

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Íngrid Schmidt Visentini

**MÚSICA AUTORAL, IDENTIDADE E MERCADO DE TRABALHO:
A ATUAÇÃO DO COLETIVO ENTREAUTORES NA REGIÃO CENTRAL DO RIO
GRANDE DO SUL**

Santa Maria, RS
2023

Íngrid Schmidt Visentini

**MÚSICA AUTORAL, IDENTIDADE E MERCADO DE TRABALHO:
A ATUAÇÃO DO COLETIVO ENTREAUTORES NA REGIÃO CENTRAL DO RIO
GRANDE DO SUL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Laura Senna Ferreira
Coorientador: Prof. Dr. João Gilberto do Nascimento Lima

Santa Maria, RS
2023

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Visentini, Íngrid Schmidt

MÚSICA AUTORAL, IDENTIDADE E MERCADO DE TRABALHO: A ATUAÇÃO DO COLETIVO ENTREAUTORES NA REGIÃO CENTRAL DO RIO GRANDE DO SUL / Íngrid Schmidt Visentini.- 2023.
189 p.; 30 cm

Orientadora: Laura Senna Ferreira
Coorientador: João Gilberto do Nascimento Lima
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, RS, 2023

1. Música autoral 2. Coletivo musical 3. Identidade
4. Mercado de trabalho I. Ferreira, Laura Senna II.
Lima, João Gilberto do Nascimento III. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, ÍNGRID SCHMIDT VISENTINI, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Íngrid Schmidt Visentini

**MÚSICA AUTORAL, IDENTIDADE E MERCADO DE TRABALHO:
A ATUAÇÃO DO COLETIVO ENTREAUTORES NA REGIÃO CENTRAL DO RIO
GRANDE DO SUL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Ciências Sociais.

Aprovada em 30 de Junho de 2023.

**Prof^a. Dr^a. Laura Senna Ferreira (UFSM)
(Presidente/Orientadora)**

**Prof. Dr. João Gilberto do Nascimento Lima (UFSM)
(Coorientador)**

**Prof. Dr. Ricardo Mayer (UFSM)
(Membro)**

**Prof. Dr. Daniel Gustavo Mocelin (UFRGS)
(Membro externo)**

Santa Maria, RS
2023

AGRADECIMENTOS

As pessoas que estão, estiveram ou vão estar presentes na nossa rede de convívio e de interação de alguma forma nos influenciam, seja por encorajar ou por mudar nossas ideias, escolhas e ações. A minha trajetória durante o período do mestrado, bem como a realização deste trabalho, foi uma construção que ocorreu, principalmente, pelo auxílio, compreensão e dedicação de várias pessoas. Sou muito grata a todas e todos e, de uma maneira sucinta, agradeço:

Meus orientadores, Profa. Dra. Laura Senna Ferreira e Prof. Dr. João Gilberto do Nascimento Lima, que me conferiram o privilégio das suas contribuições intelectuais ao me orientarem e me impulsionarem no desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço a confiança em mim depositada, o incentivo e cada orientação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo aporte financeiro concedido através da Bolsa de Pós-Graduação.

À minha família, que é a minha base, auxílio, suporte e incentivo ao meu melhor: minha mãe, Magda; meu pai, Norberto; minha irmã, Isadora; minha vó, Frida.

Às minhas amigas, Tassiane e Marília, que estiveram ao meu lado nessa curta e intensa trajetória.

Aos integrantes do Coletivo EntreAutores e demais pessoas que contribuíram com essa pesquisa e que foram receptivas à minha aproximação, sem isso este estudo não teria sido possível.

Paraphrasing Florestan Fernandes: o caráter humano chegou-me pela via onde descobri que as grandes pessoas não são as que se impõem aos outros de cima para baixo, mas sim aquelas que estendem a mão aos semelhantes para compartilhar a sua condição humana.

[...] não tem como fazer arte sem estar coletivizado.
(integrante do coletivo EntreAutores)

RESUMO

MÚSICA AUTORAL, IDENTIDADE E MERCADO DE TRABALHO: A ATUAÇÃO DO COLETIVO ENTREAUTORES NA REGIÃO CENTRAL DO RIO GRANDE DO SUL

AUTORA: Ingrid Schmidt Visentini
ORIENTADORA: Laura Senna Ferreira
COORDINADOR: João Gilberto do Nascimento Lima

Esta pesquisa versa sobre o Coletivo EntreAutores, presente na cidade de Santa Maria/RS, como um espaço voltado para a construção de identidades coletivas e para promover estratégias de integrar músicos no mercado da música local. Trata-se de uma investigação do coletivo, a partir de seus integrantes, que são os sujeitos da pesquisa: músicos autorais que se organizam de forma independente. A investigação consiste em um estudo de caso, visando compreender como é viabilizado o caminho para as carreiras no cenário musical local, buscando verificar em que medida os músicos autorais têm, ou não, atividade remuneratória exclusivamente associada à música, e demais características possíveis, tais como: o desejo dos músicos autorais de atuar exclusivamente no mercado da música, quais atividades realizam além da música, se possuem outras atividades remuneradas, quais dificuldades se fazem presente no mercado da música, se o Coletivo EntreAutores altera o cenário do mercado da música ampliando possibilidades. Todos esses aspectos analisados indicam a presença da socialização profissional: uma aprendizagem constituída a partir da interação entre os envolvidos. Este componente de sociabilidade favorece não só construir relações, aprendizados e partilhar visões de mundo. É a partir da socialização que os modos de ser e de existir compartilhados constituem uma leitura politizada da atuação profissional e, também, do próprio Coletivo.

Palavras-Chave: Coletivo musical. Construção identitária. Mercado de Trabalho.

ABSTRACT

AUTHORAL MUSIC, IDENTITY AND LABOR MARKET: THE PERFORMANCE OF THE ENTREAUTORES COLLECTIVE IN THE CENTRAL REGION OF RIO GRANDE DO SUL

AUTHOR: Ingrid Schmidt Visentini
ADVISOR: Laura Senna Ferreira
CO-ADVISOR: João Gilberto do Nascimento Lima

This research deals with EntreAutores Collective, present in the city of Santa Maria/RS, as a space dedicated to the construction of collective identities and to promote strategies to integrate musicians in the local music market. It is an investigation of the collective, from its members, who are the subjects of the research: authorial musicians who organize themselves independently. The investigation consists of a case study, aiming to understand how the path to careers in the local music scene is made possible, seeking to verify to what extent authorial musicians have, or not, a remunerative activity exclusively associated with music, and other possible characteristics, such as such as: the desire of authorial musicians to act exclusively in the music market, what activities they carry out in addition to music, if they have other paid activities, what difficulties are present in the music market, if EntreAutores Collective changes the scenario of the music market by expanding possibilities. All these analyzed aspects indicate the presence of professional socialization: a learning constituted from the interaction between those involved. This sociability component favors not only building relationships, learning and sharing worldviews. It is from socialization that the shared ways of being and existing constitute a politicized reading of professional performance and, also, of the Collective itself.

Keywords: Musical collective. Construction of identity. Job market.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Dados dos integrantes	24
QUADRO 2 – Dados sobre as disposições políticas dos integrantes	26
QUADRO 3 – Fusões na Indústria Fonográfica – 1928-1945	32
QUADRO 4 – Fusões na Indústria Fonográfica – 1969-1993	34
QUADRO 5 – Dados sobre a carreira na música dos integrantes.....	151
QUADRO 6 – Organizações independentes no Brasil	157

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO COLETIVO ENTREAUTORES	12
1.2	METODOLOGIA	14
1.2.1	Reflexões epistemológicas	14
1.2.2	Reflexão teórica sobre as técnicas	18
1.2.3	Pesquisa empírica	22
1.3	SÍNTESE DOS CAPÍTULOS	29
2	DA INDÚSTRIA DA MÚSICA AO COLETIVO ENTREAUTORES: DESDOBRAMENTOS DO CENÁRIO MUSICAL PARA O CONTEXTO BRASILEIRO	30
2.1	A EMERGENTE INDÚSTRIA DA MÚSICA: DESDOBRAMENTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS PARA CONTEXTUALIZAÇÃO	30
2.2	A INDÚSTRIA DA MÚSICA NO BRASIL	34
2.2.3	O lugar da música no Estado Nação	40
2.3	REESTRUTURAÇÃO DA INDÚSTRIA DA MÚSICA: O PERÍODO MAIS RECENTE DO CENÁRIO MUSICAL	46
2.4	O CENÁRIO INDEPENDENTE NO BRASIL E O COLETIVO ENTREAUTORES	53
2.5	DELINEANDO O CENÁRIO MUSICAL A PARTIR DA TEORIA DO CAMPO...74	
3	COLETIVO ENTREAUTORES, IDENTIDADE E SOCIALIZAÇÃO PROFISSIONAL	85
3.1	A NOÇÃO DE IDENTIDADE	85
3.2	COLETIVO ENTREAUTORES E IDENTIDADE: CAPITAL SOCIAL E SOCIALIZAÇÃO COMO CATEGORIAS DE COMPREENSÃO	93
4	MERCADO DE TRABALHO: A EXPERIÊNCIA DOS ARTISTAS AUTORAIS/INDEPENDENTES	126
4.1	ESTADO E MERCADO: A INFLUÊNCIA DO GOVERNO NO ÂMBITO DA CULTURA	126
4.2	ESTADO E MERCADO NO BRASIL: INFLUÊNCIA E DEPENDÊNCIA DO GOVERNO NO ÂMBITO DA CULTURA	129

4.3	CENÁRIO MUSICAL NO BRASIL: REPERTÓRIOS CRÍTICOS AO MAINSTREAM DA MÚSICA NACIONAL	140
4.4	A INSERÇÃO NO MERCADO DE TRABALHO DA MÚSICA	145
4.5	A INSERÇÃO NO MERCADO DE TRABALHO DA MÚSICA ATRAVÉS DA ATIVIDADE COLETIVA	156
4.6	CENÁRIO MUSICAL EM SANTA MARIA	165
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
	REFERÊNCIAS	177
	ANEXO A – ÚLTIMO <i>POST</i> DA PÁGINA DO COLETIVO ENTREAUTORES NO <i>FACEBOOK</i>	183
	ANEXO B – ÚLTIMOS VÍDEOS DO COLETIVO ENTREAUTORES NO CANAL DO <i>YOUTUBE</i>	184
	ANEXO C – ROTEIRO DE ENTREVISTA	185
	ANEXO D – MÚSICAS MAIS TOCADAS EM RÁDIOS EM 2011	187
	ANEXO E – MÚSICAS MAIS TOCADAS EM RÁDIOS EM 2020	188
	ANEXO F – ROTEIRO DE ENTREVISTA	189

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa em que medida o coletivo EntreAutores da cidade de Santa Maria - RS, desde o seu início em 2014 até o ano de 2023, se constitui num espaço de construção identitária com potencial de integração dos músicos autorais no mercado da música local. Os músicos autorais são aqueles que compõem suas próprias músicas, e na presente pesquisa são considerados todos os integrantes que fazem parte do coletivo EntreAutores: compositores, cantores, instrumentistas, etc. Portanto, mesmo que um integrante atue apenas na escrita das músicas, por exemplo, também foi considerado como músico autoral. Salienta-se que a produção de música autoral no Coletivo é uma produção conjunta, todos os integrantes colaboram, desde sugerir uma palavra na letra da música até assumir o vocal da música elaborada. Em relação a direitos autorais, durante a produção das músicas os integrantes entram em um acordo comum para qual voz está sendo composta a música.

Para tanto, buscou-se contextualizar o cenário nacional e local da música independente, compreendendo a formação do coletivo EntreAutores, o seu perfil e as formas de atuação do grupo, sendo analisada a inserção dos músicos autorais integrantes do Coletivo, no mercado da música local, a partir da observação das suas trajetórias dentro e fora do mercado da música.

Investigou-se o Coletivo, principalmente, a partir de seus integrantes, que são músicos autorais que se organizam de forma independente. A investigação visou compreender como é viabilizado o caminho para as carreiras no cenário musical local, analisando em que medida os músicos autorais têm, ou não, atividade remuneratória exclusivamente associada à música; o desejo dos músicos autorais de atuar exclusivamente no mercado da música; as atividades remuneradas realizadas além da música; as dificuldades vividas no mercado musical; a ampliação das possibilidades do mercado da música a partir do coletivo EntreAutores. Todos esses aspectos indicaram elementos que reforçam a presença de uma socialização profissional: uma aprendizagem formada a partir da interação entre os envolvidos. Este componente de sociabilidade favorece não só construir relações, mas partilhar comportamentos e aprendizados que realmente transformam a visão de mundo das pessoas. Com essa dinâmica, ao mesmo tempo em que a sociabilidade transforma e consolida as concepções de mundo dos integrantes, também forma um

enquadramento para todos do grupo em questão seguirem. É a partir dos processos de construção identitária e da socialização que os modos de ser e de existir compartilhados constituem uma leitura politizada da atuação profissional e, também, do próprio Coletivo.

O mercado da música existe desde o final do século XIX e se estabelece enquanto indústria musical na década de 1940, conquistando espaço significativo no contexto econômico. Com o tempo surgiram as multinacionais que dominaram a produção e distribuição de fonogramas, conhecidas como *majors*, e que hoje são ligadas a grandes conglomerados de entretenimento, compreendendo a maior parte dos negócios vinculados às etapas de concepção, produção e distribuição de fonogramas. Toda a dinâmica de produção do conteúdo musical ficava atrelada à tomada de decisão das gravadoras *majors*, mas a indústria fonográfica se transformou significativamente nas últimas décadas, deixando de ser um negócio de produção industrial de discos e convertendo-se em um comércio de distribuição de fonogramas digitais e serviços relacionados via redes digitais de comunicação. A introdução da internet ao contexto musical permitiu a diversificação dos meios de distribuição com os serviços de *streaming*¹, que substituem a lógica da compra de um disco pelo acesso a uma grande quantidade de fonogramas hospedados nas redes digitais.

No Brasil, os meios de comunicação do início dos anos 30 até meados dos 50 ainda não apresentavam um nível de desenvolvimento que permitisse defini-los como indústria cultural, pois sua capacidade integradora era bastante incipiente. Os meios de comunicação de massa atuavam muito mais como elementos mediadores nas relações entre o Estado e as massas urbanas do que como estruturas geradoras de uma cultura massificada e integradora. A consolidação da indústria cultural e a constituição de um mercado de bens simbólicos no país vai ocorrer entre 1969 até meados dos anos 1980 a partir da política de modernização conservadora da economia brasileira. Neste processo de urbanização do país em decorrência do desenvolvimento industrial, a música sertaneja ganha destaque.

A hegemonia musical do sertanejo está atrelada a potência do agronegócio, uma vez que existe um grande investimento do agronegócio desde feiras pecuárias, onde os *shows* promovidos dão visibilidade aos cantores sertanejos, até a compra

¹ Forma de distribuição digital que nos possibilita transmitir e acessar conteúdos pela *internet* em qualquer dispositivo com conexão e em tempo real sem a necessidade de *download*.

de espaço em emissoras de rádio ou TV. Uma situação recente e que teve bastante repercussão na mídia sobre essa prática foi o caso que viralizou da ex-empresária da cantora Anitta², que declarou em entrevista que enquanto tentava pagar um “jabá³” os artistas do gênero pagariam para que as músicas da Anitta fossem tiradas do ar. Além disso, a existência da bancada ruralista evidencia a influência do agronegócio também na política nacional, onde diversos candidatos e partidos tiveram suas campanhas financiadas por grande multinacional do ramo⁴.

Com este panorama, constata-se a importância de analisar o coletivo musical EntreAutores a partir do contexto de sua formação: a necessidade de um cenário musical para os músicos autorais independentes, que acabam por ficar ocultados em comparação a outros músicos que detêm um espaço mais visível no campo da música. Partindo da compreensão de que são raras as oportunidades para a carreira de um músico, e que não são todos músicos que terão essas oportunidades, faz-se necessário trazer para debate a organização de um coletivo musical que surge pela colaboração entre pessoas que têm em comum a vontade de fortalecer o cenário musical autoral, entre outras características a serem analisadas que também podem ser comuns e explicar o engajamento.

1.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO COLETIVO ENTREAUTORES

O EntreAutores é um coletivo presente na cidade de Santa Maria, no Estado do Rio Grande do Sul, que surge pela alegada necessidade de um cenário musical para os músicos autorais, organizados de forma independente, que acabam por ficar ocultados em comparação a outros músicos que detêm um espaço mais visível no cenário musical.

² PALOMARES, Daniel. Anitta foi vítima de boicote de sertanejos, segundo ex-empresária. **UOL**, São Paulo, 06 jun 2022. **SPLASH**. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/06/06/anitta-foi-vitima-de-boicote-de-sertanejos-segundo-ex-empresaria.htm>. Acesso em: 17 jul 2023.

³ Termo utilizado na indústria da música brasileira para denominar uma espécie de suborno em que gravadoras pagam a emissoras de rádio ou TV pela execução de determinada música de um artista.

⁴ Foi o caso, por exemplo, da JBS, multinacional de origem brasileira, reconhecida como uma das líderes globais da indústria de alimentos. A companhia opera no processamento de carnes bovina, suína, ovina, de frango, de peixe e *plant-based*, além de atuar com negócios correlacionados, como couro, biodiesel, colágeno, envoltórios naturais, higiene pessoal e limpeza, embalagens metálicas, transportes e soluções em gestão de resíduos e reciclagem. Fonte: <https://jbs.com.br/>.

O Coletivo teve seu início em uma casa onde três dos integrantes moravam. Chamada de Esquina 249, a casa estava sempre aberta para receber visitas e para ser o espaço de oficinas artísticas. Os encontros, nomeados de “convívios” pelos integrantes, aconteciam todas as terças-feiras com uma circulação grande de pessoas, a ponto de sempre ter alguém pela primeira vez participando e conhecendo este espaço. Esta movimentação na casa promoveu a inquietação em comum de criar projetos autorais e, em pouco tempo, se estabeleceu enquanto um espaço cultural autogestionado, sendo consolidado como coletivo propriamente dito em 2014.

O Coletivo era aberto para quem estava apto e se sentia capaz de pensar por todos. É uma maneira, segundo um integrante entrevistado, de “salvar o movimento”, porque o Coletivo não possui verba, apenas quando os projetos escritos pelos integrantes são aprovados em editais de fomento. O Coletivo (quando sediado na casa nomeada de Esquina 249) gerava o custo de R\$ 1.500 por mês, além de outros gastos que uma casa necessita, e era mantido pelos integrantes do EntreAutores até o determinado momento em que o Coletivo não teve fruição suficiente para custear a sede, apenas a arte por si só. Isso levou ao fechamento da casa, deixando o Coletivo sem um espaço cultural. Mas isso não significou o fim do Coletivo, que continuou promovendo encontros, eventos e se mantendo de modo autogestionável.

Atualmente o Coletivo se encontra em um momento de fragilidade, uma vez que não estão mais acontecendo os convívios assíduos entre os integrantes – motivo pelo qual será tratado na maior parte do tempo, inclusive nos relatos das entrevistas, no passado. Apesar disso, ainda que com baixa regularidade, o Coletivo segue ativo, como observa-se, por exemplo, nas atualizações das redes sociais, sendo o *facebook* com postagens mais recentes⁵. No período de isolamento social pela pandemia da Covid-19, o canal do *YouTube* do Coletivo teve frequentes atualizações de vídeos de apresentações dos integrantes⁶, que aconteceram anteriormente ao período da pandemia, que foram editados e postados por um dos integrantes que se dedicou a isso. Assim como os vídeos, todo material que foi elaborado no Coletivo nos momentos de maior produtividade e que naquela ocasião não foi utilizado, continua sendo desenvolvido pelos integrantes no presente.

⁵ Última publicação da página do coletivo EntreAutores no Facebook, ver anexo A.

⁶ Últimos vídeos do canal do YouTube do coletivo EntreAutores, ver anexo B.

A maior parte dos integrantes já não reside mais em Santa Maria, e, apesar de não disporem de tempo para se encontrar com o restante do grupo, ou até mesmo terem uma rotina inviável de retorno à cidade e ao Coletivo, ainda se consideram membros e se referem à organização coletiva com uma expectativa de retorno à produção conjunta de música autoral. Os integrantes que permanecem na cidade continuam se encontrando e se apresentando, mas não com o nome do Coletivo. Este fato expressa que os laços formados se estendem para além da formação do Coletivo, e que as composições autorais feitas durante o período mais ativo do grupo proporcionou material que ainda está gerando projetos em parceria. Mais que isso, a constituição do Coletivo se mostra tanto nas práticas quanto nas consciências dos indivíduos: são os integrantes do EntreAutores que se reconhecem e se nomeiam enquanto membros do Coletivo.

Além disso, o Coletivo proporciona a experiência de viver um estilo de vida associado à música independente. Via de regra, a cena independente não está ligada às grandes corporações da produção da música, sendo compreendida como um trabalho de iniciativa própria. Nesse sentido, o Coletivo não está “contra” a grande indústria da música, mas atua possibilitando a entrada dos músicos autorais no cenário musical onde predominam artistas de posição dominante.

Ademais, o *status* do Coletivo também é o da precariedade ou o que se pode associar a uma situação periférica. A precariedade e condição periférica são características que não raro se verificam em coletivos pouco institucionalizados do ponto de vista formal, e apesar da instabilidade, marca de modo significativo a trajetória dos seus membros, que são herdeiros das experiências de práticas culturais oportunizadas pelas aprendizagens que tiveram no Coletivo e produziram um senso de pertença ao grupo. Apresenta-se um desafio em pensar um coletivo de músicos autorais, pois a condição de músico se refere a uma ocupação que não se enquadra nos quadros clássicos de definição de uma profissão.

1.2 METODOLOGIA

1.2.1 Reflexões epistemológicas

Dentro das discussões epistemológicas das Ciências Sociais existe uma série de perspectivas diferentes sobre os pressupostos do conhecimento científico. Uma das problemáticas centrais, que se sobressai nas discussões, trata-se dos aspectos referentes à neutralidade e à objetividade.

De acordo com Alvaro Pires (2014), a objetivação nas ciências sociais foi guiada pela busca da verdade sobre o mundo social, originando três modelos-tipo com o objetivo de alcançar o conhecimento objetivo. O primeiro modelo é a valorização da neutralidade e da observação do mundo social a partir do exterior, a fim de afastar as prenoções. O segundo modelo é a valorização da neutralidade e da observação do mundo social a partir do interior. Essa estratégia valoriza a importância da subjetividade como capital para a compreensão. Por fim, o terceiro modelo é a valorização da prenoção e da observação a partir de baixo. Segundo esse modo de ver, os interesses sociais influem na objetividade dos sujeitos. Quanto mais temos interesses a defender, mais reduzida é a nossa capacidade de ver as coisas tais quais são, e maior é a nossa propensão a nos distanciarmos da verdade. Defende-se, assim, a necessidade de adotar voluntariamente um olhar partidário, definido em função do ponto de vista daquele ou daquela que se encontra na situação mais desvantajosa.

Apesar destes modelos serem totalizantes em sua origem, as pesquisas contemporâneas geralmente propõem um diálogo entre eles, de modo que não é tanto o modelo utilizado que irá influenciar na pesquisa, mas principalmente a maneira de se analisar os dados. Segundo Pires (2014), construir o objeto é uma tarefa que exige o esforço de objetivação e de divisão entre o verdadeiro e o falso, o que não implica necessariamente a aceitação da neutralidade científica, e que também não existe distinção nítida e fácil entre juízos de realidade e os juízos de valor. O autor também considera que as descobertas e problemas do qual se ocupa o cientista social se dão impulsionados pelas características sociais do período em que o pesquisador se formou e realizou sua pesquisa. Desse modo, evidencia-se uma relação da formação social e histórica do sujeito que faz ciência com o produto

do seu trabalho, sobretudo dentro das ciências sociais, dadas tais especificidades como a apontada pelo autor.

O tema de pesquisa, de modo geral, está relacionado à trajetória e à subjetividade de cada pesquisador. O modo de se inserir no espaço para pesquisar, de certa forma, passa a ter relação com os valores, pois existe uma relação da formação social e histórica do sujeito que faz ciência com o produto do seu trabalho. Assim, exige-se um esforço para construir o objeto, uma vez que a ciência não envolve juízos de valor.

As epistemologias feministas e filosóficas da ciência são outro ponto de vista de sentido distinto, pois entendem que uma determinada posição ou valor não são impeditivos para a produção de conhecimento e, justamente porque compõem a realidade da produção do saber, o universo valorativo do pesquisador precisa ser incorporado como elemento reflexivo na pesquisa. Desta maneira, estas perspectivas questionam padrões convencionais de objetividade, racionalidade, “bom método” e “ciência real” as quais merecem atenção.

Sandra Harding (2007) trata sobre as diferentes perspectivas produzidas pelo movimento das mulheres que põe em questão a discriminação dos interesses das mulheres pela ciência e tecnologia. Entre as questões, estão: a ausência de igualdade de gênero na estrutura social das ciências naturais, da matemática e da engenharia; as tecnologias serem concebidas sem a preocupação com a saúde, segurança e bem-estar das mulheres; os resultados de pesquisas científicas nas áreas de biologia e ciências sociais justificarem imposições legais, econômicas e sociais que privam as mulheres de alguns direitos de cidadania; a diferença de estilo de aprendizado, de pesquisa e interesses entre homens e mulheres na ciência e tecnologia.

[...] De acordo com a visão convencional, é por meio dos métodos científicos, especificados nos projetos de pesquisa, que os valores sociais e os interesses que os pesquisadores inevitavelmente levam para seu trabalho podem ser identificados e eliminados. Essa abordagem certamente tem suas virtudes. Todavia, é evidente que ela só consegue alcançar uma forma fraca de objetividade, uma vez que muitas suposições sexistas e androcêntricas (sem falar das suposições baseadas em interesses e valores de classe, religião, cultura, nacionais, raciais e imperiais) moldaram, nos que foram declarados os projetos de pesquisa científica mais rigorosos,

os resultados das pesquisas em C&T, especialmente na biologia e nas ciências sociais. Como podem ser adequados os padrões convencionais de objetividade, se inúmeras vezes eles permitem descrições de inferioridade biológica e social das mulheres? (HARDING, 2007, p. 164-165).

O importante para Harding (2007) é que as múltiplas perspectivas teóricas feministas disponíveis questionam a história e práticas da ciência e tecnologia, e que os feminismos multiculturais e pós-coloniais levantaram uma série de novas questões que colocaram desafios para as feministas do Norte assim como para as filosofias convencionais da ciência e tecnologia. Entre essas questões está a que os padrões de objetividade, racionalidade, bom método, e mesmo boa ciência foram definidos distantes das qualidades e práticas associadas ao feminino. Tradições da ciência e tecnologia não-ocidentais e de mulheres têm sido evitadas pelas filosofias da ciência nas áreas em que as mulheres estão inseridas em valores e interesses culturalmente locais e, portanto, não desinteressadas e objetivas transculturalmente. Os estudos da ciência e tecnologia feministas, multiculturais e pós-coloniais, mostram como todos os sistemas de conhecimento são historicamente diferentes, quebrando narrativas padronizadas triunfalistas das contribuições da ciência moderna ocidental para o progresso humano. Desta forma, essas questões desafiam a velha tese de unidade da ciência, segundo a qual há uma “verdade” sobre o mundo e uma única ciência, não sendo mais razoável admitir que a ciência moderna ocidental seja a única capaz de contar uma história verdadeira sobre a organização da natureza e da sociedade.

Diante do exposto, defender uma produção de conhecimento com absoluta neutralidade é questionável. Boni e Quaresma (2005) salientam que o interesse pelo tema que um cientista se propõe a pesquisar, muitas vezes, parte da curiosidade do próprio pesquisador ou então de uma interrogação sobre um problema ou fenômeno. Isso, de certa forma, desmistifica o caráter de neutralidade do pesquisador perante a sua pesquisa, já que na maioria das vezes, a escolha do objeto revela as preocupações científicas do pesquisador que seleciona os fatos a serem coletados, bem como o modo de recolhê-los.

No que tange a construção do objeto, segundo Bourdieu (1989c), é preciso pensar relacionalmente. É mais fácil refletir em termos de realidades que podem ser vistas nitidamente do que pensar em termos de relações, e é esta uma das

dificuldades da análise relacional. Desta forma, é preciso precaver-se contra o retorno à realidade das unidades pré-construídas. Um trabalho desta natureza não se faz de uma só vez, mas por uma série de aproximações, construindo-se, pouco a pouco, espaços sociais os quais são o que constitui toda a realidade do mundo social. Construir o objeto supõe também que se tenha, perante os fatos, uma postura ativa e sistemática de onde irá se construir um sistema coerente de relações que deve ser posto à prova como tal, interrogando sistematicamente o caso particular, para, desse modo, retirar dele as propriedades gerais ou invariantes que só se denunciam mediante uma interrogação assim conduzida (BOURDIEU, 1989c, p.27-32).

Nesta construção do objeto segue-se, também, que o fato é conquistado, construído e constatado. A vigilância epistemológica faz-se necessária neste processo, uma vez que a familiaridade com o universo social produz continuamente concepções ou sistematizações fictícias, ao mesmo tempo que as condições de sua credibilidade, ou seja, a influência das noções comuns é tão forte que todas as técnicas de objetivação devem ser utilizadas para realizar efetivamente uma ruptura. Essa ruptura constitui-se como uma conversão do olhar, tratando-se de produzir um novo olhar, um olhar sociológico (BOURDIEU; PASSERON; CHAMBOREDON, 1999).

Em relação à construção da pesquisa sobre o coletivo musical EntreAutores como um meio de inserção de músicos autorais no cenário musical, uma vigilância epistemológica foi importante desde o projeto até as considerações finais deste estudo. Neste contexto, a ética é outro fator importante na construção da pesquisa e, segundo Diniz e Guerriero (2008), os principais desafios da pesquisa social não estão na proteção dos direitos e interesses dos participantes durante a fase de coleta de dados, como na pesquisa biomédica. Segundo as autoras, “é na fase de divulgação dos resultados que estão os maiores desafios éticos, tais como garantia de anonimato e sigilo, ideias sobre representação justa, compartilhamento dos benefícios da pesquisa, devolução dos resultados etc.” (DINIZ; GUERRIERO, 2008, p. 80-81). Portanto, durante o fazer-pesquisa se manteve os questionamentos éticos, pensando em uma comunicação franca e aberta com os interlocutores a respeito dos propósitos da pesquisa.

1.2.2 Reflexão teórica sobre as técnicas

Tratando-se de uma pesquisa qualitativa, de acordo com Goldenberg (2004), a abordagem qualitativa em pesquisa se opõe ao modelo de estudo das ciências da natureza, que legitima seus conhecimentos por processos quantificáveis que venham a se transformar em leis e explicações gerais. Desta maneira, o modelo positivista de estudo da vida social também é recusado, uma vez que nesta perspectiva o objeto deve ser estudado como nas ciências físicas: o pesquisador não pode fazer julgamentos nem permitir que seus preconceitos e crenças contaminem a pesquisa. Assim, a pesquisa em ciências sociais se torna mais adequada com o surgimento da abordagem da sociologia compreensiva, que se preocupa com a compreensão dos casos particulares e não com a formulação de leis generalizantes. Cada fato social tem um sentido próprio, diferente dos demais, sendo necessário que cada caso concreto seja compreendido em sua singularidade (GOLDENBERG, 2004, p. 16-19). Contudo, não buscando definir leis, mas indicando regularidades, padrões, tendências e probabilidades, o Coletivo será analisado em suas peculiaridades.

Essa pesquisa consiste em um estudo de caso com o coletivo musical EntreAutores presente na cidade de Santa Maria - RS. O estudo de caso é definido por Goldenberg (2004) como um método que “supõe que se pode adquirir conhecimento do fenômeno estudado a partir da exploração intensa de um único caso” e que:

Diferente da "neutra" sociologia das médias estatísticas, em que as particularidades são removidas para que se mostre apenas as tendências do grupo, no estudo de caso as diferenças internas e os comportamentos desviantes da "média" são revelados, e não escondidos atrás de uma suposta homogeneidade. (GOLDENBERG, 2004, p. 33).

Os estudos de caso, de acordo com Robert Yin (2001), representam a estratégia preferida quando se colocam questões do tipo "como" e "por que", quando o pesquisador tem pouco controle sobre os eventos e quando o foco se encontra em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real.

Segundo o autor:

O estudo de caso é a estratégia escolhida ao se examinarem acontecimentos contemporâneos, mas quando não se podem manipular comportamentos relevantes. O estudo de caso conta com muitas das técnicas utilizadas pelas pesquisas históricas, mas acrescenta duas fontes de evidências que usualmente não são incluídas no repertório de um historiador: observação direta e série sistemática de entrevistas. Novamente, embora os estudos de casos e as pesquisas históricas possam se sobrepôr, o poder diferenciador do estudo é a sua capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências - documentos, artefatos, entrevistas e observações - além do que pode estar disponível no estudo histórico convencional. Além disso, em algumas situações, como na observação participante, pode ocorrer manipulação informal. (YIN, 2001, p. 27).

Yin (2001) também aponta as críticas em relação ao estudo de caso, pois embora seja uma forma distintiva de investigação empírica, muitos pesquisadores demonstram certo desprezo com esta estratégia. Isso acontece porque, por muitas vezes, o pesquisador de estudo de caso foi negligente e permitiu que se aceitassem evidências equivocadas ou visões tendenciosas, para influenciar o significado das descobertas e das conclusões. A maior preocupação é a falta de rigor na pesquisa de estudo de caso. Cada pesquisador deve trabalhar com afinco para expor todas as evidências de forma justa.

Uma segunda preocupação muito comum em relação aos estudos de caso é que eles fornecem pouca base para que possa se fazer uma generalização científica. Em relação a isso, os estudos de caso, da mesma forma que os experimentos, são generalizáveis a proposições teóricas, e não a populações ou universos. Nesse sentido, o estudo de caso não representa uma "amostragem". O objetivo do pesquisador é expandir e generalizar teorias (generalização analítica) e não enumerar frequências (generalização estatística) (YIN, 2001, p. 29).

Portando, Robert Yin (2001, p. 32-33) define um estudo de caso como uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos. O estudo de caso como estratégia de pesquisa é um método que não é nem uma tática para a coleta de dados, nem

meramente uma característica do planejamento em si, mas uma estratégia de pesquisa abrangente.

As técnicas de pesquisa nas Ciências Sociais começaram a se desenvolver a partir do final do século XIX quando alguns antropólogos, como Lewis Morgan, Franz Boas e Bronislaw Malinowski, realizaram diversos estudos sobre as sociedades ditas “primitivas”. A entrevista como coleta de dados é a técnica mais utilizada no processo de trabalho de campo. Através dela os pesquisadores buscam coletar dados objetivos, obtidos também através de fontes secundárias como censos e estatísticas, e subjetivos, obtidos unicamente através da entrevista pois se relacionam com os valores, as atitudes e as opiniões dos sujeitos entrevistados. (BONI; QUARESMA, 2005, p. 72). Beaud e Weber (2007) se referem às entrevistas como “entrevistas etnográficas” porque não são isoladas, nem independentes da situação de pesquisa. Os entrevistados são re-situados em seus meios de interconhecimento (que são também seus meios de pesquisa).

De acordo com Boni e Quaresma (2005) as entrevistas estruturadas são elaboradas mediante questionário totalmente estruturado, as perguntas são previamente formuladas e tem-se o cuidado de não fugir a elas. Já na técnica de entrevistas abertas, o entrevistador introduz o tema e o entrevistado tem liberdade para discorrer sobre o tema sugerido. É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. Um terceiro tipo são as entrevistas semiestruturadas, que combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto.

Entre os tipos de entrevista apontados, foi utilizada a de tipo semiestruturada, onde o pesquisador segue um conjunto de questões previamente definidas, mas o faz atento para dirigir a discussão, no momento que achar oportuno, para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele (BONI; QUARESMA, 2005, p. 75).

A entrevista aberta e a semiestruturada quase sempre produzem uma melhor amostra da população de interesse, uma vez que é mais comum as pessoas aceitarem falar sobre determinados assuntos. Esses dois tipos de entrevista também permitem explicar melhor sobre o que se trata a questão, evitando

possíveis enganos dos informantes, que muitas vezes não poderão ser corrigidos no caso da utilização do questionário escrito. Outra vantagem dessas técnicas é a sua elasticidade quanto à duração, permitindo uma cobertura mais profunda sobre determinados assuntos. Além disso, a interação entre o entrevistador e o entrevistado favorece as respostas espontâneas, que podem fazer surgir questões inesperadas ao entrevistador que poderão ser de grande utilidade em sua pesquisa. As desvantagens das entrevistas se referem às limitações do próprio entrevistador, como a disponibilidade de tempo. Por parte do entrevistado pode haver insegurança em relação ao seu anonimato e, por causa disso, muitas vezes o entrevistado retém informações importantes, ainda assim essas questões são melhor apreendidas pela entrevista aberta e semi-estruturada (BONI; QUARESMA, 2005, p. 75-76).

Além das entrevistas, a pesquisa também lançará mão de análise documental, que, segundo André Cellard (2008), trata-se de um método de coleta de dados que retira a eventualidade de qualquer influência a ser exercida pelo pesquisador – do conjunto das interações, acontecimentos ou comportamentos pesquisados – anulando a possibilidade de reação do sujeito à operação de medida. Segundo o autor, a história, de todas as ciências sociais, ampliou consideravelmente a noção de documento, podendo ser textos escritos, documentos de natureza fonográfica e cinematográfica ou de qualquer outro tipo de testemunho registrado, como objetos do cotidiano, elementos folclóricos, entre outros. De fato, tudo o que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho, é considerado como documento ou "fonte" como é mais comum dizer, atualmente.

A partir de Cellard (2008) podemos definir como documentos os vídeos do canal do Coletivo no Youtube, o livro⁷ sobre a história do Coletivo escrito por um dos integrantes do EntreAutores, os *folders* dos eventos promovidos pelo Coletivo e todo o material disponível que remonta a sua história⁸.

⁷ O livro não foi publicado, trata-se de um projeto inacabado e que se encontra arquivado, mas que foi cedido gentilmente pelo autor e integrante do EntreAutores para fins da pesquisa.

⁸ Entre o material disponível está o trabalho de conclusão de curso de Guilherme Gabbi intitulado "À sua própria criação: uma série de reportagens sobre a música independente de Santa Maria nas décadas de 1990 e 2010", que se trata de uma fonte de pesquisa que contempla uma série de documentos.

1.2.3 Pesquisa empírica

A aproximação com o Coletivo aconteceu com um contato inicial pela página do Coletivo no *facebook*, onde foi possível manter comunicação com um integrante que abertamente apresentou o Coletivo e convidou para participar dos eventos promovidos. Dessa forma, foi possível se aproximar do Coletivo, além do mesmo se apresentar aberto para participação de quem se manifestar estar disposto a participar. O intuito de querer tornar o Coletivo acessível e conhecido colaborou no contato para pesquisa, não causando nenhum tipo de bloqueio à pesquisadora.

A pesquisa foi desenvolvida com entrevistas junto aos integrantes do Coletivo EntreAutores para coleta de dados. Visto que o Coletivo compreende o número de quase 100 integrantes⁹, não se teve pretensão de abranger esta totalidade, e sim uma quantidade menor mas suficiente de membros que contemplassem a análise. Para isso, as entrevistas foram realizadas com os integrantes do Coletivo com disponibilidade para participar, seguindo a rede de indicação dos próprios participantes do grupo.

A princípio a investigação foi pensada em ser desenvolvida com observação participante aliada à técnica de entrevistas, mas teve alguns motivos pelos quais optou-se por utilizar apenas as entrevistas. O primeiro motivo foi em função da pesquisa ocorrer no contexto de pandemia do COVID-19¹⁰. Mesmo ocorrendo em um momento de transição para uma maior abertura em relação à liberação do uso de máscaras, foi um momento de cuidado em relação a isso. Um segundo motivo é que o Coletivo não se encontra promovendo os convívios presenciais no momento. Outro fator que também interferiu nos convívios do Coletivo foi a pandemia do coronavírus. Em um momento anterior a pesquisa foi realizada um estudo exploratório com observação participante junto ao EntreAutores, onde foi observado como o Coletivo organizou alguns eventos, como se dava a interação no evento, entre outros aspectos.

⁹ Esta quantia de integrantes foi mencionada em entrevista e mantida como dado, uma vez que não há documentos a respeito do número exato de participantes no Coletivo.

¹⁰ A pandemia de COVID-19, também conhecida como pandemia de coronavírus, é uma pandemia em curso da doença por coronavírus 2019 (COVID-19), causada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2). O vírus foi identificado pela primeira vez a partir de um surto em Wuhan, China, em dezembro de 2019. As tentativas de contê-lo falharam, permitindo que o vírus se espalhasse para outras áreas da China e, posteriormente, para todo o mundo. Em 30 de janeiro de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) classificou o surto como Emergência de Saúde Pública de Âmbito Internacional e, em 11 de março de 2020, como pandemia.

Foram realizadas 12 entrevistas a partir dos integrantes do coletivo EntreAutores. As entrevistas foram feitas de forma híbrida: presencial e online. Isso porque muitos integrantes já não residem mais na cidade de Santa Maria/RS e também pelo motivo da disponibilidade dos entrevistados em horários que são difíceis de realizar uma entrevista presencial. As entrevistas online foram realizadas através da plataforma *Google Meet*. Um roteiro¹¹ de entrevista foi elaborado para guiar a conversa, o qual pode-se dividir em três partes. A primeira parte, para facilitar o procedimento das entrevistas, tratou-se de um questionário com questões fechadas sobre o perfil do interlocutor. A segunda parte foram questões sobre a trajetória do interlocutor, para compreender o perfil do músico integrante do Coletivo. Por fim, foram feitas questões referentes à trajetória do interlocutor no coletivo EntreAutores.

Além dos 12 integrantes do Coletivo que foram entrevistados no período de setembro de 2022 a dezembro de 2023, a pesquisa conta com 6 entrevistas realizadas, também, junto aos integrantes do Coletivo, no ano de 2021, na monografia¹² realizada anteriormente sobre o coletivo EntreAutores, e que foi apresentada ao Curso de Ciências Sociais Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria, que permitiu caracterizar as origens e redes de relações em torno do Coletivo. Essas entrevistas também serão utilizadas em alguns momentos, a fim de agregar nos dados referentes ao perfil, trajetórias, pontos de vista, entre outros aspectos.

O seguinte quadro mostra os dados dos integrantes:

Quadro 1 – Dados dos integrantes

(continua)

Integrante¹³	Idade¹⁴	Naturalidade	Estado civil	Trajetória formativa	Formação
Belchior	34 anos	Quaraí/ RS	Solteiro	Ensino público	Publicidade e propaganda (UFSM)
Bethânia	27 anos	São Gabriel/ RS	Solteira	Ensino público e privado	Psicologia (UFN)

¹¹ Ver anexo C.

¹² VISENTINI (2021).

¹³ Com o intuito de preservar a identidade das e dos participantes deste estudo, optou-se por distinguir os entrevistados utilizando nomes fictícios em referência aos cantores e cantoras da Música Popular Brasileira (MPB).

¹⁴ As idades dos integrantes referem-se ao ano de 2023.

(conclusão)

Integrante	Idade	Naturalidade	Estado civil	Trajetória formativa	Formação
Buarque	37 anos	Taquari/ RS	Solteiro	Ensino público e privado	Ensino superior incompleto em Publicidade e propaganda (UFSM)
Caetano	26 anos	Livramento/ RS	Solteiro	Ensino público	Ensino superior em andamento em Publicidade e propaganda (UFSM)
Clara	36 anos	São Vicente do Sul/ RS	Solteira	Ensino público	Pedagogia (UFSM)
Djavan	25 anos	Bagé/ RS	Solteiro	Ensino público e privado	Ensino superior em andamento em Publicidade e propaganda (UFSM)
Elis	29 anos	Pelotas/ RS	Solteira	Ensino privado	Ensino médio completo
Gal	37 anos	Santa Maria/ RS	Solteira	Ensino público e privado	Artes visuais (UFSM)
Gilberto	34 anos	Porto Alegre/ RS	Solteiro	Ensino público e privado	Música licenciatura (UFSM)
Marisa	38 anos	Santa Fé/ Argentina	Divorciada	Ensino público	Ensino superior incompleto em Música
Milton	27 anos	Santa Maria/ RS	Casado	-	Jornalismo (UFSM)
Raul	51 anos	Uruguaiana/ RS	-	-	Ensino superior incompleto em Arquitetura, Administração e Música licenciatura
Rita	28 anos	Santa Maria/ RS	Casada	-	Jornalismo (UFSM)
Tim	36 anos	Santa Maria/ RS	Solteiro	-	Ensino superior incompleto em Psicologia
Tom	54 anos	Itaqui/ RS	-	-	Gestão comercial
Torquato	27 anos	Tuparendi/ RS	Solteiro	Ensino público	Letras Espanhol (UFSM)
Vinicius	40 anos	Santa Maria/ RS	Solteiro	Ensino público e privado	Jornalismo (UFN)

Fonte: Pesquisa própria, 2021-2022.

Os integrantes entrevistados têm entre 25 e 54 anos. Cinco integrantes são naturais de Santa Maria, e os outros são naturais de localidades diferentes do Rio Grande do Sul: Bagé, Itaqui, Livramento, Pelotas, Porto Alegre, Quaraí, Santana do Livramento, São Gabriel, São Vicente do Sul, Taquari, Tuparendi e Uruguaiana, contando também com uma integrante natural da Argentina. Apesar de doze entrevistados formalmente terem estado civil¹⁵ de solteiro, seis estão em um relacionamento e morando com os seus respectivos companheiros e filhos, e três estão namorando. Dois são casados e uma é divorciada. Em relação à trajetória formativa, a maioria teve ensino em escolas particulares e públicas. Cinco integrantes tiveram o ensino totalmente em escolas públicas e apenas uma teve ensino realizado em escolas privadas. As formações são variadas, mas a maioria possui formação em ensino superior, sendo seis em situação de ensino superior incompleto (com o curso em andamento ou abandono) e uma integrante com ensino médio completo.

Com a aplicação de entrevistas, foi possível compreender como é viabilizado o caminho para as carreiras no cenário musical local e, principalmente, a construção de uma identidade coletiva, que se forma a partir da socialização no coletivo EntreAutores. O intuito das questões elaboradas foi buscar analisar o que os integrantes podem ter em comum e que explica esse engajamento no cenário musical autoral independente, isto é, buscar outras características nas entrevistas que mostram que além da vontade de fortalecer o cenário musical autoral, há também, por exemplo, princípios de enquadramento político da realidade que não se explicam exclusivamente pela dimensão da atuação musical, mas se explicam por formas de socialização política. Nesse caso, existe uma tradução, na questão da música, de formas prévias ou concomitantes de engajamento político que pesam para este sentido compartilhado a ponto de se formar um coletivo, ou seja, uma leitura politizada da atuação profissional.

¹⁵ Algumas questões, como o estado civil, não constavam no roteiro das entrevistas realizadas no período anterior de 2022, por este motivo não foi possível incluir os dados de alguns integrantes.

Quadro 2 – Dados sobre as formas de engajamento político dos integrantes¹⁶

Integrante	Participação em movimento estudantil	Participação em movimento social	Filiação partidária	Participação em passeatas e manifestações	Cargo político na família
Belchior	Não	Não	Não	Atualmente não	Não
Bethânia	Não	Não	Não	Sim	Não
Buarque	Não	Não	Não	Sim	Não
Caetano	Não	Sim, mas não como membro ativo	Não	Sim	Não
Clara	Não	Não	Não	Atualmente não	Não
Djavan	Não	Não	Não	Não	Não
Elis	Sim	Não, mas apoia ONGs	Não	Sim	Não
Gal	Sim	Sim, mas não como membro ativo	Sim	Sim	Sim
Gilberto	Não	Não	Não	Sim	Não
Marisa	Não	Não, mas apoia ONGs	Não	Sim	Não
Milton	-	-	-	-	-
Raul	-	-	-	-	-
Rita	-	-	-	-	-
Tim	-	-	-	-	-
Tom	-	-	-	-	-
Torquato	Sim	Sim, mas não como membro ativo	Não	Sim	Não
Vinicius	Sim	Não	Sim	Atualmente não	Não

Fonte: Pesquisa própria, 2021-2022.

Com exceção de um integrante – e daqueles em que não foi possível obter os dados nas entrevistas – todos possuem envolvimento político organizado em menor ou maior grau. Dois integrantes negaram todos os envolvimento políticos

¹⁶ As questões sobre os dispositivos políticos não constavam no roteiro de entrevista dos entrevistados no período anterior de 2022, por este motivo não foi possível incluir os dados de alguns integrantes.

mencionados, mas com o adendo, na participação em manifestações, de que já participaram anteriormente. As questões sobre os integrantes fazerem ou não parte de movimento estudantil, participarem ou não de movimentos sociais, serem ou não filiado a algum partido político, participarem ou não de passeatas e manifestações e se alguém da família possui algum cargo político são indicadores importantes de participação política, pois conseguem demonstrar em que a vontade de fortalecer o cenário musical independente se associa a dimensões de ordem ideológica.

Todavia, para além dessas dimensões explicitamente indicadas, faz-se relevante a dimensão de socialização política que está associada à própria constituição e participação em um coletivo que se coloca como agente crítico à lógica de atuação das *majors* da música. A participação no EntreAutores propõe uma alternativa crítica ao mercado musical dominante, o que traz um importante elemento de pedagogia política. Nas avaliações críticas da indústria da música, emerge certa partilha de valores, visão de mundo e de contestação. Trata-se de uma dimensão colaborativa onde a busca por reconhecimento da condição de independente se dá através de uma atuação mais democrática e em um ambiente mais plural e heterogêneo do que se constata na indústria hegemônica da música.

Também foram realizadas algumas entrevistas com outras pessoas que não são integrantes do coletivo EntreAutores, a fim de buscar uma visão mais ampla do cenário musical local autoral. Foram três entrevistas com músicos autorais e uma entrevista com um produtor cultural que atua na cidade. Um roteiro¹⁷ de entrevista foi elaborado para guiar a conversa, o qual pode-se dividir em três partes. A primeira e a segunda parte, seguindo o modelo de roteiro dos integrantes do Coletivo, trataram-se, respectivamente, de um questionário com questões fechadas sobre o perfil do interlocutor seguido de questões sobre a trajetória dele. Por fim, foram feitas questões referentes à carreira na música e o cenário musical.

Além das entrevistas, para a constituição da pesquisa foram utilizados diferentes documentos referentes ao Coletivo: o canal no *YouTube* do coletivo EntreAutores, em específico os vídeos das reportagens sobre o Coletivo; o Trabalho de Conclusão de Curso de Guilherme Denardin Gabbi intitulado “À sua própria criação: uma série de reportagens sobre a música independente de Santa Maria nas décadas de 1990 e 2010”; o livro sobre a história do Coletivo escrito por um dos

¹⁷ Ver anexo F.

integrantes do EntreAutores; os *folders* dos eventos promovidos pelo Coletivo e as páginas em redes sociais como *Facebook* e *Instagram*.

1.3 SÍNTESE DOS CAPÍTULOS

O capítulo 2 trata-se de um capítulo teórico empírico onde será apresentada uma contextualização a nível nacional e local da música independente em relação à indústria da música, com a discussão principal a respeito da tensão entre a Indústria Cultural e o cenário independente. Essa contextualização da indústria da música e da música independente é importante para delimitar o cenário da música, bem como um cenário da música brasileira, e, assim, entender a posição do coletivo EntreAutores.

No capítulo 3, a discussão central será sobre identidade, uma vez que o estudo busca igualmente analisar em que medida os músicos se identificam subjetivamente com a proposta do EntreAutores e de que modo se manifesta essa identificação. Para tanto, será importante conhecer o grau de adesão ao Coletivo, a participação nas atividades que foram promovidas pelo grupo e em que medida o nível de participação impactou nas oportunidades ocupacionais no mercado da música. Com tal propósito, serão mobilizados os conceitos de capital social, de Pierre Bourdieu, e de socialização profissional, de Claude Dubar, bem como serão analisados os indicadores que permitam perceber tanto dimensões objetivas como subjetivas do processo de identificação entre os músicos e o EntreAutores. Para isso, será feita uma contextualização da formação do coletivo musical EntreAutores e definir o seu perfil e formas de atuação.

No capítulo 4, com o acompanhamento das narrativas sobre as condições e relações no campo da música, será analisada a inserção dos músicos autorais no mercado da música local, a partir da observação das suas trajetórias laborais dentro e fora do mercado da música. Também busca-se entender a posição do Coletivo e a forma que atua no campo da música.

2 DA INDÚSTRIA DA MÚSICA AO COLETIVO ENTREAUTORES: DESDOBRAMENTOS DO CENÁRIO MUSICAL PARA O CONTEXTO BRASILEIRO

O coletivo EntreAutores possibilita a inserção do músico autoral no cenário da música e favorece a experiência de percursos musicais mais autônomos quando comparado ao perfil hegemônico da indústria cultural. No campo da música analisado, as independentes são todas as iniciativas de produção, gravação e difusão que acontecem fora do circuito das grandes gravadoras e a tensão entre esses dois circuitos é evidente. Em um espaço onde as *majors* da música ocupam uma posição dominante, o coletivo EntreAutores se insere no campo da música da mesma forma que as independentes: ocupando nichos com pouco investimento e privilegiando gêneros musicais menos evidentes, proporcionando um espaço de visibilidade no cenário musical para os músicos autorais.

Neste capítulo será feita uma contextualização a nível nacional e local da música independente em relação à indústria da música, com a discussão principal a respeito da tensão entre a Indústria Cultural e o cenário independente. Essa contextualização da indústria da música e da música independente é importante para delimitar o cenário da música, bem como um cenário da música brasileira, e assim, entender a posição do coletivo EntreAutores.

2.1 A EMERGENTE INDÚSTRIA DA MÚSICA: DESDOBRAMENTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS PARA CONTEXTUALIZAÇÃO

O marco inicial do desenvolvimento da indústria de gravações musicais, de acordo com Eduardo Vicente (2012), situa-se no ano de 1888, quando começou a ser comercializado o *phonograph* ou fonógrafo. Este instrumento foi inventado por Thomas Edison em 1878, e se tratava de um aparelho mecânico de gravação e reprodução sonora que operava com cilindros. A campanha inicial para a venda desse equipamento, focada para uso em escritórios, foi muito mal sucedida. Por conta disso, passou a ser utilizado enquanto meio de entretenimento. Nesse cenário, também em 1888, Emile Berliner desenvolveu o gramofone, aparelho

reprodutor de áudio que utilizava discos em lugar de cilindros. Por comercializar um aparelho que se destinava exclusivamente à reprodução de áudio, Berliner considerou desde o início a necessidade de produzir discos gravados. Por isso, em 1897, criou aquilo que pode ser considerado o primeiro estúdio comercial de gravações do mundo, oferecendo um catálogo com 5.000 títulos, em 1900.

O consumo de um repertório musical existente forma a base da indústria que consolida o disco de 78 rpm como seu suporte padrão. Esse suporte impunha uma duração limite de três a quatro minutos para cada gravação, já que era esse o tempo total disponível em cada uma das faces do disco. Essa limitação acabou por criar um padrão de duração para as faixas musicais que se mantém até hoje, em grande parte. A partir do final da década de 1940, a indústria fonográfica já estava estabelecida como indústria musical, ocorrendo outras grandes mudanças na gravação e na reprodução de áudio (VICENTE, 2012, p.197-198).

A partir da criação do gramofone a disco por Berliner, em 1887, a música gravada passou a exercer um papel importante entre as práticas culturais, que foram se estabelecendo ao longo do século seguinte. A música gravada sobre um suporte técnico faz nascer uma indústria cuja comercialização e consumo visava o desenvolvimento de uma política de atuação mundial. O posterior crescimento e expansão originaram grandes oligopólios, que passaram a controlar a venda e a distribuição por quase todo o século XX (LIMA, 2009, p. 15-17).

Segundo Marcia Dias (2008), do início do século XX até meados da década de 1930, as grandes companhias fabricantes de cilindros e discos incumbiram-se, também, dos aparelhos leitores. No cenário internacional eram cinco as empresas dominantes: no setor de cilindros Edison-EUA e Pathé-França; no de discos Victor Records-EUA e Gramophone-Inglaterre, Alemanha e França, e nos dois setores, Columbia-EUA. Com o desaparecimento do fonógrafo e dos cilindros, as empresas que os fabricavam se adaptaram rapidamente à produção do gramofone e dos discos, com exceção da Companhia Edison, que se retirou do mercado. As disputas entre as empresas pelo monopólio do mercado do *hardware-software* determinaram quem realmente participava deste mercado mundial. O cenário é tomado por uma sequência de fusões que expressam a interação da produção dos formatos e de seus reprodutores.

Quadro 3 – Fusões na Indústria Fonográfica – 1928-1945

Ano	Fusões	Empresas originárias
1928-31	Columbia/Europa + Pathé + Gramophone/UK	EMI
1929	Victor + RCA	RCA-Victor
1929	Columbia/USA + CBS	CBS
1937	Deutsche Grammophon + Telefunken + Siemens	Polydor
1945	Gramophone/França + Philips	Phonogram

Fonte: FLICHY, 1982, p. 23 apud DIAS, 2008, p. 40.

A expansão da indústria fonográfica pelo mundo sofisticou-se com a instalação de filiais de produção das empresas dominantes do setor em várias partes do mundo. A partir de 1970, buscaram criar e alimentar novos mercados, assim como evitar certos controles aduaneiros e reduzir custos de produção. Sediadas em grandes e médios mercados do mundo, essas empresas dinamizam-se, distribuindo uma produção fonográfica internacionalizada e realizando considerável investimento na produção e nos mercados locais, isto porque, da mesma forma que as transnacionais da cultura veiculam mercadorias produzidas em suas matrizes ao instalarem-se em vários países do mundo, os artistas locais e sua produção também são estimulados. É desta maneira que as sociedades do capitalismo periférico vão se inserindo gradativamente na lógica da modernidade, recebendo e difundindo produtos (DIAS, 2008, pp. 41-43).

Percebe-se que com o surgimento e a consolidação da indústria da música, também é consolidado um suporte padrão que é característico da indústria cultural e que molda o campo da música. Segundo Adorno e Horkheimer (1985), nessa indústria, a produção e difusão de padrões são formadas para o consumo. Os produtos da cultura hegemônica são semelhantes porque este sistema que engloba a mídia, o cinema e a música padroniza o que vai ser consumido. Consiste na repetição, onde algo totalmente novo tende a ser excluído, fazendo a máquina girar sem sair do lugar. A diversidade própria à mundialização, para Dias (2008), antes de representar a negação das particularidades da indústria cultural, na verdade é também seu produto. Da mesma forma, se encurtam as distâncias e o espaço mundial se restringe por meio da difusão de uma racionalidade técnica, que acaba

por conferir a tudo um ar de semelhança, ao mesmo tempo em que são ressaltadas a diversidade e a variedade dos elementos. A difusão se amplia e se qualifica enormemente, multiplicando os canais do grande mercado pelos quais acabamos por encontrar sempre igual.

Uma ideia semelhante encontra-se em *O Homem Unidimensional*, de Herbert Marcuse (2015). Segundo o autor, o desenvolvimento da sociedade industrial degenerou a racionalidade individual. Enquanto o capitalismo e a tecnologia se desenvolviam, a sociedade industrial exigia crescente adaptação ao aparato econômico e social, e submissão à dominação e à administração cada vez maiores. Assim, espalhou-se um conformismo onde o indivíduo perdeu em parte sua racionalidade crítica, dessa forma, potencializando o desenvolvimento de uma sociedade unidimensional e de um homem unidimensional. Enquanto para Adorno e Horkheimer a indústria cultural implica a produção e difusão de padrões que se repetem, para Marcuse os produtos da grande indústria padronizam o pensamento e o comportamento.

Segundo Lima (2009), as gravadoras já eram grandes empresas, mas autônomas e desvinculadas de um grande conglomerado. As companhias crescem e fundem-se com outras empresas nos anos 1960, com o surgimento do *rock'n'roll*, e em meados dos anos 1980, consolidam-se enquanto *majors*, controlando aproximadamente 80% da venda mundial de música gravada. As gravadoras independentes surgem na “primeira geração” do *rock*, momento que dominava a figura de Elvis Presley. Na “segunda geração” do *rock*, que seria a geração dos Beatles e dos Rolling Stones, os conglomerados começaram a comprar os selos e pequenas gravadoras independentes, exercendo controle sobre a distribuição e dificultando o trabalho dos artistas independentes, que se vinculavam à distribuição de discos. Desta forma, no final dos anos 1970, observa-se uma expansão das companhias conduzindo à junção de algumas *majors* e o fortalecimento da compra de gravadoras independentes.

De acordo com Dias (2008), as empresas que detém mais de dois terços do mercado mundial de discos atualmente são a Sony Music, a PolyGram, a Warner Music, a EMI e a BMG-Ariola. Esse cenário é acrescido de duas companhias de menor porte, mas fortemente atuantes em escala mundial: a americana MCA-Geffen que, juntamente com o selo Motown, foi adquirida pelo grupo Matsushita em 1990, e

a inglesa Virgin. A Continental, única grande empresa brasileira produtora de discos, foi comprada pela Warner em 1993, entrando no grupo das transnacionais neste movimento de concentração. A seguir, o segundo quadro de fusões:

Quadro 4 – Fusões na indústria Fonográfica – 1969-1993

Ano	Fusões	Empresas originais
1969	Odeon + EMI	EMI
1978	Polydor + Phonogram	PolyGram
1987	Bertelsmann + Ariola + RCA	BMG-Ariola
1987	CBS Discos + Sony Corp.	Sony Music
1991/93	Time-Warner/WEA + Toshiba + Continental	Warner Music

Fonte: DIAS, 2008, p. 47

As grandes companhias de discos articularam a estruturação de um campo fonográfico, que, por sua vez, investiu na criação de agentes especializados, de um público apto para o consumo de seus produtos e de instâncias de legitimação cultural, estabelecendo uma maneira de ser do próprio campo fonográfico mundial. No Brasil, essas configurações não se passaram de modo muito distinto no momento em que a produção musical passa a ser coordenada por filiais dessas companhias inseridas no mercado nacional. A partir de então, são semelhantes os caminhos tomados por matrizes e filiais, guardadas as devidas particularidades e distinções dos espaços sociais onde estas últimas estão inseridas (LIMA, 2009, p. 73). Mas apesar das configurações da indústria da música mundial serem as mesmas que dominam no mercado fonográfico brasileiro, as estratégias no cenário nacional articulam-se de forma diferente.

2.2 A INDÚSTRIA DA MÚSICA NO BRASIL

No Brasil, o marco da indústria fonográfica foram as primeiras gravações realizadas em cilindros por Frederico Figner a partir de 1897, no Rio de Janeiro, depois de ter passado alguns anos comercializando os fonógrafos de Thomas

Edison e fonogramas importados. Em março de 1900, Figner fundou a Casa Edison, destinada a comercializar fonógrafos, gramofones, cilindros, discos importados e fonogramas gravados por ele próprio. A partir de então, começou a formar-se um mercado de música gravada no país, por meio do qual era veiculada, por quase todo o território nacional, uma gama de gêneros populares urbanos que se constituíram, especialmente no Rio de Janeiro, em fins do século XIX e início do século XX. Dentre eles destacaram-se o samba, a marcha e o choro (ZAN, 2001, p. 107).

A partir de 1904 passaram a predominar no Brasil as gravações em disco, desenvolvidas pelo sistema mecânico de gravação elaborado pelo alemão Emile Berliner. Nesse período, verifica-se os primeiros ajustes técnicos da música popular às novas condições de produção, com o tempo de duração das músicas gravadas em torno de 3 minutos. Certos tipos de instrumentos, ou formações instrumentais, eram escolhidos de acordo com a sua melhor adequação às condições técnicas de gravação. A partir das suas relações com a indústria fonográfica nascente e com o público de música popular, o artista começava a adquirir certas habilidades para reconhecer as regras do mercado musical em formação e orientar suas práticas de artista, até mesmo o desempenho vocal dos intérpretes deveria ter certos pré-requisitos para propiciar os melhores resultados possíveis das gravações no sistema mecânico. Mas a interiorização, por parte do músico, das regras que regem a produção e o consumo de música popular vai se refletir até mesmo nos aspectos formais da canção. O compositor popular desenvolve habilidades para produzir canções com letras concisas, andamento dinâmico e melodias simples capazes de serem memorizados com facilidade pelo público ouvinte (ZAN, 2001, p. 108-109).

Segundo Ortiz (2001), do início dos anos 30 até meados dos 50, os meios de comunicação ainda não apresentavam, no Brasil, um nível de desenvolvimento e de organização sistêmica que permitisse defini-los como indústria cultural, pois sua capacidade integradora era bastante incipiente. Ao mesmo tempo, em função da fraca industrialização e urbanização do país, caracterizada por um desenvolvimento ainda pequeno da economia de mercado, não se podia reconhecer a existência de uma sociedade de consumo, base social da cultura de massa. Por essas razões, a cultura produzida industrialmente e veiculada pelos meios de comunicação, que começava a esboçar-se naqueles anos, diferenciava-se da existente nos países

avançados tanto em organicidade e abrangência quanto em função. Os meios de comunicação de massa atuavam muito mais como elementos mediadores nas relações entre o Estado e as massas urbanas do que como estruturas geradoras de uma cultura massificada e integradora (ZAN, 2001, p. 109).

O sistema elétrico de registros sonoros entrou no Brasil em 1927, possibilitando o registro de sons e frequências que até então não se ouviam nos fonogramas. As vitrolas, novos equipamentos de reprodução, permitiam melhor qualidade das reproduções. Com essas novas condições de produção, os intérpretes desenvolveram novos outros estilos de canto popular, alguns deles distanciando-se do canto tradicional de traços operísticos dos intérpretes das décadas anteriores. Francisco Alves, Mários Reis, Aracy Cortes, Orlando Silva, entre outros, transformaram-se em ídolos do público. Ao mesmo tempo, as gravações passaram a contemplar novas formações instrumentais e até mesmo grandes orquestras, projetando os nomes de arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnattali que criaram estilos próprios de orquestração (ZAN, 2001, p. 110).

Nesse mesmo período, o rádio se expandiu pelo país, transformando-se no principal meio de divulgação de música popular. Em poucos anos, as emissoras ampliaram suas instalações, construindo palcos e amplos auditórios para realizar programas musicais e receber o público cada vez mais numeroso. Tudo isso contribuiu para a ampliação do mercado fonográfico, tornando-o atraente para empresas estrangeiras. De 1933 até o final da Segunda Guerra, a produção fonográfica brasileira esteve, em sua quase totalidade, controlada por três grandes empresas: a Odeon, a RCA Victor e a Columbia. (ZAN, 2001, p. 110).

A fase que se estendeu de 1969 até meados dos 80 foi marcada pela consolidação da indústria cultural e a constituição de um mercado de bens simbólicos no país, processos impulsionados pela política de modernização conservadora da economia brasileira (ORTIZ, 2001). O Estado brasileiro forneceu toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional. A ideia de “integração nacional” é central para a realização da ideologia que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das comunicações. Sintonizando uma variada gama de interesses, grupos empresariais de vários setores da indústria cultural foram beneficiados, tais como o editorial, o fonográfico, o da publicidade e, sobretudo, o da televisão. Portanto, o

que caracteriza a situação cultural dos anos 1960 e 1970 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais (DIAS, 2008).

A música popular brasileira quase sempre teve maior número de consumo em relação a internacional no país. Nos anos 1970, as grandes gravadoras brasileiras priorizam mais os preparativos para as turnês de artistas mundiais. Segundo Dias (2008), a existência de uma significativa fatia do mercado ocupada pela música estrangeira se deve pelo fato da censura política da época ter interferido na produção de discos de música popular brasileira, que vigorava no Brasil. Em termo de música brasileira, no final dos anos 70 podíamos encontrar no mercado de discos: Elba Ramalho, Zé Ramalho, Ednardo, Alceu Valença, Belchior, Fagner, Mutantes, Rita Lee, O Terço, Casa das Máquinas, Antonio Carlos e Jofafi, Luís Airão, Benito de Paula, Os Originais do Samba, Wanderley Cardoso, Odair José, Paulo Sérgio e tantos outros. Em relação aos diferentes gêneros e estilos musicais, além da música estrangeira, que ocupava uma parte significativa, é notável a presença da música negra americana, gênero romance derivado do blues, que teve sua versão brasileira no movimento *Black Rio*. Essa diversificação da produção vai permitir à indústria fonográfica atingir, em 1979, números recordes de 64.104 milhões de unidades vendidas, das quais 23.480 milhões eram de músicas estrangeiras e 40.624 milhões, nacionais, em plena situação de recessão econômica. No entanto, esse número cai, nos anos seguintes, sobretudo em função do agravamento da crise econômico-institucional. Dessa forma, na década de 1980, os números do mercado fonográfico retratam a inconstância e a incerteza da vida econômica nacional.

O *rock* aparece em cena no Brasil na década de 1980, desenvolvendo-se a partir do processo de mundialização da cultura e com o engajamento das companhias no sentido de promover e difundir o *pop rock* brasileiro, interessadas no mercado consumidor jovem. Nessa época, o jovem brasileiro estava sintonizado com notícias do *rock* internacional, como movimento *punk* na Inglaterra de 1977 e 1978, mas a adequação natural do *rock* em forma de mercadoria une-se ao fator da grande viabilidade econômica do gênero, ajustando-se perfeitamente aos tempos de crise e de incertezas quanto aos rumos da conjuntura econômica. A indústria constatou a debilidade do mercado de bens culturais destinado aos jovens, o baixo custo da produção do *rock* e fatores de ordem conjuntural que faziam o *rock* atual como produto cultural quase 30 anos depois de seu surgimento (DIAS, 2008).

Segundo Zan (2001, p. 117), nos anos 60 ocorria uma certa “intersecção entre as esferas política e cultural, fazendo com que as diversas manifestações artísticas da época traduzissem as construções simbólicas que orientavam as ações de grupos e organizações políticas de esquerda”. A intersecção entre as esferas política e cultural é uma tendência de despolitização, no sentido em que uma determinada leitura de uma prática artística deve a um determinado contexto político do mundo, e que começava a manifestar-se a partir dos anos 70, associada não apenas à autonomização da esfera cultural, mas também ao clima de repressão criado pelo regime ditatorial da época.

A instabilidade da década de 1980 já se anunciava, e nos anos 1990 ocorre a mais grave crise do mercado da música que o setor já assistiu. O processo de fragmentação da produção fonográfica no Brasil, que podemos observar em algumas empresas do setor, evidencia sua estreita sintonia com um movimento mais amplo, de redefinição da posição dos pares no cenário econômico mundial, de uma nova configuração adquirida pelo capitalismo mundial (DIAS, 2008).

O período que corresponde aos anos 80 e 90 foi marcado pelo advento de novas tecnologias na área fonográfica que levaram ao barateamento do processo de produção. Os custos para a montagem de pequenos estúdios, em condições de realizar gravações de qualidade, tornaram-se mais acessíveis. Conseqüentemente, multiplicaram-se pequenas gravadoras (*indies*), selos e artistas independentes. A indústria fonográfica sofreu uma reestruturação. As grandes gravadoras (*majors*) passaram a terceirizar serviços, convertendo-se, geralmente, em escritórios executivos. Simultaneamente, reforçaram o controle sobre a divulgação e a distribuição de fonogramas para garantirem o monopólio do mercado. Nesse contexto, as experiências com lançamentos de novos gêneros e novos artistas passam a ser feitas, em geral, por pequenas gravadoras e selos independentes. E uma grande gravadora somente demonstra interesse em contratar um artista quando este der demonstrações de que foi capaz de conquistar um determinado público e de que tem condições de expandi-lo. Pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que controlam a divulgação e a distribuição, as grandes gravadoras terceirizam os riscos de investimentos em novidades. (ZAN, 2001, p. 117-118).

Alguns autores defendem a ideia de que a indústria fonográfica, flexibilizada, permite a integração de uma produção diferenciada. Outros concluem que o

investimento na *World Music*¹⁸ responde a estratégias de prospecção de novos segmentos para produção e consumo. De fato, muitos artistas locais conquistam formas de produção e difusão de uma música, mas não conseguem fazê-lo de acordo com a produção original, isto porque os produtos são vestidos de uma roupagem *pop*, e esse diálogo com a linguagem instituída pelo mercado ocidental possibilita que ocorra o grande encontro de culturas. Ao incentivar a produção local, alimentam um espaço frutífero que, além de estimular o consumo, pode fazer vingar produtos para difusão no mercado mundial. Sem a interferência do poder econômico da grande empresa produtora de discos, portanto, sem a *World Music*, muito da produção musical dos países periféricos certamente continuariam excluída do mercado mundial, mas a análise dos ganhos e vantagens das partes envolvidas no processo deve considerar os aspectos musicais, culturais, sociais, econômicos e políticos (DIAS, 2008).

O Brasil foi inserido nos fluxos culturais mundializados nas últimas décadas, o que se refletiu no surgimento de novos segmentos do mercado fonográfico. É o caso do estilo neo-sertanejo ou sertanejo romântico, que começou a conquistar espaços no grande mercado a partir de meados dos anos 80. No fim dos anos 80 e início dos 90, duplas como Chitãozinho e Chororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, juntamente com os intérpretes Roberta Miranda e Sérgio Reis lideraram a vendagem de discos no país e passaram a ser objetos de disputas pelas firmas estrangeiras como Polygram, Sony Music, Warner e BMG-Ariola. De certo modo, suas canções transformaram-se numa espécie de trilha sonora da era do Presidente Fernando Collor (1990-1992), sustentando o mercado de discos numa época marcada pela crise no setor fonográfico. Em meados da década de 90, o segmento sertanejo começou a dar sinais de esgotamento, surgindo no mercado uma nova modalidade de samba, identificada como 'pagode' ou 'neo-pagode', que incorpora elementos das baladas românticas da Jovem Guarda, do sertanejo romântico e até mesmo da música negra norteamericana. Vários grupos ligados a esse segmento são originários da periferia de São Paulo e foram produzidos, inicialmente, por pequenas gravadoras e selos independentes como JWC, TNT, Kaskatas, Zimbabwe, Chic Show, entre outros. Com o sucesso, foram contratados pelas grandes firmas internacionais. A preocupação com a afirmação da identidade

¹⁸ Segmento que universaliza os produtos musicais para que estes estejam no mercado mundializado (DIAS, 2008).

negra manifesta-se nas denominações dos grupos (Raça Negra, Negritude Jr.) e nas referências musicais (ZAN, 2001, p. 118).

Contudo, neste cenário da indústria da música brasileira, cabe ressaltar que empresas nacionais como a Continental e a Copacabana, fundadas respectivamente em 1946 e 1948, tiveram grande importância no panorama fonográfico brasileiro, ocupando-se essencialmente da produção da música brasileira, sobretudo sertanejo e regional.

2.2.3 O lugar da música no Estado Nação

Segundo Renato Ortiz (2001) a cultura no Brasil se modifica com o advento das indústrias culturais. O século XIX se caracteriza pela emergência de uma esfera de circulação restrita e outra de caráter comercial, colocando o público em uma minoria de especialistas de um lado, e em uma massa de consumidores de outro. Mas no quadro cultural brasileiro, não se justifica uma diferenciação entre dois polos de produção como no caso europeu. Outro ponto é que a necessidade de superar o subdesenvolvimento e construir uma nação brasileira foi estimulada no desenvolvimentismo dos anos 1950. Assim, o termo “indústria cultural” é pensado a partir da modernização nacional, sendo encobertos os problemas que a racionalidade capitalista passa a exprimir. Nesse sentido, Renato Ortiz se refere à necessidade de superar o desenvolvimento e o desenvolvimentismo dos anos 50. Trata acerca da busca da autenticidade nacional, a busca da identidade brasileira que nos anos 50 tem seu ápice com o segundo governo do Presidente Getúlio Vargas (1951-1954) e o início do governo Kubitscheck (1956).

A partir de Ruben Oliven (1984) é possível refletir sobre o papel do samba na relação entre cultura e Estado no princípio da constituição de um campo musical nacional. De acordo com o autor, no fim do século XIX e início do século XX a mão de obra da industrialização era, em boa parte, de origem europeia, com uma militante liderança anarquista. Isto não chegava a ser uma ameaça "política", já que o proletariado era numericamente pequeno e a questão social podia ainda ser

tratada como um caso de polícia. É na década de 1930, quando a industrialização se intensifica, que a questão social deixa de ser um caso de polícia e passa a ser uma questão de estado, que, saindo de uma crise política, utiliza a massa que migra do campo para a cidade como uma força legitimadora.

Embora tenha sido a partir desta época que se desenvolve um governo mais centralizado, que procura dar a impressão de estar apoiado numa burocracia racional, o aparelho estatal é utilizado de modo essencialmente clientelístico, assegurando poder político em troca de cargos burocráticos e favores. No Brasil não se desenvolveu uma separação radical entre interesses agrários e industriais e, apesar de seu dinamismo, o capitalismo brasileiro não é capaz de incorporar ao sistema produtivo toda população urbana em idade de trabalho (OLIVEN, 1984).

O fim da escravidão no Brasil significou, para Oliven (1984), a continuidade do padrão de dominação oligárquica. Mesmo com a intensificação da industrialização, o trabalho assalariado não se tornou uma forma de qualificação, pois a ordem social continua sendo fortemente excludente. Assim, a malandragem, ao recusar o trabalho assalariado, se configura numa alternativa transformada em estratégia de sobrevivência, em uma sociedade que marginaliza o trabalhador, não lhe assegurando condições de viver decentemente do fruto de seu labor.

Segundo Roberto DaMatta (1997, p. 263), “o malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho”. A figura do malandro é encarnada em Pedro Malasartes, frequentemente vestido com sua camisa listrada, anel com efígie de São Jorge e sapatos de duas cores, em sua caracterização urbana. Pedro engana pessoas em posições sociais de poder e prestígio. Acima de ser um herói sem caráter, é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre. De acordo com o autor, tanto bandidos quanto malandros trazem as possibilidades de realizar um caminho criativo, mas invertido, dentro da estrutura social. Em vez de entrar mais e mais na ordem social e ser totalmente submetido a ela e suas regras, o indivíduo tem a possibilidade concreta de sair do mundo. Primeiro pela individualização, depois pela possibilidade de reentrar no mundo social como um personagem perigosamente complementar ao próprio sistema.

Na década de 1930, em seu apogeu na música popular brasileira, a malandragem se constitui em estratégia de sobrevivência e concepção de mundo

através das quais alguns segmentos das classes subalternas se recusam a aceitar a disciplina e a monotonia associadas ao universo do trabalho assalariado. Oliven (1984) exemplifica isto no samba "O que será de mim?" de 1931, composto por Ismael Silva, um autêntico cultor da malandragem:

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
(...)
Oi, não há vida melhor
Que vida melhor não há
Deixa falar quem quiser
Deixa quem quiser falar
O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi, trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá

A vadiagem é, segundo Oliven (1984) uma constante nas composições deste período, aparecendo ao compositor como a única alternativa possível de sobrevivência em uma sociedade cuja estrutura social empobrece o homem que trabalha no dia a dia e converte-o em um marginal econômico. Assim, o trabalho não só aparece nas composições como uma instituição da qual se deve fugir, mas também afirma uma impossibilidade de compatibilizar o mundo do trabalho com o do prazer que fica concentrado num determinado tipo de personagem feminino. A figura feminina é ambivalente pois representa, por um lado, uma fonte potencial de prazer na condição de amante, mas significando também, na mesma condição, a mulher "piranha" que, ao abandonar o malandro, o transforma em otário. Por outro lado, a mulher representa menos o prazer e mais a instituição da família enquanto aparelho ideológico de estado. Funciona como agente do princípio da realidade, ou seja, simboliza a exigência de trazer dinheiro para casa e a monotonia do cotidiano.

A rádio vai ser um veículo para a música popular, que até então tinha um acesso bastante restrito à massa da população, expandir seu público rapidamente. Na década de trinta, o samba já não é uma atividade característica de ex-escravos

ou de negros e mestiços em ascensão social. O que ocorreu com o samba é um fenômeno comum em relação à cultura popular brasileira: uma manifestação cultural que se origina nas classes dominadas e que e, no início, reprimida e frequentemente tratada como "caso de polícia" é apropriada por outras classes sociais e passa a ser aceita e veiculada como autêntico símbolo da cultura nacional (OLIVEN, 1984, p. 84).

Embora as primeiras emissoras de rádio funcionassem de modo muito precário e dependessem de contribuições de ouvintes para se manter, a partir da década de 1930, o rádio cresce através da publicidade de mercadorias e serviços e vai se tornar o meio de comunicação hegemônico, até ser suplantado pela televisão, que surge na década de 1950. Getúlio Vargas percebe a importância deste novo meio de comunicação de massa e se torna o primeiro político latinoamericano a se valer dele como instrumento de propaganda (OLIVEN, 1984, p. 84-85).

Segundo Oliven (1984), o "regime democrático" que Getúlio se referia cairia por terra seis meses após a instauração do Estado Novo, cujo texto de proclamação foi transmitido na íntegra através do rádio pela voz do próprio presidente. A implantação da ditadura do Estado Novo teve importantes repercussões sobre a cultura, principalmente com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 27 de outubro de 1939. Era natural que um dos alvos do DIP fosse o rádio, para o qual foi criada uma divisão que, de acordo com uma publicação oficial, tinha a seu cargo orientar o rádio brasileiro em suas atividades culturais, sociais e políticas. Neste sentido foi criada a Hora do Brasil, programa de uma hora de duração, obrigatoriamente transmitido por todas as emissoras justamente entre as 19 e 20 horas, quando a maioria da população está em casa. O programa tem uma parte falada e outra musical, que difundia música sinfônica, música popular, e bandas de música. O raio de ação do DIP torna-se abrangente ao ponto de adquirir absoluto controle da música popular brasileira e de qualquer manifestação relacionada a ela. Mas além de promover na música popular uma imagem ufanista do Brasil, o governo estava empenhado em integrar o crescente proletariado à disciplina do trabalho fabril. A prévia criação do Ministério do Trabalho e da legislação trabalhista, bem como outras medidas, já indicavam esta orientação. Um dos alvos do DIP foi, portanto, reverter a tendência dos sambistas de exaltar a malandragem, incentivando os compositores a enaltecer o trabalho e a abandonar as referências elogiosas à malandragem. Isto se refletiu, por exemplo, na obra de

Wilson Batista que compoendo com Ataulfo Alves o samba "O bonde de São Januário", lançado no carnaval de 1941:

Quem trabalha e que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário:
Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês: Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
É, digo bem

Entre 1929 e 1937, a produção industrial cresceu em aproximadamente 50 por cento e no final da guerra a manufatura já era responsável por cerca de 20 por cento de nosso produto doméstico bruto. Como consequência, o número de operários e assalariados aumentou acentuadamente. Junto a isso estava a disciplina exigida pelo trabalho fabril. O legado da legislação trabalhista criada por Vargas foi mantido pela Constituição de 1946, o que significou a inviabilidade de uma verdadeira organização do operariado, já que os sindicatos continuavam atrelados ao Ministério do Trabalho, e os novos partidos eram no máximo para trabalhadores, mas nunca dos trabalhadores. É natural que estas transformações se refletissem na música popular brasileira. Num processo de apropriação do que era inicialmente perseguido e proibido, a malandragem, originária das classes baixas e centradas na Lapa, acabou sendo incorporada por alguns boêmios da zona sul do Rio de Janeiro (OLIVEN, 1984, p. 88-89).

Apesar do reduzido espaço social que sobra para a vadiagem, a necessidade social do aparecimento da malandragem permanece enquanto um símbolo de identidade nacional, que pode, em certas épocas, significar até a capacidade de sobreviver trabalhando (OLIVEN, 1984, p. 93).

Neste contexto, Afrânio Garcia Jr. (1993) vai tratar sobre a contribuição dos intelectuais brasileiros para a constituição de uma cultura nacional, por meados dos anos 1930, visto que era inexistente uma cultura propriamente brasileira, ou geral, e que entre os escritores predominava um sentimento de pertencimento ao universo

intelectual francês. A expansão deste campo intelectual que estava se constituindo foi uma via privilegiada de reconversão para as grandes famílias de plantadores que até então, estavam em declínio devido a transformações do comércio internacional. A necessidade de se reconverter explica os intelectuais brasileiros anunciarem em seus escritos as transformações a serem realizadas nas estruturas do Estado. As publicações dos livros nessa época revelam as pretensões dos escritores brasileiros. A contribuição mais relevante dos intelectuais foi a revalorização da imagem de si, pelo abandono progressivo das obras e práticas exteriores e com o fortalecimento do nacionalismo. O crescimento dos postos de funcionários no período Vargas se relaciona com a redefinição do intelectual brasileiro, visto que a criação do Ministério da educação e da saúde em 1931 conduziu à concentração dos romancistas, poetas, arquitetos, pintores, escultores e músicos em torno do poder político. As rupturas estéticas não se limitavam ao terreno da literatura, mas também com a arquitetura moderna (Niemeyer e Costa), em música clássica (Villa-Lobos) e em pintura (Portinari), contribuindo para fazer crer na emergência em todos os planos de uma cultura autenticamente nacional, que tinha por condição e por finalidade apenas o “retorno às verdadeiras raízes”. Uma história social do samba, que examinaria simultaneamente o estabelecimento e o crescimento acelerado da rádio e da indústria do disco, permitiria compreender o processo de unificação que atingiu quase toda a população, não havendo uma limitação à cultura erudita ou à população letrada. A cultura nacional se construiu essencialmente em relação ao “estrangeiro”, ou melhor, contra os centros culturais de nível internacional. Os efeitos da imposição das fronteiras nacionais na cultura são ambivalentes. De um lado, há a reabilitação de certas práticas culturais precedentemente desvalorizadas e, por essa via, uma ampliação do círculo dos produtores e do público. Mas essa imposição de fronteiras nacionais exerce também um efeito de barreira ao comércio intelectual. O nacionalismo só atribui importância às obras ditas de “cultura nacional”. As práticas e as obras exteriores a esse círculo podem permanecer legitimamente ignoradas, o nacional sendo imediatamente identificado ao universal.

2.3 REESTRUTURAÇÃO DA INDÚSTRIA DA MÚSICA: O PERÍODO MAIS RECENTE DO CENÁRIO MUSICAL

A música não é só uma manifestação artística, mas também um produto que movimenta um mercado de grande complexidade e importância, tanto social quanto econômica. Esse mercado musical existe desde o final do século XIX e se estabelece enquanto indústria musical na década de 1940, conquistando espaço significativo no contexto econômico. Com o tempo, surgiram as multinacionais que dominaram a produção e distribuição de fonogramas, conhecidas como *majors*, e que hoje são ligadas a grandes conglomerados de entretenimento, compreendendo a maior parte dos negócios vinculados às etapas de concepção, produção e distribuição de fonogramas. Segundo Thiago Almeida e Davi Nakano (2012), essas empresas, até a década de 1960, caracterizavam-se pela integração vertical desde processo produtivo até o processo de distribuição e divulgação. Esta verticalização e o controle sobre a tarefa de distribuição física de conteúdo, garantiam às gravadoras o poder de barganha nos acordos sobre regime de apropriação de direitos autorais, tanto a partir dos direitos autorais conexos quanto de contratos exclusivos com os autores ou intérpretes.

De acordo com Almeida e Nakano (2012), o grau de investimento necessário para a circulação de conteúdo musical, seja nas vendas de mídias físicas, seja na inclusão do conteúdo nos meios radiofônicos, era uma grande barreira para a expansão dos artistas independentes, aqueles que, em geral por questões de concepção artística, não se associavam ao grande mercado. Dessa forma, a entrada de um artista no portfólio de uma gravadora *major* resumia-se como única opção para evolução de sua carreira artística. O modelo de negócio variava pouco entre as gravadoras e assemelhava-se muito aos modelos de negócio de indústrias tradicionais de manufatura, mesmo com um produto de conteúdo imaterial.

Toda a dinâmica de produção do conteúdo musical, desde a composição até a circulação na massa consumidora, ficava atrelada à tomada de decisão das gravadoras *majors*, que detinham o controle sobre o que seria vinculado à demanda e filtravam as diversas opções de artistas, num modelo de gestão de portfólio que contemplava como principal fator a análise estética e de risco *versus* retorno. Os compositores e artistas intérpretes se comportavam apenas como fornecedores cativos em uma indústria verticalizada na produção e distribuição do conteúdo

musical. A longevidade do ciclo profissional de um artista dependia, antes de tudo, de sua capacidade em se adequar aos padrões estéticos e financeiros idealizados pelas gravadoras (ALMEIDA; NAKANO, 2012).

Segundo Leonardo de Marchi (2011), a indústria fonográfica se transformou significativamente nas últimas décadas a partir da adoção de relações flexíveis de produção, da dissociação dos fonogramas de suportes físicos (digitalização) e o desenvolvimento de novos canais de distribuição de fonogramas digitais, entre outros fenômenos. A fonografia deixa de ser um negócio de produção industrial de discos e é convertida em um comércio de distribuição de fonogramas digitais e serviços relacionados, via redes digitais de comunicação. Estas transformações exigem novas estratégias de comércio e, por conseguinte, novas estruturas de produção de fonogramas, o que reconfigura o papel de cada um dos agentes envolvidos nesse mercado.

Com a introdução da internet ao contexto musical, a cadeia integrada de produção e divulgação é afetada, em primeiro lugar, pela queda de barreiras tecnológicas, que possibilitaram uma produção amadora de boa qualidade. Os artistas passaram a não mais se submeter ao regime de apropriação antigo, realizando produções independentes mais lucrativas e, na visão de muitos, com distribuição de resultados mais justa. Em segundo lugar, a internet permitiu a diversificação dos meios de distribuição a partir da criação da primeira rede *peer-to-peer* (P2P)¹⁹. Isto tornou a divulgação artística livre, alheia ao controle antes exercido pelas grandes gravadoras. Surgiram, conseqüentemente, diversos modelos de distribuição baseados na aparente ausência de custos relacionados à disponibilização virtual de conteúdo (ALMEIDA; NAKANO, 2012).

Historicamente, as gravadoras se tornaram os principais mediadores entre músicos e ouvintes, controlando a cadeia produtiva desse negócio desde a seleção dos artistas até a venda dos discos às lojas revendedoras. Fosse uma corporação, ou grande gravadora, fosse o vasto conjunto de gravadoras rotulado de “independentes”, os músicos se viam praticamente obrigados a lidar com essas empresas para viabilizarem suas obras. Os desenvolvimentos técnicos dessa

¹⁹ Napster, uma rede *online* de compartilhamento gratuito de conteúdo MP3 entre usuários, em 2000. Na tradução para o português o termo *peer-to-peer* significa ponto a ponto e se refere a um tipo de arquitetura de rede de computadores em que cada participante (ponto) é também um servidor, permitindo compartilhamentos de serviços e dados sem a necessidade de um servidor central ou hierárquico.

indústria permitiram a descentralização da produção de fonogramas, possibilitando aos artistas assumir o controle da produção e da distribuição de suas obras. Hoje, virtualmente todo músico tem a possibilidade de conduzir de forma autônoma sua carreira, gravando, publicando, distribuindo e vendendo seus trabalhos, seja no mercado físico, seja no digital (DE MARCHI, 2011).

A facilitação da produção e também da circulação de conteúdo, incitava, na visão das gravadoras, a formação de um novo modelo de governança na cadeia fonográfica. As *majors* não poderiam mais ter para si a garantia de governança sobre a cadeia e, em um primeiro momento, não poderiam prever o grau e a velocidade da substituição das vendas de mídias físicas pelo consumo digital. Com isto em vista, pode-se prever uma transição na dinâmica de governança da cadeia fonográfica (ALMEIDA; NAKANO, 2012).

Segundo Almeida e Nakano (2012), na época pré-internet as gravadoras trabalhavam na gestão de portfólios de artistas em seus selos, estes tinham apenas a tarefa de geração das composições, ficando dependentes das gravadoras líderes que exerciam as demais funções da cadeia de valor. As gravadoras, por sua vez, gerenciavam sua carteira de artistas, compositores e intérpretes, observando a resposta de mercado e avaliando as competências de cada um. O modelo cativo de governança, em suma, delineava-se pelo planejamento estratégico das gravadoras na gestão de seus respectivos portfólios de artistas. Após a incorporação da internet, no entanto, uma série de fatores contribuiu para a alteração do padrão de governança.

Primeiramente, o processo de produção de fonogramas a partir de composições foi simplificado por inovações tecnológicas dos equipamentos de gravação, cada vez mais miniaturizados e baratos. Iniciou-se a era de *home studios*, isto é, da gravação, mixagem e masterização de fonogramas de alta qualidade nas próprias residências de compositores. A produção de fonogramas, antes extremamente dispendiosa e vinculada à necessidade de alta competência técnica, passou a ser praticamente de livre acesso. O processo de registro fonográfico de composições deixou de ser peça fundamental para o domínio das gravadoras sobre seus portfólios de artistas. Porém, a relação de governança entre agentes da cadeia fonográfica permaneceu inalterada. De fato, a maior dificuldade dos artistas em vincular suas composições gravadas para o público ainda se dava na etapa de distribuição que, até aquele momento, ocorria somente por meio de mídias físicas.

Em um segundo momento, com o advento da distribuição digital e das plataformas virtuais para compartilhamento de dados, a barreira de distribuição autônoma de conteúdo musical passou a ser rompida. Os músicos passaram a enxergar a possibilidade de ganho de autonomia na cadeia fonográfica, não precisando mais se submeter às diretrizes estratégicas delineadas pelas *majors*. Surgia a possibilidade de autogerenciamento de carreiras artísticas, ou seja, um músico passa a ser capaz de compor e, sem intermediários, produzir e distribuir seu trabalho diretamente para um mercado online de consumidores (ALMEIDA; NAKANO, 2012).

Neste contexto, as gravadoras passam, na maioria dos casos, a se comportar como prestadoras de serviços para artistas. Após mais de uma década de consolidação da distribuição fonográfica digital, se verifica uma ação de convergência da governança da cadeia de valor desta indústria, saindo de um modelo de governança cativo para um modelo de livre mercado entre compositores, produtores, distribuidores e consumidores finais (ALMEIDA; NAKANO, 2012).

Segundo Marcelo Kischinhevsky, Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi (2015), os serviços de *streaming* são baseados em uma experiência de consumo de conteúdos digitais que substitui a lógica da compra de um disco pelo acesso a uma grande quantidade de fonogramas hospedados nas redes digitais. No entanto, a posição que pleiteiam como intermediários da indústria da música nas redes digitais coloca tais empresas sob constante pressão dos tradicionais atores desse mercado, o que traz consequências para seu modelo de negócio. Na medida em que artistas, gravadoras e editoras recobram seu poder de barganha, graças ao crescente reforço das legislações de direitos autorais, eles passam a cobrar uma conduta dos serviços de *streaming* que, por vezes, parece contrastar com seu *modus operandi*. Enquanto essas empresas eletrônicas necessitam de tempo para formar grandes redes de usuários para obter lucro, os atores da indústria da música demandam outras estratégias para gerar dinheiro de forma mais rápida e estável. O entendimento da inovação na indústria da música requer atenção não apenas a fatores tecnológicos e econômicos, como também às relações de poder que configuram esse mercado. Nesse sentido, os serviços de *streaming* parecem fazer convergir uma série de disputas na destruição criadora da indústria da música.

De acordo com Kirschinevsky, Vicente e De Marchi (2015), as empresas de *streaming* chamam a atenção por proporem uma experiência adequada aos valores que condicionam o consumo de conteúdos digitais. O consumo de conteúdos

digitais de música se pauta pelo interesse dos usuários de acessarem grandes quantidades de arquivos de forma imediata, personalizada e interativa, em diferentes dispositivos (computadores pessoais, tablets, celulares, televisão digital) para que possam ouvir mesmo estando em movimento pela cidade. Além disso, a experiência dos programas de compartilhamento de arquivos P2P demonstrou que outro fator decisivo para o consumo musical no ambiente digital é o estabelecimento de laços sociais entre usuários, através do compartilhamento de informações.

Ao impedirem seus usuários de baixarem e intercambiarem os arquivos digitais entre si, as empresas de *streaming* provaram deter os meios técnicos para controlar o usufruto dos conteúdos digitais podendo, assim, negociar com artistas, gravadoras e editoras, os quais lhes permitiram comercializar seus catálogos no ambiente digital. Isso os transformou em atores capazes de desenvolver um modelo de negócio atrativo para os consumidores, que consegue gerar certo retorno financeiro para os titulares dos direitos autorais e conexos das obras com que lidam (KIRSCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015).

Desde a aprovação do *Digital Millennium Copyright Act (DMCA)*²⁰ pelo governo norte-americano, em 1998, materializou-se uma perspectiva que propunha expandir ao ambiente digital o regime de direitos autorais conforme consagrado ao longo do século XX. Apesar de polêmica, tal proposta foi ratificada nos tribunais com os julgamentos realizados desde o caso *Napster*. Essas decisões políticas e jurídicas tiveram consequências de amplo alcance para o mercado de conteúdos digitais. Em primeiro lugar, geraram um controle do usufruto desses conteúdos, criando certa raridade em meio à abundância de informações, acarretando a passagem de um sistema de troca de informações para um de compra e venda de serviços de comunicação. Em segundo lugar, isso implicou em uma severa restrição da capacidade de inovação na distribuição dos conteúdos digitais, o que criou barreiras de entrada no mercado para novas empresas de tecnologias da informação, diminuindo a possibilidade de se estabelecer uma estrutura de governança mais horizontal e competitiva. Em terceiro, essas decisões estabeleceram instituições que afetaram a distribuição de poder entre os agentes envolvidos no emergente mercado digital de mídia sonora, privilegiando os tradicionais agentes da indústria

²⁰ Lei dos Estados Unidos da América sobre direito autoral, que criminaliza não só a infração em si, mas também a produção e a distribuição de tecnologia que permita evitar as medidas de proteção aos direitos de autor.

da música. Isso lhes restituiu poder para negociar com as empresas eletrônicas (KIRSCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015).

Assim, as decisões sobre qual tecnologia seria utilizada ou qual modelo de negócio seria implementado no mercado digital de mídia sonora passaram a depender da negociação entre tradicionais atores e entrantes do setor de tecnologias da informação, não da eficiência da tecnologia em si ou da estratégia econômica adotada pelas empresas eletrônicas (KIRSCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015).

O modelo de negócio dos serviços de *streaming* se caracteriza pelo uso extensivo dos arquivos digitais, ou seja, uma visualização/audição de um arquivo gera pouco dinheiro, sendo necessário um alto número de acessos para se obter lucro. Assim, essas empresas necessitam ter uma quantidade elevada de usuários para que se possam gerar quantias expressivas de dinheiro ou, conforme o jargão do mercado, monetizar o acesso aos conteúdos. Para atrair essa massa de usuários, aposta-se na oferta de um catálogo amplo e crescente, acessível ao menor custo possível. As interfaces dessas plataformas devem permitir a comunicação entre um usuário e seus pares, a fim de que o crescimento do número total de usuários se dê espontaneamente, através do estabelecimento de laços sociais por intermédio do trabalho dos próprios usuários. Essa característica faz com que os serviços de *streaming* necessitem de tempo para ampliarem seu número de usuários e obtenem lucro através do acesso aos conteúdos. Para a monetização dos conteúdos que oferecem, essas empresas adotaram duas principais estratégias: a venda de espaço publicitário, o qual subsidia as modalidades de acesso gratuito aos conteúdos (*freemium*), e as subscrições, modalidade paga na qual o usuário pode desfrutar do catálogo através de diferentes comodidades. A distribuição dos *royalties* dos direitos autorais e conexos é realizada pelos serviços de *streaming* de forma proporcional entre as músicas acessada em determinado território e período de tempo, o que significa que os artistas que têm mais acessos (*streams*) ganham a maior parte dessa distribuição dos lucros, enquanto os que tocam menos ganham a menor parte (KIRSCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015).

Com os custos de operação dos serviços de *streaming* elevados pelos tradicionais agentes da indústria da música, o mercado digital dificulta a entrada de novos atores nesse segmento e garante a posição de outros. De fato, já é possível

notar a ascendência de algumas poucas empresas que se colocam como atores globais. Em cada país em que aportam, *Deezer*, *Rdio*, *YouTube*, *Vevo* e *Spotify* tendem a se tornar atores dominantes desse nicho, devido ao seu grande e valioso catálogo e à sua conexão com o mercado internacional. Porém, a crescente demanda dos titulares dos direitos autorais pode fazer com que o modelo de negócio dos serviços de *streaming* se desenvolva para trajetórias que não correspondem às demandas de seus consumidores. Há uma forte pressão para a restrição das modalidades de acesso grátis aos conteúdos, a fim de que essas empresas eletrônicas gerem lucros altos em um curto espaço de tempo. Isso implica diminuir a interatividade que os usuários mantêm com os conteúdos e entre si, ameaçando perder aquilo que faz dos serviços de *streaming* um negócio singular no atual contexto da indústria da música (KIRSCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015).

A digitalização dos fonogramas e sua desvinculação dos suportes físicos dão início, na verdade, a outra etapa desse mesmo processo. Isso porque a desmaterialização da produção de fonogramas faz com que toda a estrutura industrial que caracterizava a fonografia perca sua razão de ser: o fonograma digital não é um bem que deva ser reproduzido em larga escala para recuperar os custos de produção, mas uma informação que precisa ser difundida, compartilhada, por redes de comunicação, a fim de que se valorize e, por conseguinte, cobrasse por seu acesso. Assim, ao longo dos últimos anos, as gravadoras deixaram de ser, em primeiro lugar, “gravadoras” propriamente das obras dos artistas, assumindo um papel de administradoras de uma produção flexível de fonogramas. Em segundo lugar, também deixaram de ser administradoras da produção fonográfica, uma vez que sua função de mediadoras entre produtores e consumidores foi transferida para outros agentes do mercado digital. A conjunção desses processos obriga as gravadoras a se reestruturarem. Não apenas os músicos não necessitam delas para viabilizarem suas obras, como também os vínculos entre grandes corporações e independentes passam por uma nova etapa, já que também as independentes não precisam mais das grandes gravadoras para fazer circular suas produções (DE MARCHI, 2011).

Os produtores autônomos e as gravadoras independentes assumem, de fato, uma posição de crescente responsabilidade na economia da música no Brasil: eles passam a conduzir a carreira da maioria dos artistas locais, enquanto as grandes

gravadoras se reestruturam e racionalizam seus investimentos. Não se quer retomar a dicotomia entre grandes gravadoras e independentes com esta afirmação. Pelo contrário, as independentes assumem esta posição na medida em que se profissionalizaram e podem estabelecer laços mais ou menos fortes com outros agentes da indústria fonográfica para determinados projetos (MARCHI, 2011).

Conforme foi contextualizado, não é mais possível entender a indústria fonográfica através de dicotomias como entre grandes gravadoras e independentes. Atualmente, a produção de fonogramas se dá através de uma variedade de composições possíveis entre os diversos agentes envolvidos no mercado: músicos autônomos, grandes gravadoras, gravadoras independentes, novos intermediários do entorno digital, entre outros. Nesse sentido, pode-se afirmar que a morfologia da indústria fonográfica é a rede. Esse processo vem ocorrendo ao longo de algumas décadas, mas ganhou outra dinâmica com o desenvolvimento do mercado digital de fonogramas. A função das gravadoras mudou, elas já não eram “gravadoras” há algum tempo, mas a novidade é que também deixaram de ser empresas contratantes dos artistas para a produção de uma obra musical, passando para o papel de empresas contratadas pelos artistas para serviços diversos de gerenciamento de carreiras. A estrutura do mercado digital exige uma constante busca pela ampliação das redes de consumidores e uma contínua atenção à parte administrativa do negócio musical. Nesse sentido, as gravadoras independentes cumprem um papel crescentemente estratégico na estrutura da indústria fonográfica brasileira.

2.4 O CENÁRIO INDEPENDENTE NO BRASIL E O COLETIVO ENTREAUTORES

Nos dois primeiros séculos de colonização portuguesa, a música que se fez no Brasil estava diretamente vinculada à Igreja e à catequese. Os franciscanos e, sobretudo os jesuítas utilizaram a música como instrumento de conversão dos gentios, ensinando as crianças indígenas a cantar, a dançar, a tocar gaitas, flautas, tambores, viola e até cravo. A música naquele tempo, portanto, dependia das organizações eclesiais, que no Brasil foram menos eficientes e mais pobres do que no Peru ou no México (MARIZ, 2005).

Pode-se dizer que a música independente no Brasil data desde o tempo da Colônia, com os “seculares” que atendiam às igrejas que eram construídas. Segundo Mariz (2005), eles estavam organizados em irmandades, fornecendo música mediante contratos com as igrejas ou prefeituras, e tinham também arquivos musicais bastante ricos. Eram músicos independentes que levavam consigo as partes de música para os concertos, e depois as traziam de volta para casa ou para o arquivo da Irmandade.

De maneira geral, são consideradas independentes todas as iniciativas de produção, gravação e difusão que acontecem fora do circuito das grandes gravadoras. As iniciativas de produção fonográfica que acontecem fora do circuito das *majors* no Brasil datam do início dos anos 60. No entanto, é possível encontrar na literatura informações históricas esparsas e fragmentadas, que deixam entrever a participação das *indies* desde os primórdios da produção fonográfica local. As dificuldades em avaliar o que era, de fato, independente, parecem residir na confusão que se estabelecia entre, de um lado, o artista que procura um meio para veicular um produto de proposta estética diferenciada e sem lugar nos planos da grande empresa e do grande mercado. Numa atitude de protesto, ele, sozinho ou ancorado numa pequena estrutura empresarial, produz e oferece seu produto no mercado. De outro lado, artistas e empresários apostam na segmentação do mercado e buscam oportunidades para produtos ainda não interessantes para as *majors*. Uma terceira hipótese poderia conter as duas opções anteriores: uma atitude independente e crítica levaria a conquista de um lugar num mundo da grande mídia (DIAS, 2008).

Para Pena Schmidt²¹, diretor artístico e produtor musical em companhias como a Continental e a Warner e conhecido e respeitado por seu trabalho como engenheiro de som de estúdios e de palcos, os independentes nos anos 80 não eram independentes e sim autônomos, no sentido de que promoviam iniciativas isoladas de produção fonográfica. Os dos anos 90 que eram os verdadeiros independentes. Para Dias (2008), as *indies* dos dias atuais são a expressão das microempresas terceirizadoras de serviços atuando no setor fonográfico. Nesse sentido, elas podem ser qualificadas como independentes, se consideradas as

²¹ Entrevistado por Marcia Tosta Dias em 09/12/1992.

condições de produção. Para a autora, autônomos, independentes ou alternativos, todos buscam concorrer no grande mercado.

Segundo Marchi (2011), a fonografia tornou-se um negócio de gravação de fonogramas (registro sonoro) para reprodução em larga escala sobre suportes físicos (cilindros, discos, fitas magnéticas, discos ópticos etc.) por razões conjunturais históricas. Nesse sentido, as empresas mais capacitadas a gravar os artistas, reproduzir os fonogramas e distribuí-los para pontos de revenda aos consumidores finais (lojas) foram as chamadas “gravadoras”, que se converteram nos principais intermediários entre os músicos (produtores) e os ouvintes (consumidores). Para tanto, desenvolveram especializadas burocracias para administrar a produção e distribuição desses produtos. Na medida em que o negócio fonográfico se ampliava, essa estrutura capacitaria apenas umas poucas empresas a realizar uma produção lucrativa de discos – as *majors*. No entanto, a partir de certa altura, a grandiosidade do aparato técnico e administrativo dessa produção assumiu tal complexidade que se tornou pouco razoável explorar toda a extensão do mercado de discos. Assim, houve espaço para que surgisse um grupo bastante heterogêneo de pequenas e médias empresas fonográficas, rotulado de “independentes”, interessadas em cuidar de determinados gêneros musicais ou artistas.²² Pelo fato de que as grandes gravadoras detinham o monopólio da inovação tecnológica (sendo parte de conglomerados de tecnologia e comunicação) e atuavam no plano internacional, enquanto as independentes se restringiam a contextos locais, instituiu-se certa divisão do trabalho entre um oligopólio de empresas dominantes, que competiam entre si, e um grande conjunto de pequenas e médias empresas que faziam o mesmo, mas não com as empresas dominantes.

Sendo sempre contrapostas às corporações fonográficas verticalmente integradas, acreditava-se que, por princípios políticos, as independentes privilegiariam artistas e sonoridades mais inovadoras em detrimento de músicas de

²² De acordo com de Marchi (2011), o termo “independente” aplicado a pequenas e médias empresas fonográficas parece ter se originado nos Estados Unidos, onde há uma estabelecida discussão em que se opõem grandes corporações aos empreendedores individuais. Nesse sentido, “independente” se refere a todo tipo de gravadora que não pertence a uma grande corporação verticalmente integrada. Esta classificação reúne sob a mesma bandeira empresas distintas entre si em termos de estratégias comerciais, estruturas produtivas, opções estéticas etc. Entretanto, ainda que o termo seja extremamente impreciso do ponto de vista científico, sua popularidade entre os agentes do mercado, jornalistas especializados e até mesmo pesquisadores da indústria fonográfica tornou-o tão operativo que o esforço para modificá-lo parece não valer a pena.

apelo popular – daí serem consideradas agentes fundamentais para a inovação musical e para a heterogeneidade cultural nos mercados de música. Um exemplo notório sobre a indústria de discos é o conhecido estudo de 1975 sobre a estrutura da indústria de discos e o nível de heterogeneidade cultural no mercado de música nos Estados Unidos, realizado pelos sociólogos Richard Peterson e David Berger que demonstraram a relação direta entre o número de gravadoras independentes e o aumento ou a diminuição da heterogeneidade cultural no mercado de música estadunidense. Com o desenvolvimento de pesquisas empíricas sobre o mercado de discos, contudo, foi possível formular um entendimento mais justo do papel das gravadoras independentes em sua cadeia produtiva. Notou-se que na prática haviam independentes que exploravam seus artistas muito mais do que as grandes gravadoras, ou mesmo que tomavam decisões estéticas mais conservadoras do que as corporações. Além disso, é longa a lista de discos inovadores, no sentido estético do termo, cuja existência somente foi possível graças à infraestrutura fornecida pelas grandes gravadoras. Assim, é possível concluir que esta visão das gravadoras independentes como o inverso das grandes gravadoras continha um forte elemento ideológico (DE MARCHI, 2011).

A partir dos anos 1980, há dois movimentos que transformaram as relações produtivas entre grandes gravadoras e independentes. Por um lado, iniciou-se um processo de flexibilização da estrutura produtiva das grandes gravadoras, onde as corporações fonográficas passaram a terceirizar serviços que antes internalizavam, tais como: a gravação em estúdio; a produção gráfica das capas de discos; a reprodução em escala industrial dos discos e inclusive seu armazenamento e distribuição para lojas revendedoras. Por outro lado, as empresas independentes começaram a se profissionalizar, assumindo um caráter mais racional do que ideológico na condução de seus negócios – inclusive estabelecendo acordos com grandes gravadoras para distribuição de seus produtos. Gradualmente, a produção de fonogramas se tornou uma ação que envolvia diversos agentes, desde os músicos que passavam a gravar suas composições, estúdios terceirizados para produção das músicas, empresas terceirizadas que reproduziam, estocavam e distribuíam os discos, até as gravadoras que administravam essa produção, sem terem como funcionários contratados qualquer um desses agentes. A produção fonográfica se converteu em uma efetiva empresa em rede. Tal arranjo de relações de produção e de distribuição acabaria tendo uma importante consequência para o

setor independente: ele deixaria de ser complementar à grande indústria, transformando-se em parte inerente da produção de fonogramas em larga escala, ou seja, as gravadoras independentes passaram a administrar artistas e mercados, enquanto as grandes gravadoras investiam em projetos pontuais (produção de um disco ou gerência da carreira de um artista) que lhes interessassem, controlando a cadeia produtiva através da distribuição dos produtos e do acesso aos meios de comunicação que davam visibilidade aos artistas (DE MARCHI, 2011).

Sobre o desenvolvimento da produção musical independente no Brasil, bem como seu momento atual, Vicente (2006) discute que é marcado tanto por uma crise generalizada da indústria como por uma inédita organização desta cena. Com a crise do final dos anos 1970, a indústria aumenta sua seletividade, marginalizando os artistas não classificáveis na sua lógica. Com isso, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência, quanto como única via de acesso ao mercado, sendo uma estratégia possível dentro da carreira do artista.

“Independência” e “resistência” apontam para as variáveis de socialização política, isto é, não se trata apenas de uma questão de independência financeira, não é apenas o econômico que conta, mas é a propriedade de uma resistência no sentido político e também artístico. Trata-se de uma visão politizada da arte. Segundo Claudia Paim (2009, p. 113), é na esfera da micropolítica que muitos dos coletivos têm atuado. São ações que se efetuam no dia a dia. “A potência desta resistência como ação política está justamente em infiltrar-se na vida comum, buscando tanto questionar o que parece natural como gerar atitudes próprias onde os indivíduos envolvidos são os agentes diretos”.

A apropriação dos códigos do capital não é suficiente para resistir aos mesmos, pois reproduz a sua lógica. A resistência deve ir além e desconstruir os mesmos com suas representações ideológicas. Esta é a diferença fundamental entre arte política (que reproduz estas representações) e arte com política (que pretende criar um conceito de política que faça sentido no contexto em que se produz)”. (PAIM, 2009, p. 119).

Sobre as interrelações entre arte e política, o filósofo Jacques Rancière (2005) tem especificidades em seu pensamento que ele chama de “partilha do sensível”.

Segundo o autor, a arte é política por atuar sobre o ser sensível. A arte e a política produzem ficções, que é a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e seu significado, o singular e o comum. Com isso, Rancière coloca a “partilha do sensível” como a grande questão política da arte, que é reverter a ocupação dos lugares sensíveis, permitindo aqueles que são mantidos à distância, deles se apropriem.

A arte é política, em um sentido primordial, pela maneira como configura um sensível espaço temporal que determina maneiras de estar juntos ou separados, dentro ou fora, em frente ou no meio de... É política enquanto circunscreve um espaço ou tempo determinados, enquanto que os objetos com os quais povoa este espaço ou o ritmo com o qual assina este tempo determinam uma forma de experiência específica que está de acordo ou em desacordo com outras formas de experiência; uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e, sobretudo, formas de reunião ou de isolamento. Porque antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, a política é a circunscrição do espaço específico dos “assuntos comuns”; é o conflito que determina quais objetos pertencem aos assuntos comuns e quais não, etc Se a arte é política, o é enquanto os espaços e tempos que circunscreve e as formas de ocupação destes tempos e espaços que determina, interferem com esta outra circunscrição de espaços e tempos, de sujeitos e objetos, do privado e do público, das competências e incompetências que definem uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2005, pp. 155-156).

Assim, a arte deve provocar o deslocamento do lugar comum, permitindo a criação de outras formas de perceber como, também, a ocupação de outros lugares dentro da ordem vigente. A arte para ser política não precisa ser engajada diretamente em alguma luta, como é o caso da arte ativista²³. O potencial político da arte é permitir a redistribuição do sensível.

De acordo com Paim (2009), os coletivos são políticos porque neles se evidencia a possibilidade de ação e criação compartilhada que impulsionam as iniciativas e aglutinam os indivíduos. É pela ação conjunta que eles passam a realizar projetos de maneira idealizada, é agindo que instauram e ativam outros

²³ A arte ativista é aquela onde se usa a ação direta para a transformação de um determinado contexto (PAIM, 2009, p. 122).

espaços e outros processos criativos, é atuando que se colocam no mundo desviando de padrões e modelos. Além de político, outro elemento característico de um coletivo é a compreensão, pois neste espaço vai existir confronto entre diferentes perspectivas – inevitável quando ocorre agrupamento de indivíduos. Atuando coletivamente, há uma amplificação de cada um por justamente ocorrer esta troca e contato entre pontos de vista distintos. Assim, os modos de fazer coletivos já são políticos por sua própria formação.

Conforme Lima (2009), a existência da companhia independente em relação às grandes empresas foi favorecida por representar uma fonte segura da busca por novos talentos, visto que não há controle das *majors* sobre esse ponto. Assim, as independentes atuam como uma engrenagem que faz funcionar a grande máquina que opera porque a procura de novos talentos ou de nichos artísticos ainda inexplorados é fundamental para o bom funcionamento das *majors* em qualquer tipo de indústria cultural (LIMA, 2009, p. 147).

Ainda que algumas iniciativas tenham então se destacado, não se consolidou no país um setor especializado de produção independente. Isto é, havia gravadoras independentes locais que inclusive chegaram a revelar artistas que se tornariam reconhecidos no cenário musical nacional e internacional, como Arrigo Barnabé, Boca Livre, Língua de Trapo, Sepultura, Inocentes, entre outros. Entretanto, elas não constituíam um setor especializado que se colocasse como alternativa profissional às gravadoras multinacionais.

A partir dos anos 1990, todavia, também se inicia no país o processo de flexibilização da produção fonográfica por parte das grandes gravadoras. Entre as medidas mais destacadas encontram-se a adoção sistemática do CD como produto principal da indústria fonográfica; a terceirização de serviços de produção e distribuição; o enxugamento de elencos e do corpo administrativo das grandes gravadoras; e a racionalização dos investimentos em artistas locais. Esse processo de reestruturação da indústria de discos local foi decisivo para um conjunto de novas gravadoras nacionais independentes que surgiram naquele momento. Primeiramente, destacaram-se empresas que mantinham uma estrutura profissional, bastante similar à das grandes gravadoras, convertendo-se em importantes vias para o lançamento de artistas novos e consagrados. Depois, notou-se o surgimento de diversas micro e pequenas gravadoras, e até mesmo de artistas que, de forma

autônoma, passaram a lançar suas músicas pelas redes digitais de comunicação. Hoje em dia, é possível afirmar que a produção fonográfica brasileira se organiza em torno de redes de produtores, que se articulam de distintas maneiras, espalhadas por todo o país (DE MARCHI, 2011).

As independentes, do ponto de vista hegemônico, existem de forma estratégica no campo da música, pois ocupam nichos que as *majors* não fazem investimentos, privilegiando gêneros musicais fora do padrão da indústria da música. Trata-se de um meio com maior diversidade musical. Mas essa característica não as coloca em uma posição estritamente de rivalidade com as *majors* no campo da música. A complexidade da relação entre *majors* e independentes se mostra antagônica, porque ao mesmo tempo em que estão relacionadas, estabelecem uma distância entre si. Se as independentes rivalizam com as *majors*, dificilmente conseguirão atravessar o circuito de distribuição e promoção para assegurar a fama de seus artistas. Em vista disso, com frequência, um novo talento que encontrou sucesso através de uma forma independente assina contrato com uma *major*, que compra seu contrato da independente, ou até mesmo o próprio selo independente, quando adquire importância relativa no mercado. As independentes, no geral, atuam de forma mais autônoma, embora sempre ocupando uma parte menor e delimitada desse mercado.

É possível pensar o coletivo EntreAutores em relação à intencionalidade política, a partir do estudo de Rosangela Moreno e Ana Maria Almeida (2009) sobre a organização da associação Rap em Trânsito, visto que há uma identidade de posição social que ajuda a explicar tanto a proximidade dos indivíduos com o rap, quanto o fato de terem considerado possível e desejável investir numa carreira artística como uma saída para o que percebiam como uma falta de oportunidades de inserção social que respondessem a suas expectativas. O investimento de um vereador pelo Partido dos Trabalhadores (PT) no período em questão foi fundamental, bem como o investimento específico dos jovens na sua própria formação política. Mas não é possível dizer que o engajamento na militância eleitoral se tenha dado apenas pelas retribuições materiais que o PT poderia oferecer, até porque o número de militantes era superior à quantidade de retribuições econômicas ou materiais de que o partido disporia, mesmo ganhando as eleições. O engajamento dos jovens do hip hop no PT durante as eleições

municipais mostram sua luta para garantir condições tanto materiais, para manter suas atividades, quanto simbólicas, para impor uma visão dominante sobre o que é militância no hip hop. Os porta-vozes da associação apresentavam seus esforços como uma luta para criar um espaço democrático, do qual qualquer grupo de rap pudesse participar.

Evelina Dagnino (2004) trata sobre o cenário da luta pelo aprofundamento da democracia na sociedade brasileira. A construção democrática no Brasil, segundo a autora, existe na confluência entre dois processos políticos distintos. De um lado, um processo de alargamento da democracia, que se expressa na criação de espaços públicos e na crescente participação da sociedade civil nos processos de discussão e de tomada de decisão, relacionados com as questões e políticas públicas. O marco formal desse processo é a Constituição de 1988, que consagrou o princípio de participação da sociedade civil. De outro lado, com a eleição do Presidente Fernando Collor em 1989, e como parte da estratégia do Estado para a implementação do ajuste neoliberal, há a emergência de um projeto de Estado mínimo que se isenta progressivamente de seu papel de garantidor de direitos, através do encolhimento de suas responsabilidades sociais e sua transferência para a sociedade civil. Este projeto constitui o núcleo duro do bem conhecido processo global de adequação das sociedades ao modelo neoliberal produzido pelo Consenso de Washington. Dagnino define como perversa a confluência entre esses dois projetos. A perversidade estaria no fato de que, apontando para direções opostas e até antagônicas, ambos os projetos requerem uma sociedade civil ativa e propositiva.

A chamada nova cidadania ou cidadania ampliada, de acordo com Dagnino (2004), começou a ser formulada pelos movimentos sociais que, a partir do final dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980, se organizaram no Brasil em torno de demandas de acesso aos equipamentos urbanos como moradia, água, luz, transporte, educação, saúde e de questões como gênero, raça, etnia, entre outros. Inspirada na sua origem na luta pelos direitos humanos como parte da resistência contra a ditadura, essa concepção buscava implementar um projeto de construção democrática, de transformação social, que impõe um laço constitutivo entre cultura e política, reconhecendo e enfatizando o caráter intrínseco da transformação cultural com respeito à construção da democracia. Nesse sentido, a nova cidadania inclui construções culturais, como as subjacentes ao autoritarismo social como alvos

políticos fundamentais da democratização. Assim, a redefinição da noção de cidadania, formulada pelos movimentos sociais, expressa não somente uma estratégia política, mas também uma política cultural.

Dagnino (2004) apresenta os elementos da concepção de nova cidadania, sendo o primeiro elemento constitutivo uma redefinição da ideia de direitos, não se limitando a provisões legais, ao acesso a direitos definidos previamente ou à efetiva implementação de direitos formais abstratos, mas inclui a invenção e criação de novos direitos que surgem de lutas específicas e de suas práticas. Nesse sentido, a própria determinação do significado de “direito” e a afirmação de algum valor ou ideal como um direito são, em si mesmas, objetos de luta política. Além disso, essa redefinição inclui não somente o direito à igualdade, como também o direito à diferença, que especifica, aprofunda e amplia o direito à igualdade. Um segundo elemento é que a nova cidadania, ao contrário das concepções tradicionalmente vigentes no Brasil, não está vinculada a uma estratégia das classes dominantes e do Estado de incorporação política gradual dos setores excluídos, com o objetivo de uma maior integração social ou como uma condição legal e política necessária para a instalação do capitalismo. A nova cidadania requer a constituição de sujeitos sociais ativos, definindo o que consideram ser seus direitos e lutando para seu reconhecimento enquanto tais. Nesse sentido, é uma estratégia dos não-cidadãos, dos excluídos, uma cidadania “desde baixo”. Um terceiro ponto é a ideia de que a nova cidadania transcende uma referência central no conceito liberal: a reivindicação ao acesso, inclusão, participação e pertencimento a um sistema político já dado. O que está em jogo, de fato, é o direito de participar na própria definição desse sistema, para definir do que queremos ser membros, isto é, a invenção de uma nova sociedade.

De certa forma, a formação do coletivo EntreAutores está ligada a este cenário de construção democrática no Brasil. O Coletivo se forma com o intuito de inserir músicos autorais no cenário da música local que acabam por ter pouco ou nenhum espaço em relação a outros músicos. Desta maneira, a construção deste espaço autoral entre os demais músicos se torna um objeto de luta política. Trata-se de um projeto para uma nova sociabilidade, “não somente a incorporação no sistema político em sentido estrito, mas um formato mais igualitário de relações sociais em todos os níveis, inclusive novas regras para viver em sociedade” (DAGNINO, 2004, pp. 105).

A produção capitalista da grande indústria da música é importante em um contexto mais amplo. Para situar a conjuntura macro pensando em uma conjuntura micro, no caso do coletivo EntreAutores, a análise de Howard Becker sobre o músico de casa noturna e dos empreendedores morais e sua relação com o Estado é fundamental. Segundo Becker (2019), a sociedade cria o desvio ao fazer suas regras, e as pessoas que não seguem estas regras são rotuladas como *outsiders*. Desta forma, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação de regras e sanções por outros a um “infrator”. O comportamento apropriado é simplesmente aquele que obedece à regra e que outros percebem como tal.

Uma concepção útil no desenvolvimento de modelos sequenciais de vários tipos de comportamento desviante é a de carreira. Originalmente desenvolvido em estudos de ocupações, o conceito se refere à sequência de movimentos de uma posição para outra num sistema ocupacional, realizados por qualquer indivíduo que trabalhe dentro desse sistema. Além disso, inclui a noção de “contingência de carreira”, aqueles fatores dos quais depende a mobilidade de uma posição para outra. Contingências de carreira incluem tanto fatos objetivos de estrutura social quanto mudanças nas perspectivas, motivações e desejos do indivíduo. Em geral, no estudo de ocupações, usamos o conceito para distinguir entre os que têm uma carreira “bem-sucedida” (...) e aqueles que não tem. Ele pode ser usado também para discernir diversas variedades de resultados de carreiras, ignorando a questão do “sucesso”. (BECKER, 2019, p. 37).

Uma vez que a concepção de carreira se refere, no sentido aqui exposto, às estratégias empreendidas pelos músicos *outsiders* – que pode ser pensada paralelamente aos músicos autorais do estudo – para estar no mercado de trabalho, Norbert Elias (1995) trata, entre outros, sobre a construção da carreira de um músico. Para o autor, a ideia de que a maturação do talento de um “gênio” é um processo autônomo, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão, está associada à outra noção comum: a de que a criação de grandes obras de arte é independente do seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos. Esta separação, segundo Elias, é artificial, enganadora e desnecessária. Expressões como “gênio inato” são comuns ao falar de Mozart, mas é simplesmente

impossível para uma pessoa ter esta propensão natural, geneticamente enraizada. A capacidade de Mozart de manipular os complexos instrumentos musicais de seu tempo teve influência de seu pai, um músico talentoso de nível médio, razoavelmente conhecido entre seus contemporâneos como autor de um manual para violino. Recebeu uma educação ampla e alcançou algum sucesso como regente substituto na corte de Salzburgo, mas todo o seu desejo de realização em sua existência social foi dirigido para os filhos. A educação musical de Mozart se tornou a principal entre todas as outras tarefas, inclusive sua própria profissão. Isto, sem dúvida, favoreceu o desenvolvimento de Mozart na direção desejada pelo pai. Antes mesmo de seus 20 anos, Mozart já tinha escrito um grande número de peças no estilo especial que estava em moda nas cortes europeias da época.

Podemos pensar na contingência de carreira dos músicos autorais, uma vez que cada integrante do Coletivo possui uma carreira diferente no sistema ocupacional, sendo possível observar estas diferenças em suas trajetórias.

(...) Pessoas que se envolvem em atividades consideradas desviantes enfrentam tipicamente o problema de que sua concepção a respeito do que fazem não é partilhada por outros membros da sociedade. (...) Quando pessoas que se envolvem em atividades desviantes têm oportunidade de interagir, é provável que desenvolvam uma cultura constituída em torno dos problemas decorrentes das diferenças entre sua definição do que fazem e a definição adotada por outros membros da sociedade. Elas desenvolvem perspectivas sobre si mesmas e suas atividades desviantes e sobre suas relações com outros membros da sociedade. (...) Como operam dentro da cultura da sociedade mais ampla, porém diferentemente dela, essas culturas são muitas vezes chamadas de subculturas. (BECKER, 2019, p. 92-93).

É possível, a partir de Becker (2019), pensar em uma subcultura para definir o Coletivo, uma vez que é um grupo de músicos vistos, aqui, como desviantes em função de não se adequarem em relação à maioria dos músicos. Os músicos autorais integrantes do coletivo EntreAutores desenvolveram uma “cultura autoral” por não existir um espaço no cenário musical, mas operando dentro da cultura da sociedade mais ampla. Assim, os desviantes são os músicos autorais que ao buscarem conquistar um lugar no mercado, o fazem de uma maneira diferente, com propostas estéticas contestadoras do que é instituído pelo grande mercado e com

criatividade. Segundo Dias (2008), as pequenas empresas produtoras de discos expressam a negação da dinâmica das *majors*, mas as suas lógicas, próprias a indústria cultural, mesmo que conflituosas, acabam por desenvolver uma relação de complementaridade. Assim, as empresas chamadas independentes, nas várias formas que têm tomado, constituem-se a partir da trajetória das *majors* e mudam de acordo com ela. A *indie*, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas *majors*, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, acaba por testar produtos, permitindo a *major* realizar escolhas mais seguras no momento de investir em novos nomes. Nos dias de hoje esta relação foi aperfeiçoada. A *major* busca na *indie* produtos acabados, prontos para difusão.

Segundo Becker (2019) o problema mais árduo na carreira do músico médio, é a necessidade de escolher entre sucesso convencional e seus padrões artísticos. Para alcançar sucesso, o músico sente a necessidade de se “tornar comercial”, isto é, tocar de acordo com o desejo dos não músicos para quem trabalha. Ao fazer isto, o músico sacrifica o seu autorrespeito. Se continuar fiel aos seus padrões, estará, em geral, condenado ao fracasso na sociedade mais ampla. A formação do Coletivo fortalece o empreendimento na sociedade, que em geral não fornece um espaço para os músicos que continuam fiéis aos seus padrões.

Segundo Elias (1995), a decisão de Mozart de largar o emprego em Salzburgo significou que ao invés de ser o empregado permanente de um patrono, ele desejava ganhar a vida como "artista autônomo", vendendo seu talento como músico e suas obras no mercado livre.

(...) A decisão de Mozart de se estabelecer como artista autônomo ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres. O mercado de música e suas instituições correspondentes estava apenas surgindo. A organização de concertos para um público pagante, e as atividades editoriais na venda de músicas de compositores conhecidos, mediante adiantamentos, se encontravam, na melhor das hipóteses, em seus estágios mais iniciais. Especificamente, faltavam ainda em grande parte as instituições necessárias para que o mercado ultrapassasse o nível local. (ELIAS, 1995, p. 32-33).

Mozart representava o artista livre que confia acima de tudo em sua inspiração

individual, numa época em que a execução e a composição da música mais valorizada pela sociedade repousavam exclusivamente nas mãos de músicos artesãos com postos permanentes, seja nas cortes ou nas igrejas das cidades. A distribuição social de poder que se expressava nesse tipo de produção musical estava, de modo geral, intacta (ELIAS, 1994, p. 34).

Mesmo como artista autônomo, Mozart ainda dependia, como qualquer artista artesão, de um limitado círculo local de clientes, bastante fechado, fortemente integrado. Se corresse o rumor de que o imperador não tinha um músico especialmente em conta, a boa sociedade simplesmente o deixava de lado (ELIAS, 1995, p. 35).

O fato de Mozart ter desistido de seu posto relativamente seguro na corte do príncipe-bispo de Salzburgo, para tentar ganhar a vida em Viena, não significou que ele tivesse planejado construir para si próprio uma posição de artista autônomo. Os músicos que desejam divulgar suas obras e ganhar dinheiro com elas sempre são mais dependentes da colaboração de outras pessoas do que seus colegas poetas ou pintores. Se eles próprios não forem capazes de desempenhar as funções de organizadores de concertos, regentes, diretores de ópera etc., precisam de outras pessoas que o façam, para que as composições alcancem um público mais amplo. Precisamos levar em consideração tal necessidade de cooperação, com todas as tensões e possibilidades de conflito que contém, para conhecer as perspectivas de êxito profissional de Mozart quando abriu mão de seu posto como empregado permanente da corte (ELIAS, 1995, p. 40).

Ao abrir mão do detestado serviço de corte, Mozart não ficou independente da audiência da corte. Pelo contrário, foram membros da sociedade aristocrática vienense, tais como o príncipe Gallitzin ou a família Thun, que nele despertaram a ideia de ganhar a vida de modo independente com o mercado musical local, sem empregador ou renda garantida. Mozart não assumiu a posição de "artista autônomo" apenas porque assim quis; isso aconteceu porque ele, simplesmente, não suportava mais o trabalho na corte de Salzburgo. A estrutura de poder dada à nobreza de corte também determinava que tipo de música um artista burguês poderia tocar nos círculos cortesãos e até que ponto suas inovações poderiam ir. Mesmo como artista autônomo, Mozart estava preso a tal estrutura (ELIAS, 1995, p. 41).

Beethoven nasceu em 1770, quase 15 anos depois de Mozart. Conseguiu, não com facilidade, mas com muito menos problemas, aquilo pelo que Mozart inutilmente lutou: liberou-se, em grande parte, da dependência do patronato da corte. Foi, assim, capaz de seguir a própria voz em suas composições — ou, mais exatamente, a ordem sequencial de suas vozes interiores, e não o gosto convencional de seus fregueses. Beethoven teve muito mais oportunidades de impor seu gosto ao público musical. Diferentemente de Mozart, foi capaz de escapar à coerção de ter de produzir música na situação de subordinado a um empregador ou patrono muito mais poderoso; ao invés disso, pôde compor música, se não exclusivamente, mas pelo menos até certo ponto, como artista autônomo (como chamaríamos hoje em dia) para um público relativamente desconhecido. (ELIAS, 1995, p. 43).

Ao decidir abandonar o serviço em Salzburgo e confiar seu futuro às boas graças da alta sociedade vienense, sem qualquer emprego estável, Mozart estava dando um passo muito incomum para um músico de seu nível naquele tempo. No entanto, a dificuldade só fica clara se considerada no contexto mais amplo do desenvolvimento, que vai da arte do artesão para a arte do artista, da produção artística encomendada por pessoas de nível social superior, para a produção dirigida ao mercado anônimo, de nível igual ao do artista (ELIAS, 1995).

A revolta de Mozart na esfera da música representou um passo adiante na transição do artista empregado para o artista "livre". Na fase da arte artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista. A imaginação individual era canalizada, estritamente, de acordo com o gosto da classe dos patronos. Na outra fase, os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte. No caso de seus quadros principais, o establishment dos especialistas num dado país, os artistas, enquanto formadores de opinião e a vanguarda artística, são mais poderosos que seu público. Com seus modelos inovadores, podem guiar para novas direções o padrão estabelecido de arte, e então o público em geral pode ir lentamente aprendendo a ver e ouvir com os olhos e ouvidos dos artistas (ELIAS, 1995).

De acordo com Becker (2019) existe uma hierarquia de empregos disponíveis no qual o músico concebe o sucesso:

No nível mais baixo dessa escala está o homem que toca esporadicamente em pequenos bailes, recepções de casamento e atividades semelhantes, e têm sorte quando recebe pela tabela do sindicato. No nível seguinte estão aqueles homens que têm empregos estáveis em “espeluncas” - bares e boates de classe inferior, pequenos cabarés, etc. - onde a remuneração é baixa e o reconhecimento da comunidade é ainda mais baixo. O nível seguinte é compreendido por aqueles homens que têm empregos estáveis em bandas locais de salões de baile de bairro e pequenas boates e salões de coquetel “respeitáveis” em áreas melhores da cidade. Esses lugares pagam mais que as espeluncas, e quem trabalha neles pode esperar ser reconhecido como bem-sucedido em sua comunidade. Aproximadamente equivalentes a estes são aqueles que trabalham nas chamadas “orquestras famosas de classe B”, a segunda classe das orquestras de dança nacionalmente conhecidas. O nível seguinte consiste em homens que trabalham em bandas “famosas de classe A” e em orquestras locais que tocam nas melhores boates, hotéis, grandes convenções etc. Os salários são bons, os horários são leves, e os homens esperam ser reconhecidos como bem-sucedidos dentro e fora da profissão. As posições mais altas nessa escala são ocupadas por homens que pertencem ao staff de estações de rádio, televisão e teatros. Os salários são altos, os horários folgados, e os empregos são reconhecidos como o epítome da realização no mundo da música local e como atividades de alto nível de respeitabilidade por parte dos *outsiders*. (BECKER, 2019, p. 115).

Para obter trabalho em qualquer nível, ou para avançar até os empregos num novo nível, Becker (2019) destaca a existência de uma rede de “panelinhas” informais, interligadas, que distribui os empregos disponíveis. As “panelinhas” são unidas por laços de obrigação, onde os membros apadrinham-se uns aos outros na obtenção de empregos, seja contratando-se uns aos outros quando tem poder para tanto, seja recomendando-se uns aos outros para aqueles que fazem as contratações para uma orquestra. A recomendação é de grande importância, pois é assim que indivíduos disponíveis tornam-se conhecidos pelos que contratam. A pessoa desconhecida não será contratada, e o pertencimento a essas “panelas” assegura a um músico que ele tem muitos amigos que o recomendarão para as pessoas certas. A exemplo disso, um integrante do Coletivo, ao comentar sobre sua trajetória, ilustra bem a tecitura da rede de relações de um músico:

Eu sou produtor [cultural] aqui em Santa Maria desde 2008. De 2008 a 2013 eu circulei bastante apenas na área da música regional gaúcha, que foi a minha porta de entrada no setor da produção e é onde eu trabalho até hoje. E de 2008 a 2013 eu só convivía com a galera da música regional gaúcha, que é o pessoal que morava aqui, trabalhava em festivais, viajava... Todos eles artistas autorais. Eu cheguei nesse movimento a partir dos poemas do meu irmão, que a gente teve acesso, eu e minha mãe, e eu levei pra um artista aqui que era meu vizinho quando eu vim morar em Santa Maria, que eu já conhecia ele pela trajetória da música regional, e apresentei esse caderno de poemas. A gente ficou amigo e eu comecei a trabalhar com produção. Aí em 2013, eu me aproximei da [nome de uma integrante do coletivo EntreAutores], que é uma cantora daqui de Santa Maria, inclusive é produtora também, além de cantora, e a gente se dava tri bem já, eu e o irmão dela, [nome do irmão da integrante], e ela tava passando por um momento difícil da vida dela com luto, e eu sempre tive uma relação boa com eles. Daí eu comecei a produzir e o irmão dela me disse: “cara, tu tem que trabalhar conosco, tu trabalha só com esses gaúchos aí... não tá com nada, tinha que abrir a tua cabeça”. E aí a [nome da integrante do Coletivo] já tinha um trabalho de MPB e eu comecei a trabalhar com ela. Eu disse: “ó, eu não tenho a linguagem de vocês”. “Tá, mas não é questão de linguagem, música é tudo igual”. E realmente, as tarefas de produção dentro da música, independente do gênero, da prateleira que tu estiver inserido no mercado, é produção igual. Aí eu comecei a trabalhar com a [integrante do Coletivo]. Em 2014, nós estávamos muito inquietos. Nós tínhamos reuniões semanais e um dia, era segunda-feira, simbolicamente era o dia da criatividade... E aí já tava rolando a gurizada da [nome de uma banda local autoral], e a gente era muito amigo dos guris, tinha o [nome de um integrante do Coletivo] também, que é outro rapaz que é carreira solo dos bares e tal... Então a gente já tinha uma turma que a gente curtia, já tinha a intenção de fazer coisas juntos também e, nessa época, a [nome da integrante do Coletivo] foi convidada pra cantar com uma outra galera que se chamava Samba dos Pampas. Tinha um projeto chamado Samba dos Pampas, que misturava samba gaúcho com qualquer outra coisa brasileira. Aí nós fomos naquela casa, nessa casa que a gente muito se refere, que tem essa memória coletiva do EntreAutores, que é a Esquina 249, que a gente foi a convite do [nome de um integrante do Coletivo] e do [nome de um integrante do Coletivo] e do [nome de um integrante do Coletivo], que eram três produtores. Três pessoas que moravam e que tinham alugado essa casa com o intuito de tomar ações coletivas em prol da arte. Eles já moravam lá,

a gente chegou pra um ensaio de manhã, ensaio da [nome de uma integrante do Coletivo], e tava aquela turma, aquele climão, assim, todo mundo tocando na sala, eu já entrei pra cozinha pra fazer mate... E a partir dali, naturalmente a gente entendeu que tínhamos um espaço pra comungar arte. (Buarque, integrante do coletivo EntreAutores, 2021).

Cada músico possui uma trajetória pessoal própria, onde as oportunidades surgem conforme a rede de relações de cada um. O integrante exemplifica as diversas ligações e as respectivas redes formadas por um músico. Este mesmo integrante segue o relato detalhando sobre o “espaço para comungar arte” proporcionado por sua rede de relações:

Porque, o que acontece: toda semana existe alguma confraria de alguma classe social profissional. Por exemplo: os advogados se reúnem em suas confrarias, os arquitetos, os professores... Todo mundo tem o seu encontro das profissões, né? E a música, até então em Santa Maria não tinha esse lugar pra comungar arte, pra discutir as dificuldades do cenário artístico, ou pra trocar ideia pra evoluir aspectos da música, dos artistas em geral. Sem separá-los antes numa prateleira de gênero, de sertanejo ou... hip-hop, ou gaúcho, ou enfim... E aí a gente começou a se encontrar nessa casa. Depois, passou um tempo, gente percebeu que essa casa podia ser auto-gestionada pelo Coletivo. Houveram muitas atividades lá dentro pensadas pelo coletivo EntreAutores pra manter aquele lugar, também. Porque quando você abre a porta de uma casa você tem despesa de luz, de papel higiênico, vaso sujo, cozinha... Então fomos percebendo o movimento. A casa, que era um espaço cultural, precisava ser mantida por esse movimento. E deu certo, por um tempo. [...] foi o coração do EntreAutores, porque é onde a gente enxergava consolidado o movimento, de abrir a porta, fazer um sarau lá, anunciava, quando vê tinha 40 pessoas na sala, ou 50 pessoas... E aí a gente percebeu o quanto que se reunia dentro desse coletivo. Era toda semana, toda terça-feira às 20h. A gente se reunia lá e ia até meia noite. Abria os convívios com reunião de pauta e depois o violão circulava na roda, no colo da turma. Cada um com sua música nova. Isso foi permitindo com que mais pessoas ficassem a vontade para compor, para trazer uma música nova, para trazer um poema pela metade e o outro musicar, para as coisas terem fluência, porque às vezes o artista por si só é uma pessoa muito sozinha, para compor, para escrever... E lá nesse movimento a gente se permitia a abrir o coração, a mostrar o que estava pensando, escrevendo... Eram coisas muito autobiográficas, no

começo. Daí depois virou algo bem coletivo porque parece que as coisas aspiravam juntas, as percepções do momento que nós estávamos vivendo. Então as composições tem épocas que têm mais ou menos o mesmo perfil, dizem as mesmas coisas, as mesmas impressões. Pra ti ver o quão importante era a roda, o estar junto, porque era muita gente pensando parecido, embora as diferenças que são tantas, tanta gente de tanto lugar. (Buarque, integrante do coletivo EntreAutores, 2021).

O músico que opta por ignorar pressões comerciais vê-se efetivamente impedido de ter acesso a empregos de maior prestígio e renda, e de ingressar naquelas “panelas” que proporcionariam segurança e oportunidade de desfrutar essa mobilidade. Assim, o Coletivo proporciona, de certa forma, uma rede de pessoas que formam uma “panela” no cenário musical, que abre espaço para a música autoral.

A rede de relações de um músico é, portanto, muito importante para a constituição de sua carreira. É a partir dela que surgem ou se fazem oportunidades tanto de emprego quanto de projetos. Mozart tinha feito, ainda jovem, um nome entre a aristocracia amante da música nas cortes da Europa. Mas na própria Salzburgo ocupava uma posição que, formalmente, não diferia muito da ocupada por um cozinheiro ou um criado. Portanto, em seu próprio país, Mozart era uma anomalia. Após o fracasso da procura de um cargo em outras cortes, voltou a servir em Salzburgo, já que não tinha outra escolha.

Mozart tinha pouca chance de conseguir um ponto de apoio na corte da Baviera. Quando se tratava de sua música, era obstinado, e algumas vezes até brigava com o influente diretor do teatro. A alta nobreza não estava habituada a ser contrariada por subordinados, muito menos por um homem tão jovem. Em se tratando de música, Mozart raramente cedia. Para alguém que procura uma nomeação permanente, esta insistência em suas próprias ideias era pouco recomendável (ELIAS, 1995).

Por quase vinte anos Mozart viveu com o pai. Por todo esse tempo, o pai o guiou. Durante a maior parte dessa fase impressionável, ele foi para Mozart um professor, empresário, amigo, médico, guia de viagem e intermediário nos negócios com os outros. Algumas vezes ouvimos falar dos traços infantis que Mozart guardou até a morte. Ele realmente possuía tais traços. E não é de surpreender, dada a longa dependência com relação ao pai, que restringiu suas possibilidades de

independência a tocar e compor música (ELIAS, 1995, p. 121-122).

Nas condições sociais da época e para um músico de sua categoria, a decisão que Mozart tomou foi totalmente inusitada. Na geração anterior, provavelmente teria sido impensável um músico da corte abandonar um posto sem antes garantir outro. Na época, praticamente não havia alternativa à vista naquele espaço social. Em sua visita à Viena, Mozart contou com a ajuda de famílias que conhecia na aristocracia da corte, para procurar meios alternativos de sustento. Isto lhe deu esperanças que acabaram sendo decisivas para que se demitisse do posto em Salzburgo. Foi capaz de nutrir seu desejo de realização pessoal e de se estabelecer como uma espécie de "artista autônomo" em Viena, porque as condições na capital da Áustria haviam se desenvolvido a ponto de lhe oferecer uma pequena chance de sobrevivência (ELIAS, 1995, p. 126).

Até aí Mozart realmente se assemelhava a um artista autônomo. Mas mesmo essa primeira tentativa de soltar as rédeas de sua imaginação musical revelou algo do dilema enfrentado pelo artista "livre". Ao dar asas à fantasia individual, e especialmente a sua capacidade de sintetizar elementos anteriormente dispersos, de modo a romper com os padrões de gosto existentes, ele prontamente reduz suas chances de encontrar acolhida por parte do público. Isto não é necessariamente ameaçador, se as relações de poder na sociedade forem tais que o público amante da arte e que paga para desfrutá-la estiver um tanto indeciso quanto a seu gosto, ou ao menos depender, para a formação deste, de *establishments* artísticos especializados a que pertençam os principais artistas. Isso é diferente numa sociedade cujo *establishment* encara o bom-gosto nas artes, assim como em roupas, mobílias ou residências, como a prerrogativa natural de seu próprio grupo social. Aqui, pode ser muito perigosa a tendência do "artista autônomo" a inovar além do padrão existente. (ELIAS, 1995, p. 128).

Mozart tinha inaugurado outro deslocamento na relação de poder. Nas óperas de corte ao estilo antigo, os cantores é que mandavam. A música instrumental era subserviente; estava ali apenas para acompanhá-los. Mas, no Seraglio, Mozart mudou um pouco este equilíbrio de poder; algumas vezes gostava de intercalar as vozes humanas com as dos instrumentos, numa espécie de diálogo. Solapou, assim, a posição privilegiada dos cantores. E ao mesmo tempo inquietou a sociedade de corte, que, numa ópera, estava acostumada a ter empatia com as

vozes humanas e não com as vozes simultâneas da orquestra (ELIAS, 1995, p. 129).

A noção de empreendedor moral, de Howard Becker (2019), cabe aqui para pensar os integrantes do Coletivo como empreendedores de suas regras específicas, dentro do cenário musical mais amplo. Becker vai apresentar dois importantes modos de ação disponíveis para os empreendedores que buscam a adoção de regras: podem arregimentar o apoio de outras organizações interessadas e desenvolver, com o uso da imprensa e de outros meios de comunicação, uma atitude pública favorável em relação à regra proposta. Se os esforços tiverem êxito, o público fica a par de um problema preciso, e as organizações apropriadas agem de comum acordo para produzir a regra desejada. O coletivo EntreAutores pode ser analisado como um grupo empreendedor e suas atividades podem ser propriamente chamadas de empreendimento moral, pois o que empreendem é a criação de um novo fragmento da constituição moral da sociedade, seu código de certo e errado.

Os integrantes do Coletivo podem ser definidos como reformadores cruzados, termo também de Becker (2019) para denominar os criadores de regras. Eles estão interessados no conteúdo das regras, pois as existentes não o satisfazem. Assim, “o que começou como uma campanha para convencer o mundo da necessidade moral de uma regra torna-se finalmente uma organização dedicada à sua imposição” p. 162-163

Assim sendo, o desvio, segundo Becker, é

(...) sempre o resultado de empreendimento. Antes que qualquer ato possa ser visto como desviante, e antes que os membros de qualquer classe de pessoas possam ser rotulados e tratados como outsiders por cometer o ato, alguém precisa ter feito a regra que define o ato como desviante. (...) Para que uma regra seja criada, alguém deve chamar a atenção do público para esse assunto, dar o impulso necessário para que as coisas sejam realizadas e dirigir as energias suscitadas na direção certa. O desvio é produto de empreendimento no sentido mais amplo; sem o empreendimento necessário para que as regras sejam feitas, o desvio que consiste na infração da regra não poderia existir. (BECKER, 2019, p. 169).

2.5 DELINEANDO O CENÁRIO MUSICAL A PARTIR DA TEORIA DO CAMPO

Um campo da música, no contexto da pesquisa em questão, é pensado a partir do conceito de campo de Pierre Bourdieu (1983a), que o autor define como um espaço onde indivíduos ou instituições competem por um mesmo objeto. O campo pode ser pensado como um jogo com um conjunto de regras próprias e limites que precisam ser seguidos e cujo qual há uma disputa em comum. Nesse espaço há objetos de disputa e de interesse, percebidos apenas por quem está interessado em entrar nesse campo.

O campo é o espaço de práticas específicas, relativamente autônomo e dotado de história própria. É estruturado pelas relações objetivas entre as posições ocupadas pelos agentes e instituições que determinam a forma de suas interações. As posições, as lutas concorrenciais e os interesses configuram um campo.

É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que tem por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam e isso por meio dos interesses específicos que aí são determinados. (BOURDIEU, 1996, p. 61).

Um campo faz parte do espaço social, que segundo Bourdieu (1996), é o espaço de posições dos agentes e das instituições que nele estão situados, distribuídas em posições dominantes e dominadas, dependendo da força dos capitais que possuem, que entre os principais são: o capital econômico, o capital simbólico e o capital cultural. Dependendo da posição que ocupam na estrutura do campo, ou seja, na distribuição do capital simbólico específico, os agentes usam estratégias que podem ser de conservação ou de subversão, estas em confronto permanente com as forças de conservação (BOURDIEU, 1983a).

Dentro do espaço social os agentes se distribuem hierarquicamente a partir de suas propriedades sociais, com agrupamentos formados a partir de similaridades entre estas propriedades. Só entra no jogo quem souber as regras e estiver disposto a jogá-las, e isto é estar dotado do ponto de vista do campo. Todo campo desenvolve uma *doxa*, um senso comum, e *nomos*, leis gerais que o governam. A *doxa* é aquilo sobre o que todos os agentes estão de acordo, contemplando os

sistemas de classificação, o que é interessante ou não, o que é demandado ou não. Já o *nomos* congrega as leis gerais de funcionamento do campo. Todo campo, como produto histórico, tem um *nomos* distinto. Tanto a *doxa* como o *nomos* são aceitos, legitimados no meio e pelo meio social conformado pelo campo (BOURDIEU, 1983a).

O campo possui limites e fronteiras que também são objetos de conflito e disputados no jogo, pois defender as fronteiras é defender a ordem estabelecida no campo, seu *nomos* e suas regras. As fronteiras determinam a autonomia de um campo, que é sempre parcial, jamais se atinge a subordinação total à demanda externa, tampouco a independência absoluta às exigências do mercado (BOURDIEU, 1996). O processo de autonomização é gradual, concomitante à constituição histórica do campo e proporcional ao capital simbólico acumulado no decorrer do tempo. Um maior grau de autonomia supõe a delimitação mais clara das fronteiras, certa independência dos poderes externos políticos ou econômicos, a constituição de interesses autênticos subordinados à lógica do campo, a capacidade de definir por si próprio seus princípios de legitimidade, a imposição de seu *nomos* e o reforço de suas leis, o poder de fazer alusão à história interna do campo, o aprimoramento na codificação das regras, a elevação do direito de entrada e uma maior reflexividade como uma espécie de crítica sobre si mesmo (BOURDIEU, 1989a; 1996).

O campo é um subespaço estruturado do espaço social, ou seja, um microcosmo do cosmo social, um universo particular separado e relativamente autônomo, está sujeito às solicitações externas e é atravessado pelas necessidades de outros campos, como o do poder, econômico e político. Assim, as lutas internas de um campo dependem sempre da homologia que mantém com as lutas externas a ele (BOURDIEU, 1996). A sua estrutura provém das disputas entre agentes ou instituições por bens simbólicos e materiais, somente percebidos como objeto de interesse por quem faz parte do campo ou por quem almeja nele ingressar. Os agentes utilizam estratégias para modificar ou manter sua posição na estrutura do campo, visando posições mais favoráveis.

Os que, num estado determinado da relação de força, monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico, fundamento do poder ou da

autoridade específica característica de um campo, inclinam-se para estratégias de conservação - as que, nos campos de produção de bens culturais, tendem para a defesa da ortodoxia -, ao passo que os menos providos de capital (que são também muitas vezes os recém-chegados e, portanto, as mais das vezes, os mais jovens) inclinam-se para as estratégias de subversão - as de heresia. É a heresia, a heterodoxia, como ruptura crítica, muitas vezes ligada à crise, com a doxa, que faz sair os dominantes do silêncio e que lhes impõe que produzam o discurso defensivo da ortodoxia, pensamento direito e de direita visando restaurar o equivalente da adesão silenciosa da doxa. (BOURDIEU, 1983a, p. 121).

O que mantém essa estrutura unificada é a luta que se disputa, é o próprio jogo que está sendo jogado. O campo não é formado por um conjunto de agentes individuais ligados por simples interação ou cooperação. Trata-se, na verdade, de uma rede de relações objetivas entre posições que formam uma estrutura, um espaço de posições e tomadas de posições onde cada posição é objetivamente definida por sua relação com outras posições. Todas as posições dependem da situação atual e potencial na estrutura, dada pela distribuição desigual de capital. Em todo campo a distribuição de capital é desigual, o que implica que os campos existam em permanente conflito. Os indivíduos e grupos dominantes procuram defender sua posição com estratégias de conservação em face dos demais indivíduos e grupos, que usam estratégias de subversão. Assim, no interior do campo há uma dinâmica de concorrência e dominação. O campo estabelece as modalidades de consagração e reconhecimento, o que confere sua relativa autonomia. A autonomização do campo é resultado de um processo lento. É através da análise da história do campo que se obtém a análise de sua legítima existência. O campo é relativamente autônomo, ou seja, ele estabelece as suas próprias regras, embora sofra influências e até mesmo seja condicionado por outros campos (BOURDIEU, 1996).

Assim sendo, o campo da música é um campo de relações complexas, onde algumas especificidades podem ser apontadas: os dominantes são aqueles músicos de determinados estilos que detêm uma maior visibilidade, são os que adquiriram o sucesso no jogo dessas relações e que possuem estratégias de conservação neste espaço. Os músicos independentes também disputam espaço nesse campo, uma vez que possuem estratégias de subversão que possibilitam sua permanência. A complexidade se desdobra no sentido de que não existem apenas dois polos da música, sendo um aquele dos músicos independentes e outro dos músicos

hegemônicos, ou seja, no campo da música existe uma variedade de músicos que não se encaixam necessariamente em um polo ou outro, mas habitam uma zona intermediária no campo. Trata-se, dessa forma, de um espaço onde as relações entre indivíduos ou instituições competem por um mesmo objeto. A partir disso, o campo da música pode ser definido como um espaço que engloba todos os músicos e demais indivíduos, instituições e organizações da música que se envolvem em relações objetivas com a música.

Segundo Lahire (2002) certas práticas, certos objetos e pessoas podem pertencer a vários campos ao mesmo tempo. Constata-se, porém, que ainda muitos atores estão fora de campo. Atrelado a isso está o fato de que existe pouco interesse em compreender a vida fora do campo. Nesse sentido, um ator plural é, portanto, o resultado de uma socialização em contextos sociais múltiplos e heterogêneos.

Um coletivo musical se encontra no campo como uma estratégia que possibilita a entrada e a disputa dos artistas independentes no jogo onde predominam os artistas de posição dominante na indústria cultural. Estes artistas autorais, que se organizam de forma independente, podem ser analisados levando em consideração a pluralidade dos atores em questão, visto que transitam no campo da música, socializados em um espaço de multiplicidade e heterogeneidade passível de ser considerada.

Bernard Lahire (2002) estimula a pensar, ao mesmo tempo, com e contra Pierre Bourdieu. Especificamente sobre a discussão do campo, o autor critica e levanta alguns pontos a serem repensados na teoria de Bourdieu, isto porque nem toda interação social, nem toda situação social, pode ser atribuída a um campo. De acordo com ele:

A teoria dos campos resolve uma série de problemas científicos, mas cria outros na medida em que: 1) ignora as incessantes passagens operadas pelos agentes que pertencem a um campo entre o campo dentro do qual são produtores, os campos nos quais são simples consumidores/espectadores e as múltiplas situações que não são referíveis a um campo, reduzindo o ator a seu ser-como-membro-de-um-campo; 2) negligencia a situação daqueles que se definem socialmente (e se constituem mentalmente) fora de toda atividade num campo determinado (e o caso ainda de numerosas donas-de-casa sem atividade profissional ou pública) e

3) considera os fora de campo, os sem grau, a partir dos padrões de medida que são padrões sociais de medida de poder (diploma, renda, etc.), definindo seu "habitus" pela falta de posses, por sua miséria e pela sua situação de dominados. Por todos estes motivos, a teoria dos campos (seria preciso sempre falar da teoria dos campos do poder) não pode, certamente, ser uma teoria geral e universal, mas representa uma teoria regional do mundo social. (LAHIRE, 2002, p. 35).

Segundo Bourdieu (1996), o campo possui fronteiras que também são disputadas no jogo, pois defender as fronteiras é defender a ordem estabelecida. São as fronteiras que determinam a autonomia de um campo, que é sempre relativa por não se atingir a subordinação total à demanda externa, nem a independência absoluta às exigências do mercado. As fronteiras dependem da estrutura das relações de disputa entre os agentes, podendo se atenuar ou se fortalecer. Um maior grau de autonomia supõe a delimitação mais nítida das fronteiras e uma certa independência dos poderes externos. A dificuldade se apresenta em pensar um mundo à parte, em um contexto que depende do Estado para a produção cultural. Se há uma dependência tão grande do Estado, então não há um polo totalmente autônomo. Cabe aqui como pensar a categoria campo no caso brasileiro, e para isso é necessário pensar as relações de produção cultural com o Estado.

De acordo com Ortiz (2001), não se justifica uma diferenciação entre dois polos de produção no quadro cultural brasileiro, como no caso europeu. A construção da nação brasileira é perpassada pelo Estado (diferente das nações europeias onde o Estado é o produto de um conjunto de relações sociais) onde os intelectuais que pensavam a nação brasileira estavam preocupados com a construção do Estado nacional. Nesse sentido, o Brasil, enquanto dependente do Estado para a produção cultural, não viabiliza um polo totalmente autônomo, mas sim heterônomo, tanto pela indústria da música, quanto pela subversão do Estado para fomentar projetos culturais.

Nesse sentido, Monique de Saint-Martin não trabalha com a ideia de campo, mas sim de um espaço, para conceituar o espaço da nobreza francesa que era basicamente um conjunto de relações interpessoais entre grandes famílias. Segundo Monique de Saint-Martin (2002), os "nobres" ou os "descendentes da nobreza" não constituem uma categoria socioprofissional nos censos populacionais,

não mais detêm privilégios e não têm existência jurídica nem oficial desde a Revolução (já há mais de 200 anos), não organizam manifestações ou atos públicos e não realizam publicamente trabalho coletivo de mobilização de recursos. No século XIX, na sociedade pós-revolucionária, a nobreza estava sem privilégios, destruída como ordem, morta em termos civis, um grupo sem nome. No século XX, segundo a maioria dos comentadores e pesquisadores, ela já nem mesmo aparece como grupo.

É grande a diversidade das experiências vividas pelos descendentes da nobreza, jovens ou mais velhos, e a diferenciação das posições ocupadas e das trajetórias no espaço social e profissional não é menor. Ao lado de algumas das “grandes famílias” da alta aristocracia, cujos membros assumem com frequência sua herança participando dos movimentos de reconversão, observa-se um número muito significativo de famílias da pequena ou média nobreza, principalmente no interior, cujos membros estão mais ou menos rebaixados. Se uma parte não desprezível dos descendentes da nobreza se apresenta como “inclassificável” — sem herança importante e sem um caminho já traçado de antemão, não tendo mais vínculos com o lugar de origem da família, acedendo à sua condição social graças a seus esforços e ocupando posições entre dois universos —, outros não chegam a se manter nessas posições intermediárias e caem de classe. E são cada vez mais numerosos os casos de descendentes da nobreza que exercem atividades ou detêm empregos que não correspondem à posição ostentada pela família. (SAINT-MARTIN, 2002, p. 132).

Mas Saint-Martin (2002) atenta para não nos limitarmos a essa constatação da diversidade, pois é preciso verificar se os antigos elementos de coesão do grupo desapareceram todos, ou se existem ainda elementos de unificação que podem eventualmente contribuir para a reunião, se não de todos os descendentes da nobreza, ao menos de uma fração significativa deles. Procurando levar em conta os diferentes grupos e subgrupos de descendentes da antiga nobreza, ao longo de uma série de pesquisas sociológicas realizadas principalmente nos anos 80, a autora apreende como um espaço onde

Nele intervêm diferentes grupos e subgrupos, que dispõem de maior ou menor capital simbólico, com uma rede de relações geralmente extensa, e que se ancoram em uma história mais ou menos longa, estando dotados de um patrimônio econômico mais ou menos importante, não raro em via de empobrecimento, mas, por vezes, em via de consolidação ou em expansão, com maior ou menor consciência de fazer parte de grupos dominantes e adotando práticas e estratégias distintas. (SAINT-MARTIN, 2002, p. 143).

Segundo Saint-Martin (2002), entre os diferentes subgrupos nem todos são claramente constituídos e seria inútil pretender traçar seus limites. O sociólogo não poderia colocar-se como um árbitro a classificar os “verdadeiros” e “falsos” nobres e a delimitar fronteiras que foram sempre fluidas, pois não lhe cabe efetivamente incluir ou excluir, mas antes observar e procurar compreender quem se crê ou se diz nobre, e quem é considerado como nobre ainda que assim não considere a si mesmo. Desta mesma maneira, é possível analisar o campo da música como um espaço da música, no sentido que Saint-Martin define. Neste espaço não cabe identificar os “verdadeiros” e “falsos” músicos, os “autênticos” e “não-autênticos”, entre outras definições polarizadoras. No espaço da música se apresenta uma diversidade de músicos e de música, importando ao presente trabalho os músicos que se identificam e se apresentam como autorais, integrantes do coletivo EntreAutores.

O “espaço da nobreza” era bem mais fortemente estruturado na *belle époque* do que agora, e os antigos princípios de diferenciação da nobreza perderam grande parte do poder de explicação das diferenças. As diversas frações ou subgrupos podem entrar em disputa para impor uma representação ou uma definição de nobreza, assim como valores e estilo de vida mais ou menos aristocráticos. No entanto, isto não ocorre de modo linear. A antiguidade e a origem da família, as trajetórias sociais e escolares, a formação universitária, o patrimônio econômico e seus rendimentos muito heterogêneos, o tipo de atividade profissional, os casamentos, o modo de vida ou as opiniões políticas, quase tudo tende a diferenciar os descendentes da nobreza no fim do século XX. Se é visível a diversificação desse antigo grupo, não é porque existe uma desagregação ou decomposição completas, mas sim por conta da heterogeneidade crescente das condutas, das práticas e crenças dos atores e dos diferentes grupos (SAINT-MARTIN, 2002).

Segundo Lahire (2002), os campos estão essencialmente relacionados ao domínio das atividades profissionais e certos campos são subcampos de outros campos — o campo sociológico, por exemplo, é um subcampo do campo das ciências sociais, que é um subcampo do campo científico ou do campo universitário — todos fazendo parte do espaço social. Por outro lado, certos campos são construções científicas da realidade que não constituem outros campos — por exemplo, o campo jurídico inclui uma parte daquilo que constitui o campo universitário, mas também elementos extra-universitários. Certas práticas, objetos ou pessoas podem pertencer a vários campos ao mesmo tempo, porém, um grande número de atores está fora de campo, pois esses atores estão imersos em um grande "espaço social". Desta forma, o autor também articula a ideia de um espaço, pensando nos atores fora do campo.

A partir de Ortiz e de Lahire observa-se, portanto, as dificuldades de articulação da categoria campo, para entender os jogos sociais em diferentes espaços que se dão no Brasil. A autora Saint-Martin desenvolve o conceito de espaço, que também é abordado por Lahire. Nessa perspectiva, atenta-se para o fato de que Bourdieu (1996) constrói o conceito de campo em associação direta com a noção física de espaço. Para o autor, os campos seriam como microcosmos dentro do macrocosmo social, ou seja, o conceito de campo está diretamente relacionado com a noção de espaço social. Assim, quando Bourdieu se refere ao campo artístico, por exemplo, ele trata de uma parte integrante do espaço social. A posição de um agente no campo depende de seu capital ou conjunto de capitais. Quanto mais frequente for uma propriedade social de um agente em relação a outros agentes do campo, maior a sua força no interior deste espaço.

A partir do debate sobre a definição de campo, entende-se que há uma discussão sobre o Brasil constituir ou não um campo da música. Nesse sentido, existe um campo distante do ideal, com suas especificidades. Este campo ou espaço da música brasileiro é formado com o desenvolvimentismo dos anos 1950, surgindo, dessa maneira, uma indústria cultural pensada a partir da modernização nacional, projeto com objetivo de superar o subdesenvolvimento e construir uma nação brasileira. Nesse contexto de formação do campo da música, constata-se a presença de uma variedade de músicos, mas a ênfase da discussão aqui empreendida se dá em avaliar o lugar dos músicos autorais, que se organizam de

forma independente e competem por um espaço neste cenário musical onde os músicos dominantes são aqueles geridos pelas grandes gravadoras.

A contextualização da indústria da música e da música independente é importante para compreender a tensão entre *majors* e independentes que se insere no campo da música. No caso do Brasil, também para entender a posição do coletivo EntreAutores neste cenário.

As independentes são todas as iniciativas de produção, gravação e difusão que acontecem fora do circuito das grandes gravadoras. Estas iniciativas no Brasil datam do início dos anos 1960, mas seu desenvolvimento é marcado tanto por uma crise da indústria no final dos anos 1970, quanto por uma inédita organização desta cena. Assim, a cena independente surge tanto como espaço de resistência, quanto como uma via de acesso ao mercado. Em um espaço onde as *majors* da música ocupam uma posição dominante, o coletivo EntreAutores se insere no campo da música da mesma forma que as independentes: ocupando nichos com pouco investimento e privilegiando gêneros musicais menos evidentes, proporcionando, desta maneira, um espaço de visibilidade no cenário musical para os músicos autorais.

Em contrapartida, se o Coletivo rivaliza com as *majors*, no sentido de competir por um mesmo espaço no campo da música, dificilmente conseguirá atravessar o circuito de distribuição e assegurar o sucesso dos músicos autorais. Em vista disso, o Coletivo não atua “contra” a grande indústria da música, mas através de uma forma estratégica possibilitando visibilidade para adquirir importância relativa no mercado. A atuação se dá de forma mais autônoma, embora sempre ocupando uma parte menor e delimitada desse mercado.

Da mesma forma, as *majors* não necessariamente excluem os músicos independentes do campo da música, mas uma vez fora do padrão estético que é vendido pela indústria, o músico independente precisa encontrar novas formas de se manter no campo da música de forma autônoma, como apresentações em festivais, eventos públicos, casas noturnas, bares etc. As mídias digitais aparecem como grande oportunidade de estender a visibilidade acerca dos artistas, através das redes sociais, sites, a utilização de lives, entre outros. Do mesmo modo, o coletivo EntreAutores assegura a possibilidade do músico autoral se inserir ou permanecer no campo através de suas formas próprias e autônomas de ações, que

se dão a partir de gravações de CDs, gravação de material audiovisual para a internet, inscrição em editais para ocupação de bares, teatros e espaços públicos, feira de livro, intervenções na rua, entre outras. As ações promovidas fortalecem não somente a cena autoral local como o próprio Coletivo, a partir do reconhecimento de outras pessoas que passam a se interessar, do material produzido e divulgado no canal no YouTube e em outras redes sociais, e pelos eventos organizados. O Coletivo não possui verba, em função disso, além das ações promovidas, também participa de editais de fomento à cultura como forma de garantir sua manifestação cultural.

Nesse sentido, não existem apenas dois polos da música, sendo um referente aos músicos independentes e outro aos músicos hegemônicos. No campo da música existe uma variedade de músicos que não se encaixam necessariamente em um polo ou outro, mas se mantêm no campo com estratégias de subversão e competindo por um espaço com outros músicos.

O coletivo EntreAutores, então, possibilita a inserção do músico autoral no cenário da música e favorece a experiência de percursos musicais mais autônomos quando comparado ao perfil hegemônico da indústria cultural. A autonomia aqui é uma busca contínua pela afirmação de independência e de distinção desse grupo em relação ao cenário musical num contexto mais amplo. É na busca por autonomia que está a essência do coletivo musical, que tem como referência a emancipação em relação a grande indústria da música. Essa autonomia é sempre relativa por não se atingir a independência absoluta às exigências do mercado. Uma vez que os detentores de posição dominante do campo são aqueles músicos cujo sucesso é produzido pelas gravadoras e grandes produtoras da música, tem-se, em contrapartida, os músicos que não fazem parte dessa produção hegemônica: os músicos e pequenos produtores da música independente.

O coletivo EntreAutores se encontra no campo estrategicamente, pois possibilita a entrada e a disputa dos artistas autorais no jogo onde predominam os artistas de posição dominante na indústria cultural. Mas ao mesmo tempo que se aproxima do polo dos dominados, não se opõe ao polo dos dominantes. Inclusive, serve de meio para a entrada no polo hegemônico. O Coletivo incorpora esse rompimento com a grande indústria da música no processo de produzir sua música,

mas não rompe definitivamente com ela. Trata-se de uma relação complexa em um mesmo campo.

A mobilização teórica neste capítulo se deve à complexidade do fenômeno em tela, tornando-se fundamental o aprofundamento e a compreensão da formação e atuação do coletivo EntreAutores à luz da teoria sociológica.

3 COLETIVO ENTREAUTORES, IDENTIDADE E SOCIALIZAÇÃO PROFISSIONAL

O coletivo musical EntreAutores é uma organização informal e colaborativa que surgiu no ano de 2014 através da união de pessoas, em sua maioria músicos autorais que trabalham por iniciativa própria, com o intuito de existir artisticamente sem depender da visibilidade da mídia local, que, como sustentam os seus membros, não percebia a cena autoral na cidade de Santa Maria/RS.

Assim, o Coletivo acabou proporcionando um meio estratégico de integração do músico autoral no cenário musical local, a partir de sua profissionalização, no sentido em que Claude Dubar define socialização. Ou seja, entende-se como um processo de socialização profissional, um pertencimento construído a partir da interação entre os envolvidos que também implica em uma aprendizagem profissional que forma novas experiências e competências.

3.1 A NOÇÃO DE IDENTIDADE

Uma vez que a pesquisa busca igualmente analisar em que medida os músicos se identificam subjetivamente com a proposta do EntreAutores e de que modo se manifesta essa identificação, cabe aqui pensar as múltiplas identidades e seus desafios que fazem parte do atual mundo globalizado que está cada vez mais transformado e guiado não somente em relação à economia, mas, também, pela política, pela expressão, pela visibilidade e pela particularidade no entorno de diferenças culturais e outras demandas como a ecologia e o feminismo. A discussão sociológica sobre identidades é ampla e os estudos sobre o assunto divergem em relação à dicotomia do “nós” versus “eles”, ocasionada pelo colonialismo, que ora é contestada, ora reforçada, sendo importante refletir sobre como denominar e teorizar sobre os fenômenos atuais.

Anselm Strauss (1999) procura aprofundar e complexificar a discussão dando ênfase na socialização na vida adulta. Apesar de não definir uma “identidade” propriamente dita, o autor sugere meios de teorizar e de fazer pesquisa sobre os processos sociais dos quais a identidade emerge: os alicerces simbólicos e culturais de sua estrutura. Assim, Strauss elabora uma noção de identidade dinâmica

associada ao desempenho de diferentes papéis articulados à experiências específicas de vivências em mundos sociais particulares, rejeitando uma visão estática de identidade e estabelecendo relações relevantes entre biografias e processos sociais.

Strauss (1999) examina o indivíduo junto com a sua dinâmica social, não apenas estabelecendo relações entre trajetórias individuais e estrutura social, mas situando dentro de uma perspectiva histórica, percebendo os indivíduos como sujeitos e objetos de processos mais amplos. A realidade social apresenta-se como fenômeno que envolve movimentos dialéticos entre indivíduos, consolidando diálogos que congregam diferentes posições, interesses e valores. Na visão do autor, não há sentido na separação entre entidades individuais e coletivas, visto que ambas se fecundam mutuamente.

Segundo Frank Marcon e Marcelo Ennes (2014), durante o século XX, as discussões sobre identidade estiveram em grande evidência, movidas em grande parte pelos discursos políticos de pertencimento (de nação e de classe) e pelos discursos científicos de classificação (grupos sociais, religiosos, linguísticos, sexuais, raciais, étnicos, etc). Entretanto, outras reflexões críticas demonstraram a fragilidade das dimensões atributivas de identidades aos grupos, contribuindo para o surgimento das disputas e da validade sobre a auto-atribuição. O debate resultou na possibilidade de visibilidade política e teórica de novos sujeitos sociais, de novas demandas e de novos direitos. Desta forma, desestrutura-se uma forma ordenada e tangível de ver o mundo, multiplicando as singularidades.

Ainda de acordo com os autores Marcon e Ennes (2014), a ampla discussão sobre identidades surgiu pela emergência de novos sujeitos sociais e suas demandas no período Pós-Guerras, principalmente por sua ênfase na valorização da diferença e das particularidades. Em contrapartida, este princípio da diferença e da particularização tornou-se uma referência hegemônica de pensamento, re-essencializando a diferença em outras escalas.

Para Edward Said (2011), a cultura é um conceito que inclui o elemento de elevação do melhor de cada sociedade, no saber e no pensamento, associando-se à nação ou ao Estado. Neste sentido, a cultura é uma fonte de identidade, ocasionando a polarização “nós” versus “eles”. O problema com essa ideia de cultura é que ela faz com que a pessoa não só venere sua cultura, mas também a veja como que descolada do mundo cotidiano, quase sempre com algum grau de

xenofobia. Said atenta para a importância dos estudos não ignorarem os impérios e o contexto imperial, pois existe um vínculo direto entre cultura e política imperial.

Said dialoga com os autores Marcon e Ennes na perspectiva de criticar as teorias essencialistas e exclusivistas, que dão origem a polarizações que não facilitam o conhecimento. Em decorrência disso, Said (2011) considera ser muito mais provável defendermos a essência ou experiência em si, em lugar de promover o conhecimento pleno dela e seus cruzamentos e dependências de outros conhecimentos. Por conseguinte, transferimos a experiência diferente dos outros para uma posição inferior. Assim, segundo ele:

(...) devemos ser capazes de pensar experiências divergentes e interpretá-las em conjunto, cada qual com sua pauta e ritmo de desenvolvimento, suas formações internas, sua coerência interna e seu sistema de relações externas, todas elas coexistindo e interagindo entre si. (SAID, 2011, p. 55).

Já os autores Marcon e Ennes (2014) defendem a ideia de que os processos identitários precisam ser analisados, sobretudo, como expressão de relações de poder geradoras de estratificação, hierarquização e localização, mas também, por vezes, de transgressão social. Desta maneira, a proposta dos autores é de: a) voltar a atenção aos atores sociais e como ocorrem as demarcações da diferença entre eles; b) ao que está em disputa quando se ressalta a identidade e a diferença; c) as normas e os princípios sociais que fundamentam e regulam sua existência; e d) aos contextos históricos e sociais, já que eles entendem os processos identitários como relacionais e situacionais. A partir disto, as identidades são passíveis de serem estudadas pela evidência dos quatro componentes interrelacionados: os atores sociais, as disputas, as normas e os contextos. Assim:

De algum modo, a análise social sobre os processos identitários só se torna possível através da observação das dinâmicas demarcatórias da diferença, ou seja, do olhar sobre um dado contexto das relações sociais, que nos permita caracterizar as diversas maneiras pelas quais os indivíduos e grupos sociais em interação constroem as fronteiras sociais. (MARCON E ENNES, 2014, p. 292).

Para os autores em questão, trata-se de apreender e explicar os processos

relacionais envolvidos no que tem sido a ênfase à diferença entre grupos, e que, por consequência, estão implicados por assimetrias de poder diante do caráter não palpável da identidade.

Nesse sentido, alguns autores irão tratar sobre a identidade com visões diferentes e descentralizadas da realidade. Néstor Canclini (2013) trata dos papéis dos sujeitos envolvidos na construção dos produtos culturais e suas relações com a modernidade. Ele apresenta as estratégias de diversos setores da cultura, discutindo sobre a diferenciação do tradicional e do moderno. O autor, também, ressalta a falta de uma política cultural moderna na América Latina. Desta forma, o processo de hibridação cultural da América Latina decorre da inexistência de uma política reguladora ancorada nos princípios da modernidade e se caracteriza como o processo em que estruturas ou práticas se combinam para gerar novas estruturas e práticas. Com isso, ele reforça a ideia de que, na América Latina, há uma longa história de construção de uma cultura híbrida, em que a modernidade é sinônima de pluralidade, mesclando relações entre hegemônicos e subalternos, tradicional e moderno, culto, popular e massivo. Podemos notar uma hibridação brasileira no cenário musical com a expansão do mercado fonográfico, quando entram no país gravações de gêneros estrangeiros, dando início à hibridação da música local com a estrangeira.

Canclini (2013) entende por hibridação os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2013, p. XIX). Assim, para ele, estudar os processos culturais serve para conhecer as formas de se situar em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações. Em relação aos sujeitos:

Se falamos da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais. (CANCLINI, 2013, p. XXV).

Desta forma, o conceito de hibridação para o autor serve para nomear as diversas combinações de elementos étnicos ou religiosos, como também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou

pós-modernos.

Stuart Hall²⁴ (2002) distingue três tipos de identidade: o sujeito do Iluminismo; o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. A noção sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos do mundo. A identidade, então, costura o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.

É neste sentido que Hall argumenta sobre as mudanças do sujeito, que está se tornando fragmentado da identidade unificada e estável, sendo composto não de uma única, mas de várias identidades. Segundo o autor:

(...) Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. (HALL, 2002, p. 88).

Assim, para Hall (2002), o sujeito pós-moderno se origina desse processo de ruptura com a identidade fixa e essencial devido à modernidade possuir um caráter de mudança. O sujeito pós-moderno é produto da globalização, isto porque as sociedades modernas são, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Ou seja, são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de identidades. Para Hall, com essas mudanças, os indivíduos são obrigados a conviver neste mundo pós-moderno se posicionando de acordo com a identidade que melhor lhe convier, ou seja, aquela com que ele mais se identificar.

²⁴ Reconhece-se a diferença da perspectiva teórica dos pós-modernos, mas algumas referências foram utilizadas tendo em vista a sua contribuição no contexto da discussão existente.

Paul Gilroy (2001) possui uma perspectiva antiessencialista da dinâmica das culturas e identidades negras no Atlântico, interessante para ser analisada neste contexto. O autor trata da compreensão dos processos de racialização no Ocidente, bem como de suas implicações políticas e culturais, utilizando a noção de diáspora para tratar as culturas e identidades negras como sendo indissociáveis da experiência da escravidão moderna e de sua herança espalhada pelo Atlântico. A discussão contemporânea sobre a diáspora negra teria surgido como uma resposta direta aos ganhos translocais advindos do movimento Black Power durante a Guerra Fria, mas teria se dirigido contra argumentos essencialistas de conceituar a cultura, a identidade e a identificação negras no mundo ocidental. Desta forma, o autor aborda a identidade negra como construção política e histórica marcada pelas trocas culturais através do Atlântico, na qual a questão das origens interessa menos que as experiências de desenraizamento, deslocamento e criação cultural. Estas experiências se produziram desde o tráfico negreiro até as mais diversas viagens e exílios entre América, Europa e África.

Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural. (GILROY, 2001, p. 57).

Pensar as identidades e culturas negras entendidas pela perspectiva da diáspora permite a Gilroy entender a historicidade e multiplicidade das configurações culturais negras, bem como tentar superar a noção de raça como estruturadora dessas culturas e identidades. As identidades negras da diáspora se constroem não apenas a partir da escravidão e, posteriormente, do racismo, mas também a partir de uma experiência de deslocamento estrutural à experiência da modernidade.

Gilroy (2001) se refere às estruturas transnacionais, criadas na modernidade, que se desenvolveram e deram origem a um sistema globalizado marcado por fluxos e trocas culturais. Isto possibilitou às populações negras, durante a diáspora africana, formarem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente por uma única etnia. O Atlântico Negro se trata de uma cultura que pelo seu caráter híbrido não se encontra restrita às fronteiras étnicas ou nacionais. Para o autor, a

diáspora rompe a sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência. Conseqüentemente, rompe também com o poder do território para determinar a identidade. Assim, a ideia de uma identidade enraizada, supostamente autêntica, natural e estável, veiculada pelo pensamento nacionalista negro nos anos 60 é refutada. Para ele, a rede de comunicação transnacional criou uma nova identidade que desconsidera as estruturas e os pressupostos do Estado-nação e redefine as formas de ligação e identificação no tempo e no espaço. Assim, o Atlântico Negro se apresenta como construção identitária mutável no contexto do mundo ocidental, sendo compreendido como contracultura da modernidade.

Para Claude Dubar (2006), a noção de identidade diz respeito a objetos e a domínios diferentes, mas pode ser dividida em duas grandes correntes com origens no pensamento filosófico. A primeira corrente pode ser denominada essencialista na medida em que repousa sobre a crença nas “essências”, nas realidades essenciais, nas substâncias ao mesmo tempo imutáveis e originais, sendo Parmênides o primeiro a teorizá-lo. Para qualificar as essências e definir as permanências, é necessário ligá-las a “categorias” que reagrupem todos os seres empíricos que tenham a mesma essência (eidos). Cada categoria define o ponto comum “essencial” de todos aqueles que agrupa. O essencialismo postula que estas categorias têm uma existência real: são estas categorias que garantem a permanência dos seres, da sua mesmidade que se torna assim definida de maneira definitiva. A identidade dos seres existentes é o que faz com que permaneçam idênticos, no tempo, à sua essência.

Dubar (2006) define uma segunda corrente oposta à precedente, quase um século antes de Parmênides, geralmente atribuída à outra filosofia pré-socrática que tinha escrito célebres aforismos. Assim, Heráclito escrevia: “Não se pode tomar banho duas vezes no mesmo rio”. Também lhe é atribuída a fórmula: “Tudo flui”. Não há essências eternas. Tudo é submetido à mudança. A identidade de qualquer ser empírico depende da época considerada, do ponto de vista adotado. As categorias que permitem saber alguma coisa sobre estes seres empíricos em constante mutação são as palavras, os nomes que dependem do sistema de palavras em uso, servindo, num determinado contexto, para as nomear. São os modos de identificação, historicamente variáveis. Esta corrente é a nominalista, por oposição a essencialista.

Dubar (2006) se alinha à perspectiva nominalista, onde a identidade não é

aquilo que permanece necessariamente “idêntico”, mas o resultado de uma “identificação” contingente. Segundo o autor, a identidade

(...) É o resultado duma dupla operação linguística: diferenciação e generalização. A primeira visa definir a diferença, aquilo que faz a singularidade de alguém ou de alguma coisa em relação a uma outra coisa ou a outro alguém: a identidade é a diferença. A segunda é aquela que procura definir o ponto comum a uma classe de elementos todos diferentes dum outro mesmo: a identidade é pertença comum. Estas duas operações estão na origem do paradoxo da identidade: aquilo que existe de único e aquilo que é partilhado. Este paradoxo não pode ser resolvido enquanto não se tiver em conta o elemento comum a estas duas operações: a identificação de e pelo outro. Não há, nesta perspectiva, identidade sem alteridade. As identidades, assim como as alteridades, variam historicamente e dependem do seu contexto de definição. (DUBAR, 2006, p. 8-9).

Assim, a corrente essencialista postula ao mesmo tempo uma singularidade essencial de cada ser humano e uma pertença igualmente essencial que não depende do tempo, que constitui uma pertença a priori herdada à nascença. Nesta perspectiva cada um se torna de fato naquilo que é, cumprindo o seu destino, permanecendo idêntico ao seu ser essencial. A corrente nominalista, por sua vez, recusa-se a considerar que existam pertenças essenciais, mas sim que existem modos de identificação variáveis ao longo da história coletiva e da vida pessoal. Estas formas de identificar são de dois tipos: as identificações atribuídas pelos outros e as identificações reivindicadas por si próprio. De fato, pode-se sempre aceitar ou recusar as identidades que nos são atribuídas. Podemos identificar-nos de outra forma que não a dos outros. E a relação entre estes dois processos de identificação está na base da noção de formas identitárias (DUBAR, 2006, p. 9).

A discussão sociológica sobre identidades é ampla e marcada por diferentes perspectivas teóricas, onde há divergência em relação à dicotomia do “nós” versus “eles”, que ora são contestados, ora reforçados, sendo importante refletir sobre como denominar e teorizar sobre os fenômenos atuais. Os autores supracitados expressam parte desse longo debate contemporâneo sobre as identidades e foram indicados por não serem essencialistas. O essencialismo está imbricado nas relações de poder. A globalização que se dá com a colonização demarca o mundo

inteiro. Inclusive, todo o processo cultural está imbricado com o colonialismo. Pensar as múltiplas identidades e seus desafios faz parte do atual mundo globalizado, que está cada vez mais transformado e guiado não somente em relação à economia, mas, também, pela política, pela expressão, pela visibilidade e pela particularidade no entorno de outras demandas. Isto posto, existe uma diferença entre identidade e processos identitários: a primeira se trata de uma perspectiva mais descritiva, enquanto a segunda se trata de um “tornar-se algo” em disputa de algo, mas não em uma perspectiva essencialista. Nesse sentido, torna-se importante compreender o coletivo EntreAutores a partir dos processos identitários com a perspectiva pós-colonial que é transversal a todos os temas.

Para compreender o coletivo EntreAutores bem como a sua lógica de funcionamento, o seu processo de criação e até mesmo o seu enfraquecimento, a noção de capital social se fará central, visto que as relações se fazem, se desfazem, se refazem, e o Coletivo é todo estruturado em torno de relações pessoais.

3.2 COLETIVO ENTREAUTORES E IDENTIDADE: CAPITAL SOCIAL E SOCIALIZAÇÃO COMO CATEGORIAS DE COMPREENSÃO

Claude Dubar (2005) não distingue uma identidade individual da identidade coletiva, mas articula as duas para definir uma identidade social: uma transação "interna" ao indivíduo e uma transação "externa" entre o indivíduo e as instituições com as quais ele interage. O autor considera que possui uma dualidade na própria definição da identidade: identidade para si e identidade para o outro são ao mesmo tempo inseparáveis e ligadas de maneira problemática.

(...) Inseparáveis, uma vez que a identidade para si é correlata ao Outro e a seu reconhecimento: nunca sei quem sou a não ser no olhar do Outro. Problemáticas, dado que "a experiência do outro nunca é vivida diretamente pelo eu... de modo que contamos com nossas comunicações para nos informarmos sobre a identidade que o outro nos atribui... e, portanto, para nos forjarmos uma identidade para nós mesmos" (Laing, p. 29). Ora, todas as nossas comunicações com os outros são marcadas pela incerteza: posso tentar me colocar no lugar dos outros, tentar adivinhar o que pensam de mim, até mesmo imaginar o que eles acham que penso

deles etc. Não posso estar na pele deles. Eu nunca posso ter certeza de que minha identidade para mim mesmo coincide com minha identidade para o Outro. A identidade nunca é dada, ela sempre é construída e deverá ser (re)construída em uma incerteza maior ou menor e mais ou menos duradoura. (DUBAR, 2005, p. 135).

Assim, a noção de identidade pode ser abordada sociologicamente se restituirmos essa relação identidade para si/identidade para o outro ao interior do processo comum que a torna possível e que constitui o processo de socialização. Desse ponto de vista, a identidade é, para Dubar (2005, p. 136), “o resultado a um só tempo estável e provisório, individual e coletivo, subjetivo e objetivo, biográfico e estrutural, dos diversos processos de socialização que, conjuntamente, constroem os indivíduos e definem as instituições”.

Nesse sentido, Strauss (1999), ao examinar a problemática do indivíduo junto com a dinâmica social que este se encontra, focaliza a socialização da vida adulta, ou seja, quando os estágios da maioridade respondem pela construção de uma identidade que incorpora papéis afinados a estruturas sociais específicas. O conceito de identidade, para o autor, está associado às avaliações decisivas feitas de nós mesmos por nós mesmos ou pelos outros. Toda pessoa se apresenta aos outros e a si mesma, e se vê nos espelhos dos julgamentos que eles fazem dela. As máscaras que ela exhibe são moldadas de acordo com o que ela consegue antecipar dos julgamentos do mundo. Os outros se apresentam também, usando as suas próprias marcas de máscara que, por sua vez, são avaliados. Desta forma, a discussão sobre o *self* tem uma dimensão sócio-histórica mais densa onde o indivíduo se torna o objeto de abordagem a partir de uma dada conjuntura histórica, com suas diferenças internas, códigos e linguagens.

Para Dubar (2005), a identidade para o Outro e a identidade para Si são dois processos heterogêneos que algumas teorias sociológicas tendem a reduzir a um mecanismo único. O primeiro concerne à atribuição da identidade pelas instituições e pelos agentes que estão em interação direta com os indivíduos. A formalização legítima dessas categorias constitui um elemento essencial desse processo que se impõe coletivamente aos atores implicados. Segundo o autor, esse processo produz o que Goffman denomina identidades sociais "virtuais" dos indivíduos. O segundo processo concerne à incorporação da identidade pelos próprios indivíduos. Ela só pode ser analisada no interior das trajetórias sociais pelas e nas quais os indivíduos

constroem "identidades para si", que são a história que eles se contam sobre o que são e que, segundo Dubar, Goffman denomina identidades sociais "reais".

Dubar articula essas duas transações do processo de construção das identidades sociais:

A transação subjetiva depende, de fato, das relações para com o outro, constitutivas da transação objetiva. A relação entre as identidades herdadas, aceitas ou recusadas pelos indivíduos, e as identidades visadas, em continuidade às identidades precedentes ou em ruptura com elas, depende dos modos de reconhecimento pelas instituições legítimas e por seus agentes que estão em relação direta com os sujeitos envolvidos. A construção das identidades se realiza, pois, na articulação entre os sistemas de ação, que propõem identidades virtuais, e as "trajetórias vividas", no interior das quais se forjam as identidades "reais" às quais os indivíduos aderem. [...] Portanto essa abordagem supõe a um só tempo uma relativa autonomia e uma necessária articulação entre as duas transações: as configurações identitárias constituem, então, formas relativamente estáveis, mas sempre evolutivas, de compromisso entre os resultados dessas duas transações diversamente articuladas. (DUBAR, 2005, p. 140-141).

Nesse sentido, o coletivo EntreAutores é também formador de identidades sociais, visto que é uma organização estruturada, sobretudo, com base em relações pessoais. Seus integrantes constroem vínculos que vão para além de um contexto específico de um gosto em comum – a música autoral. A Esquina 249 era a casa onde três dos integrantes moravam e que foi o local de formação dessa rede de relações. Sempre aberta para receber visitas e para ser o espaço de oficinas artísticas, a casa se estabeleceu enquanto um espaço cultural autogestionado em pouco tempo, devido à inquietação em comum de criar projetos autorais dos integrantes. O nome do Coletivo surge como um trocadilho das placas de algumas lojas de porta fechada, que diz "Entre Ar Condicionado", como explica o integrante:

Porque aquela placa "Entre Autores" é um trocadilho, assim, né? Ela tira uma onda com aquela placa "Entre Ar Condicionado" que tem nas lojas. Se tu for olhar para o desenho da fonte, aquela fonte "Entre" é normalmente a fonte que é usada nas portas de loja, quando diz "Entre Ar Condicionado". Aí nós fizemos uma placa que ia estar na porta da casa dizendo: "Entre

Autores". (Buarque, integrante do coletivo EntreAutores, 2021).

Assim, o coletivo EntreAutores foi consolidado em 2014, pela vontade em comum dos integrantes de fortalecer a cena autoral local. Com a formação do Coletivo — que surge a partir de uma rede de convívio todas as terças-feiras à noite — os integrantes constroem as suas identidades pessoais e coletivas, naquilo que Dubar (2005) define como a identidade para o Outro e a identidade para Si, sendo o primeiro atribuído pelo Coletivo e seus integrantes que estão em interação e o segundo pela incorporação da identidade pelos próprios integrantes. A construção das identidades se realiza na articulação desses dois processos e é observada no caso do Coletivo a partir da interação entre os integrantes.

De acordo com Dubar (2005), se os modos de construção das categorias sociais a partir dos campos escolar e profissional adquiriram tal legitimidade, é porque as esferas do trabalho e do emprego, e, também, da formação, constituem áreas pertinentes das identificações sociais dos próprios indivíduos. Mas isso não significa que seja necessário reduzir as identidades sociais a status de emprego e a níveis de formação.

Antes de se identificar pessoalmente a um grupo profissional ou a um tipo de formação, o indivíduo, ainda na infância, herda uma identidade sexual, uma identidade étnica e uma identidade de classe social, que são as de seus pais, de um deles ou de quem tem a incumbência de educá-lo. Contudo, é nas e pelas categorizações dos outros que a criança vive a experiência de sua primeira identidade social que não é escolhida, mas conferida pelas instituições e pelos próximos com base, não somente nos pertencimentos étnicos, políticos, religiosos, profissionais e culturais de seus pais, mas também em seu desempenho escolar (DUBAR, 2005, p. 147).

Segundo Dubar (2005) entre os acontecimentos mais importantes para a identidade social, a saída do sistema escolar e a confrontação com o mercado de trabalho constituem atualmente um momento essencial da construção de uma identidade autônoma, pois é na confrontação com o mercado de trabalho que se situa a implicação identitária mais importante dos indivíduos da geração da crise. É do resultado dessa primeira confrontação que as modalidades de construção de uma identidade "profissional" constituem não somente uma identidade no trabalho, mas também uma projeção de si no futuro, a antecipação de uma trajetória de

emprego e a elaboração de uma lógica de aprendizagem, de formação.

Em relação a isso, quando perguntado sobre a motivação para fazer parte do grupo, o integrante Caetano comenta o seguinte:

[...] foi no ano de 2012/2013... Eu tava com vontade de fazer canções. E aí eu conheci o EntreAutores em 2015, e aí eu já tava interessado em participar, mas por questões da vida não rolou. Aí eu só consegui em 2017. E aí eu lembro que também foi um momento da minha vida que eu estava terminando um relacionamento e acho que isso é importante de dizer, porque muitas vezes a gente adentra dentro de uma comunidade em um momento de ruptura. Então eu estava passando por uma ruptura de mundo, assim, e... Claro, né? Ficcioneado por música, amante da música, com muita vontade de fazer música e... Era uma coisa que eu alimento há muitos anos, e aí acho que era esse momento, assim, de fazer novos amigos, de fazer nova rede, de focar na música, de encontrar pessoas para fazer música, para aprender fazer música, era bastante essa vontade de fazer parte de um grupo que também tivesse com vontade de fazer música. (Veloso, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

O término do relacionamento do integrante foi um acontecimento importante para a sua construção de identidade autônoma e exemplifica a discussão de Dubar (2005) sobre a construção da identidade social. É com essa “ruptura de mundo”, como relatou o entrevistado, que favoreceu a construção de uma identidade “profissional” – no sentido que é voltada para a carreira na música — e constitui não somente uma identidade no trabalho, mas também uma projeção de si no futuro, antecipando uma trajetória de emprego e elaborando a formação do ser artista dentro do Coletivo, a partir do convívio e da troca entre os pares.

Dubar (2005) coloca que para realizar a construção biográfica de uma identidade profissional e, portanto, social, “os indivíduos devem entrar em relações de trabalho, participar de alguma forma das atividades coletivas em organizações, intervir de uma maneira ou de outra em representações” (DUBAR, 2005, p.151). O autor ainda compara essa perspectiva com a definição sobre a identidade que R. Sainsaulieu define como as representações coletivas distintas, construindo atores do sistema social empresarial. Essa definição ancora a identidade na experiência relacional e social do poder e faz das relações de trabalho o “lugar” em que se experimenta “o enfrentamento dos desejos de reconhecimento em um contexto de

acesso desigual, movediço e complexo ao poder”.

(...) A identidade social não é "transmitida" por uma geração à seguinte, cada geração a constrói, com base nas categorias e nas posições herdadas da geração precedente, mas também através das estratégias identitárias desenvolvidas nas instituições pelas quais os indivíduos passam e que eles contribuem para transformar realmente. Essa construção identitária adquire uma importância particular no campo do trabalho, do emprego e da formação, que conquistou uma grande legitimidade para o reconhecimento da identidade social e para a atribuição dos status sociais. (DUBAR, 2005, p. 156).

Assim, Dubar (2006) considera a emergência de novas formas de individualidade como o resultado, involuntário e não programado, de processos que modificam os modos de identificação dos indivíduos em consequência das transformações na organização econômica, política e simbólica das relações sociais. O autor não designa a noção de identidade profissional às categorias que servem para classificar os indivíduos em função da sua atividade de trabalho, e também não visa as classificações que servem, em um determinado momento, para alguém designar a si próprio através do seu emprego. As identidades profissionais, segundo o autor, são as formas identitárias no sentido definido “Eu-Nós”, detectadas no campo das atividades de trabalho remuneradas. As identidades profissionais são maneiras socialmente reconhecidas para os indivíduos se identificarem uns aos outros, no campo do trabalho e do emprego (DUBAR, 2006, p. 85).

Segundo Dubar (2012) para muitas pessoas o trabalho não é uma fonte de prazer nem algo positivo para se identificar, sendo a “verdadeira vida” fora do trabalho remunerado. Estas pessoas não veem o trabalho que desenvolvem ou o emprego que ocupam como uma boa definição de si mesmos. Entretanto, certas atividades que proporcionam renda não são associadas a essa definição “negativa”, nem por aqueles que as exercem, nem por outros, possibilitando uma identificação positiva. Essas atividades de trabalho, qualificadas de profissionais – no sentido que o autor utiliza o termo –, dão um sentido à existência individual e organizam a vida de coletivos, não se reduzindo à troca econômica de um gasto de energia por um salário, mas possuindo uma dimensão simbólica em termos de realização de si e de reconhecimento social.

A identidade profissional é formada a partir da socialização profissional, que não é exclusiva de algumas pessoas que exercem atividades específicas, mas de todos os trabalhos e trabalhadores. A duração da aprendizagem de uma atividade profissional pode ser estendida em uma contínua formação, e o trabalho pode ser “formador, fonte de experiências, de novas competências, de aprendizagens para o futuro” (DUBAR, 2012, p. 365).

Dubar (2012) utiliza Everett Hughes como referência para teorizar sobre a socialização profissional, e aponta que Hughes, baseando-se em diversas pesquisas empíricas, mostrava que o fato de se tornar médico não era exatamente o resultado da aquisição de saberes teóricos e abstratos, mas do êxito de uma iniciação no trabalho real, principalmente dos estágios, e de uma conversão onde os estudantes de medicina passam para um mundo “profissional” da prática médica, para o conjunto de sua “cultura” específica, feita de uma linguagem, de uma visão do mundo, de práticas diversas e de uma conduta de vida, incluindo uma projeção da carreira possível. Só terminam curso de medicina aqueles que conseguiram essa transformação identitária. Da mesma maneira, muitos músicos não se tornam músicos especificamente por uma aquisição de saberes teóricos e práticos em um ensino formal, institucionalizado. A exemplo disso, a seguir estão os trechos do relato de uma integrante do Coletivo sobre a sua experiência com o aprendizado formal:

É, a partir da escola eu aprendi música que é a teoria e tudo mais. [...] A base teórica eu aprendi na escola de música de criança e depois na universidade fui aprofundando isso. Mas o que é o ofício de musicista, não foi aí que aprendi. De fato isso me atrapalhou um pouco na hora de entender o que realmente faz um musicista para fora da academia. [...] dentro da Universidade e tal, a gente aprende o básico, as bases de muita coisa, mas para estudar mesmo eu fui buscar fora da Universidade. Daí eu fiz muito curso, muita oficina, muito workshop, seminários... De maneira particular. [...] Então sim, eu tive que estudar paralelamente por fora. Investi bastante dinheiro nesse sentido na minha formação desse jeito: viajar para tomar aula, quando algum professor vinha para a cidade em algum evento ou viajar pra festivais que tinham oficinas, encontros de musicistas... Sempre fiz muito isso. (Marisa, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Em sua trajetória de aprendizagem formal, passando por escola de música na

infância e entrando em um curso superior em música mais tarde, não a preparou para um mercado da música fora da área acadêmica. A identificação com uma carreira musical que não a erudita a fez buscar de outras formas de aprendizagem. A integrante também, nesse sentido, comenta sobre a importância do Coletivo e como se dava o processo de compartilhamento de saberes:

[...] para mim foi super importante, porque foi um ambiente amigável e aberto a toda essa novidade, aquela coisa diferente para tocar ritmos e coisas que talvez não eram tão conhecidas, que não tinham tanto espaço em outro lugar. Para se encontrar e poder conviver com todas essas outras coisas que já estavam por aí, tanto para mim como para as outras pessoas que estavam também fazendo música própria. A gente conseguia ter um lugar para expor e treinar sem a pressão de ser um palco. [...] Ao mesmo tempo que tu mostrava, tinha um ambiente de muita receptividade. Não te acanhava em mostrar uma coisa meio mal feita ou meio sem terminar, até porque a situação de ser um coletivo de composição, a galera pegava tua música se tu permitia e “posso tentar terminar ela?” “claro!” e aí de repente acabavam acontecendo essas misturas inesperadas também. E ao mesmo tempo que tudo isso acontecia desde um ponto de vista criativo, tinha outra grande parte que a gente conseguia conviver com pessoas totalmente amadoras, que tinha a música como paixão e como uma coisa assim, uma pulsação criativa muito... Vamos dizer “limpa” de todo esse academicismo que às vezes a gente traz, então era muito refrescante se encontrar com pessoas que estavam compondo canções de uma maneira tecnicamente muito rudimentar, mas ao mesmo tempo como essa coisa de fresca, nova, sabe? Sem se preocupar muito porque tava saindo das suas necessidades de compor, e para mim isso sempre foi super bom, sempre tive uma coisa fresca assim de me limpar de tanto preconceito que às vezes a academia coloca na cabeça da gente e me reconectar com essa necessidade de fazer música pelo bom que é compartilhar ela. E compartilhar com a galera que não tinha nada a ver com a música do ponto de vista de fazer música, como produtores, fotógrafos, aprendi muitíssimo, a galera da comunicação... Que de repente falavam, a gente sempre pensando na música, na música, na hora que você vai tirar uma foto não sabe nem que luz colocar, nem que é bom trocar de roupa, nem nada, e a galera: “olha, para poder vender tua música, vamos produzir, vamos fazer isso, vamos escrever um projeto” “ó, como que se escreve um projeto?” “tem que usar isso, tem que colocar aquilo” tem que se organizar desde o ponto de vista legal e aprender a entrar nesse mundo da mão de pessoas que já tinham todas experiências

de produção executiva, como o [nome do integrante do Coletivo], com o pessoal como o [integrante do Coletivo], o [integrante do Coletivo e descrição do trabalho], o pessoal do audiovisual também, o pessoal do Teatro Por Que Não? envolvido também, colocando esse outro ponto de vista então, foi muito enriquecedor pra gente esse ambiente. Pra mim, pelo menos. Isso que eu já vinha de uma experiência profissional dentro da música. Já trabalhava com a música do jeito profissional. E todas essas coisas que eu achava que eram importantes e que alguma hora eu ia conseguir alguém para fazer ou ia aprender a fazer, eu realmente aprendi a fazer lá no EntreAutores. E me toquei também da importância de certas questões organizativas para além da música e da importância e da facilidade que tem isso de ser um coletivo. Que realmente mesmo que tu possa fazer isso tudo sozinha, é tanta coisa para resolver que olha... Quando tu tem essa galera ao redor, que já tem essa experiência e te mostra os atalhos... Tudo acontece. (Marisa, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Assim, não se trata de acumular conhecimentos, e sim de incorporar uma definição de si e de uma projeção no futuro, envolvendo o compartilhamento de uma cultura do trabalho profissional e a exigência do trabalho bem feito. Essa cultura de trabalho se traduz no ingresso em um segmento organizado em torno de atos específicos, codificados, controlados pelos colegas. “Embora se possa e se deva falar de saberes profissionais, trata-se de mistos de teorias aplicadas e de práticas reflexivas, indissociáveis de situações de trabalho e de ações experimentadas ao longo de um percurso de formação qualificante” (DUBAR, 2012, p. 357).

Dubar (2005) vai argumentar, a partir da discussão de *habitus*²⁵, que os indivíduos, com base em suas experiências, ao descartar toda estratégia que pareça arriscada, geralmente acabam querendo apenas o que têm chance de conseguir, isso porque o *habitus* assegura uma espécie de "submissão imediata à ordem". Segundo Dubar, essa espécie de regulação básica Bourdieu denomina "processo puramente social e quase mágico de socialização", pois assegura a adesão subjetiva dos agentes à reprodução de sua posição social e sua participação ativa nessa reprodução, provocando a incorporação de um senso comum acompanhado da objetividade que assegura o consenso (DUBAR, 2005, p.

²⁵ Princípio gerador de todas as propriedades de um grupo e de todos os julgamentos sobre suas propriedades ou as dos outros. É uma “necessidade incorporada, convertida em geradora de práticas sensatas e capazes de fornecer sentido às práticas engendradas”. (BOURDIEU, 2007, p. 163).

77-78).

Para Dubar (2005), o *habitus* nada mais é que a cultura do grupo de origem incorporada à personalidade, e toda a problemática que o autor desenvolve a partir deste conceito faz da socialização

[...] um processo biográfico de incorporação das disposições sociais oriundas não somente da família e da classe de origem, mas também do conjunto dos sistemas de ação atravessados pelo indivíduo no decorrer de sua existência. Sem dúvida, ela implica uma relação histórica de causa entre o passado e o presente, entre a história vivida e as práticas atuais, mas essa causalidade é probabilista: exclui toda determinação mecânica dos momentos seguintes por um "momento" privilegiado. Quanto mais os pertencimentos sucessivos ou simultâneos forem múltiplos e heterogêneos, mais se abrirá o campo do possível e menos se exercerá a causalidade de uma probabilidade determinada. (DUBAR, 2005, p. 93-94).

Se as identidades sociais são produzidas pela história dos indivíduos, elas também são produtoras de sua história futura, que não depende só da estrutura "objetiva" dos sistemas em que se manifestam as práticas individuais e do estado das relações sociais no interior desse campo, mas também do balanço "subjetivo" das capacidades dos indivíduos. Dessa forma, as identidades resultam do encontro entre trajetórias socialmente condicionadas e campos socialmente estruturados, mas esses dois elementos não são necessariamente homogêneos, e as categorias significativas das trajetórias não são necessariamente as mesmas que estruturam os campos da prática social. Isso abre espaços para tornar possível conversões identitárias que engendram rupturas nas trajetórias e modificações possíveis das regras do jogo nos campos sociais (DUBAR, 2005 p. 94).

A partir das trajetórias dos interlocutores é possível observar os percursos que os levaram a serem músicos autorais. Não é possível classificar de maneira homogênea a forma que a carreira acontece na vida desses músicos, mas entre a maioria dos integrantes existe uma similaridade em relação ao primeiro contato com a música, que acontece na infância. O relato abaixo ilustra a trajetória daqueles que começaram desde criança tocando algum instrumento:

[...] Criança, seis anos eu tinha, eu acho, eu ganhei um teclado. Teclado aqueles casio, bem pra aprender a tocar mesmo e eu entrei numa aula de

música. Minha mãe me colocou lá numa aula de teclado e... A partir daí que começou. Depois eu fui encontrando a música em outros lugares que eu convivia. Mas começou com esse estímulo familiar. O pai comprou o teclado e me deu de aniversário e aí a mãe me colocou na aula de música e eu ia na aula. Fazia aula de música. (Belchior, integrante do coletivo EntreAutores, 2022) .

Com alguns dos integrantes, esse contato na infância não se deu a partir do aprendizado com um instrumento, mas por estar em um ambiente familiar que os estimularam para a música, como é o exemplo do seguinte relato:

Ah... Eu vivi na rádio desde criança porque meu pai é radialista desde os 16 anos, ele já tem 46 anos de rádio, ele trabalha na rádio até hoje [...]. E aí eu passava as tardes no estúdio de rádio. Um pouco no trabalho da minha mãe, que era escritório, que não era na rádio, e outro pouco com meu pai. E aí isso me influenciou bastante. A casa, também, das minhas madrinhas que gostavam de música, era uma casa que ouvia muito vinil, de muita MPB boa! Sabe? Maria Betânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil. E aí eu fui aprendendo música desse jeito, mas de maneira muito autodidata. (Gal, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Outros, ainda, não aprenderam a tocar instrumentos quando criança, nem foram estimulados pelo ambiente familiar, mas se desenvolveram em ambientes onde seu círculo social os aproximava e os mantinham em contato com a música, como é o caso do seguinte relato:

A minha relação com a música é muito... próxima como espectador, eu nunca fui um executante de música, eu não tocava nenhum instrumento. Mas eu me desenvolvi em lugares que sempre tinham muitos artistas, no lugar onde eu me criei, em Livramento. Meus amigos se juntavam na sombra pra tocar gaita, tocar violão, todo mundo sabia tocar alguma coisa. É uma cidade com viés cultural muito forte, e de fronteira, interior... Então a cultura sempre se movimentava muito, lá naquele lugar, inclusive idiomas distintos, porque era uma cidade de fronteira seca, o portunhol, e eu nunca acessei... Até tive acesso aos instrumentos, mas nunca foi uma prática que desse certo, digamos, nas minhas mãos. E aí, com a capoeira, que foi onde eu tive uma maior relação com a musicalidade em si, de tocar, de tocar um instrumento, de aprender a tocar um berimbau, e é isso. Na prática eu não

sou um exímio instrumentista. (Buarque, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Há um relato, também, muito interessante sobre a memória da infância de um dos integrantes, que remete à sua primeira experiência com aula de música, expressa da seguinte maneira:

[...] Eu sempre tive professores e professoras de música. Teve uma professora de música muito importante na minha formação na pré-escola. Eu tenho memórias assim muito carinhosas de ter aulas de música na pré-escola, da gente cantar, fazer cantigas de roda, cantigas de outras culturas... Coisas assim bem interessantes para a época. E ela era formada em música. [...] aí foi a minha primeira lembrança, a minha primeira lembrança musical é essa. E é muito forte, eu lembro... Te contando eu lembro da sensação agora, de andar de mãos dadas com os colegas... E isso na pré-escola. Então é uma memória muito presente. (Gil, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Nota-se que os integrantes do Coletivo desde cedo aprenderam a cantar ou tocar, gostar, principalmente, e incorporar certa cultura musical. As trajetórias de aprendizagem foram distintas, tendo integrantes que investiram em trajetórias de aprendizagem mais formais e aqueles que buscaram uma aprendizagem autodidata. O acesso aos saberes práticos e formais, apesar de diferenciados, não interferiram no sentido de deixar os músicos autorais aquém ou além das transformações no mercado da música, nas novas formas de inserção, visibilidade, atuação e outras demandas.

A partir das trajetórias dos integrantes é possível observar que o contato com a música e as formas de aprendizagem moldam as identidades, que por sua vez resultam do encontro entre trajetórias socialmente condicionadas e campos socialmente estruturados. Mas esses dois elementos não são necessariamente homogêneos, e as categorias significativas das trajetórias não são necessariamente as mesmas que estruturam os campos da prática social. Isso abre espaço para tornar possíveis conversões identitárias que engendram rupturas nas trajetórias e modificações possíveis das regras do jogo nos campos sociais (DUBAR, 200 p. 94).

O Coletivo é estruturado em torno de relações pessoais e isso é notável nos relatos dos integrantes. O trecho a seguir é de uma integrante quando perguntada

sobre o que mudou na trajetória participando do Coletivo:

As relações, principalmente. Por exemplo, eu conheci o [nome de um integrante do Coletivo] lá e hoje em dia tenho um disco com ele, um álbum gravado com ele. As conexões que a gente fez... Eu fazia na época um show com a [nome de uma banda] que era o [nome de uma banda] e [nome da entrevistada] Cantam o Brasil, e foram essas as parcerias, as conexões, os meus amigos de Santa Maria provavelmente eu fiz no EntreAutores. (Elis, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

As relações fazem parte da constituição do Coletivo e da constituição da própria identidade, uma vez que é a partir dessas relações que o músico se constrói enquanto artista. A noção de capital social permite refletir sobre esse conjunto de relações que é pouco institucionalizado e de onde se constitui a identidade do grupo. Segundo Bourdieu (2007, p. 67), capital social é o “conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento” ou em outras palavras: “à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns” mas que também “são unidos por ligações permanentes e úteis”. Essas ligações são fundadas em trocas materiais e simbólicas que se dão pela existência da relação entre os indivíduos. O volume do capital social que uma pessoa possui vai depender da extensão da sua rede de relações e do volume do capital (econômico, cultural ou simbólico) de cada um daqueles a quem está ligado. O capital social, nesse sentido, não é independente dos outros capitais (BOURDIEU, 2007, p. 67).

É a partir das relações e da solidariedade entre os indivíduos dessas relações que é possível ter lucros materiais ou simbólicos. O seguinte relato mostra as oportunidades agregadas na carreira do integrante que se deram a partir da rede construída a partir do EntreAutores:

[...] Paralelo a isso, o EntreAutores me deu a oportunidade de ter essa relação com outros artistas, outros músicos, outros cantatores dentre os quais acabei criando vínculo e também vindo a trabalhar junto. Posso citar o nome de [nome do músico], que é [ocupação do músico citado], mas também tem a carreira autoral dele, lançou um EP vai fazer menos de 1 ano. Tem o [nome do músico], acabei gravando com ele pra um festival, a

[integrante do Coletivo] que curiosamente agora é minha noiva, mas na época toquei com ela no show do Treze de Maio em 2018 e também no show que ela fez no Morrostock e... Ah, não, isso foi em 2019. E acabei, enfim, dando um salto na minha carreira. O EntreAutores ajudou a me redescobrir o potencial plural, porque eu também acabei me dedicando a outros instrumentos, já atuei com percussão, já compunha com violão também. E nesse ano de 2020 foi quando eu fiz minha primeira... Empreendimento cultural [...] a ideia era só produzir, mas como eu acabei querendo tocar junto, fiz as duas coisas. Foi um concerto que foi agraciado pelo edital do Treze palco da cultura, levei o concerto de um amigo meu argentino [nome do músico], estes vídeos estão por sair ainda não saíram por questões técnicas do show, mas o show tá em fase de preparação pra publicação, e foi minha primeira aventura enquanto produtor cultural e trabalho fora do Coletivo. Minha carreira, minha trajetória artística é de produção no EntreAutores, bem resumidamente. (Milton, integrante do coletivo EntreAutores, 2021).

Assim, a existência de uma rede de relações é “o produto do trabalho de instauração e de manutenção que é necessário para produzir e reproduzir relações duráveis e úteis, aptas a proporcionar lucros materiais ou simbólicos” (BOURDIEU, 2007, p.68-69). Foi pela participação no Coletivo que o integrante estabeleceu relações, construiu redes, e a partir disso obteve “lucros” em sua carreira, oportunidades em sua trajetória que agregaram e impulsionam a sua carreira artística. Em outras palavras, a rede de ligações é o “produto de estratégias de investimento social consciente ou inconscientemente orientadas para a instituição ou a reprodução de relações sociais diretamente utilizáveis, a curto ou a longo prazo” (BOURDIEU, 2007, p. 68-69). As relações no Coletivo, necessárias e eletivas, implicam obrigações duráveis que causam sentimentos de reconhecimento, respeito e amizade, graças às trocas que supõem e produzem o reconhecimento mútuo.

Em outro relato, em relação à influência do Coletivo na carreira do músico autoral local, é possível observar o capital social operando:

Eu acho que é muito importante que a gente possa se relacionar com pessoas... Fazer rede. Eu acho que um ponto importante talvez seja o sentido de fazer rede, de poder contar com outras pessoas, contar com o apoio, contar com parceria. Eu sinto que pra mim, pessoalmente, primeiro

que o coletivo EntreAutores mudou a minha experiência com Santa Maria, porque eu acho que se eu não tivesse tido contato com o EntreAutores, eu realmente não sei o que teria sido de mim nesta cidade, se eu teria continuado aqui. Porque o Coletivo me fez conhecer muitas pessoas que hoje são importantes para mim. Eu acho que as pessoas mais importantes da minha vida, hoje, são pessoas que eu conheci por causa do coletivo EntreAutores. Inclusive o [nome do integrante do Coletivo], que a gente começou a se relacionar anos depois [...]. O Coletivo formou uma amizade entre pessoas. [...] o que me chamou a atenção foi uma emoção, foi o amor entre aquelas pessoas, o quanto existia uma aceitação, porque o Coletivo vai para além. O Coletivo não foi criado apenas por uma questão... Não sei achar a palavra, mas ele foi criado por muito sentimento. Eu acho que é essa questão artística que eu digo que está para além de uma questão profissional. [...] Eu hoje posso recorrer, mesmo anos após não estarem mais acontecendo os encontros do EntreAutores, por causa das pessoas, por causa das vivências que eu tive no Coletivo e das pessoas que eu conheci no Coletivo, hoje eu sei a quem recorrer. Se eu quiser, por exemplo, formar uma banda, eu sei quem eu vou convidar. Se eu quiser gravar em um estúdio, eu sei onde eu vou gravar, porque eu fiz amizade com o [nome de um dono de estúdio de música e o respectivo nome do estúdio], por causa do Coletivo, porque a gente ensaiou lá, a gente gravou o álbum lá. Então nesse sentido eu acho que o Coletivo, os coletivos de música são extremamente importantes para os músicos para poder fazer rede, para poder fazer amizades e para receber apoio, também. Porque o Coletivo tinha muito esse apoio de... “Vai lá, faz mesmo sem saber”. Eu me desenvolvi musicalmente dentro do EntreAutores, eu vi outras pessoas se desenvolvendo. Pessoas que chegaram e tinham ali um potencial vocal, por exemplo, um potencial de composição, mas que não tinham experiência. E o EntreAutores possibilitava que aquelas pessoas se desenvolvessem lá dentro. Eu vi artistas melhorando assim, ó, de uma forma absurda, por estarem lá. Porque esse momento que o pessoal se encontrava, nas terças-feiras, era o momento pelo qual a gente passava a semana esperando, de certa forma, mas era um momento que possibilitava outros momentos também, que instigava, que causava desejo de criar outras coisas e tipo: “olha que incrível essa música!”. Por exemplo, um amigo meu que compunha e eu cantava as músicas dele. Ele compunha as músicas e eu dizia: “nossa, que música incrível, tem que mostrar lá pro pessoal, vamos tocar na próxima terça”. E aí o pessoal, uns davam dicas nas músicas dos outros, ou a gente tava ali cantando, e isso que acontecia de... Toda semana tava tocando a mesma música, daqui a pouco a galera tava toda

sabendo cantar, aí um dizia: “nossa, que legal se colocar uma gaita nessa música” “Bah, essa música tem que ter uma flauta!” ou às vezes nem dizia, só começava a tocar junto, começava a batucar durante a música. Então as músicas iam crescendo e as experiências iam sendo trocadas lá. Isso é maravilhoso. (Bethânia, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Como visto, a importância das relações no Coletivo vai para além de criar uma rede puramente em prol da música autoral, pois atravessa outros âmbitos da vida e toca nos sentimentos de cada um. A intenção subjetiva de fazer parte de um grupo e as emoções alimentadas no fazer parte do Coletivo fortalecem as ligações entre os integrantes. Assim, a formação de uma rede se estende para fora do Coletivo, tornando as relações duráveis, úteis e ainda proporcionando os chamados “lucros”, que no caso da integrante acima, se mostram como contatos a quem ela pode recorrer que podem ajudá-la na construção da sua carreira artística. A reprodução do capital social também decorre do trabalho de sociabilidade, das contínuas trocas onde se afirmam e se reafirmam o reconhecimento mútuo e que supõem, além das competências específicas dos integrantes e das disposições adquiridas para obter e manter essas competências, tempo e esforços, além de capital econômico para isso.

Para delimitar a concorrência interna que comprometeria a acumulação do capital que funda o grupo, segundo Bourdieu (2007), os grupos devem regular a distribuição, entre seus membros, do direito de se instituir como representante e engajar o capital social de todo o grupo. Assim, os grupos delegam seu capital social a todos os seus membros, mas em graus muito desiguais, podendo o capital coletivo ser individualizado em um agente singular que o concentra e que, embora tenha todo seu poder oriundo do grupo, pode exercer sobre o grupo o poder que o grupo lhe permite concentrar. Pode-se sutilmente perceber dentro do Coletivo, que apesar de ser um grupo democrático onde todos tem autonomia de propor ideias, a acumulação desse capital acaba se concentrando em alguns integrantes que tomam a frente dos projetos, como é possível perceber no relato a seguir:

A gente já aprovou bastante projetos de fomento. Inclusive o coletivo EntreAutores, aprovamos um álbum [...] a gente levantou 10 mil reais. O [nome de um integrante do Coletivo] foi um dos idealizadores junto comigo, nós dois escrevemos o projeto, nomeamos, fizemos a curadoria,

escolhemos músicas, passamos o texto pra moçada, repassamos o cachê pra turma, falamos: “Ó, cada um grava uma, vai ser tal dia no estúdio”. Agendamos o estúdio, lá no [nome do estúdio de música], cada um tinha 6 horas pra ir lá e registrar a sua música como bem entendesse. Depois a gente mixou, colocou numa unidade e desenvolveu essa Coletânea 2019. Isso dentro do EntreAutores [...]. (Buarque, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Esse movimento de alguns integrantes conduzirem os projetos não é um fator negativo, mas mostra que os mecanismos de representação se impõem como uma das condições da concentração do capital social, contendo, assim, o princípio de um desvio do capital que eles fazem existir (BOURDIEU, 2007, p. 69).

O capital social acima de tudo é um componente de sociabilidade, um senso de pertença, um senso de comunidade, uma cristalização de visões de mundo. São as maneiras de ver o mundo que constituem uma identidade. Por conseguinte, a convivência no coletivo EntreAutores favorece não só construir relações, mas partilhar visões de mundo e aprendizados que realmente transformam a visão das pessoas a respeito das coisas. Com essa dinâmica nas relações ali postas, é formada uma espécie de “pedagogia política”, onde as pessoas entram no Coletivo com uma determinada visão (abertas a outras visões) e possuem suas visões transformadas em prol da música autoral pelas pessoas que pretendem fazer com que essa visão seja alterada. Desta forma, a vivência no Coletivo não é somente feita por indivíduos que têm repertórios biográficos um tanto semelhantes em certo sentido (apesar da diversidade com o contato com a música) como também permite que visões de mundo sejam compartilhadas. No relato a seguir, o integrante toca no que tange essa formação de uma visão, quando perguntado sobre a definição do coletivo EntreAutores:

Um coletivo de compositores. Assim, na primeira ideia. Na segunda ideia, para mim, ele é como se fosse o ventre da baleia, dentro da narrativa da jornada do herói do Joseph Campbell tem um momento que é o ventre da baleia, que é um momento de mudança que você entra na espécie de outro e renasce. Porque eu acho que para isso o EntreAutores foi para muita gente um ponto de transformação da visão de música na vida. Porque você tinha um espaço onde você tinha [nome de um integrante do Coletivo] com 25 discos lançados, você tinha em algum momento eu, por exemplo, que

tava saindo do meu quarto com as minhas primeiras composições, você tinha gente que tava cursando música, tinha professor de música dentro do negócio, tinha uma pessoa que veio lá da Argentina somar ali que também era uma baita cantora, a [nome de uma integrante do Coletivo]... Então era um espaço que conseguia colocar pessoas de idades diferentes, de geografias diferentes, talvez de classes sociais diferentes, em algum sentido, talvez algumas pessoas, um mesmo espaço ali para se escutar. E como um espaço meio de acolhimento, claro que não tão romantizado, mas eu acredito que o EntreAutores foi... Uma porta para uma autoestima coletiva, para essa auto afirmação enquanto músico para algumas pessoas, um espaço realmente de solidificação. (Caetano, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

A metáfora utilizada pelo integrante, fazendo referência a obra de Joseph Campbell a partir do ventre da baleia²⁶, faz alusão à mudança de visão, à uma nova concepção de mundo que é formada no espaço dos convívios do Coletivo. Ao mesmo tempo em que a sociabilidade transformava visões, também solidificava a construção da “nova versão” dos integrantes. Assim, as concepções de visões de mundo integram a socialização política, que se refere, também, ao capital social. É a partir da socialização política que os integrantes possuem uma visão crítica do cenário musical.

A ideia de “coletivo” que o EntreAutores põe em prática não foi invenção própria, mas provém da coletividade no sentido típico dos movimentos de contestação dos anos 60 e 70 — como o Woodstock — que almejavam criar uma espécie de comunidade alternativa, um submundo onde as pessoas conseguiriam compartilhar de modos de ser e de existir que fora daquele círculo não seria possível em um futuro imediato. A autogestão é uma prática típica de mobilizações políticas de esquerda e também é o modelo organizacional do Coletivo, ou seja, a paridade e a horizontalidade estão presentes entre os integrantes, todos têm igual peso nas decisões, não existe hierarquia, não existe a figura de um chefe. O funcionamento do Coletivo ocorre com este espírito, tratando-se de uma relação política.

O relato a seguir é de um integrante que define o coletivo EntreAutores como resistência:

²⁶ Refere-se à obra *The Hero with a Thousand Faces* (1949).

(...) resistência é uma palavra que eu acho que é importante para o EntreAutores porque sobretudo o EntreAutores é um núcleo de artistas independentes que não são hegemônicos, que não estão na grande mídia e que se juntam pra fazer uma das coisas mais bonitas que o ser humano pode inventar que é a arte. Então isso é revolucionário. É muito revolucionário. Tu chegava numa terça-feira no EntreAutores e tu escutar música de um companheiro, de uma companheira e dar um abraço... É afeto. E nesses tempos tão obscuros, tão violentos em que se torna “normal” ter atos de ódio e fomentar o fascismo e por aí vai, o EntreAutores se torna uma força resistente, de abraço, de partilha, de respeito às pluralidades em que eu me torno mais eu aprendendo com a diferença do outro, eu me torno mais humano me percebendo no outro e percebendo o outro em mim e eu acho que o EntreAutores é tudo isso, uma chama de luz e de esperança que se acendia toda terça-feira na esquina. (Torquato, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

A “resistência” que o integrante usa para definir o Coletivo aponta para uma variável de socialização política, ou seja, uma propriedade de resistência no sentido político, que forja uma visão politizada da arte. Isso, pois, uma determinada leitura de uma prática artística se deve a um contexto político. Já a “chama de luz e de esperança”, também usada para definir o Coletivo, remete ao senso de pertença do Coletivo, que constitui da mesma forma a “pedagogia política”, utilizada em prol da música autoral. Desta forma, a vivência no Coletivo não é somente feita por indivíduos que têm repertórios biográficos um tanto semelhantes em certo sentido (apesar da diversidade com o contato com a música), como também permite que visões de mundo sejam compartilhadas.

Os princípios de enquadramento político da realidade que não se explicam pela dimensão da atuação musical, se explicam por formas de socialização política. Nesse sentido, o coletivo EntreAutores propicia uma coletividade onde as pessoas conseguem compartilhar modos de ser, de existir e construir uma leitura politizada da atuação profissional, e, também, do próprio Coletivo. O próximo relato, sobre o perfil do Coletivo, exemplifica igualmente a questão da socialização política:

É difícil definir, mas eu acho que geralmente são pessoas que chegavam próximas do EntreAutores, pessoas que produziam música independente, autoral, pessoas que de alguma forma tinham um pensamento da música como uma forma de expressão de resistência, então a música também como um poder político, a música não só como entretenimento, mas como arte e como uma expressão política, expressão social, então pessoas que acreditam na música também como uma certa forma de ativismo. Geralmente pessoas... Embora seja complicada essa definição, mas pessoas que se entendem como despidas ou desconstruídas de algum preconceito, são pessoas que acreditam em um mundo mais plural, num mundo que seja respeitada as diferentes identidades de gênero, sexualidade ou pessoas que acreditam em equidade, embora a gente saiba que dentro de um coletivo, embora também eu queira um mundo assim, eu tenho minhas falhas, né? Não eram pessoas perfeitas, evoluídas, sem preconceitos... Não. Mas eram pessoas que acreditavam e buscavam um mundo que fosse dessa forma e tentavam ao máximo se formarem também através do coletivo EntreAutores como pessoas que acreditam na pluralidade e na justiça no mundo. (Torquato, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Ainda sobre a socialização política, outro integrante compara brevemente o Coletivo com os movimentos musicais Clube da Esquina e Tropicália:

(...) A gente brincava que o EntreAutores era o nosso Clube da Esquina, sabe? Aquele movimento que aconteceu em Minas Gerais (...). Claro que o EntreAutores era a nossa Tropicália, era um movimento que agregava outros coletivos e trazia o pessoal junto, que fomentava essa ideia autoral na cidade. (Gil, integrante do coletivo EntreAutores).

Os dois movimentos musicais citados e comparados com o coletivo EntreAutores pelo integrante acima são interessantes para pensar as manifestações estéticas que foram resistências por meio da arte. Nesse sentido, cabe aqui remontar o contexto de algumas delas: a bossa nova, as canções de protesto, a Tropicália e o Clube da Esquina.

Segundo José Ramos Tinhorão (1991), a bossa nova surgiu no fim da década de 50 e não constituiu um gênero de música, mas uma maneira de tocar. Foi uma reação culta, partida de jovens da classe média branca das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional. O samba, desde sua origem, esteve ligado ao ritmo de

percussão desenvolvido em núcleos urbanos de população predominantemente negra, que representava a paganização das batidas de pés e mãos na marcação dos batuques e nos pontos de candomblé. Na década de 50 ocorre uma separação social no Rio de Janeiro: pobres nos morros e na Zona Norte, ricos e remediados na Zona Sul. O aparecimento da bossa nova na música do Rio de Janeiro marca, então, o afastamento definitivo do samba de suas fontes populares.

Por volta de 1956, um grupo de jovens filhos de famílias de boa situação econômica começou a se reunir em Copacabana para realizar, no campo amadorístico, a execução de sambas em estilo jazzístico sem hora para começar ou acabar, e com liberdade de improvisação. Eles tinham um ideal em comum que era “encontrar uma saída para o samba que havia parado, era quadrado e só falava em barracão”, quando descobriram o baiano João Gilberto tocando violão com uma batida de bossa realmente nova, na boate Plaza de Copacabana, onde chamava a atenção com improvisos dentro da sua invenção de acordes compactos. Atraído para o círculo de músicos amadores, João Gilberto começou a interpretar no seu estilo as composições daqueles moços de Copacabana, criando um samba híbrido, conhecido como samba de bossa nova (TINHORÃO, 1991, p. 233-234).

Ocorre, assim, uma divisão de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma minoria de jovens brancos das camadas médias que incorporaram os signos musicais da bossa nova. Isso acaba mudando quando a bossa nova não consegue se impor no mercado internacional como produto brasileiro, procurando, desta forma, se aproximar do povo no plano nacional (TINHORÃO, 1991, p.237-236).

Segundo Santuza Naves (2000), a tendência bossa-novista se estabeleceu como uma ruptura com as tradições anteriores da música popular no Brasil. Assim, os músicos da bossa nova, notadamente João Gilberto, pautariam o seu trabalho pela rejeição dos sambas-canções e dos boleros melodramáticos do período anterior. Mas a autora chama a atenção para o fato de que nem todos os integrantes da bossa nova se sentiam atraídos, como João Gilberto, por um procedimento de ruptura mais radical com o passado da música popular, embora todos reconhecessem uma liderança na figura deste músico, principalmente com relação à famosa “batida” que ele inventa no violão e à sua maneira de cantar à meia voz, com nenhuma ênfase emotiva. O estilo bossa-nova não se exaure com a estética de João Gilberto, mostrando-se, pelo menos do ponto de vista de músicos ligados a

esta tendência, bastante diversificado. A título de exemplo, Tom Jobim, ainda que influenciado por João Gilberto pelo menos no momento inicial da bossa nova, havia começado a sua carreira musical num momento anterior às inovações do final dos anos 50. O próprio Tom declarou em entrevista, em 1968, que a bossa nova foi apenas uma fase na sua carreira, e que 80% de suas composições não se enquadram no gênero. Passado o período inicial da bossa nova, Tom retoma a sua vocação para o excesso e volta a recorrer à costumeira visão modernista do Brasil como o locus por excelência da vitalidade, um país fértil em elementos naturais e culturais. Aliás, a própria estética bossa-novista passa a conviver com a recuperação do excesso como representação de pujança cultural, como o demonstra o seu desenvolvimento nos anos 60 (NAVES, 2000).

Um outro grupo de compositores ligados à mesma formação bossa-novista lança a chamada canção de protesto. Essas canções, contemporâneas da explosão de vida universitária verificada a partir de 1965, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, vinham atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do regime militar instalado no país. Assim, os compositores e letristas de músicas de protesto, todos formados na época de vigência da bossa nova intimista, passam a cantar as belezas do futuro, com dezenas de versos dedicados ao dia que virá. Essa ação em cutucar o poder militar com a vara curta das canções de protesto determinou a reação das autoridades sob a forma de maior repressão e endurecimento da censura, levando alguns compositores a sair do país, como Chico Buarque de Hollanda e Geraldo Vandré, e outros a serem presos, como aconteceu com Gilberto Gil e Caetano Veloso (TINHORÃO, 1991, p. 243- 244).

O movimento denominado tropicalismo ou tropicália, de acordo com Tinhorão (1991), surgiu em São Paulo no fim da década de 60 por iniciativa de compositores baianos herdeiros da repercussão da bossa nova carioca nos meios universitários de Salvador. Enquanto os criadores de música da linha nacionalista, politicamente preocupados com a invasão do internacionalismo programado pelas multinacionais, reagiam usando recursos da bossa nova na procura de um tipo de canção baseada em sons da realidade rural ou da vida popular urbana, os baianos ligados ao tropicalismo faziam exatamente o contrário. Alinhados com o pensamento de seu líder, Caetano Veloso, os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência e, partindo da dominação do rock americano e seu

moderno instrumental, acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural do governo militar de 1964 no plano econômico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo alinhamento complementar às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país.

O poder militar dominante desde 1964 começou a enxergar no descomprometimento e atitude de deboche dos artistas baianos uma oculta intenção política de desmoralização das instituições, dentro de uma hipotética estratégia de enfraquecimento das democracias estimulada e orientada internacionalmente pelos comunistas. A partir de meados de 1968, este movimento sem ideologia, sem programa e musicalmente sem linguagem, constituiu na realidade uma série de eventos de tipo improvisado e, menos de duas semanas após esses eventos, o governo militar, desafiado pela crescente onda de protestos contra a ditadura, resolveu endurecer a repressão através da assinatura de um ato adicional à Constituição, o AI-5, que desencadeou prisões de pessoas suspeitas de oposição militante contra o governo (TINHORÃO, 1991, p. 264).

O Clube da Esquina foi outro tipo de movimento musical, que também é interessante para o contexto das manifestações estéticas na música brasileira. Tratava-se de um grupo de músicos, compositores e letristas, surgido na década de 1960 em Belo Horizonte/MG. Sua história começa quando, em meados dos anos 1960, um grupo de jovens que se reunia para tocar música nas ruas do bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte, recusou o convite para ir com um amigo a um clube de pessoas com maiores condições financeiras. “Nosso clube é aqui mesmo, na esquina”, foi a resposta. Posteriormente, o movimento musical seria batizado de “Clube da Esquina”. O grupo, que não era exatamente um clube e nem uma banda, deu nome a dois discos nos anos 1970 e teve alguns nomes de destaque: Milton Nascimento, Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Wagner Tiso Tavito, Nelson Angelo, Robertinho Silva e alguns outros. A sonoridade do Clube da Esquina é caracterizada como inovadora, tendo uma espécie de mistura das inovações trazidas pela bossa nova com elementos do jazz, do rock (principalmente os Beatles), música folclórica dos negros e mineira, música erudita e música hispânica. A variedade das influências constituiu uma singular música mineira. Até hoje o Clube da Esquina tem reconhecimento internacional. O Clube da Esquina se aproxima bastante da proposta do coletivo EntreAutores – a ponto de ser comparado por um dos integrantes – principalmente pela sonoridade diferenciada

que junta diferentes gêneros e ritmos, formando uma característica única.

A partir dos quatro movimentos musicais (bossa nova, canção de protesto, tropicália e Clube da Esquina) percebe-se a radicalidade que está em um estilo próprio que se contrapõe do ponto de vista da sociedade, do Estado, do cenário musical. Assim sendo, esses movimentos também foram movimentos no sentido político, visto que foram práticas artísticas que se deveram a um determinado contexto onde as expressões de oposição por meio da música são uma característica política, e se explicam por formas de socialização política.

A estreita relação entre o regime militar e o capital nas décadas anteriores (1964/1985) marcou a criação artística, já fortalecendo o capital privado, enquanto parte significativa dos trabalhadores artistas era silenciada pela repressão. Neste contexto, pela primeira vez no Brasil, é aprovada a regulamentação das “profissões de Artistas e de Técnico em Espetáculos” (Lei n. 6.533, de 24/5/1978), assinada pelo então Presidente da República General Ernesto Geisel. Assim, são definidas estas profissões, direitos e condições de reconhecimento da qualificação profissional via sindicatos da categoria artística, criados desde a década de 1930.

Nos anos de 1970 e 1980, a modernidade conservadora levou à institucionalização do artista e do intelectual, impedindo que esse ator social se manifestasse de forma autônoma, reprimindo, assim, seus sonhos revolucionários, não mais por meio de formas autoritárias de poder, mas pelas políticas liberais comprometidas com a expansão do mercado, implantadas por meio de políticas públicas de financiamento do trabalho artístico. Quanto à forma, legítimas e democráticas; quanto ao conteúdo, mercantis e privatizadoras (SEGNINI, 2014, p. 252).

Segundo Liliana Segnini (2008), o movimento cultural e político dos 1960, no Brasil, pode ser caracterizado como romântico-revolucionário. A ideia de transformação era valorizada, a construção de um homem novo idealizava um passado, fazia referências ao homem do povo, com raízes rurais. Estava na pauta dos artistas e intelectuais a questão da identidade nacional e política do povo brasileiro. A estrutura de sentimento de brasilidade foi construída no bojo da entrada da sociedade na modernidade capitalista e, como era de se esperar, nem todos os artistas e intelectuais se engajaram na proposta.

Com o aumento da repressão no regime instaurado em 1964 desaparecia da sociedade brasileira o ambiente que fez florescer aquele tipo de sentimento, sua

desestruturação inicia-se depois de 1964, com a consolidação da indústria cultural no Brasil, pois havia surgido um segmento de mercado ávido por produtos culturais de contestação à ditadura, tais como dança, livro, música, teatro, cinema, revista e jornal, de modo que a estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária, anti-mercantil, encontrava, contraditoriamente, aceitação no mercado, e foi por ele incorporada. Além disso, em 1968 é redigido o AI-5, seguido de sucessivas derrotas da esquerda esmagada pela ditadura que, paralelamente à repressão, realizava o milagre econômico que consolidaria a denominada modernização conservadora (SEGNINI, 2008).

Nesse sentido, as avaliações críticas dos integrantes do coletivo EntreAutores em relação a produção da grande música, constituem uma visão política de contracultura e que tem relação com os movimentos musicais expostos. O Coletivo em si é visto pelos integrantes como um movimento de resistência e de contracultura, pois ele se opõe à produção da grande indústria da música, promovendo a colaboração em comum, a construção mútua da identidade de cada músico a partir das conexões com outros músicos. Entretanto, não se constitui enquanto um coletivo que contraria a grande produção, mas sim como uma forma de produzir artistas autorais. Assim, configura-se como um meio estratégico para viabilizar que músicos independentes também façam parte do campo da música, tornando-o diversificado em relação à produção *mainstream*.

A vida de trabalho, de acordo com Dubar (2012), é feita, também, de relações com parceiros, marcadas por uma divisão do trabalho e de percursos de vida, marcados por imprevistos, continuidades, rupturas, êxitos e fracassos.

A socialização profissional é, portanto, esse processo muito geral que conecta permanentemente situações e percursos, tarefas a realizar e perspectivas a seguir, relações com outros e consigo (*self*), concebido como um processo em construção permanente. É por esse e nesse “drama social do trabalho” que se estruturam mundos do trabalho e que se definem os indivíduos por seu trabalho. (DUBAR, 2012, p. 358).

É a partir do nome do coletivo EntreAutores, que os músicos autorais integrantes identificam-se por seu trabalho e são assim reconhecidos. O Coletivo também envolve um processo de socialização profissional, uma identidade, um fazer parte que requer um longo tempo de interação com os pares. De acordo com

Dubar (2012), é por e em um processo específico de socialização, ligando educação, trabalho e carreira, que essas identidades vão se construir e assegurar o reconhecimento de seus membros como “profissionais”.

O relato abaixo de uma integrante do Coletivo mostra, de modo geral, como eram os convívios entre os integrantes, ilustrando a questão da socialização profissional:

O coletivo EntreAutores é uma engrenagem que andou sozinha depois que a gente criou. Ele servia para que as pessoas pudessem se expressar com mais liberdade. A gente se encontrava pra isso. Pra não ter o julgamento do palco. Pra tu mostrar uma música, pra tu fazer uma parceria, pra mostrar o que tu tava fazendo... Era um lugar... Um grande laboratório, de produção, inclusive. [...] E aí como a gente se autoproduzia, eu acho que as pessoas aprenderam muito de produção. E eu vejo que do EntreAutores, muitas pessoas começaram seus trabalhos autorais. Eram pessoas que achavam que não existia isso, a gente tinha até uma amiga do EntreAutores que a gente tocava nossas músicas e dali a pouco ela falava: “tá, agora vamos tocar uma conhecida”. E a gente ganhava ela no cansaço, assim: “fulana, não, vamos tocar as nossas! Ouve o que a gente tá fazendo”. E dali a pouco ela começou a compor também, hoje em dia ela tem trabalho autoral. Então percebo que teve a trajetória de muita gente de conseguir se descobrir como compositor, como artista que também produz, no EntreAutores. Eu acho que foi um grande laboratório, ele era um negócio que a gente ia pra todo mundo aprender junto a ser artista junto. Acho que foi isso que aconteceu. (Elis, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

A socialização profissional é perceptível em todos os relatos sobre os convívios. No trecho acima, além da descrição da importância do Coletivo para a construção da carreira artística do músico autoral, a integrante também toca no que se refere a uma espécie de “pedagogia política” quando comenta sobre a amiga do grupo que pedia para tocar uma música conhecida nos encontros, mas tinha seu pedido negado e era “ensinada” a compreender a lógica do Coletivo. Essa “pedagogia política” refere-se a um enquadramento para todos do grupo em questão seguirem, ou seja, serve como uma imposição de princípios legítimos da percepção de mundo e da prática musical daqueles que vão contra o princípio de produção autoral.

Em todos os relatos dos integrantes entrevistados a ênfase na interação entre os pares mostra a importância na constituição do ser músico autoral. A construção de si enquanto músico autoral se dava através dos convívios, das trocas de experiências entre artistas, das sugestões coletivas na composição das músicas, das dicas de outros profissionais que apoiavam a cena autoral (por exemplo: fotógrafo sugerindo composição de cenário e iluminação ou um produtor cultural ensinando sobre como escrever projetos para editais de fomento). Cada pequena troca era um elemento formativo e constitutivo da profissionalização dos músicos autorais. As atividades realizadas dentro do coletivo EntreAutores possibilitam uma socialização que implica construção de si e reconhecimento mútuo.

Os músicos autorais integrantes do coletivo EntreAutores, apesar de terem uma tendência a se alinharem com a MPB ou música gaúcha, se enquadram em diferentes gêneros musicais, não podendo ser reduzidos a um único gênero, ou qualquer outro tipo, visto que as composições enquanto grupo chegam a misturar mais de dois gêneros musicais. O seguinte relato é um exemplo entre as frequentes falas dos integrantes indicando o Coletivo como não tendo um perfil em termos de sujeito ou gênero musical:

Olha, teve de tudo, né? (risos). Mas nunca houve uma definição disso. Inclusive um dos princípios do Coletivo é não ter, é não segregar, é não apontar: “tu é isso, tu é aquilo”. Tu tem uma música? Mostra pra gente. Vamos compor juntos. E essa música, ela é samba, ela é *reggae*, ela é *pop*, ela é o que? Teve de tudo. Se tu pegar a primeira edição do EntreAutores no Theatro Treze de Maio vai ver que tem MPB pura ao samba, ao samba misturado com música gaúcha, *rock*... Eu jamais definiria questões de estilo. O Coletivo chamou gente sem discriminar. Muita gente veio. Mas como a circulação de gente dentro dos encontros era muito variada, e às vezes a pessoa ia um dia e não voltava mais ou às vezes ficava indo, ia às vezes... Não tem como definir. (Vinicius, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Os músicos do EntreAutores se reconhecem e são reconhecidos enquanto músicos autorais por terem alguns percursos, experiências e domínio de saberes semelhantes que os representam como parte de um mesmo grupo. Em termos de gênero musical, a pluralidade é uma característica constantemente apontada pela maioria dos integrantes. Contudo, apesar da alegada pluralidade, alguns integrantes

mencionam as prevalências que se tornam evidentes:

Eu acho que havia um... Uma coisa meio comum assim que era pela música brasileira, acho que isso se destacava mais. Por exemplo: pessoas que cantavam em inglês apareceram, mas em número muito menor que as pessoas que estavam a fim de fazer português, que estavam a fim de fazer algo vinculado à música popular brasileira. As principais referências, acho que se destacaram em vários momentos assim, era tipo Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento... Para mim se destacou bastante, talvez porque eu também gostasse. Muitos homens, né? Algumas mulheres, também, mas eu não conseguiria traçar mais do que isso. Era uma espécie de conferência dos amantes da música. Amantes da música, como um todo, e eu acho que da música autoral. Quem tinha isso em mente, compor canções e existir um lugar que as pessoas estão apresentando suas composições próprias, acho que isso poderia ser um perfil das pessoas que estavam interessadas por ir pela produção local. O que está se produzindo localmente de música. (Caetano, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

No relato acima, buscando características para definir um perfil em termos de sujeito e de estilo musical que tende a se aproximar do Coletivo, o integrante indica a prevalência do gênero MPB, e brevemente comenta sobre a predominante presença de homens em relação às mulheres. Em outro relato também é mencionada a questão de gênero musical e a predominância masculina:

Eu acho que o Coletivo tem uma força que puxa pro lado nativista gaúcho. Porque a gente tem um momento que o Coletivo está sendo criado, que também é um momento em que, onde eu morava, a gente realizou um evento de compositores chamado de Fogueira em Sol Maior. E na primeira Fogueira em Sol Maior, 80% do pessoal que era do coletivo EntreAutores estava. Então aconteceu esse encontro rural na minha casa, no sítio onde eu residia e acontecia o evento do EntreAutores, era o encontro urbano, encontro da cidade. Então as músicas estavam sendo feitas na zona rural, que eram três dias de fogueira, elas eram finalizadas também nos encontros e audições do EntreAutores. Então a gente tem uma mescla, por exemplo: o [nome de um integrante do Coletivo], que é um dos grandes autores que participou do Coletivo, ele levou a [nome de uma banda], que é uma banda que surge do coletivo EntreAutores, pra gravar 7 dias na minha casa, nesse mesmo lugar onde a gente fez a Fogueira em Sol Maior. A

minha casa era tipo... O sítio que eu morava era uma comunidade, que a gente chamou de Tribo da Lua Vermelha, e lá a gente se encontrou por dois ou três anos... Acho que foram duas Fogueiras. E aí claro que partes de músicas que estavam sendo feitas lá no centro, no coletivo EntreAutores, eram terminadas lá pra fora e vice-versa. E apresentadas nas audições, aqui na cidade. [...] uma vez por ano, próximo do dia mundial da biodiversidade, a gente fazia esse encontro rural onde a gente tinha cerca de 50 compositores por três dias escrevendo sem parar. E esses compositores também eram os compositores do EntreAutores, entende? Só que o grupo EntreAutores se inspirava muito nesses eventos de composição da Taipa... Que eram esses eventos pra fora, só que nesses eventos pra fora só iam homens. Só iam homens. E agora que está tendo uns eventos nativistas que vai mulher de compositora. E ali, nesse que a gente fez, a Fogueira em Sol Maior, foi quando a gente inseriu as mulheres com eles. Então vieram compositores gaúchos de Uruguaiana, de Porto Alegre, de Santa Maria e de outros lugares e a gente se juntou pra fazer essas músicas. (Gal, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

No relato acima dois pontos são interessantes: a predominância do gênero nativista gaúcho e, também, a predominância da participação masculina. Nesse sentido, a questão da pós-colonialidade de gênero em relação ao processo identitário também se mostra presente, uma vez que a presença feminina é menor que a masculina no Coletivo. Essa questão ilustra que, apesar da heterogeneidade que conforma o Coletivo, há uma maior presença masculina. Também é um coletivo heterogêneo em termos de gênero musical, mas privilegia mais a MPB e a música tradicionalista gaúcha. É um coletivo heterogêneo, mas possui mais integrantes homens que mulheres – portanto, desigual. Trata-se de uma heterogeneidade, mas com preponderâncias que são importantes.

[...] Ah, outra coisa que tem muito no Brasil, que me chocou no início, são os concursos. Tipo, festivais, que no fim das contas tem sempre um júri escolhendo. São festivais de competição. Então tu compete, tua composição compete contra outra. E eu senti muito que esses festivais acabavam, também, moldando um pouco o repertório que a galera apresenta, porque a galera acaba apresentando e compondo para festival. Sobretudo no Rio Grande do Sul que tem isso em prol do festival nativista, onde tem muita regra pra seguir e tem muito músico que trabalha para compor para festivais. E isso significa seguir a fórmula que sabe que pode

vencer. E não necessariamente aquilo que realmente tem vontade de compor. Ou que saiba da tua criatividade. Mais como uma função. Que a função é ganhar o prêmio, então acaba sendo uma coisa muito funcional a música que é feita para ganhar esse concurso que já sabe que vai ter tal e tal júri, que presta atenção nisso e naquilo, e a letra tem que ter tal temática, tem que ter mais ou menos três palavras, nesse sentido dentro do mundo nativista, eu senti que isso cortava muito a criatividade da galera. Ou entortava, vamos dizer. Não cortava, mas a galera tinha que encaixar nisso para poder ganhar. E como esse é um dos poucos lugares que a galera tem para trabalhar e ganhar dinheiro, acaba sugando muitas pessoas que poderiam fazer coisas diferentes e novas, para dentro desse circuito que eu acho que uma hora vai esgotar, sabe? Porque... Bom, não sei se uma hora vai esgotar, mas sinceramente não sai muito para fora. [...] Isso é uma coisa que me surpreendeu muito e não gostei tanto assim dentro desse mundo dos festivais e da música regional. Depois tem todo outro mundo, todo um outro ambiente dentro desse mundo que tá lutando contra isso, logicamente. Só que é uma luta, eu vejo que é uma luta para poder também se sustentar por fora desse circuito que são os festivais. É poder mudar esses circuitos dos festivais para serem mais amplos, mais abarcativos. No Rio Grande do Sul para trabalhar como compositor tu tem que compor a música nativista. É uma coisa assim. E aí tu vai ter que se ater a essas regras [...]. (Marisa, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

No relato acima a integrante critica o cenário dos festivais de competição de música nativista gaúcho em relação a ser incentivado um tipo de produção musical que vai contra a “essência” que rege o Coletivo, e que acaba impondo limitações na criação da música autoral.

Na perspectiva dos integrantes, ser músico autoral está para além da criação (uma vez que o que se define enquanto músico autoral é a composição própria), pois envolve um determinado estilo que não está associado ao mercado hegemônico da música, que valoriza certos gêneros que possuem mais visibilidade, como é o caso do sertanejo. O estilo do Coletivo envolve uma forma específica de produção musical autoral e de vida, que está vinculada a um processo particular de socialização e experiências cotidianas entre os integrantes que compõem o grupo. Considerando as particularidades do caso dos músicos autorais, a análise parte do coletivo EntreAutores que é, ao mesmo tempo, plural e semelhante. A partir dos elementos e características que o constituem, é possível entender um cenário próprio da música autoral.

Os integrantes do Coletivo, apesar das suas distinções, são um grupo de afinidade onde cada um possui certo domínio ou conhecimento técnico a respeito das práticas artísticas. Essas práticas são compartilhadas, envolvendo sociabilidades, linguagem, valores, lazer e temas de interesse em comum. O vir a ser músico autoral é uma construção coletiva, a partir da qual os membros aprendem a se organizar e vão pouco a pouco se tornando parte e herdeiros do legado do Coletivo.

O Coletivo é um local de socialização profissional, a partir dos convívios acontecem trocas de aprendizagens. As experiências diferenciadas de cada um resultam em uma variedade de conhecimentos. Tanto aqueles que tiveram uma aprendizagem formal quanto aqueles que foram autodidatas, vão trocar essas experiências e esses conhecimentos, promovendo um outro tipo de aprendizado, uma construção do saber técnico a respeito da música autoral.

A sociabilidade que se dá nesse espaço inclui um circuito de amizade. O Coletivo é o local de produção autoral, de troca de conhecimentos, mas também de um encontro em grupo, uma roda entre amigos. O Coletivo é o local onde se constroem e se fortalecem valores e práticas a partir de uma série de relações. Vários integrantes, além do vínculo de amizade em comum, acabaram entrando em relacionamentos amorosos e até mesmo formando uma família propriamente dita. Em relação a isso, uma integrante relata sobre a sua trajetória a partir da participação no Coletivo:

[...] O EntreAutores é um divisor de águas na vida de muita gente que passou ali, na minha principalmente porque eu virei mãe. Então acho que não tem algo mais transformador na vida de uma pessoa que seja a maternidade. Eu fiz amigos, compadres que agora eu sou madrinha das crianças, os amigos são padrinhos da minha cria, e é uma amizade, é toda uma cultura, uma coisa que eu não sei explicar que é diferente. Não tem como descrever senão dizer que é um divisor de águas. É uma mistura de emoções porque foi um momento muito louco onde eu tava saindo de uma escola tradicional, digamos assim, para viver aquela utopia. Sabe aquele sonho que todo adolescente tem de viver da sua arte, sabe essa coisa assim? Eu acho que todo mundo pensava que era uma coisa possível porque todo mundo viveu muito intensamente isso, então foi um ano assim muito louco e muito bom ao mesmo tempo. E... Me trouxe o [nome do filho da integrante]... Não tem como dizer que não foi transformador e um divisor

de águas para a vida, para conceito de acreditar nas pessoas, de entender que tudo tem seu tempo... É muito profundo que eu não sei descrever em palavras sem te dizer isso. (Clara, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

A partir deste relato, observa-se que se desencadearam outras relações parecidas, que colocam em pauta não apenas uma rede de relações para a produção da música autoral ou para o desenvolvimento coletivo enquanto artistas, mas também a vida como um todo. As relações formadas no Coletivo se estendem para fora dele.

Diante do exposto, é a partir da identidade que o coletivo EntreAutores vai envolver, também, um processo de socialização profissional, um fazer parte que requer um longo tempo de interação e que promove o ingresso na atividade, formas de aprendizagem, as relações de sociabilidade e redes de troca de informações e conhecimentos. É pela identificação dos músicos autorais dentro do Coletivo que ocorre o processo de socialização entre os seus pares, assegurando o reconhecimento de seus membros como “profissionais”.

Segundo Dubar (2005), a socialização profissional vai permitir a inserção no mercado de trabalho, uma vez que as identidades sociais e profissionais são construções sociais que vão implicar na interação entre trajetórias individuais e sistemas de emprego, de trabalho e de formação. Pensando o campo da música, os músicos independentes correm o risco de não ter acesso ao mercado que a indústria da música proporciona, sendo o Coletivo um dispositivo de formação alternativo para a socialização profissional, nos termos do autor, que o capacita para a inserção no mercado de trabalho da música.

Além da socialização profissional, o coletivo EntreAutores propicia uma socialização política, onde as concepções de visões de mundo referem-se, também, ao capital social. Assim, é a partir da socialização política que os integrantes compartilham modos de ser e de existir, e constroem uma leitura politizada da atuação profissional e, também, do próprio Coletivo.

Os músicos autorais oscilam entre estar e não estar no mercado da música, por este motivo a inserção dos músicos autorais no cenário musical local é um dos propósitos do Coletivo e fator identitário. A identidade ou o processo identitário do

Coletivo está ligada à socialização profissional e política neste espaço, que é formador, fonte de experiências, de novas competências e de aprendizagens.

4 MERCADO DE TRABALHO: A EXPERIÊNCIA DOS ARTISTAS AUTORAIS/INDEPENDENTES

O cenário musical autoral trata-se de um mercado de trabalho específico que possui suas próprias regras. Nele, os vínculos de amizade, de reciprocidade, a relação com a cidade, a dinâmica das políticas públicas para a área cultural, entre outros aspectos, são cruciais para a compreensão da dinâmica dessa cena artística. O que é ser um músico autoral em um cenário que muitas vezes não é possível acessar as *majors*, o grande mercado, e o cenário local (bares, restaurantes, casas noturnas, etc.) é uma fonte econômica instável e pouco rentável?

Neste capítulo será tratado sobre o mercado de trabalho para os músicos autorais locais que se organizam de forma independente e buscam a inserção no cenário musical. As oportunidades, os espaços e as políticas públicas são características principais neste circuito de precariedade. O governo, no contexto aqui analisado, é o elemento que impacta diretamente tanto de maneira favorável quanto negativa. Outro ponto é que a socialização (explorada no capítulo anterior) possui um caráter difuso capaz de construir tanto vínculos de amizade, quanto visões semelhantes acerca do fazer artístico. Reconhece-se e enfatiza-se que existem movimentos diversos para análise, mas o que motivou a pesquisa foram os músicos que se interessam em se inserir no mercado de trabalho.

4.1 ESTADO E MERCADO: A INFLUÊNCIA DO GOVERNO NO ÂMBITO DA CULTURA

Segundo Becker (2010), os Estados e os seus aparelhos administrativos participam na produção e na distribuição da arte no seio dos seus respectivos países. As assembleias e os governos fazem as leis, os tribunais interpretam-nas e os funcionários zelam pela sua execução. Os artistas, os públicos, os fornecedores, os distribuidores, todos aqueles que de um modo ou de outro cooperam na produção e no consumo das obras de arte, agem no quadro dessas leis. Os Estados e os seus representantes, tal como os outros participantes na realização de obras

de arte, agem em função dos seus interesses. Em muitos países, o regime vigente adota uma perspectiva mais favorável em relação à arte. Nesses casos, o Estado toma disposições legais para favorecer as artes de várias maneiras. Quando os artistas financiam as suas atividades negociando as suas obras como bens alienáveis dos quais são proprietários, as leis que regem o direito de propriedade interessam-lhes diretamente. O Estado pode inclusivamente considerar como oportuno o estabelecimento de uma legislação relativa à cedência de bens artísticos, com o intuito de proteger os direitos e a reputação dos artistas.

Segundo Becker (2010), a primeira preocupação do Estado é manter a ordem pública e garantir o pleno usufruto dos direitos garantidos a todos os cidadãos, fazendo aplicar as regras do jogo. Os cidadãos podem queixar-se de que o trabalho de um artista interfere com o livre e legítimo exercício dos seus direitos, e apresentar queixa contra o artista em questão. Muitas queixas são resultado de desconforto físico e de contrariedades várias, um exemplo é barulho que pode incomodar, como é relato do integrante do Coletivo que é músico de rua:

[...] como músico de rua a gente já teve que reivindicar algumas questões não monetárias, mas sobre a participação da música no centro da cidade, da gente poder trabalhar ali, porque tem muitas pessoas que se incomodam com isso, se incomodam com barulho, muitos comerciantes e alguns moradores e que são a minoria, porque a gente tá ali muito mais de 10 anos, que tem muitos músicos de rua, então eu acho que é bem... Foi a única vez que a gente tentou conversar com o poder público da cidade. [...] A gente tem um salvo conduto, que é uma permissão que vale para qualquer músico que queira tocar na cidade. Normalmente fica com a gente e a gente tenta distribuir. Ah, tem um músico novo aí tocando e ele tem algum problema com a fiscalização. A gente vai, leva o salvo conduto, fala pra eles: "ó, vocês não tem o poder pra retirar o músico porque a gente tem uma autorização aqui, um salvo conduto, que permite a nossa atividade de acontecer em qualquer ponto da cidade". (Djavan, Integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

No caso relatado, o integrante do Coletivo possui um salvo-conduto emitido pela Prefeitura, que permite a ele exercer seu trabalho sem constrangimento ou obstáculo por outras pessoas. Portanto, o Estado age com os participantes nos mundos da arte, facilitando a realização das atividades artísticas com o apoio direto

ou indireto. Também pode constranger as atividades artísticas tidas como criticáveis ou impedir a sua difusão (o modo de intervenção mais corrente). Neste sentido, todos os artistas dependem do Estado, e as suas obras são um testemunho dessa dependência (BECKER, 2010).

Recuperar a reflexão de Norbert Elias (1995) sobre Mozart e seu contexto histórico, político e social possibilita compreender as relações do artista, não mais na sociedade da corte, mas no contexto do Estado e do mercado capitalista, procurando descobrir suas configurações fundamentais. A partir da vida de Mozart, enquanto indivíduo, artista na corte austríaca, o autor recupera aquele momento histórico e a sua configuração, bem como as pressões sociais que agem sobre o indivíduo.

Com respeito à música, a situação ainda era muito diferente naquela época – especialmente na Áustria e em sua capital, Viena, sede da corte imperial como, em geral, também nos pequenos países alemães. Tanto na Alemanha como na França, as pessoas que trabalhavam neste campo ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos (e do patriciado burguês urbano, que seguia seu exemplo). Na verdade, mesmo na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha. Se sentisse uma vocação que o levasse a realizações notáveis, quer como instrumentista, quer como compositor, era praticamente certo que só poderia alcançar sua meta caso conseguisse um cargo permanente numa corte, de preferência em uma corte rica e esplêndida. (ELIAS, 1995, p. 17-18).

Na corte principesca – o palácio do príncipe –, os músicos eram tão indispensáveis quanto os confeitores, cozinheiros ou criados e ocupavam o mesmo *status* na hierarquia da corte. Esta era a estrutura fixa para se desenvolverem. Também, para o grande artista burguês, era característico viver em dois mundos. Toda a vida e obra de Mozart foram marcadas por esta cisão, que, por um lado se movia em círculos da aristocracia de corte, por outro era membro do círculo dos empregados de nível médio, o que poderia ser chamado do mundo “de escala abaixo”. Apesar da sua identificação com a nobreza da corte e seu gosto, Mozart

tinha ressentimento pela humilhação que ela lhe impunha. Neste contexto, Mozart toma a decisão de deixar Viena e seu mecenas para ser autônomo, por sua própria conta, em um mercado de trabalho que não havia ainda integrado esta possibilidade.

O conflito de Mozart com seu empregador mostra como o músico daquela época dependia de um emprego na corte ou junto a um principado de corte. Assim, Elias (1995) destaca um princípio de tensão entre a produção artística e o trabalho cotidiano realizado por Mozart, em um contexto que não reconhecia o seu valor artístico, nem a necessidade de independência, material e estética, dos criadores e intérpretes.

Cabe aqui retomar a indagação feita por Segnini (2008) para refletir sobre o espaço do músico autoral no mercado de trabalho: o que significa, no presente, ser socialmente reconhecido como artista e ser ao mesmo tempo capaz de alimentar sua família, na sociedade moderna? Como os trabalhadores artistas se inscrevem na sociedade salarial, sobretudo no período mais recente, no contexto de mundialização, privatização da cultura, precariedade, inconstância, instabilidade e falta de reconhecimento (material e simbólico), por exemplo?

4.2 ESTADO E MERCADO NO BRASIL: INFLUÊNCIA E DEPENDÊNCIA DO GOVERNO NO ÂMBITO DA CULTURA

No Brasil, a Constituição Federal de 1988 instituiu um dos seus grandes marcos no processo de democratização e reorientou as noções de cultura e de patrimônio. Segundo o art. 215, “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

As leis que se sucederam tiveram efetiva relevância no trabalho artístico, somente a partir do momento em que o processo de democratização política é articulado ao Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado, elaborado pelo Ministério da Administração Federal de Reforma do Estado (MARE), assegurando as bases institucionais das mudanças previstas. Os objetivos da reforma são colocados em termos da própria modernização do setor público, cujas palavras de ordem são a busca da eficiência e da eficácia pela melhora da “governança pública”.

O Plano Diretor da Reforma do Estado no Brasil foi publicado em novembro de 1995 com o objetivo de estabelecer as diretrizes para a mudança do setor público federal, baseadas na ideologia da gestão por resultados. Dessa forma, os teatros públicos e estatais criaram fundações e organizações sociais, previstas no Plano Diretor, orientando a passagem da arte enquanto bem público para a lógica privada em busca de resultados. Os artistas vivenciaram as implicações dessas mudanças. Assim, a privatização das empresas estatais, a terceirização de serviços auxiliares para empresas comerciais e a contratação de organizações sem fins lucrativos para a prestação de serviços sociais e científicos, são reformas destinadas a reforçar a capacidade do Estado, retirando-o de funções que não lhe cabem (SEGNINI, 2008; 2014).

Segundo Segnini (2008), no quadro institucional brasileiro, o Estado representa a principal instituição de suporte financeiro na concretização das atividades artísticas. No entanto, sobretudo nos últimos vinte anos, é observado cada vez mais a crescente e relevante presença das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado no financiamento do trabalho artístico. Para fazerem da arte um grande negócio, as grandes corporações possuem estratégias que possibilitam esta opção política. Os interesses dos governos neoliberais nas propostas de livre mercado somaram-se aos interesses das grandes corporações em aumentar sua influência no âmbito cultural, minimizando custos por meio da renúncia fiscal e maximizando lucros, por meio da divulgação de suas marcas. A autora também evidencia que o trabalho artístico e intelectual decorre da efervescência das mudanças sociais observadas na segunda metade do século XX, mais especificamente após o término da ditadura civil-militar em 1985, intensificado ainda mais no processo de mundialização e expansão do ideário neoliberal.

Em 1985, é criado o Ministério da Cultura no Brasil. As leis que se sucederam tiveram efetiva relevância no trabalho artístico somente a partir de 1995, dez anos depois, no momento em que o processo de democratização política se articula ao fortalecimento do mercado. Essa questão é regulada por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei n. 8.813/91), conhecida como Lei Rouanet, no âmbito federal, e define as bases da política de relações entre o Estado, capital privado e renúncia fiscal para investimento em cultura. Trata-se, portanto, de recurso público, direcionado de acordo com a capacidade de elaboração de projetos dos diferentes grupos e exigências dos patrocinadores (SEGNINI, 2014).

Segundo Segnini (2014), entre os investidores, destaca-se a participação de grandes empresas estatais como a Petrobrás e o Banco do Brasil no financiamento das atividades artísticas. Evidencia-se, dessa forma, que mais do que uma decisão econômica, trata-se de uma opção política neoliberal de gestão da arte por meio das decisões corporativas. Nos Estados e Municípios, a lei de incentivo à cultura por meio da isenção fiscal é reproduzida, tornando ainda mais significativo o volume das verbas geridas por empresas privadas, fundações e organizações sociais.

O artista – na qualidade de trabalhador – estabelece uma ligação estreita entre a atividade artística criativa (e seus desafios) e a esfera do trabalho criador de valor (e seus constrangimentos). Nesta segunda dimensão, submete-se às formas de controle expressas no financiamento, na gestão do trabalho artístico, nas formas de remuneração (salário, cachê) e nas relações de trabalho. A constante tensão entre arte, trabalho e profissão revela que o resultado do trabalho artístico está submetido aos controles exigidos na produção do valor, mesmo que justificados em nome da qualidade artística e não do valor criado – difícil de ser mensurado –, mas inscrito na esfera ampliada de acumulação do capital. (SEGNINI, 2014, p. 263).

Segnini (2008) analisa o relevante papel do Estado no crescente financiamento das artes no Brasil por meio dos objetivos e mecanismos de financiamento do Programa Nacional de Cultura, vinculado ao governo na esfera da União para delinear o contexto no qual se inscreve o artista e seu cotidiano de trabalho, a partir dos anos 90. Segundo a autora, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), criado em 1991, objetiva fomentar e promover a produção cultural no país e é formado por três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal (Mecenato) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). No entanto, foi somente no ano de 1995, com o início do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, que a União passou efetivamente a criar condições institucionais objetivando a efetiva implementação da lei. Entre elas, destaca-se a criação da Secretaria de Apoio à Cultura, no MINC.

O fomento cultural no Brasil ocorre principalmente a partir da Lei Rouanet, viabilizando a execução de milhares de projetos artísticos e culturais por todo o país. Outra forma é através do Fomento Direto, que possibilita a manutenção de espaços culturais, a concessão de bolsas e premiações, a implementação de

instrumentos de financiamento reembolsável e a realização de editais de apoio à produção cultural. O seguinte relato expõe sobre o funcionamento dos editais existentes no Brasil:

É, essa do Aldir Blanc é um modelo emergencial que a gente, a gente o setor cultural, tá debatendo e construindo uma luta no Brasil inteiro pra garantir que se torne permanente. E existe o recurso pra isso. No fundo do recurso da cultura. [...] A lei Rouanet é outro modelo... A gente já teve grandes discussões sobre a Rouanet, ela tem um modelo que eu acho que tá ultrapassado, mas ela não é o problema que tá pintado pelo bolsonarismo. Como se fosse só despejar dinheiro no artista. Pelo contrário, a lei Rouanet tem uma falha muito grande que é o mecanismo que ela permite que o empresário decida pra onde que vai o dinheiro do imposto dele, e não um conselho público de cultura. Então aí tá uma cilada da Rouanet que tem que ser resolvida com o tempo, mas ela é útil, é interessante. Só que captação de recursos, se tu é um pequeno artista independente, não tem tanta organização empresarial em torno de ti, é muito difícil tu elaborar um projeto, captar o recurso, executá-lo, prestar conta dele e além de tudo isso, exercer o criativo, também. É muito difícil fazer isso. Os melhores, pra mim, eu acho que são os ideais são os modelos de incentivo que são diretos. Uma vez aprovado seu projeto, tu acessa o recurso. E depois tu dá conta dele. Tu não tem que sair captando junto com as empresas. Ele vem direto do fundo da cultura. São esses que são os mais disputados, tanto os públicos quanto os privados. Ou da área musical que a gente tá habituado que tá super disputado, ele tem uma coisa de lançar tendência, de sempre trazer uma vanguarda no olhar pra nova música brasileira, enfim, tem várias que eu poderia citar aqui mas ficaria maçante. Então eu acho que sim, tem um universo de editais, mas tem que ser ampliados e qualificados, com certeza. (Ney, produtor cultural na cidade de Santa Maria, 2022).

Na sociedade contemporânea, o profissional da área da cultura pode ser um assalariado, um autônomo na luta pela renda, um desempregado e, com frequência, um trabalhador precário. O músico independente pode estar em uma condição fortemente heterodirigida, por isso, buscar e concorrer a editais de fomento é uma competência cada vez mais necessária. O financiamento promovido através de editais oportuniza a inserção dos músicos autorais no mercado de trabalho da música uma vez que, sem esse tipo de financiamento, muito provavelmente não

conseguiriam executar seus projetos. Em se tratando disso, o ápice do coletivo EntreAutores foi a conquista representada na aprovação de edital e que resultou no lançamento da Coletânea 2019 com 12 faixas selecionadas por dois integrantes que idealizaram e escreveram o projeto. As inscrições do Coletivo em editais aconteciam em nome daqueles integrantes que tinham CNPJ, tendo em vista que o processo de inscrição em edital acontece em nome de pessoa jurídica. Em função disso, a formalização do Coletivo já foi um assunto debatido entre os integrantes, visando justamente facilitar o acesso a editais, mas a ideia não foi levada adiante. Esse fato demonstra a tamanha importância que os editais possuem. Torna-se indispensável uma mobilização dos artistas para que se ampliem as oportunidades no mercado cultural, a partir desse tipo de trabalho estético.

Segundo os dados do IBGE de 2021, sob a ótica de posição na ocupação, o trabalhador por conta própria é a principal categoria de ocupados no setor cultural. Em 2020, o percentual desse grupo foi de 41,6%, seguido dos empregados do setor privado com carteira (37,7%) e sem carteira (11,3%). Em todos os setores, nesse mesmo ano, o grupo com o maior número de ocupados foi o de empregados do setor privado com carteira (37,6%), seguido do conta própria (25,4%) e empregados do setor público (13,0%). Destacam-se, no ano de 2020, as categorias mais associadas com a informalidade, os empregados do setor privado sem carteira e os conta própria, que perderam participação relativa na ocupação, principalmente no setor cultural.

A partir de todas as implementações de leis e as reestruturações no âmbito da cultura no Brasil desde a Constituição Federal de 1988, compreende-se a importância do fomento na área da cultura, principalmente para os músicos independentes, uma vez que o mercado profissional da arte é singular e sua existência tem relação direta com políticas públicas, já que, sem isso, fica-se dependente do mecenato ou das famílias dos artistas que podem investir na carreira. O relato a seguir mostra a importância das políticas públicas para o mercado da música:

[As políticas públicas] Já avançaram muito no Brasil e hoje a gente vive um cenário terrível²⁷, ainda que no Rio Grande do Sul tenha se mantido

²⁷ O “cenário terrível” descrito pelo entrevistado no relato refere-se ao governo do presidente Jair Bolsonaro que teve seu mandato presidencial do dia 1 de janeiro de 2019 a 31 de dezembro de 2022.

algumas conquistas. Mas em escala ampla, nacional, com esse governo fascista, preconceituoso, anti-intelectual, contracultura no fiel sentido da palavra, obviamente o projeto desses caras é matar a mímica o universo que a gente produz, enfrenta, vive... Então houve um retrocesso muito grande ao mesmo tempo que há uma expectativa muito grande²⁸ que retorne o investimento na criatividade do setor cultural. E na manutenção mesmo, sabe? Possibilitar, viabilizar que novas iniciativas consigam organizar pelo menos seus primeiros passos com algum subsídio, depois que já tem um certo histórico, uma certa solidez artística, estética... Claro que sim, óbvio que é isso. Não é pra banda que tá ensaiando na garagem, é pra alguém que já tem algo mais elaborado, mas pra dar o próximo passo pra começar a gerar... Porque cultura, o mercado cultural gera muita grana, muito emprego, eu não tenho os números aqui, eu não vou mentir, mas tu pesquisa e facilmente descobre isso. É isso que precisa ser trazido à tona. Então o mais óbvio em qualquer economia, em qualquer país, é que os setores que geram produtividade e receita, que eles tenham investimento também por parte... Até banco recebe grana do Estado, então óbvio que o setor cultural tem que receber, também. Pra capacitar, pra formar, pra estimular a criação, pra organizar, pra dar solidez pras cenas locais e regionais. E descentralizar, sair da capital. Capital já tem, sempre teve, sempre vai ter. Interiorizar. Revelar o que já tem, fortalecer, dar consistência, criar um ambiente com segurança pra trabalhar. Política pública é pra isso. (Ney, produtor cultural na cidade de Santa Maria, 2022).

As políticas públicas criam espaços de ocupação para os trabalhadores da área da cultura – que é uma cadeia ampla – associada ao espetáculo. Outra questão apontada no relato é que o fomento na área da cultura está ligado a “capacitar”, “formar” e “estimular a criação”, competências cada vez mais necessárias ao músico independente, no atual cenário do mercado de trabalho, para buscar e concorrer a editais de fomento. A crítica ao governo voltado para a questão da cultura destaca a importância da representatividade política no setor cultural como um elemento fundamental na viabilidade dessas políticas. Nesse contexto, a representatividade política tem um peso importante em relação a incidir sobre as leis e, conseqüentemente, sobre o mercado da música.

²⁸ A “expectativa muito grande” mencionada no relato remete a eleição presidencial, que estava acontecendo naquele período da entrevista, e a sua conseqüente possibilidade de mudança no setor da cultura com a eleição do candidato Luiz Inácio Lula da Silva, atual presidente do Brasil.

No Brasil, uma figura conhecida da música popular brasileira que passou a seguir carreira política é Leci Brandão²⁹. Cantora, compositora e umas das mais importantes intérpretes de samba, tornou-se Conselheira da Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e membro do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, em 2004, onde permaneceu nesses postos por dois mandatos (4 anos). Em fevereiro de 2010, filiou-se ao PCdoB e candidatou-se ao cargo de deputada estadual por São Paulo, tendo sido eleita e reeleita em 2010, 2014, 2018 e 2022. Como parlamentar, dedica-se especialmente à promoção da igualdade racial, ao respeito às tradições de matriz africana e à defesa da cultura popular brasileira.

No Rio Grande do Sul, a Assembleia Legislativa possui uma comissão permanente de Educação, Cultura, Desporto, Ciência e Tecnologia³⁰ onde as principais funções são assuntos referentes à educação, cultura e patrimônio histórico e desenvolvimento artístico, científico e tecnológico. Essa comissão é formada por um presidente, um vice-presidente, 9 titulares e 11 suplentes. Entre os 21 integrantes da comissão, apenas um representa diretamente questões relacionadas à música. Luiz Marengo (PDT), músico nativista com carreira profissional iniciada em 1988, quando começou a participar de festivais, desde criança se interessou por música, sendo o único da família a seguir o caminho artístico. Morou em várias casas e lugares até conseguir viver da música e em 1990, gravou seu primeiro disco ao lado de Jayme Caetano Braun. Ao longo de 34 anos de carreira, Marengo gravou 25 obras e se tornou uma das maiores vozes da música regional, tendo influenciado toda uma geração. Em 2018, foi eleito deputado estadual com 24.607 votos, conquistados na grande maioria dos municípios do estado, dando continuidade ao pioneirismo em sua vida, iniciado com a atividade artística.

Outra fala do produtor cultural de Santa Maria/RS sobre o Conselho Regional da Música aponta, nesse sentido, para os esforços de constituição de uma identidade profissional:

²⁹ SÃO PAULO (Estado). Assembleia Legislativa. **Leci Brandão**. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/deputado/?matricula=300513>. Acesso em: 17 Abr. 2023.

³⁰ RIO GRANDE DO SUL (Estado). Assembleia Legislativa. **Comissão de Educação, Cultura, Desporto, Ciência e Tecnologia**. Disponível em: <https://www.al.rs.gov.br/legislativo/Comissoes.aspx?IdComissao=8>. Acesso em: 17 Abr. 2023.

Tem o [Conselho da Música] Nacional [...]. Eu participei do Regional. Nunca participei do municipal, por exemplo, só do Regional. [...] A importância de participar é ajudar a construir o sentido da política pública, né? Pra onde ela vai, quem ela vai abranger, seus critérios, os seus conceitos... E tentar tornar isso menos burocrático, menos uma visão de estado, quadrada, de gabinete e mais sensível ao que acontece de fato em cada setorial, mas muitas vezes acaba que o próprio conselho acaba se contaminando da burocracia mais pesada do estado e também cria um grau de distanciamento em relação à sociedade. Entre a política pública e a sociedade. Então eu achei uma experiência interessantíssima, certamente, com certeza foi para minha formação, mas achei ela pouco deliberativa, pouco aberta, pouco consultiva para ambientes fora da reunião... Então eu aposto que os conselhos têm que se multiplicar, se fortalecer, precisam se aprofundar, mas mudar também um pouquinho a sua dinâmica, se tornar um pouco mais porosas, sair mais, abrir mais. Porque se não a gente cria um conselho de especialistas, de notáveis, não é essa a intenção. A intenção é a representatividade, trazer as demandas de cada comunidade cultural e deixar isso se tornar visível no corpo da lei, do edital. (Ney, produtor cultural na cidade de Santa Maria, 2022).

A participação no Conselho da Música é expressão, também, da socialização definida por Dubar (2005), no sentido que uma identidade profissional e, portanto, social, se constitui não apenas em relações de trabalho, mas também da participação de atividades coletivas em organizações e na intervenção em representações. A experiência do interlocutor mostra como a busca por espaços específicos, que passa pelos profissionais deste campo, é entendida como a aprendizagem profissional que forma novas experiências e competências, e que forma o pertencimento a partir da interação entre os envolvidos.

A política pública também traz outros horizontes para os artistas que vão além de indivíduos às voltas de uma lógica meritocrática. A experiência do orçamento participativo em algumas cidades do interior, e também capitais, por exemplo, impactou de modo significativo o montante de recursos e o tipo de política para o campo da cultura. Essas ações influenciam nas oportunidades para os artistas, no mercado e, em grande medida, também protegem os artistas de ficarem a mercê de uma competição desenfreada, que pode acabar levando a uma reprodução do que já é hegemônico.

O principal tipo de inserção no mercado de trabalho – o cenário musical – é através da apresentação do músico ao público. Todo tipo de *show*, festa, espetáculo ou outras formas de apresentação envolve custos financeiros. Nesse sentido, os editais são a principal forma de inserção no mercado, uma vez que é através deles que o músico autoral tem a possibilidade de se apresentar ou até mesmo produzir seu trabalho. O relato a seguir explica a atual dinâmica de apresentação:

[...] Pega o exemplo de uma banda chamada Boogarins, que é uma banda que toca um *rock* psicodélico [...] é uma banda que se for tocar hoje numa casa noturna no interior, e mesmo cidades como Porto Alegre, não coloca mais que 300, 400 pessoas. E no entanto tem um custo mais alto, porque é mais profissional e tal. Então tem os seus dilemas, sabe? São bandas que já custam mais, e no entanto não oferecem tanto retorno de público. Na quebra disso, como é que se resolve? Com patrocínio, com edital... Então cada vez mais é fundamental que se discuta políticas públicas porque não é justo você trabalhar com artistas com grande respaldo popular. No MorroDália que a gente tá produzindo pro mês que vem, agora, tem desde Gilsons, Duda Beat, Ultramen, até bandas que ninguém conhece, até Caego a Jajara. Umas coisas que ninguém conhece. E no entanto, para se tornarem conhecidas, elas precisam tocar em festivais assim. E o modo de garantir o pagamento, a inserção, é que a gente tenha acesso a política pública de investimento no setor. É isso. Porque se não, se depender só das próprias pernas do artista e do empreendedor, não fecha a conta. (Ney, produtor cultural na cidade de Santa Maria, 2022).

O interlocutor evidencia o papel do Estado no mercado da música e a respectiva importância que detém na concretização das atividades artísticas, principalmente por possibilitar o acesso de músicos menos conhecidos a este mercado. A rede de influência dos músicos também entra com função de importância, sendo, portanto, duas as variáveis reguladoras deste mercado de trabalho: o Estado e as relações sociais (a família está relativamente associada à segunda variável).

O seguinte relato de um integrante do coletivo EntreAutores se contrapõe ao relato analisado anteriormente e defende que a competência do próprio artista independente pode ser considerada mais importante que o sistema de políticas públicas disposto para os artistas:

A leitura que eu faço do mercado atual no país é a seguinte: o artista independente, de certa forma, a gente tá vivendo um momento em que depende muito mais da própria pessoa do que dos sistemas que estão dispostos pra gente, principalmente o sistema de políticas públicas e tudo mais. E eu entendo que as pessoas que conseguem se planejar e estruturar o que elas querem dizer com seu fazer artístico e mesclar tudo isso aos fatores das dificuldades que a gente tem com a comunicação hoje em dia, com o sistema político, a leitura que eu faço é que existe um mercado para ser explorado e que não é fácil, entendeu? E a gente precisa aprender a melhorar a nossa comunicação enquanto setor artístico. O artista precisa aprender a se comunicar melhor com o público que está ali pronto para descobrir o que as pessoas oferecem. Eu penso assim: a internet democratizou o acesso à cultura, mas não quer dizer que isso esteja mais fácil, talvez tenha se tornado mais difícil. Mas um dos fatores que a gente tem que atentar muito mais é entender as maneiras de se comunicar, da comunicação, para fazer com que esse período seja conveniente para quem decidiu trabalhar pela arte, se remunerar e se sentir digno do fazer artístico. [...] Há uma necessidade do próprio artista de entender urgente os fatores da sua comunicação para com o público, porque já que a gente não depende tanto mais das grandes gravadoras, dos sistemas, ou até mesmo artistas do interior, eles precisam correr muito atrás da máquina pra encontrar essas ferramentas de comunicação e fazer com que a gente acesse as pessoas dessa maneira democrática, que é a internet, que é onde todo mundo teoricamente tem seu espaço, né? (Buarque, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Na fala acima nota-se certa preocupação com o setor musical independente com um viés do discurso empreendedor, no sentido de que o entrevistado reconhece que as políticas públicas são um meio que está disposto para o artista independente, mas que parte das competências do artista independente “empreender” um novo meio de inserção através da comunicação, se destacando e ganhando seu espaço entre outros artistas. A fala reforça, assim, o empreendedorismo, característica presente nos novos discursos envolvendo o mundo do trabalho e da empresa e que estimula a demanda por profissionais dotados da qualidade de autogerência e também de ideais empreendedores de modo meritocrático (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009).

Nota-se a ambiguidade da posição do músico independente que, apesar da sua denominação de “independente” – oriunda do senso comum da comunidade

artística em relação à produção de uma música que não está atrelada à produção da grande indústria da música –, na prática, depende dos poderes políticos e econômicos para atuar com o ofício da música. Essa dinâmica ambivalente é explicada no relato a seguir:

Eu acho que independente é uma palavra polivalente, né? Às vezes o cara já tá ligado a uma gravadora e ainda tem certas atitudes independentes, a formação independente. Agora, eu acho que é isso. Basicamente você pode ter eventualmente um patrocínio, pode eventualmente ter um contrato, pode eventualmente ter um edital, mas o percurso, a trajetória, é pautada por decisões, primeiro que são próprias do artista, da sua profissão, enfim, e ele só consegue entrar no mercado através de caminhos da independência das grandes gravadoras e tal. Olhando a cena com a grande, ele pode significar ainda muita coisa pro independente onde já não é mais, já tá respaldado por uma chancela que o independente não tem. O independente é aquele que vem e que atua seja onde for no mercado sem a substância da corporação, que é garantir a circulação por grande mídia, que é garantir... De forma que não a espontânea. Que é quase um contrato. Um jabá. O independente não tem jabá, o independente tem sua rede de influência, é isso. Agora, é difícil definir. Independente no sentido de que não está vinculado a uma vontade, a uma instância definidora, por exemplo. Uma gravadora pode recusar o disco novo do artista X. “Esse não serve pra nós”. O independente não tem isso. O seu trabalho está acima de tudo. A sua linguagem, a sua arte, a economia da coisa também, mas ele tem uma garantia de autonomia. É muito mais sobre autonomia do que sobre independência. Independência sempre depende de alguma maneira. [...] Os independentes são super dependentes, mas acho que a diferença é que é uma independência circunstancial, eles não estão amarrados institucionalmente. É o exemplo que eu usei antes ali, não tem uma instância acima de ti que define o que tu vai fazer. Um edital não te obriga a fazer tal coisa. Se tu é aprovado no edital tu vai prestar contas do que tu fez. É isso. (Ney, produtor cultural na cidade de Santa Maria, 2022).

Para o interlocutor, o "independente" é visto como um componente da identidade, e não como um mero aspecto nas relações de trabalho e no mercado mundial. Assim, mesmo que com uma maior ou menor dependência, o músico independente é desse modo reconhecido pelo seu estilo de vida e por sua autonomia na estética do seu trabalho em relação aos padrões geralmente

requeridos pela indústria hegemônica da música. Consequentemente, a priorização da estética da sua música acaba restringindo o espaço de atuação no mercado de trabalho da música.

4.3 CENÁRIO MUSICAL NO BRASIL: REPERTÓRIOS CRÍTICOS AO *MAINSTREAM* DA MÚSICA NACIONAL

Um dos segmentos que mais se transformou nos últimos dez anos foi o da música, que passou por mudanças profundas em suas formas de produção e consumo. Em 2011, no início da década, o *streaming* engatinhava no Brasil e o CD ainda era a principal mídia para os fãs se conectarem com os artistas preferidos e seus sucessos. Hoje, o cenário é completamente diferente, com o *streaming* no auge. Além das transformações tecnológicas, o mundo também foi abalado pela pandemia da Covid-19, a partir de 2020, trazendo um cenário inédito e desafiador que impactou fortemente a classe artística.

Assim como a forma de consumir música mudou bastante ao longo da década, o gosto musical dos brasileiros também se transformou. Segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), em 2011, das 20 músicas mais tocadas em rádios naquele ano, 13 eram canções internacionais. Entre as 7 nacionais, o novo sertanejo já ocupava um lugar de destaque no *ranking*³¹. Era o início da escalada do gênero, que depois ainda ganharia vertentes como sertanejo universitário e forró (mistura de forró com sertanejo). Já em 2020, o top 20 das mais tocadas em rádios de 2020 mostra a consolidação do sertanejo³².

O relato a seguir apresenta pontos característicos principais para um contexto geral do cenário musical no Brasil:

Acho que a gente tem muita coisa acontecendo, né? Acho que tem muitas vertentes. A gente tem um grande domínio do sertanejo universitário, que é compreensível, a população se interessa, mas eu também acho que tem

³¹ Ver anexo D.

³² Ver anexo E.

um grande patrocínio que parte do agronegócio que faz com que o sertanejo seja um gênero meio “predatório” assim. Já há casos comprovados que eles têm músicos sertanejos que eles pagam não só para eles tocarem na rádio, como isso já aconteceu, isso é uma prática que acontece há muito tempo, mas inclusive para outras pessoas não tocarem, como foi com a Anitta. Já tem vídeo que se fala nisso, de tipo assim: “Ah, quanto que é para a Anitta não tocar nesses 10 melhores? Vamos tentar manter os 10 mais ouvidos do sertanejo e tal”. Aí a gente tem o *funk*, que eu acho que é um movimento social, né? Que ele não é simplesmente a música, ele é um movimento de autoestima da favela, autoestima da periferia, de poder sonhar, de ter uma realidade diferente daquilo que é pintado por quem é de fora, tipo: “Ah, aquilo vai ser só sobre pobreza, vai ser só sobre...” não, tipo assim: “A gente quer fazer um som que fale sobre o nosso dia a dia ou que fale sobre os nossos desejos, vamos criar um novo desejo, uma nova maneira de ser visto, vamos criar um futuro” ele é assim... Uma arma social. O *rap* também tem esse mesmo lugar. O sertanejo de certa forma se apropria do *funk*, no sentido de que ele tem esse vínculo com o agronegócio, e aí o agronegócio tem... Tem uma veia do agronegócio que tá interessado em valorizar o próprio agronegócio, para que as pessoas enxerguem aquilo de maneira positiva. Então também tem uma história de superação às vezes dentro do sertanejo que é como se fosse “a roça venceu”. Já ouvi gente dizendo que “a roça venceu”, que é uma ideia que só pode ter partido de uma cópia de que a favela também venceu. Esses sertanejo, *funk* e *rap* seriam os três principais. E aí depois a gente tem tipo, *mediastream*, que aí são várias bandas, assim, tipo meio de MPB, de *rock* ou de... Sei lá, artistas independentes, e aí esses artistas, eles têm uma dificuldade maior para conseguir fazer turnês, eles precisam de um grande ecossistema de festivais que consigam colaborar entre eles e consiga fazer, tipo assim: existem festivais que só vão tocar no nordeste no verão. Aí quando chega mais... Vamos dizer que no inverno vão ter festivais no Nordeste e aí no verão tem festivais no Sul. Aí tem o Morrostock, tem o Psicodália, tem o Coquetel, em Brasília tem outros... E tem outros que fazem um grande esforço para que essas pessoas do *mediastream*, que eles não são os que tocam na rádio, mas que conseguem fazer um movimento pelo Brasil, tocar. (Caetano, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

O sertanejo é percebido como um dos gêneros musicais mais difundidos no Brasil, com seu respectivo espaço consolidado no cenário musical. Os artistas autorais, por não terem um espaço, no sentido de não se enquadrarem nos gêneros

predominantes, precisam de maiores esforços e estratégias para entrar ou criar um novo espaço, um novo público. Os festivais, como já relatado anteriormente, são um meio de inserção – desde que bem articulados enquanto uma rede.

[...] O show é uma das principais formas do artista conseguir fazer dinheiro, né? Pagar todo mundo que está envolvido e tal e isso tá difícil, assim. Numa questão global, que é de pandemia e que é de guerra, também, e não sei mais o que poderia ser. Mas acho que tem uma dificuldade assim de fazer o negócio dar certo para todo mundo, sabe? E tem algumas pessoas que estão sofrendo mais. E aí tem essa questão de outra fonte de renda do músico, que seria essa questão das plataformas de *streaming*, das plataformas musicais: *Spotify*, *Apple* e tal... Mas que são plataformas que pagam muito pouco. [...] [o Spotify] é um aplicativo que é o principal ponto de conexão para se ouvir música hoje, que a gente não depende mais de *download* e tal, e nem de rádio, mas assim, o artista vai ganhar 0,002% de dólar a cada tantas execuções. Então... Tem que ser “esperto” para conseguir gerar essa renda, essa subsistência. Tá tudo em transformação. Acho que sempre houveram desafios. Na época que tinha gravadora para patrocinar e distribuir também tinha os seus desafios. E o desafio dessa geração é esse de lidar com essa rentabilidade. Óbvio que tem muita gente fazendo dinheiro, mas não é todo mundo que vai... São muitos atores. (Velooso, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

No meio mais atual de divulgação e consumo de música, as plataformas digitais na internet, empresas crescem e acabam intervindo no mercado musical, impactando as carreiras. Assim, as novas grandes empresas da música acabam, também, influenciando em relação a critérios, valores e demandas externos aos aspectos técnicos e estéticos valorizados pelos profissionais. Essas mudanças em uma perspectiva global da música acabam impactando o local, como é constatado:

Eu acho que, por exemplo, o formato bar, onde tu vai, fica comendo alguma coisa, tomando um *drink* com o namorado... É ali onde o *cover* acontece mais, né? Porque as pessoas não querem prestar muita atenção, só querem conforto com a música. Não querem nada que incomode, que desafie o senso estético, que seja estranho. Então o *cover* hoje acontece basicamente aí. As casas noturnas, e eu trabalho numa delas, o [nome da casa noturna em Santa Maria], estão tendo uma grande dificuldade em trabalhar com música ao vivo pelo seguinte: nem *cover* leva mais muita

gente. As pessoas estão consumindo de forma muito mais instantânea o produto musical. O *hit* da semana passada envelhece na semana que vem, já. [...] O *hit* da Anitta já envelheceu, não adianta tocar “vai malandra”. E isso eu não falo... entendeu? Eu falo constatando. Eu falo sem julgamento. E a gente teve uma pandemia no meio disso, né? Então assim, alguns comportamentos de público desapareceram. Eu trazia bandas pro [nome da casa noturna em Santa Maria] que colocavam 300, 400 pessoas na noite. Hoje elas não colocam 100, 120 pessoas. Tem uma mudança de *feeling* de público que ela é um fato. Então as próprias casas noturnas não são o melhor espaço pra isso, mas claro, o sertanejo continua muito bem, porque tem recurso próprio pra isso... Não quero desmerecer os músicos, mas é uma outra cultura, ela é mais *mainstream*, então ela consegue dialogar com faixas mais amplas de público, com camadas sociais que têm maior poder aquisitivo, também... Embora seja bem popular. O pagode eventualmente, samba, mas música alternativa, se você me perguntasse aonde eu posso ver um *show* que tenha uma proposta estética ousada, diferente, desafiadora, eu não saberia dizer qual é o lugar por excelência que faz isso em Santa Maria porque se tornou economicamente inviável. Lá no início do [nome da casa noturna em Santa Maria], não era, até uns anos atrás no [nome da casa noturna em Santa Maria], não era, mas o fato é que agora estamos num momento que pra esse tipo de linguagem... Não tá propício. (Ney, produtor cultural na cidade de Santa Maria, 2022).

A questão do *cover* se mostrar mais presente nos espaços de bares e restaurantes enfatiza que a música autoral, por desafiar o senso estético padrão, tem menos espaço nos locais disponíveis para a música, e, ter espaço para propostas fora do convencional acaba se tornando raro ou inexistente, porque é economicamente inviável. Há uma crítica implícita no “*hit* da semana” que se refere à indústria cultural e o modo de produção – e seu respectivo modo de consumo. A mudança no cenário musical e as novas tendências de consumo impactam nas oportunidades desse mercado de trabalho e, conseqüentemente, cria expectativas sobre um tipo ideal de trabalhador.

Não somente as mídias digitais influenciam no mercado de trabalho, mas também a dimensão política:

Eu acho que a gente vem sofrendo um desmonte grande em relação à cultura e dentro desse universo cultural a música faz parte. Existe uma política de favorecimento de uma forma de pensar e de uma forma de se

posicionar politicamente. Na parte musical, principalmente, que é onde a cultura mais encontra caminhos para chegar às pessoas. Através da música. Acredito que nesse momento, é um dos canais de comunicação artística que mais tem eficácia. [...] E a questão musical, a cultura musical mais ampla e mais abrangente sempre se beneficiou e sempre teve subsídio dentro das políticas públicas de fomento a cultura... E hoje a gente vive no Brasil principalmente um desmonte muito disso, porque isso deu voz a todos, então a gente escuta de tudo. A gente chegou um ponto que todo mundo... Todas, digamos assim, as manifestações culturais tinham espaço. [...] Acho que quem tinha muito fôlego conseguiu se manter, quem sempre teve muito muito espaço nas mídias e muito espaço cidade na comunidade, na sociedade, conseguiu se manter ainda surfando essa onda. Mas eu conheço artistas que eu seguia e gostava muito antes da pandemia e até 2018, eu vi que não conseguiram manter essa mesma energia, essa mesma produtividade... Não produtividade na questão de produto e produção industrial, mas sim se manter em um discurso, sabe? Conseguiram se calar, nesse sentido. Então esse cenário que eu enxergo é uma retomada. Eu vejo que parece que a gente tá procurando gás, procurando oxigênio para retomar as coisas. [...] e também uma esperança de que essas políticas contra a cultura sejam exterminadas e que programas e ações e planos e todas as ações que existiam antes possam ser atualizadas, que possam ser revistas e melhoradas. Então eu acredito que a gente tá vivendo um pouco isso, porque a arte, a música, sempre teve esse papel fundamental na comunicação, na expressão de um período, nas sensações, na maneira de ler a sociedade naquele momento da história, sabe? [...] Não tá bom para ninguém, neste momento não está bom para ninguém. Nem para quem tinha apoio, porque os apoios estão caindo, as verdades aparecendo e nem para quem antes não tinha, então é essa leitura que eu faço. Hoje em dia não tá bom para ninguém. (Gilberto, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

O relato do integrante do Coletivo mostra a proporção da música quando veiculada aos canais de comunicação, a importância que ela tem e a influência que pode abranger. Por conta desse potencial de abrangência e influência é que o governo reduz ou remove objetivos, instrumentos ou capacidades administrativas existentes para a implementação de políticas de fomento no setor. Sem o fomento adequado, o mercado de trabalho no setor cultural é profundamente impactado, deixando às margens os músicos que não fazem parte do *mainstream*. Isso reforça

o fato de que os músicos independentes dependem do fomento do governo na área cultural, e também da implementação de políticas públicas no setor.

Os relatos expressam uma tendência crítica nas leituras dos entrevistados em relação aos gêneros musicais dominantes – o sertanejo e funk – do cenário musical, às plataformas digitais, à indústria da música, à falta de espaço da música autoral, à dimensão política e à importância das políticas públicas no setor. Todos esses fatores, entre outros, formam um repertório crítico do *mainstream* nacional.

4.4 A INSERÇÃO NO MERCADO DE TRABALHO DA MÚSICA

Segundo Segnini (2014), o crescimento das atividades culturais expressa a relevância da dimensão mercadoria no processo de criação artística, que é intensificada no contexto da mundialização, no fortalecimento do papel das grandes corporações, na privatização da cultura e no fortalecimento do *marketing* na definição do que pode e deve ser financiado no campo artístico. Esta constatação é reiterada pelo fortalecimento desse campo econômico e pelo crescimento do número de artistas e produtores de espetáculo entre os trabalhadores ocupados no Brasil, bem acima dos índices que informam o mercado de trabalho. Entre 1992 e 2006, a população ocupada cresceu 16%, enquanto o grupo de profissionais dos “Espetáculos e das Artes” registrou crescimento de 67%. Quando considerado o período entre 2003 e 2011, houve um crescimento de 17% da população ocupada, enquanto os inscritos no grupo referido registraram crescimento maior de 22%. Em 2020, segundo os dados do IBGE de 2021, o setor cultural representou um total de 4,8 milhões de ocupados (5,6% do total), uma queda de 11,2% em relação a 2019, quando o setor ocupava 5,5 milhões de pessoas e representava 5,8% do total. A pandemia de COVID-19 teve forte efeito na ocupação, e o setor cultural perdeu mais postos de trabalho em comparação com o total, 8,7% a menos (de 95,0 milhões para 86,7 milhões de pessoas). Tal tendência inverte um ganho crescente de importância do setor desde 2016.

A sociologia do mercado de trabalho (GUIMARÃES, 2009) tem chamado atenção para a importância da análise das redes de inserção dos atores. No caso dos músicos, essa compreensão retilínea é ainda mais fundamental considerando as dimensões objetivas e subjetivas implicadas nesse campo. Segundo Segnini

(2011) “o trabalho artístico se inscreve também na lógica de mercado” sendo que “os músicos, enquanto artistas e trabalhadores, inscrevem-se no mercado de trabalho de diferentes formas e em diferentes redes de relacionamento, estabelecendo múltiplas relações sociais”.

Nesse sentido, para obter trabalho em qualquer nível, ou para avançar até os empregos num novo nível, Becker (2019) destaca a existência de uma rede de “panelinhas” informais, interligadas, que distribui os empregos disponíveis. As “panelinhas” são unidas por laços de obrigação, onde uns se apadrinham a outros na obtenção de empregos, seja contratando-se uns aos outros quando tem poder para tanto, seja recomendando-se uns aos outros para aqueles que fazem as contratações para uma orquestra. A recomendação é de grande importância, pois é assim que indivíduos disponíveis tornam-se conhecidos pelos que contratam; a pessoa desconhecida não será contratada, e o pertencimento a essas “panelas” assegura a um músico que ele tem muitos amigos que o recomendarão para as pessoas certas (BECKER, 2019, p. 116).

A exemplo disso, a trajetória do integrante do Coletivo, Buarque ilustra bem a tecitura da rede de relações de um músico: produtor cultural em Santa Maria desde 2008, ele circulou bastante apenas na área da música regional gaúcha entre 2008 e 2013, convivendo apenas com os músicos autorais deste gênero. Vizinho de um artista da música regional, ele leva o caderno de poemas do irmão, faz amizade e começa a trabalhar com produção. Em 2013 conheceu uma cantora e produtora e o irmão dela. A partir de então cresce o número de músicos da roda de amigos, assim como a vontade de começar um projeto juntos. Nesse período, acabam conhecendo outros três produtores e músicos, que alugaram uma casa com o intuito de tomar ações coletivas a favor da arte, para discutir as dificuldades do cenário artístico e conversar a respeito da música e dos artistas. É neste espaço coletivo entre amigos e conhecidos que o coletivo EntreAutores tem o seu início. Observa-se que o integrante do Coletivo acaba se relacionando com músicos e artistas do cenário musical e formando a sua “panelinha”. Depois da formação do Coletivo propriamente dito, o EntreAutores, enquanto uma rede de pessoas que formam uma “panela” no cenário musical, amplia a sua rede de pessoas participantes, ocorrendo na maioria das vezes informalmente, por meio de indicações dos integrantes para pessoas que também tem o interesse em comum na música autoral. Assim, a

“panela” do Coletivo cresce através da recomendação, que se torna um fator importante na medida em que assegura que os músicos autorais tornem-se conhecidos. O músico autoral desconhecido não será contratado e nem terá oportunidades de inserção no mercado de trabalho, e o pertencimento a uma “panela” proporciona ao músico vários amigos, e estes, por sua vez, o recomendarão para as pessoas certas.

Em um sistema de trabalho independente, as pessoas são contratadas principalmente pelas redes que possuem. Becker (2010) enfatiza que é fundamental possuir competências próprias para singrar num sistema de trabalho independente, mas só isso não basta. Os trabalhadores independentes também devem tecer uma rede de relações, a fim de garantir que o maior número de potenciais empregadores conheça as suas capacidades e o seu contato (número de telefone, e-mail) em caso de necessidade. A constituição dessa rede de relações é formada por um certo número de pessoas que conhece outras suficientemente bem para lhes entregar em mãos uma parte de um projeto. É a partir da confiança mútua e das recomendações mútuas que os trabalhadores independentes elaboram cadeias estáveis que lhes asseguram mais ou menos trabalho regular.

Os modos de procurar trabalho, segundo Nadya Guimarães (2012), são também reveladores das formas de sociabilidade, pois indicam o modo como se institucionaliza a operação do mercado de trabalho da sua construção institucional. A procura de trabalho é, nessa perspectiva, uma boa porta de entrada para tratarmos dos atores e das instituições encarregadas de fazer o encontro entre oferta e demanda de trabalho. Nesse sentido, tratar da procura é outra forma de falar da construção da vida social, da mobilização das relações sociais, da eficácia dos laços sociais, enfim, dos mecanismos não mercantis presentes na operação do mercado de trabalho.

As diferentes formas de inserção no mercado de trabalho – panelinhas, confiança, reputação, recomendação ou procura de trabalho – apontam para um fator principal: o capital social. É a partir das relações e de um conjunto de relações que o músico se constrói enquanto artista e, conseqüentemente, se insere no cenário musical. Nesse sentido, o Coletivo desempenha um papel ativo e de destaque no processo, uma vez que não opera apenas como um meio de inserção no mercado de trabalho. É a partir dele que as pessoas se identificam por uma

razão, criam conexões, constroem laços e vínculos formando uma rede. As ligações entre os integrantes muitas vezes vão para além do Coletivo, estreitando os limites entre a vida pessoal e a vida profissional. Muito mais que um meio de inserção no mercado de trabalho, é intensificador dos capitais sociais de cada integrante, e é essa característica que possibilita as oportunidades no mundo do trabalho artístico.

A inserção no mercado de trabalho da música a partir de uma rede de relações é exemplificada no relato a seguir, onde a interlocutora comenta sobre como ocorre o processo de se apresentar em outras localidades:

[...] Pra dentro do Rio Grande do Sul é... Por contato, mesmo. Ah, a gente conhece tal pessoa ou tal pessoa conheceu a gente às vezes por um conhecer o outro, o outro conhece o outro e vai indo assim. A pessoa vai tendo esse contato por uma cadeia de relacionamentos, e daí: "ah, quero convidar vocês pra cá, não sei o que". Às vezes tem um que a gente procurou, que era um objetivo. A gente colocou alguns objetivos, assim. Bah, a gente queria tocar nota cinco. A gente conseguiu, ficou lá o baixista da banda conversando, conversando com um cara até que a gente entrou no teste. Esse foi, eu acho, o único que a gente encheu o saco mesmo, mas todos os outros meio que foi convite, assim. Fazia sempre assim, de um conhecer o outro, ficava uma coisa bem do nada... [...] mas aí pra fora do Rio Grande do Sul, pra fora do sul mesmo, daí já fica mais complicado, né? Até porque o Brasil é gigante, daí a gente tá falando com uma empresa de *booking* pra fazer esse contato com a gente com uns bares, com produtora, com... Enfim, onde der pra gente ir. E que não fique tão extremamente caro. Mas uma coisa que mais ouvem das bandas, até das bandas que estão fazendo sucesso, é que passa perrengue! Passa muito perrengue. Às vezes é um dia, às vezes tem um em cinco dias lá que é maravilhoso, tu vai parar num hotel de luxo, vai ser tudo maravilhoso, e às vezes tu vai ter que dormir no chão do banheiro do primo do dono do bar, sabe? Uma coisa assim. Então é bem... É uma coisa que quanto mais jovem a gente fizer melhor (risos). (Cássia, vocalista de 2 bandas autorais de Santa Maria, 2023).

De acordo com o que foi relatado acima, a construção de uma rede de relações é facilitada quando demarcada geograficamente dentro do Estado, já que para outros Estados do Brasil a dificuldade é maior, dependendo de empresas e profissionais que façam a ponte para contato com a organização do evento onde vão ocorrer as apresentações musicais.

Segundo Guimarães (2012), podemos entender como os indivíduos se movem no mercado de trabalho e como justificam esses seus movimentos observando a procura de trabalho. Entretanto, observar o mercado pela lente da procura de trabalho pode ser uma maneira reveladora do quão institucionalizados estão os atores encarregados de fazer o encontro entre oferta e demanda. Segundo a autora, a percepção das dificuldades pode ser reagrupada em três ordens principais de fatores, segundo seu elo com a operação do mercado de trabalho. Aqueles fatores que refletem dificuldades na oferta de oportunidades; aqueles que refletem a inadequação no perfil profissional do trabalhador (qualificação e experiência); e aqueles que refletem o peso de outras características, de atributos do trabalhador que o (des)qualificam para a disputa no mercado (idade, sexo, higidez física, etc.). Ao fazer tal reagrupamento, uma nova maneira de indagar pode ser formulada: são as oportunidades, as qualificações ou outros atributos as barreiras mais sentidas pelos indivíduos no seu esforço por ter acesso ao trabalho?

A importância da reflexão sobre a operação dos mercados de trabalho para o caso dos integrantes do coletivo EntreAutores – os músicos autorais locais – revela a complexa composição da força entre laços fortes e fracos em um mercado, e permite também entender como o processo de construção social da procura de trabalho segmenta não apenas oportunidades, mas também espaços e, assim fazendo, diferencia os mecanismos pelos quais os indivíduos buscam trabalho. A descrição da construção do Coletivo enquanto um espaço de socialização profissional pode ser um meio para entender a diversidade das formas de operação no cenário musical. Assim, não necessariamente a procura por emprego³³, mas a procura por espaço no cenário musical constitui uma via para descrever não apenas a inserção de um músico autoral no mercado de trabalho, mas para deslindar o modo como os laços sociais operam nesse processo. O estudo indicou o peso dos mecanismos não mercantis na operação do cenário musical local, não se restringindo apenas ao mercado de trabalho, mas ultrapassando e se estendendo à organização e reprodução da vida social.

Em se tratando de ocupações profissionais e/ou laborais, a grande maioria dos integrantes entrevistados não trabalha somente com música. Isso se deve pelo motivo de que o trabalho como músico – principalmente como músico autoral – não garante uma renda mensal suficiente para subsistência, fazendo com que a renda

³³ Visto que a maior parte dos músicos entrevistados já estão empregados.

principal da maioria dos integrantes provenha de seus outros trabalhos, tais como: ensino de música, jornalismo, psicologia, gestão comercial, assessoria parlamentar e produção cultural. Um dos entrevistados comenta em entrevista que trabalhou muito tempo com corretora de cereais e, eventualmente, ainda trabalha. Isso porque a música, segundo ele, tem pouco retorno para subsistência.

A ideia de trabalhar com algo que garanta uma renda fixa ao invés de trabalhar com música reflete a desvalorização do músico no mercado de trabalho. Esse ponto de vista da profissão é comum inclusive entre aqueles que têm alguma pretensão de trabalhar com a música, como mostra o relato a seguir:

[...] eu sempre toquei, sempre estudei música em casa, tirei música, aprendi a tocar, tive banda... Tudo isso. Só que existe essa separação, esse dilema de “música não dá dinheiro, tem que fazer outra coisa que dê dinheiro e levar a música junto”. E no Coletivo eu consegui quebrar um pouco essa barreira. Consegui me soltar mais, entrar mais pro lado da música muito por ver que a galera tava fazendo isso ali também. O cara chegava ali com violão e “ah, fiz essa música ontem” e tocava a música. “Bah, que massa cara. Eu tenho uma música também que eu fiz um mês aí vou mostrar aqui” aí tocava também. Então o Coletivo, pra mim rolou muito assim como um laboratório e como esse lance de experimentação, de se soltar, de entender como é que é uma *performance*, como é que é o lance de tu ser um artista e ir para um palco, botar a cara ali, se comprometer com a música e tocar ela até o fim. Esse tipo de coisa. (Belchior, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

A visão da música como um trabalho secundário é atenuada para o integrante que participava do espaço de sociabilidade proporcionado pelo coletivo EntreAutores, uma vez que este possibilitava as experiências do meio artístico e preparava para a carreira. O quadro abaixo sintetiza as informações a respeito da carreira na música dos integrantes:

Quadro 5 - Dados sobre a carreira na música dos integrantes³⁴

Integrante	Trabalha só como músico autoral	Retorno financeiro como músico	Participação em edital de fomento	Realização na carreira de músico
Belchior	Não	Sim	Sim	Sim
Bethânia	Não	Não	Não	Não
Buarque	Não	Sim	Sim	Sim
Caetano	Não	Não	Sim	Não
Clara	-	-	Sim	-
Djavan	Não	Sim	Não	Sim
Elis	Não	Sim	Sim	Sim
Gal	Não	Sim	Sim	Sim
Gilberto	Não	Sim	Sim	Não
Marisa	Não	Sim	Não	Sim
Milton	Não	-	Sim	-
Raul	Não	-	-	-
Rita	Não	-	-	-
Tim	Sim	-	-	-
Tom	Não	-	-	-
Torquato	Não	Sim	Sim	Sim
Vinicius	-	-	Sim	-

Fonte: Pesquisa própria, 2021-2022.

De todos os integrantes do Coletivo entrevistados, apenas um trabalha apenas com música autoral. Entre os oito que responderam sobre ter retorno financeiro como músico, quatro não tem uma renda fixa (nesses casos, os entrevistados comentaram sobre a faixa de retorno não chegar a um salário por mês, podendo ter meses sem retorno nenhum), dois responderam que recebem uma média de dois a mais salários mínimos somados ao valor da renda do trabalho principal – que não é o trabalho como músico, um recebe um salário mínimo por mês e um recebe um salário mínimo ou menos por mês. Dez integrantes já participaram de editais de

³⁴ As questões sobre a carreira na música não constavam no roteiro das entrevistas realizadas no período anterior de 2022 (cf. nota sobre isso na página 25), por este motivo não foi possível incluir os dados de alguns integrantes.

fomento, sendo que dois integrantes não são músicos, mas ajudaram a submeter projetos dos amigos músicos. Sobre a realização na carreira de músico, dois comentaram que ainda vão se realizar e um afirmou que não se sente realizado. Entre os sete integrantes que responderam que se sentem realizados, quatro não se sentem realizados financeiramente.

De acordo com Segnini (2008), o vínculo de trabalho salarial é uma das expressões da sociedade, no presente. A definição moderna do assalariamento implica em condições e relações sociais, institucionalizadas pelo Estado e expressas no mercado de trabalho. É possível destacar algumas evidências na tentativa de destacar a inserção do artista na configuração observada na sociedade salarial, a partir dos dados disponíveis. Entre elas: o acelerado crescimento do número de artistas (música e dança, inclusive), comparando com mercado de trabalho no país; o reduzido índice de trabalho formal e predominância do trabalho intermitente, frequentemente precário; e as diferenças de sexo que informam as bases estatísticas das relações de gênero em música e dança.

A organização predominante do trabalho nos espetáculos ao vivo e o crescimento do número de artistas muito acima do crescimento da população ocupada, contribui para a insegurança do artista no mercado de trabalho e o crescimento da competitividade. Esse crescimento no setor refere-se ao trabalho intermitente, realizado por projeto, de cachê em cachê (SEGNINI, 2008). O trabalho com registro em carteira, considerado formal, no Brasil, compreende 49,4% dos trabalhadores ocupados segundo dados de 2020 do PNAD. No setor cultural esta porcentagem é reduzida para 3,8%.

De acordo com Segnini (2008), as diferentes denominações, nas estatísticas brasileiras, para o trabalho sem vínculo empregatício, ocultam múltiplas formas de inserção no trabalho, entre as quais, destacam-se nas entrevistas, o crescente número de “editais”, “fazer um cachê”. Trabalho que nem sempre é reconhecido como de qualidade para quem o executa, mas uma forma de se manter na rede de relações que possibilitam acesso a outros trabalhos, com outros grupos, e quem sabe, amanhã um desafio artístico mais interessante. Conseguir renda é uma das motivações fundamentais para tanto.

Segundo Becker (2010), os mundos da arte plenamente desenvolvidos – que não é o caso do Coletivo³⁵ – criam sistemas de distribuição que integram os artistas na economia da sua sociedade. Põem as obras à disposição dos públicos que as apreciam e que estão preparados para comprá-las por um preço que permita aos artistas continuar o seu trabalho. Geralmente, quem se ocupa dos sistemas de distribuição são os intermediários especializados que, por vezes, obedecem a interesses diferentes dos interesses dos artistas de quem divulgam as obras. Como a maioria dos artistas aspira aos benefícios da difusão, trabalham sem nunca perder de vista aquilo que o sistema de distribuição característico do seu mundo pode aceitar. Dado que a maioria dos artistas deseja difundir as suas obras, não realizam um trabalho incompatível com o sistema, ao mesmo tempo em que não são completamente submissos. Os sistemas evoluem e adaptam-se aos artistas, tal como estes evoluem e se adaptam aos sistemas. Além disso, os artistas podem se retirar de um sistema existente e criar outro, como, também, podem renunciar a todas as vantagens da distribuição. Os mundos da arte, de um modo geral, possuem vários sistemas de distribuição que funcionam simultaneamente. Além dos sistemas de distribuição, existem diferentes categorias de intermediários que fazem circular a música e o dinheiro entre os artistas e o público, e elos mais ou menos diretos de comunicação e de influência que se estabelecem entre os produtores e os consumidores dessas músicas.

A música autoral não tem espaço nos meios de divulgação, sendo um tipo de música (e não gênero) desconsiderado pelo sistema oficial de divulgação. Os músicos autorais do Coletivo aspiram a difusão de suas músicas, mas não trabalham com o intuito de criar uma música que seja totalmente compatível com o sistema vigente. Isso caracteriza-os como independentes, muito mais que pela produção da música em si. Enquanto artistas independentes, os integrantes do EntreAutores criaram outro sistema que possibilita, em menor grau, as vantagens da distribuição do seu trabalho.

A distribuição, de acordo com Becker (2010), tem uma enorme incidência sobre a reputação. Aquilo que não é distribuído não é conhecido e, portanto, nunca poderá gozar de qualquer tipo de consideração, nem adquirir a mínima importância

³⁵ Ainda que o Coletivo seja um sistema próprio que põe a música autoral de seus integrantes à disposição no cenário musical local, ele não assegura a integração dos seus membros no mercado da música local, permitindo, assim, que estes continuem o seu trabalho, mas sim possibilita essa inserção a partir da socialização entre os pares.

histórica. É um círculo vicioso, pois aquilo que não tem reputação não é distribuído. Se o melhor, ou o único, meio de atingir o público consistir em recorrer ao sistema de distribuição oficial, então será necessário alinhar com esse sistema ou imaginar outra forma de atingir o objetivo, mesmo renunciando à apreciação desse público. Por vezes os artistas evitam deliberadamente os públicos que só os meios convencionais de difusão permitem atingir, porque esses públicos esperam do sistema que lhes apresente precisamente as obras que preferem e que já sabem apreciar. Não se interessam pelas obras diferentes, aquelas que o sistema não considera.

Os músicos autorais não se alinham com o sistema de distribuição oficial, visto que a música destinada a esse sistema é aquela que detém uma maior visibilidade e conseqüentemente um maior público. Raramente ocorre de um artista autoral/independente ganhar visibilidade nesse espaço, e quando ocorre, é por uma música que acaba ficando conhecida e sendo veiculada nos meios de comunicação/distribuição por um curto prazo, não garantindo uma estabilidade quanto à visibilidade neste espaço juntamente com os outros artistas mais reconhecidos. Por não se alinharem com o sistema oficial de distribuição, os músicos autorais, de forma independente, se inserem no cenário musical por outras vias, buscando o seu próprio público. O integrante do Coletivo, Gilberto, comenta que parou com as apresentações de seu trabalho autoral no final de 2019. O motivo principal da necessidade de trabalhar com *cover* é pela falta de espaço para o autoral, como é o exposto por ele no seguinte relato:

Por causa de questões de mercado, de estar galgando caminhos enquanto artista solo, enquanto música instrumental... Vai afunilando esse gargalo com relação ao tipo de música que eu faço, a forma de fazer, ao tipo de público, a todas essas questões que envolvem a música que eu faço. (Gilberto, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

Trabalhar paralelamente com *cover* é uma realidade para muitos músicos autorais pelo contexto do mercado de trabalho. Por não se alinharem com os meios de distribuição oficiais (que privilegiam gêneros e músicos do *mainstream*), os músicos autorais buscam outros meios de acesso ao mercado de trabalho, que são geralmente escassos ou inexistentes. O coletivo EntreAutores, nesse sentido, além de viabilizar a inserção no mercado de trabalho, possibilitou que muitos músicos que

trabalhavam estritamente com *cover*, em um contexto pré-pandemia, se encorajassem a trabalhar apenas com música autoral³⁶. No contexto atual, que é uma situação de recuperação do cenário econômico vivido no ápice da pandemia, muitos músicos que passaram a se dedicarem e se lançarem enquanto artistas autorais, acabaram voltando a trabalhar com *cover* pela necessidade de ampliar os espaços de inserção no cenário musical local, como bares, restaurantes e casas noturnas. O *cover*, desta maneira, acabou se tornando indispensável para a atuação do músico autoral. Em vista disso, a inserção no cenário musical também é estrutural, dependendo de questões atuais que vem a ocorrer na sociedade local ou até mesmo mundial. No relato a seguir o interlocutor comenta sobre a viabilidade da música como ofício:

[...] teve uma época, um tempo atrás, que a gente achou que a *internet* ia revolucionar isso [a música como ofício] de tal modo que todo mundo que fizesse música ia ganhar com isso. A gente sabe que não é assim. O mercado se reorganizou, existem filtros, tem gente que é fenômeno na *internet* mas não tem público, e tudo bem, porque dá pra ganhar grana pela *internet*. Tem gente que tem público mas não consegue reverter isso em receita e tem aqueles que fazem música, criam coisas muito interessantes eventualmente, mas não conseguem chegar na superfície. Se tornar visíveis. Então realmente, os gargalos pelos quais o artista, o músico tem que passar pra chegar até gerar renda pro seu trabalho, eles não tem uma receita pra solucionar isso. A gente observa como se trabalha atualmente, a rede social é muito importante, a imagem é importante, a comunicação cada vez mais instantânea, mas não há uma receita. [...] Então o que a gente vê é que são ciclos que se renovam muito por questão de época e também pela questão de que as pessoas têm que se sustentar. Em algum momento fica impossível, inviável você viver ou conciliar a música com a sua vida profissional que é aquela que te dá subsistência. [...] Não há solução em linha reta, mas há cada vez a necessidade de pequenos artistas, músicos independentes, perceberem que se eles não forem organizados para pensar a linguagem, a comunicação, a estratégia, eles certamente podem ser muito bons, mas não vão chegar em lugar nenhum. Então é muito comum que a gente veja músicos muito bons que não repercutem. Que não chegam a lugar nenhum. Que postam uma música na *internet* que hoje você vai ouvir e amanhã você não vai lembrar. Que não

³⁶ Aqui o sentido de “trabalhar” não considera os trabalhos paralelos e de renda principal (que são variados entre os integrantes), apenas é pensado no trabalho enquanto músico.

vai ser destaque em mídia nenhuma. Que não vai conseguir fazer um *show* em casa noturna. Se fizer vai ser pra muita pouca gente. Então só o sonho de fazer música e obter o reconhecimento, fora o núcleo da ação, ele é muito pouco. Você tem que encarar como uma profissão que exige realmente a produção global da coisa. Ver o seu produto como o todo mesmo. Pensando bem mercadologicamente. E mesmo assim pode dar errado. Pode não acontecer. A inserção no mercado da música que se dá em Santa Maria é muito difícil. Ainda mais com música autoral. (Ney, produtor cultural na cidade de Santa Maria, 2022).

A partir do relato acima são notáveis os aspectos estruturais que definem as trajetórias dos músicos no mercado de trabalho. A ideia de ter uma renda vindo de sua música com o uso da *internet* é praticamente um mito, visto que o artista precisa ter entendimento dos meios de comunicação, de como usar as redes sociais, do *marketing*, entre outros fatores associados a favor de seu trabalho, e ainda não ter a garantia de ser monetizado por seu trabalho. Para atingir o reconhecimento, sucesso, uma renda fixa a partir do seu trabalho, o músico autoral precisa estar de acordo com as características que o mercado exige sem uma segurança de conseguir, pois não se trata apenas de ser um bom músico, mas sim de uma mobilização ativa do artista em se atualizar e acompanhar a mudanças no cenário.

Como visto anteriormente, os músicos integrantes do Coletivo não se dedicam a produzir uma música com o intuito de que seja compatível com o sistema vigente. Em contrapartida, ao mesmo tempo em que criam músicas autorais, constroem um espaço coletivo de socialização profissional. Nesse espaço são formados vínculos entre pessoas que compartilham visões semelhantes acerca do fazer artístico, como também aprendizados. O Coletivo é, assim, uma expressão dessa busca de organização para criar formas de entrada no cenário musical.

4.5 A INSERÇÃO NO MERCADO DA MÚSICA ATRAVÉS DA ATIVIDADE COLETIVA

Segundo Howard Becker (2010), todo o trabalho artístico envolve a atividade conjugada de um determinado número de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e

continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletiva, aos quais podemos chamar mundos da arte.

Os mundos da arte não têm fronteiras precisas que permitam afirmar que uma determinada pessoa pertence a um mundo específico e outra não. A questão aqui não se prende com traçar uma linha de demarcação entre um mundo da arte e o resto da sociedade, mas, sobretudo, com assinalar grupos de indivíduos que cooperam tendo em vista a produção de coisas que, pelo menos para eles, são aceitas como arte. Um mundo da arte é feito da própria atividade de todas essas pessoas que cooperam entre si. Não se trata exatamente de uma estrutura ou de uma organização, e Becker usa esses termos apenas para evocar a ideia de redes de pessoas que cooperam entre si. Além disso, todas as artes se baseiam numa ampla divisão do trabalho. Isto é bastante evidente no que diz respeito às artes do espetáculo. Um filme, um concerto, uma peça de teatro ou uma ópera não podem ser obra de apenas uma pessoa que executaria todas as tarefas do princípio ao fim.

Os coletivos musicais são mundos da arte formados por pessoas que trabalham juntas para aquele mundo específico, formando redes de cooperação. Essas formações coletivas são muito informais, a ponto de serem difíceis de serem mapeadas. Trata-se, na maioria dos casos, de grupos de pessoas que decidem se unir enquanto uma formação em prol da sua música. O quadro a seguir mostra, por ordem de formação, algumas organizações independentes coletivas a nível nacional – ainda que a maioria dos coletivos localizados se concentre no Rio Grande do Sul. A inclusão de referências para além de Santa Maria foi com a intenção de demonstrar que as formações coletivas não são um fenómeno particular, e surgem também em outras localidades do Brasil.

Quadro 6 – Algumas organizações independentes mapeadas no Brasil

(continua)

Organização	Data formação	Local formação/ atuação	Data encerramento
Clube da Esquina	1963	Belo Horizonte/MG	1978
Trama Virtual (site)	2002	-	31/03/2013

(conclusão)

Organização	Data formação	Local formação/ atuação	Data encerramento
Associação Brasileira de Festivais Independentes - ABRAFIN	2005	-	Ainda ativo
CO-RAP Coletivo de Resistência Artística Periférica	2010	Santa Maria/RS	Ainda ativo
Coletivo Escuta - O Som do Compositor	2012	Porto Alegre/RS	Ainda ativo
Coletivo EntreAutores	2014	Santa Maria/RS	Ainda ativo
Projeto RAP - Ressocialização, Autonomia e Protagonismo	2015	-	-
907Corp.	2018	Santa Maria/RS	Ainda ativo
Coletivo Pedra Redonda	2018	Porto Alegre/RS	Ainda ativo
Coletivo Recreio	2021	Porto Alegre/RS	Ainda ativo
Santa Maria Lado B	-	Santa Maria/RS	-
Coletivo Ventania	-	São Borja/RS	-

Fonte: Pesquisa própria, 2022.

Os coletivos de artistas independentes também revelam um novo mapa da música e da produção fonográfica no país, estabelecendo seu próprio mercado à margem da indústria cultural brasileira. O exemplo mais notório é o do Circuito Fora do Eixo, criado em 2005, que reunia artistas e produtores culturais de cidades de Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso e Acre, a fim de fazerem circular as obras desses músicos de estados periféricos na indústria cultural brasileira, focando no intercâmbio solidário de atrações musicais e conhecimento sobre produção de eventos, que mais tarde acabou abrangendo outras formas de expressão como o audiovisual, o teatro e as artes visuais. Após cinco anos de atividade, este coletivo desenvolveu parcerias em 25 estados, das 27 unidades federativas do país, possuindo uma rede de 2354 usuários e 66 empreendimentos. Em 2012, totalizava mais de 200 espaços culturais no Brasil, 2000 agentes culturais, 2800 parceiros e 20000 pessoas indiretamente, estando presente em 27 estados e mais 15 países da América Latina.

O relato abaixo é de um produtor cultural de Santa Maria que comenta sobre a rede:

[...] Acho que era um cenário a parte que tinha pretensões mercadológicas também. Mas há grandes polêmicas rondando o Fora do Eixo, também. É importante que tu saiba disso, se tu procurar tu vai achar quase todas na *internet*. A questão do serviço, do músico ser pago em permuta e não em grana... Sabe? Eram questões. Eram questões pertinentes. [...] A *internet* trouxe pra gente a possibilidade da gente romper com as grandes gravadoras e entender o tamanho do músico por aquilo que ele constrói. Pelo lastro real com o público. Não adianta tu ter uma banda boa que não coloca 400 pessoas numa casa noturna, 300, porque daí a cadeia produtiva não consegue te subsidiar e nem tu consegue oferecer pra cadeia o básico: pagar os profissionais, técnicos, designers, enfim, todo mundo envolvido. O Fora do Eixo propunha em algum momento de sua história que a gente não pensasse na grana, que não existia, e partisse pra pensar assim: tu é *designer*, então tu faz o cartaz. [nome do próprio entrevistado] tu faz fotos com sua câmera fotográfica, tu sabe fazer sei lá o que... Entra nesse bojo de serviços que a gente pode oferecer, cria um banco de horas e a banda ou artista é só mais um dessa cadeia, não é o principal. Tanto que o disco de maior repercussão de um artista ligado ao Fora do Eixo é da Macaco Bong. Essa banda é cuiabana, em 2008 ela ganhou o prêmio da revista *Rolling Stone* como melhor disco do ano, à frente de Caetano Veloso. [...] Pra tu ter uma ideia, uma música que não tocava nem rádio e tal. E o nome do disco era “artista igual pedreiro” que era uma ideia de: “cara, eu trabalho”. A criação artística estética não necessariamente está assim em outro nível elevado, espiritualmente falando, com um significado maior que outras atividades laborais. Esse era o discurso mais nuclear da Fora do Eixo. Então a tua banda no palco era vista só como mais um momento dentro de um grande processo de trabalho. De trabalho. Essa é a palavra fundamental e central aí. Desde o tiozinho que limpa até o técnico que liga os cabos, até a pessoa que faz o cartaz, até tudo o que tu puder imaginar, em termos de cadeia produtiva mesmo. E a ideia era desmistificar a arte, a música. Torná-la mais acessível, democrática, inserir os músicos no mercado possível, mas muitas vezes onde o dinheiro em si, a moeda, não circulava. Então a gente trocava serviços. Conseguia apoio do hotel que dava hospedagem, a banda sei lá o que e colocar tudo no universo de trocas solidárias. Claro que isso em algum momento se degenerou, porque alguns artistas chegam a um nível de ganhar dinheiro mesmo e não querem mais esse tipo de esquema. O próprio Fora do Eixo foi fazendo algumas conquistas que significavam acúmulo financeiro e às vezes nem sempre repassava isso ao artista, então gerou crises. Mas a ideia básica era reorganizar o modelo de geração de trabalho dentro do mercado cultural.

Era ousado, era prepotente, até, mas era interessante pra caramba. Então o Fora do Eixo tem isso, era um mecanismo se testando a si mesmo o tempo todo e tentando entender como é que podia dialogar tanto com a construção de um mercado independente, quanto exportar alguns artistas da cena independente como é o caso convencional, que é tocar em grande festival, rock in rio, assinar contrato, tocar na tv... sabe? Esse estar no meio de muitas coisas de modo meio indefinido e que durante um tempo a gente acreditou, eu também, que era um novo modelo possível de gestar a música. O mercado musical. (Ney, produtor cultural na cidade de Santa Maria, 2022).

A rede de coletivos Fora do Eixo é um bom exemplo de trabalho colaborativo que une uma série de profissionais, formando uma cadeia produtiva da música com o objetivo de inserir músicos no mercado de trabalho por meio de troca de serviços, ainda que existam questões críticas dessa organização, como o acúmulo financeiro que nem sempre era repassado ao artista. Apesar disso, a rede de coletivos sinaliza que a indústria fonográfica local não se resume ao que produzem as gravadoras, mas se espalha por uma rede de distintos produtores instalados em todas as regiões do país, que podem acessar diferentes mercados através de acordos entre si e das tecnologias digitais de comunicação, lançando mão de diferentes estratégias comerciais para desenvolverem novos mercados sem se preocupar necessariamente com a venda de discos físicos. Dessa forma, cria-se uma situação absolutamente nova no cenário fonográfico-musical brasileiro: os artistas não precisam das gravadoras para produzir suas obras e levá-las ao mercado. Não apenas eles podem gravar suas músicas como também escolher como distribuí-las utilizando, para tanto, canais alternativos de distribuição (DE MARCHI, 2011). A partir disso, não apenas um mercado independente é construído, como também alguns artistas da cena independente são exportados para o mercado convencional (assinar contratos, participar de grandes festivais como o *Rock in Rio*, tocar na TV, entre outros).

Nesse sentido, o coletivo EntreAutores pode ser entendido como um mundo da arte específico onde os músicos autorais e demais pessoas interessadas em fortalecer o cenário musical autoral cooperam entre si, trabalhando, produzindo e organizando o necessário para consolidar este mundo da arte. O seguinte relato mostra como ocorria a produção de música autoral no momento mais intenso do coletivo EntreAutores:

O que a gente acha que é impossível, se torna possível quando é feito assim em grupo, é muito mais fácil e acontece. Então isso para mim foi fundamental. Por outro lado, no Coletivo, o convívio com essas pessoas das outras áreas te enriquece muito, então é um grande lugar para gente aprender essas outras coisas que a gente precisa saber. E para além disso, os recursos que acaba movimentando o Coletivo, sendo um grupo de pessoas, são bem maiores do que a gente pode movimentar como indivíduo. E essas coisas acabam acontecendo, como gravar um vídeo, conseguir gravar um disco, mesmo que seja só uma música tua [...]. Às vezes para gravar um EP a gente demora 1 ano para ter 4 músicas gravadas, aí no Coletivo a gente fazia 2 gravações de 6 músicas no ano. Aí de repente você não ia ter 4, mas ia ter 1 bem gravada, filmada, subida nas plataformas de produção... Então isso, isso já é uma dádiva que o Coletivo faz com quem tá querendo começar. Tu já tendo um *link* para compartilhar teu trabalho é muita coisa. Um *link* de uma coisa bem gravada com alguém que vai lá e faz cenografia, olha para ti e diz: “ó, teu vestuário tem que combinar com a cenografia” (risos). Sei lá, sabe? Coisa assim, isso para tu conseguir fazer sozinha é uma superprodução. Tu tem que ganhar um edital ou ter alguém que invista em ti, alguém captando recurso para ti, não tem como fazer sozinho isso. Ou demora anos em conseguir. E isso a gente fazia com facilidade, sem se matar, porque eram muitas pessoas colocando um pouquinho de si. Isso o principal, desde o ponto de vista do trabalho. Tu já ter esse *link* para compartilhar é muita coisa. Além que tu tinha um produtor falando para ti como colocar isso ao resguardo legal, te ajudando a patentear todas as canções, se tu não sabia escrever tinha um colega que te ajudava a escrever as canções... E a gente fazia isso para todos. Era muita ajuda. Todo um sistema que tu tem que montar ou do próprio bolso ou com muito esforço, já tava ali na maquininha de produção acontecendo do jeito colaborativo. Bem sonhado. Bem, não conheço muitas outras experiências. (Elis, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

O exposto acima mostra as especificidades da produção coletiva e o quanto favorece o músico autoral em termos de capacidades adquiridas e material necessário para a inserção no cenário musical.

Segundo Becker (2010), tudo o que não é realizado pelo artista, tem de ser feito por outra pessoa qualquer. O artista encontra-se deste modo no centro de uma rede de cooperação onde todos que participam realizam um trabalho indispensável à consumação da obra. Uma cadeia de cooperação vai existir sempre que o artista

depende de outras pessoas. Em relação ao Coletivo, é visível essa cadeia no relato abaixo:

[...] Para a música acontecer não é preciso só o músico, lá. Tem muitos outros profissionais envolvidos. Inclusive o produtor ou inclusive um apoiador que pode ser só um admirador que vai ir lá e vai pagar o ingresso porque vai ver o músico. Eu, em um primeiro momento, eu me identificava como essa pessoa. A pessoa que ia lá aplaudir ou a pessoa que gostava de ouvir essas coisas e tava lá mais metida mesmo nesse sentido. Mas participei ativamente fazendo a coisa acontecer. Poxa, eu não sei escrever, eu não sei cantar, eu não sei tocar nenhum instrumento, mas eu posso ficar abrindo e fechando a porta, eu posso ficar servindo mate para a galera, eu posso fazer a lista das coisas que são necessárias para o dia do *show*, posso organizar o palco... E foi assim que eu fui me inserindo na questão da produção. Que tem muita demanda e precisa de muitos braços para fazer isso, e nem sempre um músico vai conseguir fazer isso sozinho. Então era mais para unir essa força. (Clara, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

O Coletivo integra uma gama de trabalhadores que se envolvem nesta cadeia de pessoas que cooperam partilhando suas ideias e aptidões. A respeito da influência do Coletivo na carreira dos integrantes, um outro integrante comenta, também, sobre este aspecto de colaboração:

Eu acho que o que ele influenciou, influenciava e influencia³⁷ o entendimento desses fatores de produção, porque o coletivo EntreAutores tinha muita gente fazendo tudo, era como se fosse um *coworking*. Ele influenciava em apurar, em facilitar o entendimento sobre as ferramentas de trabalho, sobre operar melhor a mesinha de som, sobre como se comunicar, sobre como subir o vídeo pro YouTube. Então ele sempre favoreceu as pessoas que estavam abertas para esse entendimento no sentido de tornar acessível o entendimento [...]. Comparando é como... Como é que um estudante de Relações Internacionais se beneficia desse entendimento? Indo participar com seus colegas, indo num bar depois da aula, trocando mais ideias, aprofundando esse conhecimento. O EntreAutores beneficiou muito as pessoas porque de certa forma é uma

³⁷ Nota-se que o interlocutor alude ao Coletivo tanto no passado, quanto no presente. Essa característica do relato também se apresenta na fala de outros integrantes e se deve pelo atual *status* de instabilidade do Coletivo, já explicado na introdução.

escola, ele... Bah, tu chegava lá tu tava recém quebrando a casca e já tinha um cara lá que já tava voando, já era cantor e tava ali tocando um carron pra ti. Muitas vezes você via um artista com 20 anos de trajetória tocando pra Ingrid que subiu a primeira vez no palco do Teatro Treze de maio, o cara tocando uma percussão fazendo ali de coadjuvante [o EntreAutores] foi isso, serviu de escola para muita gente, né? Tinha um dos colegas que dizia: “Aqui é uma escola, o cara vem pra cá e tu aprende a ser músico”. Justamente para o mercado de trabalho, porque tinha gente que era do mercado de trabalho, já estavam remunerando seus fazeres artísticos. (Buarque, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

O termo “*coworking*” é usado pelo integrante para explicar a relação de cooperação entre os integrantes no espaço de trabalho. De certa forma, trata-se de uma visão do Coletivo enquanto uma forma de empreender na carreira artística, uma vez que o *coworking* funciona como um espaço onde profissionais independentes desenvolvem seus projetos junto com outras pessoas de diversas áreas.

Os laços do artista com a cadeia de cooperação da qual depende tem um grande peso sobre o tipo de obra que ele pode efetivamente produzir. Isso porque quando os artistas realizam um trabalho inadaptado às instituições existentes, as obras não são apresentadas ao público. Não porque os diretores dessas organizações sejam uns empecilhos reacionários, mas porque os espaços são concebidos para acolher obras de dimensões habituais, e os recursos de que dispõem não lhes permitem realizar nem os trabalhos necessários para acolher obras não conformes, nem suportar os prejuízos resultantes da apresentação de obras que não encontram a adesão do público (BECKER, 2010). Nesse sentido, muitas vezes os editais do governo também são pleiteados pelos coletivos como forma de garantir um festival de música ou alguma manifestação cultural, isso porque os músicos integrantes de coletivos possuem suas identidades marcadas pela tensão de princípios antagônicos: de um lado a autonomia criativa, de outro a dependência da audiência e dos poderes políticos e econômicos. Assim, novamente entra em questão a ambivalência dos músicos independentes que são dependentes dos poderes públicos ou dos poderes privados.

O olhar crítico da constituição coletiva também é apresentado em outro relato, de uma interlocutora que não é integrante do Coletivo, em relação aos coletivos da cidade de Santa Maria:

Assim, é legal se unir? É legal, mas também não sei até que ponto, sabe? Até que ponto acaba virando exclusivo, de excluir mesmo, sabe? Não sei. Fica um climão. Fica um climão, às vezes com um climão principalmente quando tem que pagar uma coisa certa. Pra quem é músico isso é horrível, né? Se fosse um coletivo do tipo: “ninguém paga nada, a gente só tá tipo... Aqui é um grupo e a gente tá se conversando e nosso objetivo tem objetivos nesse grupo”. Sei lá, fazer edital, participar do digital, se ajudar, achar lugar pra tocar, enfim. Isso poderia acontecer, mas não acontece, acaba virando uma panelinha. Só que, claro, eu tô falando da minha vivência, não sei como é que é na vivência das outras bolhas³⁸. (Cássia, vocalista de 2 bandas autorais de Santa Maria, 2023).

A “panelinha” mencionada pela interlocutora refere-se a uma exclusão, diferente do sentido utilizado por Becker (2019), que emprega o termo no sentido de inclusão dos atores envolvidos na panela. A crítica do relato acima recai para as panelinhas que não visam um espaço comum de troca e crescimento para a categoria. Apesar dessa crítica geral das atividades coletivas, um coletivo ainda é um espaço aberto para quem se propõe a participar e que beneficia o músico autoral. O relato a seguir é de um integrante do coletivo EntreAutores que comenta sobre o que mudou na sua vida participando do Coletivo:

O que mudou foi que eu tive a certeza de que não tem como fazer arte sem estar coletivizado. Por mais que você queira carreira solo, se tu não entender diversas demandas de produção, não entender como funciona a cena desde a técnica até a intelectual do desenvolvimento de um trabalho artístico... Sem o EntreAutores eu não teria apurado tantos entendimentos, porque é isso, a cena era assim, tinha gente de todos os tipos de aspirações. Gente que tava a fim de ter uma trajetória e gente que só tava a fim de experimentar o seu poema. Tem gente que tava com características experimentais e outras profissionais. E o Coletivo proporcionou tudo isso. (Buarque, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

A inserção dos músicos autorais no mercado da música local também é um dos propósitos do Coletivo, visto que as trajetórias laborais dos integrantes oscilam entre estar “dentro” e “fora” do mercado da música. A respeito do papel do Coletivo

³⁸ A vivência se refere à cena do metal, que é o gênero de atuação da entrevistada.

na trajetória dos integrantes, o seguinte relato mostra como a socialização no Coletivo também incentiva a permanência na área, pois promove a viabilidade da música autoral no cenário musical local:

Acho que mudou nesse lance de saber que dá pra fazer música autoral, que vai ter nicho, por menor que seja, de gente que vai ouvir, gente que gosta de ouvir, que procura... Vai pagar o ingresso, vai assistir, sabe? Essa consciência de que a música autoral pode rolar, pode ser feita. (Belchior, integrante do coletivo EntreAutores, 2022).

O coletivo EntreAutores se constitui principalmente pela cooperação entre as pessoas integrantes, formando um mundo da arte, nos termos de Becker (2010). Este mundo da arte específico, em certa medida, proporciona um mercado próprio, estando nos limites do grande mercado da música brasileira, visto que seus integrantes transitam dentro e fora do cenário da música. É a partir do Coletivo e pela possibilidade de inserção no mercado de trabalho que ele promove, que se torna mais palpável para seus membros se lançarem enquanto músicos autorais.

4.6 CENÁRIO MUSICAL EM SANTA MARIA

As manifestações culturais satisfazem as necessidades humanas, educam e conscientizam. A cidade de Santa Maria é conhecida como Cidade Cultura, instituído pela Lei Municipal 1322 em 15 de julho de 1968. Entre as principais manifestações culturais que a cidade produz se destacam aquelas dos segmentos de Tradição e Folclores, Teatro e Literatura. A cultura gerada na cidade também se deve às inúmeras instituições de ensino, museus, à presença da Orquestra Sinfônica, as bandas marciais escolares e de órgãos públicos, e os inúmeros grupos, coletivos e companhias atuantes. Os dados que compõem o Censo Cultural 2020, realizado pelo Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC), mostram a diversidade e pluralidade da economia criativa de Santa Maria. Em 2021, apesar das dificuldades impostas pela pandemia, a Lei de Incentivo à Cultura (LIC-SM) recebeu 42 projetos e todos foram aprovados, captando juntos mais de R\$ 1,7 milhão.

Em Santa Maria e região, onde se concentra a atuação dos músicos do Coletivo e demais músicos autorais entrevistados, o relato de um produtor cultural da cidade mostra como é a dinâmica do cenário musical:

Primeiro que tem um recorte fundamental que a gente tem que fazer, que é um marco. Antes da gente começar a utilizar as redes sociais e a internet para promover eventos, tudo era muito mais artesanal. E as pessoas se reuniam em comunidades bastante improvisadas, eram bolhas bem, bem, bem específicas dentro de cada realidade local. Então era natural que nas grandes cidades isso fosse maior e quase não aconteceu nas cidades pequenas. [...] Mais ou menos uns 20 anos atrás. Vinte e poucos anos atrás. O ano em que o Macondo³⁹ surge, em 2005, coincide com uma época no Brasil em que os pequenos festivais estão podendo acessar políticas públicas, editais, onde a *internet* começa a incidir sobre isso de forma decisiva, consegue comunicar de forma muito barata pra muito mais gente, tu consegue se comunicar com uns caras que fazem música lá na Bahia, lá no Uruguai, lá no Mato Grosso... Então a formação de redes se tornou muito mais viável. Então isso é revolucionário pra um certo ponto do contexto da música independente no Brasil. E a gente estava neste mesmo momento fazendo coisas aqui em Santa Maria muito parecidas com o que aconteciam, sei lá, em Recife... Em Fortaleza, em Uberlândia... E a gente foi atuando pra criar vínculos entre isso. Então a grande diferença, eu acho, é que aquilo que era muito difícil de fazer no período pré-*internet*, às vezes só com fanzine, com *flyer*, começou a criar canais mais consistentes de conexão com a popularização do acesso a *internet*. Assim, resumindo bem, é claro. E com a profissionalização de quem trabalhava com isso. Quase todo mundo começou de um jeito muito intuitivo, improvisado e foi aprendendo na prática. Nunca fiz um curso de produção cultural. Eu fui aprendendo... Observando, experimentando, tentando e desenvolvendo um método próprio pra trabalhar com isso. Muitos de nós somos assim. Muitos e muitas de nós começaram assim na produção. E depois vai desenvolvendo, claro, a consistência da prática profissional mesmo. (Ney, produtor cultural na cidade de Santa Maria, 2022).

No relato, o interlocutor remonta brevemente, para fins de contextualização da fala, a modificação do cenário musical para um momento mais atual a partir do advento da *internet*, que coincide com um cenário político mais aberto para políticas

³⁹ Foi uma casa noturna da cidade de Santa Maria, que esteve em atividade de 2005 a 2018.

públicas. Estes fatores colaboraram para a formação de redes com pessoas de outros lugares e possibilitaram a formação de uma cadeia de produção cultural que fortalece o cenário independente e torna o mercado de trabalho mais acessível ao músico autoral. A *internet*, nesse sentido, foi um meio que facilitou a criação de redes e conexões culturais, e promoveu, de certa forma, a polivalência dos músicos no setor, uma vez que as habilidades são adquiridas no fazer da atuação. Nota-se essa polivalência no relato acima, uma vez que para atuar na área de produção cultural, o interlocutor aprendeu observando, experimentando e desenvolvendo seu método próprio. Este aprendizado constante para desenvolver a prática profissional é recorrente entre os profissionais que atuam no setor cultural.

Os músicos autorais têm como perspectiva a criação de uma música que valoriza a estética que não está dentro dos padrões da grande mídia e das *majors* da música, mas o cenário autoral não é definido apenas por esta dualidade com a grande mídia, por ser contracultura ou por contestar os valores centrais vigentes. A sobreposição entre trabalho e não trabalho é complexa. No setor da cultura, a relação com o tempo não é exatamente controlada pela jornada usual e nem sempre se sabe quando estão ou não trabalhando. O tempo do ócio muitas vezes é destinado a enriquecer a técnica ou complementar a renda, uma vez que a remuneração para os músicos é baixa e variável. As diferenças entre lazer e trabalho são diminuídas a ponto de não haver um limite bem demarcado, pois muitos acabam usando o final de semana, feriados e tempo livre para ensaiar, participar de eventos e festivais, se apresentar em bares e festas, etc. Além disso, os músicos são demandados não apenas em termos de qualificações formais, mas também com respeito à aprendizagem internalizada e às experiências que constituem a própria subjetividade dos indivíduos. No seguinte relato é abordado sobre a inserção de músicos no cenário musical de Santa Maria:

[...] É impressionante porque às vezes as pessoas me perguntam se eu não acho que a cena musical de Santa Maria vive um momento de escassez perto do que já houve, já foi no passado. Eu nunca respondo essas coisas de forma impulsiva porque eu acho que são muitos fatores envolvidos. Muitos mesmo. Por exemplo: Até... Sei lá, 10 anos atrás, talvez, o termômetro da efervescência de uma cena cultural/musical era o número e a qualidade de bandas que eram criadas, se apresentavam, lançavam trabalhos novos, enfim. Ok. De uma década pra cá pelo menos isso mudou

radicalmente. Se a gente não começa olhar para outras linguagens, a gente já acha que a cena musical tá pobre em Santa Maria. Não tá. Hoje o formato banda não é o que tem maior apelo da juventude que tem 18, 20 anos... Talvez menos. A linguagem do *pop*, do *trap*, do *hip-hop*, ela ocupou um espaço que antes não ocupava até então. Então a gente tem que começar a olhar de forma mais panorâmica e ver que a produção musical não parou. Ela se diferenciou. E não interessa o meu gosto pessoal, se eu prefiro Beethoven a Criolo. Cara, isso é indiferente. A questão é que as pessoas, os jovens principalmente, se envolvem hoje com tendências que são ininteligíveis pra quem vem em direções mais antigas e passadas mas não se interessa por sensibilizar o olhar que acontece hoje. Eu prefiro um monte de coisa de outras épocas, mas também sou muito atento e tento me manter sempre sensível ao que acontece hoje. Eu não estranho que o *rap* tenha esse apelo. Eu não estranho que o *funk* tenha esse apelo. Eu acho que são legítimos pra caramba! Jamais faria uma comparação em termos estritamente musicais, harmonia, melodia, porque música não é só isso. Música é criação estética mas ela é fenômeno social, também. Talvez principalmente isso. Então pra mim, eu ouço o *funk* da mesma forma que lá quando jovem eu conheci o *punk*. O impacto dele sobre a sociedade, o comportamento, as formas de perceber o mundo, os códigos, a linguagem, ela é tão ou mais importante que a complexidade musical. Pra mim, é essa a percepção que eu tenho. Então em Santa Maria tem um monte de coisas muito interessantes acontecendo, só que neste momento não é banda, não é banda de *rock*. Muita gente sofre por essa realidade. Eu não sofro. Eu acho que é o nosso tempo, é a nossa época, é a sensibilidade que se renova e é importante se manter sempre atento a isso, sempre... curioso. (Ney, produtor cultural na cidade de Santa Maria, 2022).

O cenário musical local apresenta mudanças que o músico precisa acompanhar para não ficar obsoleto no mercado de trabalho. Em uma década, as formas de consumo de música tiveram alterações consideráveis e, conseqüentemente, as formas do músico se organizar perante o mercado. As características requeridas para o músico permanecer no mercado – estar atento ao cenário, se atualizar, procurar desenvolvimento, ter curiosidade – fazem parte de uma “capacitação” que Richard Sennett (2006) define como o aperfeiçoamento das habilidades capaz de fazer com que a pessoa continue empregada, escapando da inutilidade. Pensando no cenário musical, a grande indústria seleciona um pequeno

número de músicos para “fazer sucesso”⁴⁰ fazendo com que os músicos fora desse seleto grupo precisem se capacitar para escapar da “inutilidade”, ou seja, permanecer no campo da música mesmo não fazendo parte da indústria da música.

Sennett (2009) também enfatiza o domínio técnico, que envolve a ideia de capacitação técnica, mas não em um sentido tecnicista. A técnica, segundo o autor, é uma construção social que envolve aprendizagem, socialização, uma comunidade de saberes e experiências que se desenvolve ao longo de uma trajetória. Portanto, a noção de técnica vai incluir a ideia de socialização, de construção de redes, afinidades, proximidades.

A socialização presente na ideia de capacitação técnica traz em si uma perspectiva mais ampla da experiência daqueles que têm uma carreira. Como visto nos capítulos anteriores, a identidade profissional é abordada como sendo formada a partir da socialização profissional e implica a interação entre trajetórias individuais e sistemas de emprego, de trabalho e de formação (DUBAR, 2005). Essa socialização profissional vai permitir que aqueles que se encontram em situação de exclusão relativa, tenham uma inserção no “mercado secundário de emprego”. Pensando nos termos de Dubar (2005), os músicos autorais correm o risco de não ter acesso ao mercado que a indústria da música proporciona. Assim, a socialização profissional capacita-os para a inserção no mercado de trabalho da música. O seguinte relato aponta para a falta de um lugar comum para a socialização profissional:

[...] Eu sinto que a galera meio que não passa suas próprias bolhas e não tem um lugar comum pra se encontrar, sabe? Do tipo a galera que toca em barzinho as MPB, ou que faz outros trabalhos, mas assim a galera do metal, do *rock* não conhece, não sabe, e daí a gente e daí fica bem... Não sei quem vai lá, às vezes escuto de um amigo do meu círculo comum mesmo, colega de trabalho: “ah, vê lá, vai ser tal, tal coisa bem... Fazia tempo que eu queria ver, tri massa e muito famoso... Não sei o que...” Daí eu fico: “gente? Eu não sei quem é, eu não sei quem é!”. Eu não tenho exemplo fresco pra te dar, mas geralmente é essa falta de conhecimento entre as bolhas, eu acho que uma coisa que poderia melhorar até pra gente como músico autoral, conseguisse unir como classe, e poder... Como é que

⁴⁰ Aqui, o sucesso é usado não no sentido da aptidão natural ou adquirida do músico, mas sim de uma condição da música que vende, estando de fora desse nicho uma variedade de músicos e estilos musicais.

eu vou dizer... Poder não ser tão explorado que nem a gente é. (Cássia, vocalista de 2 bandas autorais em Santa Maria).

A proletarização do músico autoral, enquanto trabalhador da área da cultura, é indicada acima como um aspecto que poderia ser amenizado se existisse um lugar comum que os músicos locais pudessem se unir enquanto categoria. Esse olhar crítico dos músicos locais não se detém somente a essa observação da falta de um espaço que promova os músicos enquanto uma classe de trabalhadoras e trabalhadores, mas também à infraestrutura que é precária e na maioria das vezes não favorece a atuação dos músicos no cenário musical:

[...] Falta espaço aqui na cidade, decente, sabe? Pra fazer show... falta, falta mesmo. Eu lembro que teve, não faz muito, eu fui ver com... Fui lá tentar ajudar o [nome do amigo da entrevistada] junto com uma amiga minha, pra gente consultar valores de locais pra fazer *shows*. E nossa! É muito difícil achar um lugar que tivesse estrutura boa, que não fosse um ginásio. Que ginásio a acústica é tenebrosa! Sabe? É isso, geralmente a gente tem que fazer com o que dá, com o que tem, e eu acho que se tivesse um lugar com um palco fixo, bom... [...] Que não fosse, que não fosse... Ah, tem o teatro, mas o teatro é muito difícil de acessar, e é todo mundo "sentadinho" né? Não é qualquer coisa que acontece. (Cássia, vocalista de 2 bandas autorais em Santa Maria).

O cenário musical na cidade de Santa Maria acompanha as mudanças do cenário musical mais amplo, que, por sua vez, é moldado pelas transformações econômicas e políticas. Para entrar e/ou permanecer nesse mercado de trabalho, o músico precisa se engajar e seguir as novas formas e tendências do fazer artístico. Torna-se iminente, nesse sentido, espaços culturais adequados para as apresentações musicais na cidade.

Para a compreensão do mercado de trabalho para os músicos autorais, são cruciais os vínculos de amizade/reciprocidade. Um músico autoral na maioria das vezes se encontra numa situação onde não consegue acessar as *majors*, o grande mercado, mas também não consegue se inserir no cenário local. Isso faz com que as políticas públicas de fomento para a área cultural sejam o principal meio de inserção no mercado de trabalho para os músicos autorais/independentes. Nesse

sentido, o governo é o elemento que impacta diretamente nas oportunidades para os artistas autorais.

A socialização explorada no capítulo anterior é retomada aqui para fundamentar o caráter difuso que constrói vínculos entre pessoas que compartilham visões semelhantes acerca do fazer artístico. Os laços construídos no EntreAutores favorecem os músicos autorais integrantes em termos de capacidades adquiridas e material necessário para a inserção no cenário musical. É a partir do Coletivo e pela possibilidade de inserção no mercado de trabalho que são promovidas as carreiras dos músicos autorais, tornando-se mais palpáveis a partir da cadeia de cooperação coletiva.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O coletivo EntreAutores surge pela alegada necessidade de um cenário musical para os músicos autorais, organizados de forma independente, que acabam por ficar ocultos em comparação a outros músicos que detêm um espaço mais visível no cenário musical. A maior parte dos seus integrantes já não reside mais em Santa Maria, local de origem, e os que permanecem na cidade continuam se encontrando e se apresentando, mas não com o nome do Coletivo. Este fato expressa que os laços formados se estendem para além da formação do Coletivo e a constituição do EntreAutores se mostra tanto nas práticas quanto nas consciências dos indivíduos. Além disso, o Coletivo proporciona elementos que se associam às expectativas de viver um estilo de vida independente.

A pesquisa analisou de que modo os músicos independentes disputam espaço no campo da música e as estratégias de subversão que utilizam para sua permanência. No “espaço” da música não cabe identificar os “verdadeiros” e “falsos” músicos, os “autênticos” e “não-autênticos”, entre outras definições polarizadoras. No espaço da música se apresenta uma diversidade de músicos e de música, desse modo, o presente trabalho considerou os músicos que se identificam e se apresentam como autorais, integrantes do coletivo EntreAutores.

Entende-se que há uma discussão sobre o Brasil constituir ou não um campo da música a partir do debate sobre a definição de campo. Nesse sentido, existe um campo distante do ideal, com suas especificidades. A contextualização da indústria da música e da música independente é importante para compreender a tensão entre *majors* e independentes que se insere no campo da música, e, no caso do Brasil, também para entender a posição do coletivo EntreAutores neste cenário.

Atualmente não é mais possível entender a indústria fonográfica através de dicotomias como entre grandes gravadoras e independentes, pois a produção de fonogramas se dá através de uma variedade de composições possíveis entre os diversos agentes envolvidos no mercado. Nesse sentido, pode-se afirmar que a morfologia da indústria fonográfica é a rede. Esse processo vem ocorrendo ao longo de algumas décadas, mas ganhou outra dinâmica com o desenvolvimento do mercado digital de fonogramas. A estrutura do mercado digital exige uma constante busca pela ampliação das redes de consumidores e uma contínua atenção à parte

administrativa do negócio musical. Assim, as gravadoras independentes cumprem um papel crescentemente estratégico na estrutura da indústria fonográfica brasileira.

O coletivo musical EntreAutores é uma organização colaborativa que surgiu através da união de pessoas, em sua maioria músicos autorais que trabalham por iniciativa própria, com o intuito de existir artisticamente sem depender da visibilidade da mídia local, que, como sustentam os seus membros, não percebia a cena autoral na cidade de Santa Maria/RS. Assim, o Coletivo acabou proporcionando um meio estratégico de integração do músico autoral no cenário musical local, a partir de diferentes processos de socialização profissional. Para compreender o coletivo EntreAutores, a sua lógica de funcionamento, o seu processo de criação e até mesmo as suas instabilidades no último período, a noção de capital social se faz central na pesquisa, visto que o Coletivo é estruturado em torno de relações pessoais.

Os integrantes do coletivo EntreAutores constroem as suas identidades pessoais e coletivas, naquilo que Dubar (2005) define como a identidade para o Outro e a identidade para Si, sendo o primeiro atribuído pelo Coletivo e seus integrantes que estão em interação, e o segundo pela incorporação da identidade pelos próprios integrantes. A construção das identidades se realiza na articulação desses dois processos, e é observada no caso do Coletivo a partir da interação entre os integrantes.

A partir das trajetórias dos integrantes foi possível observar que o contato com a música e as formas de aprendizagem moldam as identidades, que por sua vez resultam do encontro entre trajetórias socialmente condicionadas e campos socialmente estruturados, não sendo estes dois elementos necessariamente homogêneos, e as categorias significativas das trajetórias não são necessariamente as mesmas que estruturam os campos da prática social. Isso abre espaços para tornar possíveis conversões identitárias que engendram rupturas nas trajetórias e modificações possíveis das regras do jogo nos campos sociais (DUBAR, 200 p. 94).

As relações fazem parte da constituição do Coletivo e da constituição da própria identidade, uma vez que é a partir dessas relações que o músico se constrói enquanto artista. A noção de capital social permitiu refletir sobre esse conjunto de relações pouco institucionalizado e de onde se constitui a identidade do grupo, uma vez que se trata de um componente de sociabilidade. É a partir da identidade que o coletivo EntreAutores vai envolver, também, um processo de socialização

profissional, assegurando o reconhecimento de seus membros como “profissionais”. Segundo Dubar (2005), a socialização profissional vai contribuir para a inserção no mercado de trabalho, uma vez que as identidades sociais e profissionais são construções sociais que vão implicar na interação entre trajetórias individuais e sistemas de emprego, de trabalho e de formação. Além da socialização profissional, o coletivo EntreAutores propicia uma socialização política, onde as concepções de visões de mundo referem-se, também, ao capital social. Assim, é a partir da socialização política que os integrantes compartilham modos de ser e de existir, construindo uma leitura politizada da atuação profissional e também do próprio Coletivo.

Os vínculos de amizade, de reciprocidade, a relação com a cidade, a dinâmica das políticas públicas para a área cultural, entre outros aspectos, são cruciais para a compreensão da dinâmica do cenário musical autoral. O fomento na área da cultura é um fator crucial para os músicos independentes, posto que o mercado profissional da arte é singular, e sua existência tem relação direta com as políticas públicas, uma vez que, sem isso, fica-se dependente do mecenato ou das famílias dos artistas que podem investir. Os editais são a principal forma de inserção no mercado, desde que é através deles que o músico autoral tem a possibilidade de se apresentar ou até mesmo produzir seu trabalho. Sem o fomento adequado, o mercado de trabalho no setor cultural é profundamente impactado, deixando às margens os músicos que não fazem parte do *mainstream*. Isso reforça o fato de que os músicos independentes dependem do fomento do governo na área cultural e da implementação de políticas públicas no setor.

O *cover* se mostra mais presente nos espaços de bares e restaurantes, e isso enfatiza que a música autoral, por desafiar o senso estético padrão, tem menos espaço nos locais disponíveis para a música e ter espaço para propostas fora do convencional acaba se tornando raro ou inexistente, porque é economicamente inviável. No meio mais atual de divulgação e consumo de música, os serviços de *streaming* nas plataformas digitais da *internet* crescem e acabam intervindo no mercado musical, impactando as carreiras. Assim, as novas grandes empresas da música acabam, também, influenciando em relação a critérios, valores e demandas externos aos aspectos técnicos e estéticos valorizados pelos profissionais. A mudança no cenário musical e as novas tendências de consumo impactam nas

oportunidades desse mercado de trabalho e, conseqüentemente, criam expectativas sobre um tipo ideal de trabalhador.

O capital social se apresenta novamente como forma de inserção no mercado de trabalho uma vez que isso se torna possível pelas relações e de um conjunto de relações. É nesse sentido que o Coletivo desempenha um papel ativo e de destaque no processo, posto que não opera apenas como um meio de inserção no mercado de trabalho, mas é a partir dele que os músicos autorais formam uma rede. As ligações entre os integrantes muitas vezes vão para além do Coletivo, atenuando os limites entre a vida pessoal e a vida profissional. Muito mais que um meio de inserção, é intensificador dos capitais sociais de cada integrante, e é essa característica que possibilita as oportunidades no mundo do trabalho artístico.

O coletivo EntreAutores se constitui principalmente pela cooperação entre seus membros e forma um mundo da arte, nos termos de Becker (2010). Este mundo da arte específico, em certa medida, proporciona um mercado próprio, estando nos limites do grande mercado da música brasileira, visto que seus integrantes transitam dentro e fora do cenário da música. É a partir do Coletivo e pela possibilidade de inserção no mercado de trabalho que ele promove que se torna mais palpável para seus membros se lançarem enquanto músicos autorais.

Para a compreensão do mercado de trabalho para os músicos autorais, são cruciais os vínculos de amizade/reciprocidade e as políticas públicas para a área cultural. Um músico autoral na maioria das vezes se encontra numa situação onde não consegue acessar o grande mercado, mas também não consegue se inserir no cenário local. O cenário musical na cidade de Santa Maria acompanha as mudanças do cenário musical mais amplo, que, por sua vez, é moldado pelas transformações econômicas e políticas. Para entrar e/ou permanecer nesse mercado de trabalho, o músico precisa se engajar e seguir as novas formas e tendências do fazer artístico. Torna-se iminente, nesse sentido, espaços culturais adequados para as apresentações musicais na cidade.

Procurou-se compreender o processo de construção identitária do coletivo musical EntreAutores por meio das estratégias de inserção dos músicos autorais no mercado da música local. Observou-se que os músicos autorais oscilam entre estar e não estar no mercado da música hegemônica, por este motivo a inserção dos músicos autorais no cenário musical local é um dos propósitos do Coletivo e fator identitário. A identidade ou o processo identitário do Coletivo está ligada à

socialização profissional e política neste espaço, que é formador, fonte de experiências, de novas competências e de aprendizagens. Verificou-se que a socialização profissional contribuiu para a inserção no mercado de trabalho, uma vez que as identidades sociais e profissionais são construções sociais que vão implicar na interação entre trajetórias individuais e sistemas de emprego, de trabalho e de formação.

A dissertação permitiu compreender como é viabilizado o caminho para as carreiras no cenário musical local, e principalmente a construção de uma identidade coletiva, que se forma a partir da socialização no coletivo EntreAutores. A socialização política também se faz presente, visto que os princípios de enquadramento político da realidade não se explicam exclusivamente pela dimensão da atuação musical, consolidando as concepções de mundo dos integrantes. É a partir da socialização que os modos de ser e de existir compartilhados constituem uma leitura politizada da atuação profissional e, também, do próprio Coletivo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Thiago de; NAKANO, Davi. Avaliação dos Modelos de Governança da Cadeia da Indústria Fonográfica Pré e Pós-Internet. **Novos Olhares**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 22-31, 2012.
- BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo**: produzir e analisar dados etnográficos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Livros Horizonte, 2010.
- BECKER, Howard Saul. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.
- BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**, Vol. 2 nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Ed. Difel/Bertrand, 1989a.
- BOURDIEU, Pierre. A representação política. Elementos para uma teoria do campo político. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Ed. Difel/Bertrand, 1989b.
- BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Editora Marco Zero Ltda: Rio de Janeiro, 1983a.
- BOURDIEU, Pierre. Altura costura e alta cultura. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Editora Marco Zero Ltda: Rio de Janeiro, 1983b.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989c.
- BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**, Ed. Ática, 1983c.

BOURDIEU, Pierre. O capital social - notas provisórias. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. (orgs.) **Escritos de Educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. Editora UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude; CHAMBOREDON, Jean-Claude. **A profissão de sociólogo**: preliminares epistemológicas. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 21 mar. 2023.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CELLARD, André. A análise documental. In: **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DAGNINO, Evelina. Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando? In: MATO, D. (coord.), **Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización**. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 95-110.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DE MARCHI, Leonardo. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DINIZ, Débora; GUERRIERO, Iara. Ética na Pesquisa Social: desafios ao modelo biomédico. In: **RECIIS – R. Eletr. de Com. Inf. Inov. Saúde**. Rio de Janeiro, v.2, Sup.1, p.Sup.78-Sup.90, Dez., 2008.

DUBAR, Claude. A construção de si pela atividade de trabalho: a socialização profissional. **Cadernos de Pesquisa**, v. 42, n. 146, p. 351-367, mai-ago 2012.

DUBAR, Claude. **A crise das identidades**: a interpretação de uma mutação. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

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

ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. **O que o Brasil ouve – Música na última década**. Rio de Janeiro: ECAD, 2011. Disponível em: <https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2022/04/O-que-o-Brasil-Ouve-10-anos-de-musica.pdf>. Acesso em: 28 mai 2023.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

GARCIA JR., Afrânio Raul. Les intellectuels et la conscience nationale au Brésil. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, n. 98, 1993, p.20-33.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

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

GUIMARÃES, Nadya Araujo. A procura de trabalho: uma boa janela para mirarmos as transformações recentes no mercado de trabalho? **Novos estudos**, jul 2012, n. 93, pp. 123-143.

GUIMARÃES, Nadya Araujo. A sociologia dos mercados de trabalho, ontem e hoje. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 85, p. 151-170, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARDING, Sandra. Gênero, democracia e filosofia da ciência. **RECIIS - Revista Eletrônica de Comunicação Informação e Inovação em Saúde**. Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.163-168, jan.- jun., 2007.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2009-2020**. Brasília, DF: IBGE, 2021.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, vol. 17, n. 3, set/dez 2015, pp. 302-311.

LAHIRE, Bernard. **Homem plural**: os determinantes da ação. Petrópolis Vozes: 2002.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. **As majors da música e o mercado fonográfico nacional**. 2009. Tese (Doutorado Sociologia) - Universidade Estadual

de Campinas, Campinas, SP, 2009.

MARCON, Frank; ENNES, Marcelo. Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 16, no 35, jan/abr 2014, p. 274-305.

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6.ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MORENO, Rosangela Carrilo; ALMEIDA, Ana Maria F. Isso é política, meu! socialização militante e institucionalização dos movimentos sociais. **Pro-Posições** [online]. v. 20, n. 2, 2009, p. 59-76.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Vol. 15, nº 43, jun 2000, p. 35-44.

OLIVEN, Ruben George. A Malandragem na Música Popular Brasileira. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 5, No. 1, 1984, p. 66-96.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAIM, Claudia. **Coletivos e iniciativas coletivas**: modos de fazer na América Latina contemporânea. 2009. 294 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PIRES, Alvaro. Sobre algumas questões epistemológicas de uma metodologia geral para as ciências sociais. In.: POUPART, Jean et all. **A pesquisa qualitativa – enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2014.

PNAD – PESQUISA NACIONAL POR AMOSTRA DE DOMICÍLIOS CONTÍNUA. **Principais destaques da evolução do mercado de trabalho no Brasil 2012-2020**. Brasília, DF: IBGE, 2020.

POLANYI, Karl. **A grande transformação**: as origens da nossa época. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

RANCIÈRE, JACQUES. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO, Ed. 34, 2005.

RIO GRANDE DO SUL (Estado). Assembleia Legislativa. **Comissão de Educação, Cultura, Desporto, Ciência e Tecnologia**. Disponível em: <https://www.al.rs.gov.br/legislativo/Comissoes.aspx?IdComissao=8>. Acesso em: 17 Abr. 2023.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAINT-MARTIN, Monique de. Coesão e diversificação: os descendentes da nobreza na França, no final do século XX. **Mana** [online], vol.8, n.2, 2002, p.127-149.

SÃO PAULO (Estado). Assembleia Legislativa. **Leci Brandão**. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/deputado/?matricula=300513>. Acesso em: 17 Abr. 2023.

SEGNINI, Liliana. À procura do trabalho intermitente no campo da música. **Estud. sociol.**, Araraquara, v.16, n.30, p.177-196, 2011.

SEGNINI, Liliana. ARTE, POLÍTICAS PÚBLICAS E MERCADO DE TRABALHO. In: **SIMPOSIO INTERNACIONAL PROCESO CIVILIZADOR**, 11., 2008, Buenos Aires. Anais... Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008. p. 545-557.

SEGNINI, Liliana. **O trabalho do músico entre o Estado e o mercado**. Políticas Culturais em Revista, 2(7), p. 249-265, 2014.

SENNETT, Richard. **A cultura do novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STRAUSS, Anselm. **Espelhos e Máscaras: A Busca de Identidade**. São Paulo: Edusp, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Art. Editora, 1991.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. **Manual de dissertações e teses da UFSM: estrutura e apresentação documental para trabalhos acadêmicos**. Santa Maria, RS: Ed. UFSM, 2021.

VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **E-Compós**, v. 7, dez 2006.

VICENTE, Eduardo. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. **RuMoRes**, 6 (12), jul-dez 2012, p. 194-213.

VISENTINI, Ingrid Schmidt. **Coletivo musical EntreAutores**: integração de músicos independentes no cenário musical de Santa Maria/RS. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências Sociais - Bacharelado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2021.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Trad. Daniel Grassi. 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

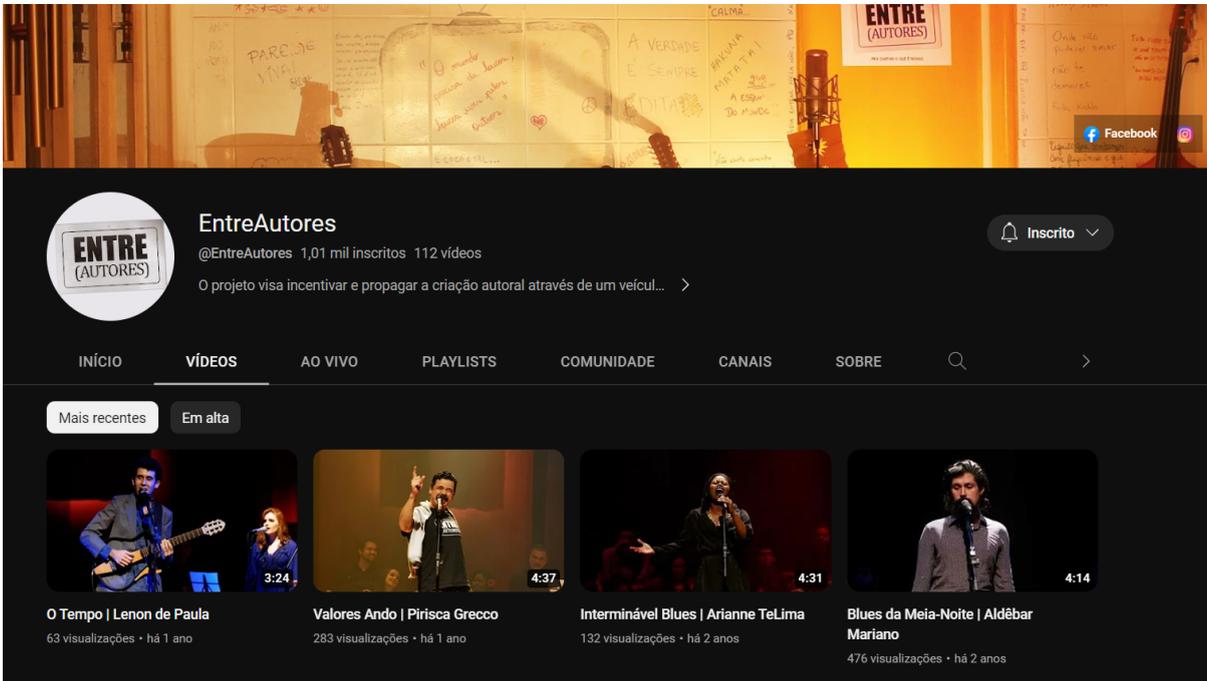
ZAN, José. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Rev. Cient.**, UNINOVE, São Paulo: (n. 1, v. 3), jun. 2001, p. 105-122.

ANEXO A – ÚLTIMO POST DA PÁGINA DO COLETIVO ENTREAUTORES NO FACEBOOK



Fonte: EntreAutores, 2023. Acesso em: 28 Mai. 2023.

ANEXO B – ÚLTIMOS VÍDEOS DO COLETIVO ENTREAUTORES NO CANAL DO YOUTUBE



The image shows the YouTube channel page for 'EntreAutores'. At the top is a banner image of a recording studio with handwritten lyrics on a wall. Below the banner is the channel's profile, including the logo 'ENTRE (AUTORES)', the name 'EntreAutores', and the handle '@EntreAutores' with 1,01 mil inscritos and 112 vídeos. A description states: 'O projeto visa incentivar e propagar a criação autoral através de um veícu...'. There is a 'Inscrito' button. The navigation menu includes 'INÍCIO', 'VÍDEOS', 'AO VIVO', 'PLAYLISTS', 'COMUNIDADE', 'CANAIS', and 'SOBRE'. Below the menu are two tabs: 'Mais recentes' and 'Em alta'. A grid of four video thumbnails is displayed, each with a title, artist name, and view count:

Thumbnail	Title	Artist	Views	Time
	O Tempo	Lenon de Paula	63 visualizações	3:24
	Valores Ando	Pirisca Grecco	283 visualizações	4:37
	Interminável Blues	Arianne TeLima	132 visualizações	4:31
	Blues da Meia-Noite	Aldébar Mariano	476 visualizações	4:14

Fonte: EntreAutores. Acesso em: 28 Mai. 2023.

ANEXO C – ROTEIRO DE ENTREVISTA

Momento inicial com questões fechadas sobre dados objetivos do interlocutor

- Naturalidade
- Idade
- Estado civil
- Formação
- Profissão
- Atual ocupação
- Bairro onde mora

Questões sobre a trajetória do interlocutor (questões para compreender o perfil do músico integrante do Coletivo)

- Formação/trabalho dos pais e irmãos
- Suporte familiar
- Trajetórias formativas
- Participação em movimento político
- Presença de carreira musical na família
- Trajetórias laborais
- Lazer
- Como aprendeu música
- Retorno financeiro como músico
- Consumo musical
- Diferença na inserção de músicos no mercado de trabalho em relação à idade/geração
- Realização ou não da sua carreira de músico

Questões referentes ao coletivo EntreAutores

- Leitura do cenário musical atual no país
- Como define o coletivo EntreAutores
- Perfil, em termos de sujeito e de estilo musical, que tende a se aproximar do Coletivo
- Como o Coletivo influencia na carreira do músico autoral local
- Vantagens do músico autoral participar como integrante do Coletivo

- Principal elemento que conecta as pessoas ao Coletivo
- Motivação para fazer parte do grupo
- Tipo de música se produz no Coletivo
- Atividades que participou no Coletivo
- Papel do Coletivo na trajetória
- Incentivos financeiros dos poderes públicos (municipal/estadual/federal)
- Expectativas futuras em relação ao EntreAutores
- Projetos em andamento
- Planos para o futuro

ANEXO D – MÚSICAS MAIS TOCADAS EM RÁDIOS EM 2011

	Música	Autores
1	Amar não é pecado	Marco Aurélio / Fred Liel / Marcia Araújo / Daniel Rodrigues
2	Aí se eu te pego	Karine Vinagre / Duda / Amanda Cruz / Aline Medeiros da Fonseca / Sharon / Antonio Dyggs
3	Airplanes	Christine Dominguez / Timothy Paul Sommers / Alex Da Kid / Kinetics / DJ Frank E / B O B
4	Mentes tão bem	Leonel / Nahuel Schajris Rodriguez / Luiz Claudio
5	Price Tag	Claude Nairn Kelly / Jessie J / Luke Gottwald / B O B
6	É preciso (a próxima parada)	PJ / Dudu Marote / Rogerio Flausino / Marcos Tulio Lara / Paulinho Fonseca / Marcio Buzelin
7	ET	Ammo / Luke Gottwald / Katheryn Hudson / Max Martin
8	What's my name (Drake version)	Esther R Dean / Eriksen Mikkel Storleer / Traci Colleen Hale / Tor Erik Hermansen / Drake
9	Onde estiver	Fredrick Jamel Tipton / Rick Bonadio / Di Ferrero / Gee Rocha
10	Last friday night (TGIF)	Bonnie L Mc Kee / Katheryn Hudson / Luke Gottwald / Max Martin
11	Hey soul sister	Espen Lind / Bjorklund Amund / Pat Monahan
12	Me apaixonei por ti	Carlos A Celles / Eliza Marin / Chayanne / Paolo Tondo / Angel / Javi
13	I don't know what to do	Tikinho / Hernani Capins / Georgy Byrykin
14	Viver sem ti	Thiaguinho
14	Next 2 you	Messy / Sevyn Streeter / Nasri Atweh / Brown Christopher
15	Every teardrop is a waterfall	Brian Eno / Oruga H / Langosta I / A C Beat / Langosta H / Coldplay / A Martin / Bell Jun Peter / Artz Adrienne
16	Tentativas em vão	Raniere Mazilli / Zé Hilton / Cabeção do Forró
17	Irreplaceable	Espen Lind / Bjorklund Amund / Beyonce / Ne Yo / Eriksen Mikkel Storleer / Tor Erik Hermansen
18	We r who we r	Ammo / Benny Blanco / Kesha / Jacob Kasher / Luke Gottwald
19	Till the world ends	Kesha / Purple / Luke Gottwald / Max Martin
20	Sweet dreams	Rico Love / Jealous J / Beyonce / Wayne Wilkins

Fonte: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, 2011.

ANEXO E – MÚSICAS MAIS TOCADAS EM RÁDIOS EM 2020

	Música	Autores
1	Aí eu ligo	Alcebias Flausino / Kauã Rodrigues / Paulinha Gonçalves / Matheus Mattos / Arthur Castro
2	Piece of your heart	Nathan C / Simon De Jano / Madwill / Blake Cooper / Joshua Alexander Grimmett / Luke
3	Señorita	Shawn Mendes / Camila Cabello / Benny Blanco / Ali Tamposi / Magnus Hoiberg / Andrew Watt / Jack Patterson / Charli Xcx
4	Don't start now	Dj Ixl / Emily Warren / Dua Lipa / Caroline Ailin Buvik Furoeyen
5	Dancing with a stranger	Sam Smith / Eriksen Mikkel Storleer / Tor Erik Hermansen / Normani Kordei / James John Napier
6	Áudio	Vinicius Poeta / Francisco Araújo / Daniel Caon / Junior Gomes
7	Viva voz	Junior Silva / Murilo Costa / Lucas Souza / Chaianne
8	Com ou sem mim	Gustavo Miotto / Edu Valim / Renan Valim
9	Quem falou mentiu	Rafael Augusto / Murilo Huff / Ronael / Ricardo Vismarck / Gustavo Martins
10	Roxanne (remix)	Arizona Zervas / Jacob Greenspan / Kid Krunk / Swagg On The Beat / Lauren Kelly Grieve
11	Someone you loved	Peter Norman Cullen Kelleher / Romans / Lewis Capaldi / Tom Barnes / Benjamin Alexander Kohn
12	Na cama que eu paguei	Maykow Melo / Elvis Elan / Henrique Castro / Rigamontti
13	Graveto	Lucas Moura / Normani Pelegrini / Matheus Di Padua
14	Litrão	Diego Silveira / Raphael Lucas / Matheus / Gabriel Angelo
15	Barzinho aleatório	Cris Ribeiro / Nando Marx / Douglas Mello / Flavinho Tinto
16	Gelo	Diogo Melim / Nano Amorim / Gabriela Melim / Rodrigo Melim / Jhama / Juliano Moreira
17	Coração pirata	Cleberson Horsth / Ricardo Feghali / Paulinho / Aldir Blanc / Eurico Filho / Nando / Serginho Herval
18	Bebi minha bicicleta	Rafael Quadros / Dener Ferrari / Vinni Miranda / Kidi Lima / Waleria Leão
19	Libera ela	Lari Ferreira / Diego Silveira / Raffa Torres / Thales Lessa
20	Saudade em gotas	Victor Hugo / Francisco Araújo / Renno Poeta / Philippe Pancadinha / Junior Gomes

Fonte: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, 2011.

ANEXO F – ROTEIRO DE ENTREVISTA

Momento inicial com questões fechadas sobre dados objetivos do interlocutor

- Naturalidade
- Idade
- Estado civil
- Formação
- Profissão
- Atual ocupação
- Bairro onde mora

Questões sobre a trajetória do interlocutor

- Trajetórias formativas
- Trajetórias laborais
- Suporte familiar
- Influência na carreira de músico
- Lazer
- Como aprendeu música

Questões sobre a carreira na música e cenário musical

- Processo de seguir carreira na música
- Dificuldades que se apresentam para um músico autoral local que quer se inserir no mercado de trabalho
- Retorno financeiro como músico
- Incentivos financeiros dos poderes públicos (municipal/estadual/federal)
- Diferença na inserção de músicos no mercado de trabalho em relação à idade/geração
- Leitura do cenário musical atual no país
- Realização ou não da carreira de músico
- Planos para o futuro
- Projetos em andamento