--

O resto dos bilhetes acham-se á venda na residencia da familia Ismenia e na bilheteria do theatro.

Fonte: Hemeroteca do Brasil, captura de tela do documento “Gazeta da tarde” (RJ), ano 1890, edição 204.



**Figura 5** – Comentários em jornal de peças teatrais musicadas por Chiquinha



**Fonte:** Hemeroteca do Brasil, captura de tela do documento “Gazeta da tarde” (RJ), 1981, edição 111

**Figura 6** – Comentários em jornal sobre “Corta Jaca”, peça de sucesso de Chiquinha musicadas por Chiquinha

*A MUSICA DO MOMENTO*

## O estupendo sucesso do “Corta-jaca”



*Reprodução de algumas partes*

Não se dá a esta obra, o sucesso e a grande responsabilidade pelo “Corta-jaca”, a grande e desconhecida, que foi a detentora dos frequentadores da Bahia, presente e futuro. Apesar de alguns obstáculos, alcançou o topo do sucesso e é hoje celebrada, não só a obra, quanto a pessoa de sua autora.

Desde então, todos conhecem a importância do sucesso interno, que trouxe ao Brasil um sucesso que se tornou um sucesso. A obra, que representa um sucesso de importância, foi cantada no teatro “Cl. e M.” de Rio de Janeiro e também em Lisboa, e é a seguinte:

*Carolina é doce*

Ela:

Meu nome é Carolina, que papai  
E que o meu papai  
E que o meu papai, que papai  
De minha papai.

*Alô, Alô, Alô, Alô!*

*Carolina é doce, doce, doce...*

*Alô, Alô, Alô, Alô, Alô!*

*Carolina é doce, doce, doce...*

*Alô, Alô, Alô, Alô, Alô!*

Ela:

Como me dá tanta alegria, de felicidade,  
Por que eu não sei o quê!  
Mas quero que me dê, que me dê,  
Que seja de mim... de mim...

*Alô, Alô, Alô, Alô, Alô!*

João:

Um sucesso de sucesso, de sucesso,  
Que não pode parar!  
Desde então, que da parte, está se parta,  
Como não “Corta-jaca” “Corta-jaca”

*Alô, Alô, Alô, Alô, Alô!*

**Fonte:** Hemeroteca do Brasil, captura de tela do documento “A noite” (RJ), de 1914, edição 1026

Figura 7 – anúncio de apresentação de peça de teatro musicado por Chiquinha

**THEATRO APOLLO** EMPRESA THEATRICAL Direcção: - José Loureiro

COMPANHIA DE ESPECTACULOS POR SESSÕES

**HOJE** ≡ A's 7 3/4 e 9 3/4 ≡ **HOJE**

**SUCCESSO ABSOLUTO E INCONTESTAVEL**

Estão suspensas as entradas de favor, sem excepção de pessoas. Recita dos autores Candido de Castro e Rego Barros. Sensacionaes espectaculos! Grandiosas atrações!—Conferencia humoristica pelo celebre URUCUBABA (Actor Pinto Filho) Thema da conferencia: «A influencia da figa de Guiné nos destinos da humanidade»—A conferencia sera illustrada com engraçadissimas gravuras e typos da actualidade feitos pelo «Urucubaca».

---

 **PRETO NO BRANCO**

---

**O GRANDE TRIUMPHO DO THEATRO POR SESSÃO**

Primeira representação do quadro novo que fechará o 1.º acto: ESCRITORIO DO FAZ TUDO. Personagens do quadro: Madame Calunga, Nathalia Serra; Minervina, Beatriz Baptista; Passado, Carmen Martins; Futuro, Maria Fereira; Presente, Eugenia Brazão; Maria, Francisca Brazão; Suffragete, Josephina Barco; Cardina, Augusta de Souza; Mr. Bonn, Carlos Machado; Manét, Anthero Vieira; Francisco Zé, Grijó; Zé Francisco, João de Deus.

Por gentileza para com os festejados autores da revista o tenor-amador sr. F. de Azevedo cantará no 2.º acto a modinha brasileira MORENA, musica da inspirada maestra Francisca Gonzaga.

Terminará o 1.º acto com mais uma brilhante apothose pintada pelo eximio scenographo Angelo Lazary: DITOSO VATICINIO. Coplas novas no Sextetto das Modas e na Cega-rega dos Boatos da actualidade. Pyramidal successo do Pado e do Maxixe Baitaca. Grandes surpresas por todos os artistas. A Fonte Luminosa. (Apothose final) grandiosa concepção artistica de Jayme Silva.

---

**AVISO**—Esta empresa não annuncia os seus espectaculos na «GAZETA DE NOTICIAS»

---

Domingo, matince as 2 horas—Conferencia humoristica pelo distincto poeta Emilio de Menezes. Thema: «A má lingua». A's 2 1/2—PRETO NO BRANCO.

Fonte: Hemeroteca do Brasil, captura de tela do documento “O Imparcial - diario illustrado do Rio de Janeiro” (RJ), de 1914, edição 703