

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE CAMPUS DE
MARECHAL CÂNDIDO RONDON CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS,
EDUCAÇÃO E LETRAS - CCHEL PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA - PPGH**

GUILHERME CEZAR NARDI

MÚSICOS E RELAÇÕES DE TRABALHO NO MUNICÍPIO DE TOLEDO/PR

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2021

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE CAMPUS DE
MARECHAL CÂNDIDO RONDON CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS,
EDUCAÇÃO E LETRAS - CCHEL PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA - PPGH**

GUILHERME CEZAR NARDI

MÚSICOS E RELAÇÕES DE TRABALHO NO MUNICÍPIO DE TOLEDO/PR

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História, nível Mestrado, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Marechal Cândido Rondon. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antônio de Pádua Bosi.

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2021

Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE GUILHERME CEZAR NARDI, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Ao(s) 3 dia(s) do mês de julho de 2021 às 14h00min, na modalidade remota síncrona, por meio de chamada de videoconferência, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação do(a) candidato(a) Guilherme Cezar Nardi, aluno(a) do Programa de Pós-Graduação em História - nível de Mestrado, na área de concentração em História, Poder e Práticas Sociais. A comissão examinadora da Defesa Pública foi aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História. Integraram a referida Comissão os(as) Professores(as) Doutores(as): Antonio de Padua Bosi, Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende, Fernando Heck, Lucas André Berno Kölln. Os trabalhos foram presididos pelo(a) Antonio de Padua Bosi, orientador(a) do(a) candidato(a). Tendo satisfeito todos os requisitos exigidos pela legislação em vigor, o(a) aluno(a) foi admitido(a) à Defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, intitulada: "Músicos e relações de trabalho no Município de Toledo/PR". O(a) Senhor(a) Presidente declarou abertos os trabalhos, e em seguida, convidou o(a) candidato(a) a discorrer, em linhas gerais, sobre o conteúdo da Dissertação. Feita a explanação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) sucessivamente, pelos(as) professores(as) doutores(as): Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende, Fernando Heck, Lucas André Berno Kölln. Findas as arguições, o(a) Senhor(a) Presidente suspendeu os trabalhos da sessão pública, a fim de que, em sessão secreta, a Comissão expressasse o seu julgamento sobre a Dissertação. Efetuado o julgamento, o(a) candidato(a) foi **aprovado(a)**. A seguir, o(a) Senhor(a) Presidente reabriu os trabalhos da sessão pública e deu conhecimento do resultado. E, para constar, o(a) Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE - Campus de Marechal Cândido Rondon, lavra a presente ata, e assina juntamente com os membros da Comissão Examinadora e o(a) candidato(a).

Orientador(a) - Antonio de Padua Bosi

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila)

Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE GUILHERME CEZAR NARDI, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Fernando Heck

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP)

Lucas André Berno Kölln

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)

Guilherme Cezar Nardi

Aluno(a)



Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História

Profa. Dra. Carla Luciana Souza da Silva
Coordenadora Especial do Programa de
Pós-Graduação em História
Mestrado e Doutorado
Portaria nº 4107/2020-GRE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, EM 3 de junho de 2021

DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO DE GUILHERME CEZAR NARDI REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA

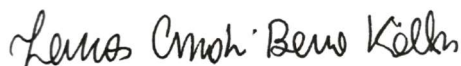
Eu, Prof. Dr. **Lucas André Berno Kölln**, declaro que participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência da banca de defesa de mestrado em História do candidato **Guilherme Cezar Nardi**, deste Programa de Pós-Graduação em História.

Considerando o trabalho entregue, *Músicos e Relações de Trabalho* no Município de Toledo/PR, e a apresentação e a arguição dos membros da banca examinadora, **formalizo como membro desta banca de defesa de dissertação**, para fins de registro, por meio desta declaração, a decisão da banca examinadora de que o candidato foi considerado: **APROVADO** na banca realizada na data de 3 de junho de 2021.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

As sugestões da banca foram encaminhadas ao candidato para avaliar o uso de cada uma delas.

Atenciosamente,



Prof. Dr. Lucas André Berno Kölln
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, EM 3 de junho de 2021

DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO DE GUILHERME CEZAR NARDI REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA

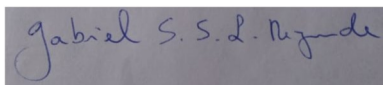
Eu, Prof. Dr. **Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende**, declaro que participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência da banca de defesa de mestrado em História do candidato **Guilherme Cezar Nardi**, deste Programa de Pós-Graduação em História, **na condição de Coorientador**.

Considerando o trabalho entregue, Músicos e Relações de Trabalho no Município de Toledo/PR, e a apresentação e a arguição dos membros da banca examinadora, **formalizo como Coorientador desta dissertação**, para fins de registro, por meio desta declaração, a decisão da banca examinadora de que o candidato foi considerado: **APROVADO** na banca realizada na data de 3 de junho de 2021.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

As sugestões da banca foram encaminhadas ao candidato para avaliar o uso de cada uma delas.

Atenciosamente,



Prof. Dr. Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende
Universidade Federal da América Latina

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, EM 3 de junho de 2021

DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO DE GUILHERME CEZAR NARDI REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA

Eu, Prof. Dr. **Fernando Heck**, declaro que participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência da banca de defesa de mestrado em História do candidato **Guilherme Cezar Nardi**, deste Programa de Pós-Graduação em História.

Considerando o trabalho entregue, *Músicos e Relações de Trabalho* no Município de Toledo/PR, e a apresentação e a arguição dos membros da banca examinadora, **formalizo como membro desta banca de defesa de dissertação**, para fins de registro, por meio desta declaração, a decisão da banca examinadora de que o candidato foi considerado: **APROVADO** na banca realizada na data de 3 de junho de 2021.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

As sugestões da banca foram encaminhadas ao candidato para avaliar o uso de cada uma delas.

Atenciosamente,



Prof. Dr. Fernando Mendonça Heck
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, EM 3 de junho de 2021

DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO DE GUILHERME CEZAR NARDI REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA

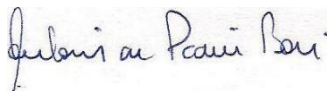
Eu, Prof. Dr. **Antonio Bosi**, declaro que participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência da banca de defesa de mestrado em História do candidato **Guilherme Cezar Nardi**, deste Programa de Pós-Graduação em História.

Considerando o trabalho entregue, Músicos e Relações de Trabalho no Município de Toledo/PR, e a apresentação e a arguição dos membros da banca examinadora, **formalizo como membro desta banca de defesa de dissertação, na condição de Orientador**, para fins de registro, por meio desta declaração, a decisão da banca examinadora de que o candidato foi considerado: **APROVADO** na banca realizada na data de 3 de junho de 2021.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

As sugestões da banca foram encaminhadas ao candidato para avaliar o uso de cada uma delas.

Atenciosamente,



Prof. Dr. Antonio Bosi (Orientador)
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**DECLARAÇÃO DE APRESENTAÇÃO DE DEFESA DE MESTRADO PARA
BANCA EXAMINADORA REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA
SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA**

Eu, discente Guilherme Cezar Nardi,
declaro que realizei a minha DEFESA DE MESTRADO à **distância, de forma síncrona e por**
videoconferência do trabalho intitulado:
MÚSICOS E RELAÇÕES DE TRABALHO NO MUNICÍPIO DE
TOLEDO/PR,
para banca examinadora realizada na data de 03 de julho de 2021.

Atenciosamente,

Guilherme Nardi

nome e assinatura

Programa de Pós-Graduação em História Universidade
Estadual do Oeste do Paraná

**Dedico este trabalho a todos que ajudaram na luta pelo reconhecimento dos artistas
enquanto trabalhadores**

AGRADECIMENTOS

Não existe um ser humano sequer capaz de criar algo sozinho, por este motivo, sempre olho com carinho a todos os quais me estenderam a mão neste período, minha família, meus amigos e colegas.

Ao Prof. Dr. Antônio de Pádua Bosi por todo zelo e dedicação que se disponibilizou sobre este trabalho, me orientando em conversas, correções e apoio sobre a escrita.

Ao Prof. Dr. Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende pelas orientações e auxílio do debate bibliográfico teórico que ajudou a reger o raciocínio que compôs esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Lucas André Berno Kölln pela leitura do trabalho no momento da banca de dissertação apontando questões que ajudaram a compor minha tese.

Ao Prof. Dr. Fernando Mendonça Heck pelos apontamentos feitos na defesa da dissertação que ajudaram a compor os dados dos trabalhadores estudados.

A todos os professores, Prof. Dr^a Aparecida Darc de Souza, Dr^a. Sheille Soares de Freitas, Prof. Dr. Vagner José Moreira, Prof. Dr. Moisés Antiqueira e Prof. Dr. Paulo José Koling aos quais lecionam cursos nesta trajetória, sempre se dedicando a construir diálogos com a teoria e nossas pesquisas

Agradeço a CAPES, por ser responsável pela concretização e apoio financeiro deste trabalho, instituição que acreditou e fomentou meu projeto de pesquisa. Ao PPGH - Programa de Pós Graduação em História da UNIOESTE, que proporcionou cursos onde podemos desenvolver todos os conceitos aprendidos durante as aulas pelos professores e debatido com os colegas desenvolvendo de forma orgânica o conhecimento entre nós que serviram de base científica para este trabalho.

À medida que os artistas não se acharem mais na dependência de determinadas classes sociais e dos interesses particulares dessas classes, a criação artística será mais livre e alcançará melhores resultados. Nem todos os artistas se transformarão em gênios, mas todos os artistas que forem realmente geniais poderão se desenvolver sem entraves, isto é, poderão trabalhar com independência, sem estarem presos às injunções do mercado capitalista.(KONDER, 1999 p.92)

RESUMO

NARDI, Guilherme Cezar. Músicos e relações de trabalho no município de Toledo/PR. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Marechal Cândido Rondon, 2021.

A seguinte pesquisa trata de analisar de modo crítico por meio de teorias e métodos historiográficos a vida de trabalhadores músicos na cidade de Toledo - PR entre as décadas de 1960 até 2020. Este estudo parte do ponto da história vista de baixo, com isto, podemos buscar uma compreensão da realidade das classes pouco privilegiadas dando a voz a novos sujeitos históricos, acredito que este fator democratiza os sujeitos dentro da história. Como processo metodológico, utilizei entrevistas com músicos locais partindo da sua experiência enquanto trabalhadores. Conclui-se que as noções construídas sobre a identidade de músico possui uma concepção que afasta estes sujeitos da compreensão de seu local na cadeia produtiva da música.

PALAVRAS-CHAVE: História, Trabalho, Músico.

ABSTRACT

NARDI, Guilherme Cezar. Musicians and work relations in the city of Toledo/pr. Master's thesis – Graduate Program in History of the State University of Western Paraná (UNIOESTE). Marechal Cândido Rondon, 2020.

The following research deals with critically analyzing, through historiographical theories and methods, the life of musician workers in the city of Toledo - PR from the 1960s to 2020. This study starts from the point of history seen from below, with this, we can seeking an understanding of the reality of underprivileged classes giving voice to new historical subjects, I believe that this factor democratizes subjects within history. As a methodological process, I used interviews with local musicians based on their experience as workers. It is concluded that the notions built on the musician's identity have a conception that distances these subjects from the understanding of their place in the music production chain.

KEYWORD: History, Work, Musician.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	16
CAPÍTULO 1 - OS MÚSICOS	29
1.1 O MÚSICO POPULAR E A CULTURA DA INTERPRETAÇÃO	29
1.2 MODALIDADES COMO REPRESENTAÇÃO DA HETEROGENEIDADE DA PROFISSÃO	44
CAPÍTULO 2 - FORMAÇÃO DE TOLEDO E CULTURA MUSICAL	58
2.1 FORMAÇÃO DE TOLEDO E CULTURA MUSICAL (1950-1980)	58
2.2 CRESCIMENTO DA CIDADE DE TOLEDO E DIVERSIFICAÇÃO DA CULTURA MUSICAL (1980 - 2020).	66
2.2.1 RÁPIDA DIGRESSÃO SOBRE A MIGRAÇÃO DE MÚSICOS DA REGIÃO PARA UMA GRANDE CIDADE	77
CAPÍTULO 3 - TRABALHO E IDENTIDADE SOCIAL DE MÚSICOS EM TOLEDO	81
3.1 “O PALCO É UM ESCRITÓRIO”: BARES, PUBS E LUGARES DE TRABALHO DOS MÚSICOS.	81
3.2 RELAÇÕES DE TRABALHO	92
3.2.1. O CONFLITO COM A ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL	93
3.2.2. ESTRATÉGIAS, DINÂMICAS E CONTRADIÇÕES DO COTIDIANO DO MÚSICO	98
3.2.3 A REMUNERAÇÃO DOS MÚSICOS	103
3.2.4 A FORMAÇÃO DAS IDENTIDADES A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO: “EU NÃO TOCO POR CACHAÇA”	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	119
FONTES	119
Fontes orais:	119
Entrevistas:	119
Fontes Escritas	120
Leis	120
Periódicos	120
Endereços eletrônicos de casas de show	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Compreendendo o ofício da música como uma das relações de trabalho existentes na sociedade capitalista, o objetivo desta pesquisa consiste em analisar as relações de trabalho de músicos atuantes no Oeste do Paraná, buscando entender as experiências que estes sujeitos vivenciaram nas últimas décadas. A pesquisa realizada dialogou com os estudos desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação em História da UNIOESTE, por meio da linha de *Trabalho e Movimentos Sociais*, pois esta proposta de análise está pautada em compreender os diferentes processos e experiências dos trabalhadores na região do Oeste do Paraná e como suas práticas constroem sentidos na formação das relações de trabalho. Ao mesmo tempo, busca-se contribuir com novas questões que surgem aos que se debruçam a analisar o mundo dos músicos trabalhadores.

As considerações iniciais passam pelos seguintes tópicos: (I) Como as minhas experiências como músico trabalhador somada à minha formação de historiador forneceram-me bases para a elaboração de um projeto científico que visava construir reflexões sobre a situação de classe dos músicos, expondo aspectos da minha subjetividade na construção da análise do trabalho; (II) a racionalidade teórica permite dar base às hipóteses formuladas sobre esses trabalhadores, buscando mostrar resultados obtidos por pesquisadores do mesmo tema; (III) a metodologia ao qual me debruço sobre as fontes; (IV) por último, a descrição da problemática que envolve cada capítulo.

As motivações que guiam esta pesquisa trazem uma grande carga subjetiva das indagações que tive sobre minha vida como músico. Sempre lembro de minha professora de graduação Aparecida Darc de Souza dizendo que toda pesquisa de história parte de um estranhamento do pesquisador sobre as questões que se apresentam ao seu redor, esse estranhamento passa por um processo de formação. A minha trajetória como músico começou aos 12 anos, quando meus pais foram chamados na escola onde estudava por orientação da pedagoga para informar sobre minha péssima condição de aluno com dispersão cognitiva. As soluções que lhes foram apresentadas era o uso de medicamentos, tratamento psicológico ou a estimulação com uma atividade artística. Por falta de recursos, meus pais optaram por colocar

corda no violão do meu irmão mais velho para que eu pudesse dedicar-me a uma forma de arte.

Eu não tive uma vida escolar muito disciplinada. Na Universidade, quando comecei a cursar História pela UNIOESTE, não foi muito diferente, sempre ocupei meu tempo majoritariamente com música. O profissionalismo na música começou a dar indícios quando percebi na época que pessoas estavam procurando-me como músico, mas acabei negando propostas, pois tinha a intenção de dedicar-me aos estudos acadêmicos que caminhavam bem, pela primeira vez na vida. Isto durou os dois primeiros anos e mudou, quando as condições de sustento para terminar a faculdade começaram a ficar escassas. A ajuda financeira que meus pais me davam cobria os custos da universidade, porém, as roupas começaram a rasgar, e os fetiches por bens materiais apareceram. A música surgiu, assim, como um meio de sair de uma condição precária de vida ao mesmo tempo em que eu achava erroneamente que não interferiria na minha formação acadêmica.

Quando comecei a acompanhar alguns músicos, todo o tempo de estudo se transformou em tempo de trabalho. Meus dias ficaram curtos, mas só eu conseguia ver. E era um trabalho em que o tempo de trabalhado era invisível, pois os 150 reais que eu ganhava por final de semana apareciam para meus familiares não como profissão, mas como *hobby*. As conversas sobre as condições de vida que tive em minhas viagens que levam os reais autores destas pesquisas, mostrava uma realidade a passos largos de distância do discurso que a profissão carrega.

No que tange ao recorte temporal desta pesquisa, selecionamos o início das experiências dos músicos até o momento das entrevistas. Essas experiências estão pautadas no período de 1960 até 2020. Este período é delimitado pela seleção de fontes que conduzem esta pesquisa. Se trata das experiências profissionais dos músicos entrevistados na cidade de Toledo.

O objetivo de estudar os músicos até o período atual foi frustrado em razão da pandemia (COVID-19) e das condições de trabalho a que todos fomos submetidos. Assim, as informações e perspectivas coletadas, antecedem o ano de 2020. Infelizmente, a situação dos músicos com as medidas de distanciamento e fechamento de bares resultou na perda de fontes de renda para os artistas do município. Como solução temporária, dois dos entrevistados estão leiloando seus instrumentos de trabalho de modo a arrecadar dinheiro para o sustento da família. Como amparo às categorias de trabalho ligado à arte na pandemia, o Governo federal

disponibilizou um auxílio emergencial e os recursos serão liberados pela lei Lei Aldir Blanc (Lei 14.017, de 2020) e de acordo com a Medida Provisória MP 986/2020¹.

Sobre o método científico na história, o processo dá-se na seguinte ordem: Um problema, uma hipótese sobre esse problema, uma análise sobre fontes, a definição de uma tese. Nessa ordem, o problema histórico que busco levantar nesta dissertação precisa estar relacionado a criar questões sobre como a história interpreta tal objeto. O meu objetivo é compreender a exploração da categoria de músicos, uma vez que a extração de mais-valia sobre seu trabalho apresenta-se de forma cada vez mais complexa. Como uma das hipóteses, acredito que a exploração é fundamentada dentro dos sentidos que a sociedade cria sobre esses trabalhadores. A maior questão que procuro sobre este objeto está relacionada em compreender como os sentidos sobre o trabalho do músico estruturam-se para legitimar sua exploração como categoria. Sabe-se que a produção da cientificidade histórica há séculos passa por um debate sobre a possibilidade da explicação de forma totalizante dos acontecimentos que determinam tal aspecto, este também não é meu objetivo, mas sim compreender, dentro das relações estudadas, aspectos materiais que nos revelam como esses sujeitos experimentam e lidam com os sentidos de sua profissão, produzidos através de sua relação com a sociedade.

Há anos pesquisando sobre a temática, comecei a compreender minha produção acadêmica como uma experiência histórica envolvida nas constantes mudanças que acompanham questões de seu tempo. Então, inserindo os paradigmas que envolvem os estudos sobre o mundo da música e do trabalho, observei uma recente mudança que começa a partir do começo do século XX, em que algumas produções acadêmicas acerca dessa temática voltam-se a uma nova questão: quem é o músico inserido no mercado de trabalho? A música, que pode se configurar enquanto uma expressão artística, a realização de um trabalho, exercício de uma profissão, é inscrita nas novas pesquisas priorizando a relação entre música e trabalho (Juliana Coli, 2006).

O primeiro ponto que essas produções trazem é a diferença entre música e músico. Eu estudo o músico, a música é o produto gerado por ele. Muito se fez de história sobre a música no Brasil ou existe alguma pequena quantia de produção sobre a indústria da música, que são outras formas na relação de trabalho. Nesse sentido, começar a entender o músico e sua realidade, como o produtor dessa obra, é uma tarefa nova. Minha pesquisa emerge, assim, das

¹ Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/08/14/sancionada-a-regulamentacao-de-repasses-da-lei-aldir-blanc> ACESSO: 14/07/2020

novas preocupações do seu tempo. Para contar a história da música no Brasil, nos apoiamos em importantes pesquisadores, como José Ramos Tinhorão, marxista que retrata a história da música urbana, popular, na rádio etc. Também muito se produziu sobre a história dos grandes nomes da música como se eles representassem majoritariamente a realidade dos músicos, mas eu acredito que a relação mais velada está nos músicos que recebem menor renda líquida, porque são a maioria. Dessa forma, estes autores basicamente estão falando de música como um agente na sociedade. É o fetiche pela música que ajuda na transformação dos valores sociais e na produção de sociedades. Contudo, quem são os criadores desse produto?

Uma grande expoente, a meu ver, que guia essa maneira de se pensar voltando seus olhares para o músico enquanto um trabalho dentro do contexto brasileiro, é a pesquisadora Liliana Segnini, responsável por orientar e produzir algumas obras significativas nessa racionalidade. Segundo a autora, buscando as respostas para o novo paradigma questiona-se:

Qual é a especificidade central do trabalho artístico, o que o distingue das outras formas de trabalho? A produção estética, resultado de seu trabalho. O trabalho do artista é frequentemente analisado privilegiando sua performance ou obra, as expressões resultantes de processos de trabalho possibilitam a interpretação, a criação. No entanto, as relações de trabalho e profissionais, implícitas nestes processos, são pouco analisadas e contextualizadas. A obra é revelada, o trabalho que a elabora é frequentemente silencioso ou ainda pior, ofuscado por idealizações. (Liliana Segnini, p.13 in Juliana Coli, 2006)

As idealizações sobre o caráter do músico que Segnini trabalha é um dos pontos desenvolvidos na atual pesquisa. Quando os pesquisadores se debruçaram sobre a diferença entre música e músico e começaram a compreender que as explicações da produção da música eram construídas de formas dogmáticas, surgiu, então, um novo problema para as pesquisas, o fetiche construído sobre o trabalho do artista. As idealizações podem ser lidas como a noção do músico receber um dom divino, não enxergando suas relações de trabalho. Se para Hegel a história é teleológica, no sentido de dar interpretações dogmáticas para seus fenômenos e o processo do historiador é racionalizar e construir explicações metodológicas com base nos movimentos da materialidade, a percepção das propriedades que definem os músicos ainda possuem heranças no pensamento medieval. Na falta de uma explicação lógica e racional sobre a habilidade, ainda se confere na sociedade a explicação dogmática para esse trabalho, concluindo que: o músico possui a habilidade através de dons divinos. As explicações dogmáticas são parte de um processo histórico do conhecimento humano para a explicação de suas realidades.

A autora, Juliana Coli trabalha a construção desse imaginário social aponta que esta é uma construção de longo período histórico. Segundo ela, podemos perceber no conto “A

Cigarra e a Formiga” uma moralidade que evidencia a divisão social entre trabalho/lazer, opondo os dois ofícios. Enquanto uma passa seu tempo ocioso a outra prepara-se para um inverno rigoroso.

Dentro deste fator e por meio da lógica de que o profissional que trabalha com a música recebeu esse dom de forma quase que divina, percebe-se que a arte, vista nesta perspectiva, deixa de ser observada como um desdobramento quando a arte já não é vista como um trabalho no sentido de *labor*, ou seja, fruto de uma ação árdua e difícil, ela incorpora outras noções. Então, a sociedade já não percebe este trabalho igual aos demais, e sim como algo simples e gratuito, e a concepção de *dom* como algo provindo de forças metafísicas herdadas a estes sujeitos aparece como justificativa. Os movimentos destes personagens como protestos a essa relação evidenciam estruturas históricas de valores que permitem evidenciar esta relação. As ações sociais e os embates que estes trazem podem revelar-nos as formas estruturais que compõem este cenário.

A falta de compreensão do artista enquanto trabalhador leva ao que muitos autores apontam: discursos sobre as habilidades desses trabalhadores partem de modos como o *dom e a vocação*. Essa racionalização da realidade concebe a técnica provinda de algo divino e descarta todo o processo de trabalho real. Para Cerqueira (2006), a arte como inspiração pura, irracional, interior, gratuita, transcendente, mágica e iluminada etc. são frutos de uma romantização da arte em que se analisa apenas sua estética e, por consequência, prejudicam compreender o processo de trabalho. O artista, para ela, consegue sua posição pelo seu reconhecimento, assim, a obra é algo inovador no ponto de vista estético, o “gênio”, ditado pela sociedade, é um condicionante para o artista e todo seu processo de trabalho procura por uma forma de originalidade estética. A noção cunhada no artista, por uma originalidade estética, mesmo ele não tendo plena noção de que originalidade é essa, é condicionada pela sociedade, porque o trabalho busca a admiração de novas obras.

Dentro da problemática que enfrentam os músicos sobre sua habilidade ser atribuída a dons artísticos, Luciana Requião (2010), entende que a falta de percepção social sobre o processo produtivo do capital na música cria uma ideologia que esconde essa realidade histórica. A meu ver, o dogma ligado à noção da habilidade musical que desvanece o sentido de sua aprendizagem, se dá por um fator sobre o que a sociedade compreende pelo ato da criação dos indivíduos. Em outras palavras: dadas as noções sociais históricas que carregam a compreensão da lógica da formação das habilidades dos músicos advém de um conhecimento irracional que se transpõe em arte, não se viabilizou as formas reais de aperfeiçoamento dessas habilidades.

Peço permissão ao leitor para fugir da temática e citar um exemplo lúcido. Em um estudo sobre aprendizagem cognitiva, em que sujeitos sem estudo conseguiam ler as expressões faciais de formas parecidas com as desenvolvidas pelos especialistas da área, sem o conhecimento teórico, dando a entender que este fator seria biológico. Esse estudo, fez-me pensar acerca do seguinte aspecto, segundo O’SULLIVAN; EKMAN (2010), existem indivíduos que aprendem técnicas sem compreender o método que executam. Esses indivíduos podem dar conotações de suas habilidades como fruto divino ou dom por não terem a compreensão da origem de suas habilidades. Talvez, nesses caminhos, podemos compreender sujeitos com habilidades musicais que desenvolvem técnicas como: afinação, um timbre estético e agradável, coordenação motora para tocar instrumentos musicais etc. sem mesmo estarem cientes do conhecimento técnico especializado. Alguns dos músicos que entrevistei que eram cantores, também se dedicavam como professores de violão, contrabaixo e guitarra. Questionei-os, então, porque não optar por lecionar o canto. A resposta de alguns foi que não compreendiam tecnicamente como funcionava o canto, mesmo com aulas, não sabiam explicar isto em técnicas e o timbre da voz apresentava em um campo com esferas ocultas dentro da técnica. Eu interpreto que músicos com tais habilidades desenvolvidas sem o aparato técnico do estudo mais formalizado, podem dar margens à interpretação de que as habilidades vindas destes músicos possuem caminhos metafísicos, reinterpretados de diferentes formas em determinadas culturas, criando ideologias alienantes da realidade, em que se cria uma percepção que música não demanda de um trabalho laboral para além dos palcos.

Dentre as profissões reconhecidas na sociedade contemporânea, as do mundo da arte são as mais ambíguas e possuem um desafio à análise teórica dos ofícios e do trabalho. (Simões, 2011. apud Freidson 1986). As concepções dessa pesquisa compartilham das reflexões de Karl Marx em *A ideologia Alemã* (2007) sobre a relação da arte com os modos de produção. De acordo com este, o ofício se dá:

[...] tanto quanto qualquer outro artista, estava condicionado pelos progressos técnicos da arte feitos antes dele, pela organização da sociedade e da divisão do trabalho em sua localidade e, finalmente, pela divisão do trabalho em todos os países com os quais sua localidade mantinha comércio. Se um indivíduo como Rafael virá a desenvolver seu talento é algo que depende inteiramente da procura, que, por sua vez, depende da divisão (MARX, 2007, p.380)

Desse modo, o fragmento de Marx (2007), mostra uma clara percepção de seu método sobre o materialismo histórico dialético. Dentro de sua constituição, a categoria de localidade

e tempo é o que define esse trabalho. O que o autor mostra é que construiremos as percepções desta pesquisa quando olharmos para as peculiaridades de suas relações de trabalho. Para Marx, a riqueza das sociedades capitalistas está na base da produção de mercadorias e a mercadoria é a forma elementar da produção de riqueza. Marx analisa, ainda, a produção capitalista, dentro das fábricas. Didaticamente, podemos, portanto, pensar que a força do trabalhador somada aos meios de produção, ou seja, máquinas e matérias primas, produzem mercadorias, que é vendida pelo dono das fábricas com o poder de governo sobre a mercadoria, que lucra com o referido processo extraindo trabalho não pago (mais-valia) dos trabalhadores durante a jornada de trabalho. Para ele, o capitalista não tem qualidade de trabalho, não produz valor por sua produção, mas possui os meios de produção, e com isso, sua finalidade extrai o valor dos que produzem através de seu trabalho. O capitalista é favorecido quando ele aumenta a taxa de lucro, dessa forma, sua missão é achar mecanismos que favoreçam sua reprodução ampliada constantemente como a mais-valia absoluta e relativa. Se não regulamentado os direitos trabalhistas, todo trabalho é precarizado, uma vez que o capitalista detentor dos poderes busca articular com as leis formas de aumentar seus lucros.

Na busca pela compreensão da problemática da condição social dos trabalhadores, um autor que as pesquisadoras Segnini (2006), Coli (2006) e Requião (2010) buscam dialogar sobre as reestruturações do capital e seus novos formatos de trabalhadores é Ricardo Antunes (2015), sociólogo marxista. Esse processo histórico em que Antunes coloca a história do trabalhador nos ajuda a situar a importância desta pesquisa. Para ele, a partir dos anos 1970 começou-se constituir o setor de serviço em escala global. Segundo o mesmo, citando Florestan Fernandes, precisamos compreender a heterogeneidade da classe trabalhadora como a distinção entre: proletariado de fábrica e proletariado rural etc.. precisamos compreender essa nova formação do capital. Esse proletário é uma invenção desfavorável para o trabalhador, pois em suas características individualiza as relações de trabalho e diminui a força de classe. Para ele, o processo de dismantelamento do trabalho já acontece e caminha para um futuro extremamente prejudicial às relações humanas. O que até os anos 70 era exceção torna-se regra e a regra é exceção, no Brasil a informalidade age de forma estrutural, o que ocorre com a reestruturação produtiva é que isso se torna ainda mais evidente, atualmente se tornam prática normal, tais ações constituem a destruição da classe. Nesse sentido, um trabalhador, para não perder seu emprego, acaba aceitando as condições de trabalho que lhe forem oferecidas. É o que Marx já havia concluído como o exército de mão

de obra de reserva, sendo sua função constituída como pressão ao próprio trabalhador que se vê repensar o termo em aceitar tais condições.

Na estrutura social e econômica existente no Oeste do Paraná, os músicos que tomei para objeto de estudo caracterizam-se como trabalhadores que possuem os meios de produção (instrumentos musicais, equipamentos de som) mas não têm controle do mercado de trabalho (local), aspecto que busco desenvolver detalhadamente nos capítulos seguintes. Em linhas gerais, significa dizer que dependem de agentes sociais (proprietários de casas de show, bares etc.) para contratar e pagar por seu trabalho. É uma relação social conhecida, que se estende a outras categorias de trabalhadores como o pedreiro independente, o encanador, o eletricitista, a costureira etc. Marx tentou esclarecer tal especificidade argumentando que a venda de trabalho para um capitalista integra o processo de produção de capital. Não se trata, portanto, de analisar o formato da mercadoria, mas as relações sociais de trabalho e produção (Marx, 2004, pp.115-116). Desse ângulo, fica evidente o caráter subalterno dos músicos. Por outro lado, essa formulação emprestada de Marx não explica, mas propõe abordagem histórica a respeito desses trabalhadores, uma história vista de baixo.

Hobsbawm (1996) apresenta uma síntese sobre tal possibilidade de estudo realçando os seguintes pontos: (I) uma história dos trabalhadores, (II) uma história formada por modos de vida, de trabalho e de luta, (III) uma história cujas fontes são formadas diretamente pelos trabalhadores. Há mais detalhes e direcionamentos em sua síntese que me forneceram subsídios para o presente estudo e que se juntam para explicar a mobilidade de uma história vista de baixo. Por ora, tenho operado com a ideia de que é uma história do ponto de vista dos trabalhadores, suas fontes e percepções compõem a pesquisa.

Um dos principais aspectos que pretendo discutir na relação de trabalho entre os músicos e seus contratantes é a relação entre trabalhador e patrão no que diz respeito aos contratos de trabalho. Em termos bem práticos podemos pensar em uma composição de valores sociais que formam essa categoria. Primeiramente, o distanciamento construído historicamente sobre o conceito de trabalhador e artista, muitas vezes mostrando que o ato da arte não é um trabalho, ignorando todo o processo de produção pelo qual se formam as obras, condicionadas pela relação do artista com seu lugar social dentro de uma cadeia nas relações de trabalho.

Cerqueira (2006) vê a atividade artística não só como uma profissão, mas um paradigma para as profissões. Ela não é uma exceção no mundo do trabalho. Para compreendermos o que é esse trabalho, a autora buscou conceitos produzidos pela sociologia

do trabalho, tais como: Trabalho intermitente, *freelancers*² e o trabalho imaterial, pensando estes em suas formas de precarização. O trabalho do músico pode ser reinterpretado em várias dimensões: Expressão artística, realização de um trabalho, exercício de uma profissão. Nas observações de (Menger, apud Requião, 2006), o músico perpassa por diversas categorias da profissão, pois para ele, o músico é um profissional do futuro.

Para Thompson (1987), em *A formação da classe operária Inglesa*, a classe operária nasce com a experiência de trabalhadores em contextos de exploração e perda de direitos. O processo de sua formação é marcado por uma trajetória de conflitos sociais. Das minhas leituras sobre este autor, compreendo que ele coloca a formação do operariado em um processo dialético e material. O problema histórico que ele apresenta é a fragilidade desses conceitos no que diz respeito à compreensão dos processos históricos, expondo que a formação da classe e de seu conceito possui movimento e transformação. A pesquisa busca perfilar dentro da situação dos trabalhadores com música, os processos de conflitos sociais em que estes estão inseridos.

Ainda no que se refere a Thompson (1998), no que diz respeito a Economia Moral, para ele não é uma atitude de insubordinação na qual mantém um sistema de equilíbrio entre exploradores e explorados, mas talvez uma cultura política baseada em tradições e valores que se relacionam com noções de mercado. Esse é um raciocínio que auxilia na explicação de minha hipótese sobre os músicos. Desse modo, em que medida eles compreenderam que a remuneração participa de uma convenção social legalizada por um senso de justiça que permeia as relações nesta comunidade?

O conceito de experiência cunhado pelo historiador Edward P. Thompson tem sido cada vez mais utilizado como ferramenta de análise na historiografia recente. De acordo com o mesmo, referindo-se ao termo/categoria *experiência*:

[...] – uma categoria, que por mais imperfeita que seja, indispensável ao historiador, já que compreende a resposta mental e emocional, de um indivíduo ou de um grupo social [...]. A experiência surge espontaneamente no ser social, mas não sem pensamento. Surge porque homens e mulheres (e não apenas filósofos) são racionais e refletem sobre o que acontece a eles e a seu mundo (THOMPSON, 1981, p.15-16.)

E.P. Thompson argumenta que a categoria de experiência deve ser criticada por alcançar apenas o “senso comum”, ou por estar contaminada ideologicamente, como caminha a perspectiva de Louis Althusser, em que o sujeito é um ser exclusivamente ideológico.

² Profissional independente sem vínculo empregatício, isto é, sem carteira assinada por uma empresa.

Thompson acredita que os que compartilham desta visão colocam os sujeitos na história como “comuns mortais estúpidos”.

Em minha opinião, a verdade é mais nuançada: a experiência é válida e efetiva, mas dentro de determinados limites: o agricultor “conhece” suas estações, o marinheiro “conhece” seus mares, mas ambos permanecem mistificados em relação à monarquia e à cosmologia. (THOMPSON, 1981, p.16)

Segundo Ecléa Bosi (1986), a partir das experiências para compreender a totalidade da vida dos trabalhadores, precisamos adentrar-nos aos sintomas mostrados por eles em seu cotidiano:

Na raiz da compreensão da vida do povo está a fadiga. Não há compreensão possível do espaço e do tempo do trabalhador manual se a fadiga não estiver presente e a fome e a sede que nela nascem. E as alegrias que advêm desta participação no mundo através do suor e da fadiga: o sabor dos alimentos, o convívio da família e vizinhança, o trabalho em grupo, as horas de descanso. (BOSI, 1986, p.15)

Assim, além dos depoimentos orais, essa pesquisa conta com fontes extraídas da internet. Todo historiador que busca compreender a História do Tempo Presente, depara-se com fontes provindas da Internet e sua curta produção histórica traz consigo problemas inéditos à metodologia dos historiadores sobre o trato de se lidar com as fontes. Para Almeida (2011), negligenciar fontes digitais é fechar os olhos para um novo conjunto de práticas, atitudes e modos de pensamentos que vem se desenvolvendo juntamente com o crescimento da popularização mundial dos computadores, é se privar de compreender a premissa de Lucien Febvre em pensar que toda produção humana se torna uma fonte quando colocamos ela em seu contexto histórico e social. “A partir de tudo o que a engenhosidade do historiador pode lançar mão para fabricar seu mel, na falta de flores usuais” (FEBRVRE, 1953, p 428. Apud Prost, 2019, p.77),

A Internet forneceu-nos bases materiais da existência das realidades dos músicos para além das entrevistas. Como metodologia para visualizar as relações de trabalho existentes entre os músicos do Oeste do Paraná, utilizamos principalmente entrevistas como fontes. Considera-se que por meio das entrevistas poderemos nos aproximar de experiências vividas destes sujeitos em seu mundo do trabalho. Portanto, tentamos produzir uma narrativa que privilegia o prisma da experiência destes trabalhadores, dialogando seus relatos com os conceitos sobre a história social do trabalho. Tento caminhar na perspectiva historiográfica sobre a história vista de baixo, onde os historiadores propõem análises históricas de sujeitos em situação de subalternidade.

Analisando a subjetividade de cada fala procurei compreender as diferenças entre experiências vividas e experiências percebidas (THOMPSON, 1981). A escolha em trabalhar com fontes orais, parte do pressuposto de perceber que há questões, que elas podem direcionar-nos. Ao mesmo tempo, não havendo registros suficientes na imprensa e outros tipos de fontes para alimentar uma pesquisa exclusivamente sobre músicos, a possibilidade de entrevistá-los abre portas importantes de acesso às suas experiências. Questões, que talvez seriam difíceis de serem analisadas em produções musicais ou entrevistas cedidas a outras formas de mídia, por todo filtro de produção que elas possam ter. Na dissertação, o que se procura é observar os movimentos históricos acessados através das fontes. A função do pesquisador/historiador no meio desse processo é problematizar a construção dessas fontes, não aceitando os relatos como verdades, mas como produções humanas que dão sentido a um determinado tempo e espaço.

A pré-entrevista é parte da metodologia da pesquisa. Ela de primeiro nos mostra os caminhos ao qual iremos compor o roteiro. As entrevistas foram direcionadas por um roteiro específico. Porém, ao analisar cada sujeito antes de abordá-lo com as questões, percebia que para cada um era melhor explorar alguns aspectos. Então além das perguntas padrões, eu me adaptava às questões individualmente. (BOSI, 2004).

A partir dos relatos, busca-se entender como os músicos vivenciam essa forma de trabalho, quais suas expectativas, anseios e como enxergam sua profissão. Nem o mais ingênuo dos policiais daria total crédito a todo depoimento que ouviria (BLOCH, 1997). Então, dada as entrevistas caminharemos para a análise das fontes, onde procura-se perceber como essas noções estão incorporadas, além dos meios utilizados para a atribuição dos sentidos das práticas desta profissão. As entrevistas têm o poder de iluminar aspectos sobre o passado que foram obscuros em outros tempos. Porém, esta luz é uma assimilação da realidade de um observador que não transmite todas as cores e formas dos objetos, mas indica-nos questões acerca da verdade.

A divisão dos capítulos busca o objetivo da pesquisa que é o de compreender a história social dos músicos da cidade. Portanto, foram distribuídos os capítulos em problematizar primeiramente como podemos construir categorias que nos dão aspectos a mostrar quem são estes músicos. No segundo capítulo, traçamos as relações entre músicos e o espaço urbano construído e suas transformações observáveis. O terceiro capítulo mostra o que é viver de música na cidade de Toledo e as relações sociais. O primeiro capítulo *Os músicos* é dividido em duas sessões:

1.1 O músico popular e a cultura da interpretação: Essa seção foi uma busca minha por uma definição conceitual do músico que encontrei na cidade. Para além dos conceitos já produzidos sobre os músicos, busquei construir um aspecto em que enxergamos que o “popular” não significa uma associação aos compositores de música populares, mas sim do músico comum, que trabalha nos bares das cidades, nas escolas de músicas locais e possuem estatisticamente mais relações parecidas, também compartilham de camadas sociais semelhantes. Nesta transvaloração dos conceitos aproximamos o músico da configuração de um trabalhador, inserido em relações de trabalho, desmistificando toda fetichização construída do mundo artístico que, para mim, serve de instrumento ideológico que esconde as reais relações de trabalho.

1.2 Modalidades como representação da heterogeneidade da profissão: Nessa seção, buscamos definir modalidades de músicos através de depoimentos de todos os entrevistados. A partir de suas falas mostramos a interpretação de formas distintas que a profissão exerce na cidade. Com isto, podemos enxergar diferenças nas experiências desses trabalhadores. Cada gênero modifica o trabalho dos artistas, produtores, críticos, empresários e as relações de poder envolvidas nas pressões comerciais dentro do seu jogo econômico

O segundo capítulo *formação de Toledo e cultura musical* é dividido em duas seções:

1 - *Formação de Toledo e cultura musical (1950 a 1980):* O músico é um profissional do entretenimento. Para compreendermos seu campo de mercado, buscamos entender a cultura enquanto fator condicionante para as demandas de necessidades artísticas locais, mostrando o processo de formação e transformação da cultura historicamente, buscando sua relação com os músicos locais. A cultura que prevaleceu na cidade de Toledo entre os anos 1950 e 1980 foi majoritariamente a gauchesca, fortemente tradicionalista, construindo uma identidade do músico para sua cultura. Depois dos anos 1980, com o avanço dos meios midiáticos e entretenimento como a TV e Rádio, as transformações culturais da sociedade modificaram a subjetividade dos músicos locais, que passaram a interpretar outros artista, ampliando a cultural musical local.

2.2 Crescimento da cidade de Toledo e diversificação da cultura musical (1980 - 2020): Nessa seção analisamos e construímos gráficos sobre o processo migratório da cidade de Toledo. Percebemos a transição do movimento da população rural para o urbano, a partir disso, a cidade se mostrou como uma cidade de médio porte na região, possibilitando para músicos locais um campo de mercado que iria entre bares para apresentar e aulas para ministrar. A cidade tendo um nível mais alto de trabalhadores da região migrou músicos das

cidades vizinhas. Porém, ao mesmo tempo, músicos que buscavam seguir carreira enquanto compositores migraram da região para as capitais do país.

O terceiro capítulo Trabalho e identidade social do músico de Toledo é dividido em quatro seções:

3.1 - *“O palco é um escritório”: bares, pubs e lugares de trabalho dos músicos:* Primeiramente problematizamos o trabalho dos músicos no ambiente de apresentação. As cargas horárias de trabalho exercidas por esses sujeitos são maiores que a remuneração contratada. O trabalho consiste nas etapas de ensaio de espetáculos, montagem de som e passagem de som são serviços prestados de forma gratuita aos empresários donos dos estabelecimentos. Esse é o padrão de relação entre músicos e proprietários percebida pelas entrevistas e também problematizada por pesquisas empíricas como de Luciana Requião (2010), com músicos na Lapa. Também nessa seção mostramos a diversidade dos ambientes de trabalho dos músicos. Algumas das divisões das modalidades de músicos da cidade estão ligadas por culturas distintas, que se comportam de diferentes maneiras na sociedade, por exemplo, o músico que é gauchesco está ligado a uma tradição de sua prática com seu modo de vida, e núcleo familiar, ser músico para ele é uma questão totalmente distinta de músicos que estão atrás dos sons popularmente conhecidos. Sua música consiste em uma forma de manutenção de valores tradicionais em que está inserido. Essa seção busca mostrar a diversidade de locais de apresentação que os músicos da cidade exercem. As modalidades de profissionais que classificamos evidenciaram uma diferente forma de relação e trabalho exercida em cada ambiente.

3.2.1. *O conflito com a Ordem dos Músicos do Brasil:* Este capítulo aborda os movimentos de classe da categoria dos músicos em busca de seus direitos e nas tentativas de legitimar regulamentações trabalhistas sobre sua profissão. Analisando seu processo histórico de luta no que se refere ao Brasil no século XX para mostrar que os debates dos músicos da cidade de Toledo estão inseridos em projetos de leis nacionais. Uma das formas de se legitimar a profissão dos músicos foi a construção da carteira de habilitação da profissão feita pela Ordem dos Músicos e trata-se de uma ação paternalista do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961) que assegura direitos para esses trabalhadores. Porém, ela fez parte da luta de um movimento social dos próprios músicos anteriormente a esta data. Ao investigar sua efetividade nas narrativas dos entrevistados, percebi que existe uma relação de resistência dos músicos a esse formato, o que acarretou por uma negação nesta forma de relação de trabalho.

3.2.2. *Estratégias, dinâmicas e contradições do cotidiano do músico:* A experiência social dos músicos com a carteira profissional da OMB levou estes a uma negação destes

formatos e contratos e se inserirem na informalidade. Nessa seção, trato das experiências dos músicos da cidade construindo a narrativa em uma perspectiva de enxergar os problemas enfrentados pelos músicos nas relações informais.

3.2.3 A remuneração dos músicos: Essa seção analisa as formas de remuneração que os músicos da cidade constituem. A partir das fontes, por meio de depoimentos, problematizei a percepção dos músicos sobre o processo histórico das remunerações da sua profissão, o que refletiria diretamente na condição social destes sujeitos. Mostramos que a formação da remuneração está dentro de um contexto da construção de um mercado ditado por uma política neoliberal. A condição social dos músicos apresenta-se como paradigma para as profissões informais. Na cidade de Toledo, a forma mais comum dos músicos estabelecerem-se acontece de duas formas, trabalhando como músico intérprete e professor na rede pública e privada.

3.2.4 A formação das identidades a partir da experiência de trabalho: “Eu não toco por cachaça”: A partir dos relatos provindos das entrevistas, comecei a notar uma frequência da percepção dos músicos ao narrar seu trabalho visto como pejorativo na sociedade. Então problematizei os depoimentos de alguns sujeitos buscando pensar como foram suas experiências como profissional vinculado a esse estigma. Sérgio Fogasso aborda sobre o embate que o estereótipo social que se construiu de músicos e a utilização enquanto parte das negociações. E algumas outras experiências de entrevistados. Em linhas gerais, a pesquisa lança olhares aprofundados para a condição do músico na cidade de Toledo especificamente atentando para indícios comprováveis de precarização de sua constituição como trabalhador.

CAPÍTULO 1 OS MÚSICOS

1.1 O MÚSICO POPULAR E A CULTURA DA INTERPRETAÇÃO

Neste subcapítulo apresento referências teóricas que me serviram de apoio para pensar o objeto da pesquisa. Não se trata de uma revisão bibliográfica sobre o tema. É um capítulo curto que refaz o caminho das leituras realizadas durante e antes do curso de mestrado e que expõem meu entendimento mais geral em relação ao trabalho dos músicos que estudo. Toda discussão deste capítulo passa por compreender dois pontos: a estrutura do mercado do entretenimento como condicionante da vida destes trabalhadores e a busca por uma definição conceitual do músico popular na cidade de Toledo.

A pergunta que guia a composição deste capítulo é: Em que parte do sistema produtivo da música dentro do capitalismo estão inseridos os sujeitos de nossa pesquisa? Tal questionamento chegou até mim por meio das orientações advindas da banca e que julgo a mais complexa desta dissertação. O caminho que busquei foi tentar dissertar sobre o sistema ao qual estão inseridos esses trabalhadores. Por haver um escasso material bibliográfico que evidencie estruturalmente onde esses músicos estão inseridos, inseri-me em um esforço abstrato a fim de traçar apontamentos teóricos sobre o que consiste a indústria cultural e, dessa forma, responder qual lugar ocupam tais profissionais na estrutura de classes da sociedade capitalista.

Inicialmente, o conceito que empresto para definirmos os músicos estudados nesta pesquisa é o de “músicos populares”. Essa definição não está diretamente ligada aos conceitos mais amplos que situam o mundo da música como os músicos preestabelecidos que categorizam entre: *mainstream e independentes*. O que os caracteriza como populares é o fato de interpretarem o portfólio de outros músicos e bandas. Eles trabalham em bares, casas de show etc., tocando e reproduzindo composições de outros artistas. Sobre a conceitualização de músicos populares Wills acrescenta:

Ao contrário da concepção popular, o termo “músico popular” não está se referindo somente aos músicos de rock e pop. De fato, a espinha dorsal da música popular é o músico freelancer, que é capaz de aplicar suas habilidades a inúmeras situações, incluindo trabalho de teatro, sessões de gravação (produtor musical), residentes de clubes, e jazz³(WILLS, 2013. p. 23)

³No original: Contrary to popular conception, the term "popular musician" does not refer solely to the rock and pop musician. Indeed, backbone of popular music is the freelance musician, who is able to apply his skills to a number of situations, including theater work, recording session work, club residencies, and jazz.

Para Wills (2013), o conceito de “músico popular” não diz respeito aos artistas que tocam músicas populares ou de massa, mas as características enquanto trabalhadores em que majoritariamente esta categoria se configura, aplicando suas habilidades nas atividades mais recorrentes, como: professores, produtores, intérpretes etc.. Então, músico popular não informa gênero musical, mas busca categorizar como trabalham a maioria dos músicos.

Dentro da minha trajetória, buscando estudar as propriedades que definem quem são esses músicos como sujeitos sociais, pouco encontrei de uma bibliografia dedicada a compreender sobre as categorias que empiricamente observei a esse respeito. Os debates encontrados tratam majoritariamente sobre a natureza da música e suas propriedades e não dos músicos. Encontrei extensas biografias sobre a música popular brasileira que não respondem às propriedades dos sujeitos que trabalham para dar vida às formas desse produto. Muitas vezes, os trabalhos de música informam mais sobre a sociedade em que está inserida do que a condição social dos artistas. É importante situar o leitor. De acordo com Segnini (2006):

No entanto, as relações de trabalho e profissionais, implícitas nestes processos são pouco analisadas e contextualizadas. A obra é revelada, o trabalho que a elabora é frequentemente silenciado ou ainda pior, ofuscado por idealizações. (SEGNINI, 2006. p.13).

Dessa forma, este trabalho percorre percepções empíricas que buscam encontrar características dentro das relações de trabalho que informem quem são estes sujeitos. No que diz respeito à profissionalização da categoria de músico, verifica-se que ela está estritamente condicionada à interpretação das canções, e não às composições, o que já a diferencia das categorias antes citadas (*mainstream* e independente). Desse modo, sua técnica é a reprodução de outros bens culturais que possuem valor social. O que me parece é que os músicos da cidade que buscam tornar-se compositores lutam diretamente contra um gigantesco mercado de monopólio cultural, que domina os meios midiáticos de distribuição (rádios, televisões e, nos dias atuais, as plataformas digitais), ficando relegado a eles o lugar de intérpretes musicais. Busco aqui um esforço teórico de pensar como se formam os valores de uso e de troca dos músicos da cidade de Toledo, ao mesmo tempo, pensar em qual local da cadeia produtiva da música eles estão inseridos. O quadro de reflexão que segue reúne elementos de minha formação desde o curso de graduação em História. Parte das leituras foram feitas com interesse extracurricular e influenciaram minha visão a respeito da música.

As reflexões de natureza teórica que realizei encontram respaldo, principalmente, em leituras das obras de Theodor Adorno e complementam a análise que realizo aqui para compor o sujeito que trabalha com música sem, necessariamente, depender economicamente dela. Theodor Adorno foi para os Estados Unidos em 1937 e lá dedicou-se a estudar como os estadunidenses passavam seu tempo para além das horas de trabalho, um importante ponto da sua agenda de pesquisa desde a Escola de Frankfurt na Alemanha. Adorno percebeu que os estadunidenses se dedicavam a horas de entretenimento proporcionadas por programas de rádio e televisão.

Nesse contexto, ele notou como funcionava a produção do que seria o entretenimento e toda repercussão causada em meio aos homens e mulheres que se apropriaram dessa cultura. Tratava-se, neste caso, de tomar o entretenimento como mercadoria e as pessoas como consumidoras. A música, assim como toda arte, seria entendida dentro de determinado circuito industrial: produção, circulação e consumo. O produto neste processo seria um tipo de ouvinte desatento, cuja audição seria treinada pela indústria fonográfica, nos programas de auditório (e fora dele) veiculados na TV e no rádio.

Esta cadeia de relações de trabalho que são produzidas por esses entretenimentos é extremamente grande e complexa e tem ampliado e aprofundado essa complexidade desde a intervenção teórica de Adorno. A tese de que a música, o gosto, a distribuição, etc., integram uma cadeia de produção me chamou atenção e fez refletir acerca da minha própria condição de músico. Ao mesmo tempo, essa contribuição de Adorno tornou possível pensar uma história social dos trabalhadores deste entretenimento situada em Toledo e de um ponto de vista do sujeito que trabalha com a música, de seu protagonismo na história.

Os músicos profissionais da cidade de Toledo relatam que seu ofício consiste na reprodução sonora de músicas consideradas populares em determinado momento. O mercado da música apresenta-se de tal maneira que os trabalhadores compreendem que a forma de serviço que mais gera retorno financeiro é a interpretação, essa lógica perpassa todos os que empreendem na música, como os donos das casas de show, os empresários que contratam as bandas e os músicos. Desse modo, os repertórios locais formam as apresentações voltadas às necessidades de consumo do mercado, fazendo com que o mercado dite os produtos que serão mais consumidos.

As bases estruturais de um sistema de produção de mercadorias pautada por uma Indústria Cultural que Adorno (2002) em *Indústria cultural e sociedade*, descreve, possui características espaciais e temporais extremamente específicas, trata-se dos Estados Unidos na década de 1940 e a percepção de que o capitalismo monopolista está dentro das indústrias

que geram culturas na sociedade. Para ele, a lógica que envolve estas indústrias é orientada pelo lucro e se assemelha à produção de outras formas de mercadorias na sociedade no sentido de uma produção em massa para maior alcance de vendas. Por consequência, a massificação das obras de arte e o consumo rápido precisam ser seus elementos da composição desse objeto, tornando-o obsoleto e de rápido consumo, pois participam das lógicas do capitalismo na sua clássica forma e produção. Então, para Adorno, (e neste caso, em colaboração com Max Horkheimer), as formas artísticas que geram valores na sociedade estão sendo produzidas por indústrias que possuem seus interesses exclusivamente em lucros.

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade é que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p100)

As consequências destas formas de produção para Adorno são explicitadas numa de suas críticas à lógica mercantil da Indústria Cultural. Falando sobre a “regressão da audição”, Adorno, que via a cultura dividida entre cultura popular e erudita, compreende que a cultura popular, dentro deste contexto, perdeu suas espontaneidades populares, pois foi sugada pelas lógicas do mercado e entrou nas estruturas comerciais que estas empresas criaram, ao mesmo tempo, as artes eruditas perderam toda sua forma complexa de percepção do mundo.

Lucas Paixão (2013), em *A indústria fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade*, discutiu de maneira mais ampla e específica a cadeia produtiva das formas de trabalho que essa indústria da cultura cria e dissemina. Segundo ele, as consequências que a indústria como mediadora entre música e sociedade transformou nas produções artísticas, foi de padronizar as produções da maior parte dos músicos desta indústria, que “está fundamentado, em padronizações de ordem técnica e praticamente rechaçam todo o processo criativo e artístico oriundo do ócio criativo”, (PAIXÃO, 2013, p.80).

O conceito de “música popular” antes da indústria era visto como uma composição que emanava da música advinda de um povo, às vezes encarada como folclórica ou espontânea de determinadas culturas. Após a indústria fonográfica aparecer como mediadora desta relação, a música popular desenvolve-se propositalmente para ser consumida como um produto. Sua produção corresponde às necessidades do mercado em detrimento às tradições locais. A música gravada, em posse das indústrias, deu bases para a criação de uma cultura massificada de consumo que se convencionou chamar de música popular.

O avanço da indústria fonográfica está ligado aos consumos das gravações de “música de massa”. Esse conceito ajuda a compor um formato de produção musical. Ela não se refere a uma formação da música e também não possui uma característica de um gênero específico, ou qualquer aspecto musicológico, mas de um formato de produto estritamente comercial criado para atingir a maior parcela da população consumidora de modo que o lucro para a indústria seja significativamente aumentado. Dessa forma, os objetivos dessa produção estão diretamente ligados às vendas, quanto maior a quantidade de vendas, maior o retorno financeiro.

As músicas mais vendidas compõem listas que são conhecidas como “paradas de sucesso” – ou hit parade. As empresas do mainstream musical frequentemente trabalham para manter-se com produções nestas listas como forma abstrata de disputa da preferência do público. Na verdade, a disputa é basicamente financeira na razão direta entre o consumo e o lucro. Fica evidente que o aumento do lucro financeiro é o principal propósito de qualquer empresa inserida no segmento industrial nos moldes do capitalismo, incluindo a produção de música. (PAIXÃO, 2013, p.81).

Os músicos aqui estudados não estão inseridos nas relações diretas com a indústria fonográfica, mas estão dentro da cadeia produtiva dessas músicas, sua posição enquanto reproduzidor deste conteúdo é o de se apropriar da valorização dos produtos já estabelecidos socialmente anteriormente a seu trabalho. Para isso, podemos pensar em um processo inverso de produção. Em última instância estão os músicos da cidade de Toledo, que interpretam um portfólio musical. Essas músicas são construídas e massificadas por uma indústria alienada a este trabalhador. Como reproduzidor técnico de uma obra de arte, o espaço que o músico popular encontra no mercado de trabalho dentro do capitalismo é o de interpretar as canções que possuem um valor de reconhecimento maior em sociedade.

A composição das apresentações, na escolha das músicas que compõem seus repertórios, mostra o processo da cadeia que dá valor aos produtos desses músicos, e, para mim, ainda perpassa pela indústria fonográfica, que possui o poder de distribuição e alcance de grande sucesso. Esse produto, ou seja, uma música enquanto arte, com um valor simbólico dentro da sociedade, é apropriada como produto pelos artistas locais que reinterpretam e geram valor a partir deles.

Um rápido exemplo. Nas entrevistas, ao relatar a composição dos repertórios, os músicos mostram essa dependência com as exigências do mercado. O entrevistado Sérgio Fogasso, por exemplo, mostra em suas entrevistas que foi aprendendo a tocar de tudo que era mais conhecido para poder tocar em bandas, “quando eu comecei em banda de baile, eu tive que aprender de tudo um pouco”. E este repertório sempre precisava ser atualizado conforme

mudava as músicas de maior valor de uso na sociedade. “Na época o cantor *netinho* era o auge, eu tirei três cds inteiros, aquele *popurri* era coisa de louco *mano*, você tinha que decorar aquele troço, tinha que ter pique para decorar”. Utilizando uma metáfora, Sérgio descreveu que, para ele, os músicos de banda de baile se parecem com um “clínico geral”, pois precisam saber de todos os estilos musicais. Não cabe a Sérgio a escolha das canções, sendo apenas mais uma parte da engrenagem dentro da indústria cultural, contribuindo para a popularização de tais canções.

Para entendermos como a estrutura do mercado age como sistema condicionante de transformação da música trabalhada pelos músicos de Toledo, precisamos compreender alguns aspectos dos tipos de produção que nossa sociedade realiza. A Escola de Frankfurt possui dois expoentes que desenvolvem um raciocínio em que a música possui uma aura e a mercantilização massifica seus sentidos para um fácil consumo na capital.

Para Theodor Adorno (1999), existem duas formas de música, a aurática (que trata como “música séria”) e a ligeira. A primeira inscreve as produções musicais que são construídas fora das intenções mercantis de transformação da música em produto, a segunda é a que se comporta dentro das normas do mercado feita exclusivamente como um produto para acumulação de capital.

Já para Walter Benjamin (1985), toda obra possui uma aura, porém os avanços tecnológicos em suas reprodutibilidades técnicas tiraram os sentidos originais de suas produções. Assim a reprodução de obras de arte transformam seus valores de uso original adaptando para outras realidades mais acessíveis. Por exemplo, a música de Ludwig van Beethoven composta entre 1808 e 1810 hoje é conhecida no Brasil como a “música do gás”, a essência e as intenções do artista se perdem em suas adaptações. O resultado desse fenômeno para ele é culturalmente mais profundo. Nesse processo, as artes como funções sociais de criações de sentidos de vida perdem sua finalidade. A indústria cultural transforma toda produção intelectual das obras que buscam compreender o mundo e tem um sentido pedagógico de transformação de valores em algo acessível e massificado, desmantelando a essência daquela obra. Buscando reformular a noção de “popular”, que antes se comportava como a emancipação de uma cultura vinda do povo, para Benjamin, essa cultura produzida do povo é ditada por um sistema de produção com a finalidade do lucro. Benjamin (1985) observou estes traços olhando sua contemporaneidade, constatando os avanços políticos do regime nazista percebeu nele todo um processo de desconstrução de sentido de obras contestadoras ao serem construídas com uma nova interpretação de massa. Assim, observou a arte perdendo o poder de emancipação dos sujeitos. Nesse processo, a linguagem das obras

perde sua complexidade e são transformadas em "clichês" simplificados de fácil acesso. O que o autor nos mostra é que se perde o sentido do valor civilizacional (mesmo que em suas contradições no sentido de civilização) que essas obras tinham na vida da sociedade e de cada um, neste sentido, ele reconhece na reprodutibilidade técnica o fim do papel existencial e filosófico da cultura.

Com o olhar de Bourdieu (2007), aumenta-se a problemática no que se refere à compreensão dos valores de troca dessas mercadorias, pois para ele, cada forma de arte possui estruturas de valores que se comportam de formas distintas na sociedade. Olhando essas concepções de arte, mesmo dentro da lógica mercantil, Bourdieu percebe que a arte comporta-se dentro de estruturas de poderes que legitimam seu valor de formas distintas:

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. (BOURDIEU, 2007 p.105)

A música erudita e a música popular são atribuídas com seus valores por mecanismos distintos em seus grupos sociais. Pensar as propriedades que definem seu valor de troca é pensar as formas de mercantilização de sua produção. Elas podem ser uma chave para entendermos as condições desses trabalhadores. Sobre isso, abordar a música como um valor mercantil ajuda a identificar e colocar em foco nosso objeto de pesquisa, ou seja, quem trabalha com música. Ao voltar meu olhar para a cidade de Toledo, verifico que os trabalhadores não estão inseridos diretamente em relações de trabalho com grandes monopólios da indústria da música e a configuração que Adorno descreve, mesmo em termos globais, nos dias atuais não deve ser utilizada para interpretar, sem mediações, nossa realidade de pesquisa. Contudo, ainda assim, esses trabalhadores estão inseridos em modos de produção cultural. Cabe aqui buscar elementos para materializar tais questões. A meu ver, os músicos trabalhadores de Toledo podem ser (e geralmente são) um elemento que integra toda uma cadeia de valorização e apropriação de uso dos produtos criados pela indústria fonográfica. Assim compõem o valor de suas apresentações.

A decorrência deste fator em relação aos músicos é que a indústria cultural monopoliza a cultura, transformando o público em consumidor de músicas de massa, que são bombardeadas nas rádios, televisões e todos os programas de comunicação. Em termos empíricos, como chave de compreensão de nossa realidade, essas músicas são aceitas pela

sociedade de forma mais fácil do que pequenas composições, fazendo com que o músico popular seja um intérprete dessas obras.

A opção de escolher o músico dentro das relações da música é ressaltar a problemática de ser um artista trabalhador. O legado do artista dentro do mundo dos trabalhadores é bastante complexo, especificidade que desenvolvo na escrita dessa dissertação. Mesmo ambas inseridas nas relações capitalistas suas relações de mercado são historicamente construídas de formas distintas.

O músico do *mainstream* pode definir-se vinculado aos monopólios das empresas. A lógica deste mercado se estrutura na indústria cultural. A arte dentro desse conceito é vista como um produto com a finalidade de produzir uma cultura massificada, não interessada nos valores artísticos, mas com uma finalidade do capital. Dessa forma produz-se uma cultura de massa, que abrange qualquer expressão que queira atingir uma grande parte da população. Os protagonistas deste mercado são chamados de *majors*:

Consideradas aqui como os principais players do mercado fonográfico, sejam companhias multinacionais ou gravadoras pertencentes a grandes grupos nacionais de comunicação e cultura, ou seja: Universal Music, Sony BMG, Warner, EMI e a brasileira Som Livre, pertencente às Organizações Globo. (KISCHINKEVSKY, 2011. p,170)

Contanto, não significa que o *mainstream* não se expresse de forma crítica à sociedade. Por exemplo, Chico Buarque, em 1981, vinculado a sua gravadora, lança uma música criticando a relação de subordinação de sua música com sua gravadora. Em *a voz do dono e o dono da voz*, denuncia a expropriação do *mais valor* de seu trabalho pelas gravadoras. Entretanto, seu lugar na cadeia das relações de trabalho está em outra posição dos músicos aqui estudados. A linha que separa a classe na relação de trabalho de Chico Buarque, que aliena o produto do trabalho do trabalhador, neste caso (porém suas relações de trabalho também perpassam de encontro com contratantes de apresentações, que neste caso acontece por empresários que negociam sua carreira) é a gravadora e suas formas de distribuição, que estão inseridas em uma lógica de mercado alienadas às vontades do cantor. No caso da maioria dos músicos que se apresentam na cidade de Toledo suas relações de trabalho se ligam majoritariamente com os donos das casas de show. A extração de *mais valor* está envolvida na relação de remunerações sobre as apresentações.

Por esse fator, buscar compreender as propriedades que formam os produtos que os músicos estudados na pesquisa comercializam fez-me entender melhor as particularidades que informam as condições destes trabalhadores.

De forma didática, podemos pensar que a comercialização da música se constitui em um produto material e imaterial, esses possuem estruturas distintas dentro do mercado. A música que se expressa de forma imaterial é o primeiro formato que ela possui, trata-se do serviço prestado em espetáculos em troca de remuneração, que possuem sua historicidade, no caso, dentro os músicos estudados por nós, estão inseridos em um sistema capitalista responsável pela formação de modelos de trabalhadores, tais como aponta Segnini(2006) citando Menger:

O autoemprego, o freelancing e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, vários caches, vários empregadores) constituem as formas dominantes da organização do trabalho nas artes. (MENGER, op. cit apud SEGNINI p.26)

Os debates de Maurizio Lazzarato e Antonio Negro (2001) em *Trabalho Imaterial: Formas de vida e produção de subjetividade* sobre a natureza do trabalho imaterial compreendem que o produto imaterial é a composição de valores culturais e ideológicos que carregam junto aos produtos. O trabalho imaterial é o cruzamento entre a relação da produção e do consumo, a particularidade desta mercadoria produzida pelo trabalho imaterial está no fato dela não se destruir no ato de consumo, mas em reproduzir o ambiente ideológico e cultural do consumidor deste produto. Não se trata da reprodução das capacidades físicas da força de trabalho, mas da transformação de seu consumidor (LAZZARATO, NEGRI 2001. p. 66).

A música em forma de matéria trata da impressão das habilidades do artista que são comercializadas e reproduzidas independentemente do músico criador. Uma das primeiras formas materiais de impressões da música e comercializada eram os chamados *cancioneiros*, reproduzidos em formas de livros, revistas, papéis, etc. em que artistas comercializavam suas composições. Essa revolução no formato da reprodução da música trouxe suas transformações sociais, primeiramente na criação de um comércio destes *cancioneiros* e na inauguração da interpretação de artistas consagrados em sua comunidade por outros artistas locais. Para o público leigo, a partitura não tem um valor de uso, o seu consumo só faz sentido para aqueles que conhecem as regras básicas da música, porém, com a inovação da música gravada, ela trabalha de forma autônoma, mudando toda a relação entre consumidor e produtor.

Em um segundo momento, após a invenção do fonógrafo em 1877 pela empresa de Thomas Edison nos Estados Unidos, os músicos conseguiram imprimir de forma sonora suas canções. O desenvolvimento das técnicas de som invadiu o espaço privado e a experiência auditiva das pessoas introduzindo em seus lares. Esses aparelhos modificaram como o homem

interagiu e percebeu o mundo. Antes os sons estavam em determinado tempo e lugar, esses aparelhos deram autonomia aos sons, sendo ouvidos em qualquer local das casas, ruas e estabelecimentos. Esta inovação traz consigo a formação da indústria fonográfica, transformando radicalmente os valores das produções dos músicos.

Toda mudança tecnológica traz mudanças nas relações que formam as estruturas sociais, um exemplo disso, podemos pensar quando a impressão da voz em um produto material trazia ao capitalista uma enorme oportunidade na criação de mais valor, no final do século XIX e início do século XX, dentro de uma sociedade extremamente racial. O estilo de música dos negros passa a ter um valor social e, com isso, sua voz tem um valor de troca que os brancos não possuíam (Hobsbawn, 1989), o que gerou a especulação e criação de gravadoras que desejavam registrar estas vozes em vinis para a comercialização. O jazz para os negros norte-americanos, que historicamente foram oprimidos e estavam em estruturas opressoras, olhavam uma oportunidade de assumir um local social negado por condições raciais, segundo Hobsbawm (1996), o jazz era o espaço que o negro se enxergava em uma luta “meritocrática” contra o branco. Para ele, o valor social da música atribui além das condições financeiras, mas um possuía recompensas sociais da comunidade local, todo artista famoso primeiro foi reconhecido por sua comunidade.

No Brasil, a primeira gravadora de cilindros e gramofones foi a Casa Edison, construída no Rio de Janeiro em 1902. Os primeiros acordos e as gravações realizadas no cenário musical são de acordos assinados pelo seu proprietário Fred Figner. Nos diálogos que podemos pensar entre o empresário e os cantores que imprimiam suas vozes em seus aparelhos, estava o início da história por direitos que se constituíam os primeiros valores de troca desses produtos novos no Brasil, emergindo as estruturas de uma indústria fonográfica que guiaram as relações de trabalho das músicas gravadas. (GONÇALVES, 2011)

No capitalismo, dentro das formas de trabalho que a música ganha, seus lugares não estão apenas vinculados a essas empresas. Existem músicos que se inserem em outra lógica de atuação. A oposição a este sistema são os músicos independentes (indies), essa atuação de trabalho os coloca na lógica liberal parecido com como atuam microempreendedores em nossa sociedade, fazendo de suas obras artísticas seus produtos. Atuam de certa forma como empresários de seu trabalho e cuidam de todos os setores desta negociação. Os impulsos gerados pelo neoliberalismo, que desvincula os trabalhadores dos direitos das empresas para uma concepção ideológica de ser patrão de si, não se afasta do mundo da música, colocando-os na lógica da individualização de classe.

Juliana Coli (2006), estudando a realidade dos cantores de Orquestra, analisa os cantores impulsionados por políticas que fazem eles serem empresários de si. Em sua pesquisa, Coli conceitualiza tal perfil como “músico-manager” uma nova modalidade de profissional que objetiva vender a si mesmo como produto.

A visão empresarial propriamente dita, que não se esconde mais sob o ideal do cantor que canta porque gosta, impõe ao cantor que quer seguir carreira a necessidade de um maior conhecimento do mercado de trabalho, e isto implica também a necessidade de profissionais, que, a exemplo dos antigos agentes e empresários, continuem exercendo o papel de apresentar e inserir o cantor no mercado (...) A diferença entre as antigas formas de agenciamento dos cantores e a atual reside quase que exclusivamente na maior consciência, hoje, que tem o cantor a respeito de sua mercadoria força de trabalho, enquanto “coisa” a ser vendida sob novos rótulos, adequados a um mercado que se expandiu e que atua em diversos ramos como a indústria fonográfica. (COLI, 2006, p.160)

Os músicos independentes tratam sua música como intérpretes e como compositores. Esses produtos dentro do mercado possuem suas formas distintas de valor de troca. A monopolização da cultura cria um campo em que a interpretação das bandas vinculadas ao *mainstream* seja uma proposta de remuneração mais rentável, pois o artista que busca ser um compositor com renda estável, enfrenta monopólios da indústria cultural que dominam os meios de comunicação.

Para Amanda Cerqueira (2017), o conceito de músico independente é muito amplo. *A priori*, podemos conceituar tal termo como músicos que não estão vinculados às gravadoras. Os músicos independentes apresentam-se como aqueles que não estão vinculados a contratos com gravadoras ou selos musicais e que participam na criação, distribuição e agenda de seu trabalho. Os músicos dessas modalidades participam de uma extensa flexibilidade no trabalho, pois cuidam de todos os setores que envolvem sua arte. De modo geral, o músico (avulso ou organizado em banda), independente, está ligado aos movimentos de ação própria.

A maior parte da bibliografia que busca construir conceitos e definições dos músicos os compreende dentro das relações da indústria cultural definindo-os ou ligando-os aos monopólios como *mainstreaming* e, os que não ligam sua produção a esses monopólios, são os músicos independência (indies) que tratam de disputar o mercado da indústria fonográfica. Buscar entender que estes conceitos dão conta de todas as relações de trabalho que o músico enfrenta é um erro. Dentre os estudos que analisei, poucos tratam sobre os músicos intérpretes, que são consideravelmente uma grande parte dos músicos. Estes são reprodutores de obras criadas dentro das relações da indústria cultural, pois não são produtores de suas artes, mas *reprodutores, intérpretes*.

Outro ponto importante que caracteriza os músicos que estudo diz respeito às relações de trabalho que caracterizam o mundo deles, particularmente quem os contrata, quem os assiste e como estão inseridos na economia capitalista. De início, o argumento que embasa essa dissertação toma esses músicos como trabalhadores inseridos no capitalismo. Nesse sentido, eles são parte de uma força de trabalho funcional ao capital à medida que atuam na esfera da “reprodução da força de trabalho”. Significa dizer que esses músicos vendem uma mercadoria, no formato de serviço, e podem colaborar para a reprodução da força de trabalho em geral garantindo entretenimento para refazer as energias vitais de trabalhadores para serem gastas no trabalho. (MARX, 1988, pp.178-250). Esta é uma tese antiga e conhecida, e ainda permanece útil para entender o lugar desses músicos na economia, no caso aqui estudado na economia de Toledo.

No Brasil, possuímos o CBO (Código Brasileiro de Ocupações), trata-se de uma norma de classificação enumerativa e descritiva de atividades econômicas e profissionais que mapeiam condições de trabalhadores no mercado brasileiro, o órgão possui uma relevância para as políticas públicas dos Ministérios do Trabalho e Emprego e Ministérios da Previdência Social⁴. De acordo com o CBO, o número 2627 corresponde à ocupação de “Músico Intérprete Cantor”, a classificação que mais se aproxima dos sujeitos que pesquisei. De acordo com o Código Brasileiro de Ocupações informa que essas profissões: “Interpretam músicas por meio de instrumentos ou voz, em público ou em estúdios de gravação e para tanto aperfeiçoam e atualizam as qualidades técnicas de execução e interpretação, pesquisam e criam propostas no campo musical”⁵. E a segunda categoria foi de Músico Intérprete Instrumentista: “Interpretam músicas por meio de instrumentos ou voz, em público ou em estúdios de gravação e para tanto aperfeiçoam e atualizam as qualidades técnicas de execução e interpretação, pesquisam e criam propostas no campo musical”. Sobre como é o mundo do trabalho dos músicos intérpretes informam que:

Dedicam-se à música erudita e popular e costumam exercer suas atividades organizando-se em grupos sob formato de duos, trios, quartetos, bandas, coros, orquestras e também individualmente, em carreiras solo. Podem combinar essas duas modalidades ou se especializar em uma delas. A maioria trabalha como autônomo para empresas e instituições diversas, públicas ou privadas, apresentando seu trabalho nos mais variados ambientes e para os mais diversos públicos; apenas uma pequena parcela é empregada, geralmente em corpos musicais estáveis, vinculados à esfera pública estadual e municipal ou a universidades. Seus horários

⁴ Disponível em:

<http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/informacoesGerais.jsf;jsessionid=edkGBdFnj5KqV1RfZgU6prz0.slave21:mte-cbo#3> Acesso: 18/01/2021.

⁵ Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/BuscaPorTituloResultado.jsf> Acesso: 15/01/2021

de trabalho costumam ser irregulares e, em algumas das suas atividades, alguns profissionais podem permanecer em posições desconfortáveis.

Para adentrar a realidade de Toledo, busquei informações registradas pelo *Código Brasileiro de Ocupação* sobre as modalidades da profissão. Dentro desta classificação a forma de categorizar esses dados é através da *Relação Anual de Informações Sociais - RAIS* que trata de um sistema de informações do governo sobre coleta de dados dos trabalhadores, conseguimos chegar a situação de trabalho dos músicos da cidade nos últimos anos. Este sistema é coletado pelas empresas que precisam registrar seu corpo de funcionário no último dia do mês, assim, não conseguimos mapear a quantidade de trabalhadores informais da cidade, o que os tornam invisíveis diante das políticas públicas.

As modalidades que registradas sobre os músicos formalizados na cidade de Toledo, constam: Músico arranjador, músico intérprete cantor, músico intérprete instrumentista, músico regente.

TABELA 1 - CONTRATOS FORMAIS DE MÚSICOS DE TOLEDO

Ano	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010
Contratos formais de músicos de Toledo	10	12	20	25	24	20	16	16	16	14

Fonte: Ministério do Trabalho e Emprego, 2021. Organização Guilherme Cezar Nardi.

A tabela acima representa o corpo de músicos com contrato formalizados na última década na cidade de Toledo - Pr. O que não distancia da realidade da quantidade de trabalhadores locais, o que a tabela representa só ajuda a reforçar as teses construídas nesta pesquisa sobre a informalidade das profissões.

TABELA 2 - REMUNERAÇÃO MÉDIA

Ano	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010
Até 0,50	0	2	4	2	3	2	2	2	2	0
0,51 a 1,00	1	0	1	4	1	1	0	0	0	0
1,01 a 1,50	5	3	5	7	4	5	10	10	12	5

1,51 a 2,00	2	7	6	11	12	9	3	4	2	9
2,01 a 3,00	0	0	0	0	3	2	1	0	0	0
3,01 a 4,00	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
4,01 a 5,00	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
{ñ class}	2	0	3	1	0	0	0	0	0	0

Fonte: Ministério do Trabalho e Emprego, 2021. Organização Guilherme Cezar Nardi.

A tabela acima informa a média salarial dos músicos de Toledo-Pr. Podemos resumir que em média os músicos que declaram seu rendimento ganham aproximadamente entre 1,5 e 2 salários mínimos. Estes dados nos informam que o rendimento acima provém das relações de trabalhos formalizadas, o que não deixa de existir a dinamicidade da profissão, fazendo com que os músicos formalizados contem também com a massa dos trabalhadores informatizados, e com isto, podemos pensar sobre os dados que informam as horas semanais de serviço, compreendendo que fora as média formalizadas existe uma hora extra não contada da profissão.

TABELA 3 - HORAS SEMANAIS DE SERVIÇO

Ano	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010
Até 12 horas	2	2	9	4	4	4	2	2	2	0
16 a 20 horas	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0
21 a 30 horas	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0
31 a 40 horas	1	2	2	3	3	1	0	0	0	0
41 a 44 horas	7	8	9	17	17	14	11	12	14	14

Fonte: Ministério do Trabalho e Emprego, 2021. Organização Guilherme Cezar Nardi.

Para traçar um perfil identitário do músico trabalhador da cidade de Toledo-Pr, Os dados gerais da CBO nos informam que este é majoritariamente do Sexo Masculino, com uma renda de 1,5 a 2 salários mínimos mensais e trabalha de 41 a 44 horas semanais.

No universo empírico estudado o usual é o trabalho sem contrato formal, sem qualquer “nota contratual”, instrumento previsto na CLT (Consolidação das Leis do

Trabalho). Mesmo quando o trabalho não é eventual, mas acontece com regularidade, o proprietário do bar ou da casa de show não aparece formalmente como empregador, mas como sujeito que negocia a compra da apresentação musical em condição jurídica aparentemente igual ao do músico ou da banda.

Por sua vez, a condição jurídica desse músico é tão precária quanto a de outros trabalhadores considerados autônomos como pedreiros, eletricitas, fotógrafos, motoboys, vendedores ambulantes, profissionais do sexo, por exemplo. No caso desse músico visto como autônomo, trata-se de uma relação de trabalho regulamentada por meio do costume cujo produto não pode ser entendido diretamente tal e qual a forma capitalista por excelência de extração de mais-valia. De outro lado, refere-se à determinada forma de exploração do trabalho exercida pelo proprietário do estabelecimento que contrata esse músico tomado como autônomo. Reginaldo Prandi pesquisou situação semelhante a essa no Brasil dos anos 70 com considerações teóricas válidas que apoiam minha interpretação. (PRANDI, 1978)

A questão é compreender o músico como trabalhador, cujo resultado do trabalho é mercadoria consumida no ato do trabalho. Marx percebeu essa realidade numa condição recessiva, mas a sublinhar de modo a argumentar a crescente ampliação do capital sobre diversos tipos de trabalho, tornando-os úteis à acumulação capitalista. É dele o seguinte trecho:

A produção capitalista não é apenas produção de mercadoria, é essencialmente produção de mais-valia. O trabalhador produz não para si, mas para o capital. Não basta, portanto, que produza em geral. Ele tem de produzir mais-valia. Apenas é produtivo o trabalhador que produz mais-valia para o capitalista ou serve à autovalorização do capital. Se for permitido escolher um exemplo fora da esfera da produção material, então um mestre-escola é um trabalhador produtivo se ele não apenas trabalha as cabeças das crianças, mas extenua a si mesmo para enriquecer o empresário. O fato de que este último tenha investido seu capital numa fábrica de ensinar, em vez de numa fábrica de salsichas, não altera nada na relação. O conceito de trabalho produtivo, portanto, não encerra de modo algum apenas uma relação entre a atividade e efeito útil, entre trabalhador e produto do trabalho, mas também uma relação de produção especificamente social, formada historicamente, a qual marca o trabalhador como meio direto de valorização do capital. Ser trabalhador produtivo não é, portanto, sorte, mas azar. (MARX, 1988, p.101-102)

Embora tal trecho diga respeito à mais valia, Marx refere-se ao processo de produção e reprodução ampliada do capital. Portanto, no exemplo de Marx, não se trata de identificar e examinar o sujeito como ele *parece ser ou se mostra*, isto é, no caso do professor, alguém que trabalha isolado ensinando às crianças na condição de professor particular. Por extensão, professor e músico aparecem como trabalhadores autônomos, mas, de fato, são trabalhadores

explorados *direta ou indiretamente* pelo capital. À medida que vendem seu trabalho para o dono do bar, ou da casa de show, ou da escola, eles entram no processo de produção e de acumulação de riquezas.

Há uma distinção importante feita por Marx sobre isso que não invalida o que foi dito anteriormente, mas que considera um professor ou uma cantora ou um jardineiro como trabalhadores “produtivos” (cujo trabalho entra diretamente no processo de valorização do capital) e “improdutivos” (que é apropriado indiretamente pelo capital). O argumento fundamental de Marx é o de que o professor e o músico, trabalhando como professor e músico particulares, não teriam seu trabalho diretamente apropriado pelo capital, embora, e isto é o que merece sublinhar, produzem e vendem serviços subordinados ao capital, isto é, que tendem a compor o processo de acumulação de capital. Também vale dizer que, no raciocínio de Marx, “*Serviço* não é em geral mais do que uma expressão para o *valor de uso particular* do trabalho, na medida em que este não é útil como coisa, mas como atividade”. (MARX, 2004, p.118)

Finalizando, tento articular as abordagens de Adorno (1985) e de Marx (1988) que relacionei aqui para investigar três pontos: a relação entre a formação econômica e social de Toledo e a diversificação dos estilos musicais nos anos 70 e 80; o trabalho de “tocar” em bares e casas de show em Toledo nas décadas de 1980 a 2010; quem esses sujeitos pensam que são e quem eles gostariam de ser.

Considerando as questões levantadas nesse capítulo, com as experiências desses trabalhadores, a partir de suas entrevistas, questiono: Quais condições de trabalho a cidade apresentou para os músicos em seu processo de construção? Como definimos a identidade multifacetada desta profissão? Quais são os ambientes de trabalho dos músicos em Toledo? Como se distribui espacialmente os locais das apresentações? Quais as condições de mercado para estes sujeitos? Como se constrói o valor do trabalho dos músicos?

1.2 MODALIDADES COMO REPRESENTAÇÃO DA HETEROGENEIDADE DA PROFISSÃO

Este item busca definir as modalidades de músicos que encontramos na cidade de Toledo. Todas as formas de relações sociais que estudaremos no trabalho pertencem às formas culturais, econômicas e políticas que a cidade desenvolveu. Criar modalidades mostra-nos que os músicos dentro da cidade possuem esferas de relações sociais distintas, que nos ajudam

primeiramente a entender que as relações sociais experimentadas por cada músico possuem suas particularidades. Tal fator é importante porque detalha nuances que podemos perceber com olhares mais particulares sobre os sujeitos. O leitor deste item deve entender que a dinâmica da vida real dos sujeitos na história ultrapassa modalidades construídas por nós, por exemplo, alguns sujeitos experimentaram ou migraram de modalidades, porém ela nos é útil na tentativa de mostrar como cada ambiente constitui em relações de trabalho distintas dos músicos.

Falamos sobre a experiência de trabalhadores que buscam uma vida profissional como músicos. O recorte feito para esta pesquisa começa nos anos 60, com a existência de Ernesto Bellaver e Elizier e se prolonga até experiências mais recentes de músicos inseridos no mercado nos últimos anos.

A construção das categorias é de suma importância para esta pesquisa, pois trata-se de mostrar uma narrativa mais plural e detalhada sobre a vida dos músicos, ampliando seu conceito e enriquecendo a percepção da complexidade que as diversas formas de relação de trabalho podem dar a seus sujeitos formas de gerar, definir, perceber e dar sentido a seu trabalho. Assim observamos como individualmente lidam com sua profissão, uma vez que mesmo dentro da mesma cidade, todas as categorias participam e compartilham diferentes ambientes de apresentação. Por vezes, alguns locais são específicos de apresentação de tais categorias, por outras vezes é apropriado que tal dia da semana seja frequentado por um gênero dando outros sentidos aos mesmos espaços. As realidades históricas produzidas nesta pesquisa são fruto da experiência dos músicos da cidade. Desse modo, as ferramentas metodológicas que usei para tentar aproximar-me do real foi olhar singularmente para cada músico inserido nas formas distintas que o ofício apresenta. A tentativa pela verdade é uma visão crítica desses sujeitos em seu tempo e espaço, paralelo a isso, trouxe problemáticas que cada sujeito apontou sendo fruto das inquietações que a profissão trouxe para eles.

A distinção por modalidades representa uma experiência profissional singular do músico. Dentro das modalidades podemos encontrar gêneros musicais que possuem suas estratégias de articulação entre sua produção, circulação e consumo. Na circulação das músicas de massa, o gênero musical continua a desempenhar um papel importante para a definição dos gostos musicais, funcionando como uma estratégia que permite a indústria cultural trabalhar com uma ampla faixa de interesse entre seus grupos étnicos, etários, gêneros e geográficos, o gênero é um mecanismo de criação que ajuda a indústria a construir a identidade de consumidor, do olhar da própria indústria e também da identificação dos sujeitos ao consumirem tais produtos (VLADI, 2011).

Os gêneros musicais possuem uma experiência de consumo distinta. Para a formação dos gostos, a indústria cultural trabalha articulando estratégias para entender quem são estes consumidores. Estas mediações são instrumentos construídos para produzir consumidores heterogêneos não unificados. Em Toledo, os consumidores de música não formam seus gostos ao buscar as apresentações, mas buscam consumir produtos conforme uma preferência que é, em grande medida, pré-estabelecida por outros mecanismos midiáticos impulsionados pela indústria.

Cada gênero modifica o trabalho dos artistas, produtores, críticos, empresários e as relações de poder envolvidas nas pressões comerciais dentro do seu jogo econômico (VLADI, 2011). Se nós pensarmos como estas construções de identidades musicais interferem no trabalho prático dos músicos da cidade de Toledo, podemos entender que o público, ao buscar determinada apresentação, consome específicos gêneros musicais, determinando a criação das modalidades que se compreendem a criar as apresentações dentro de repertórios que se encaixam nos gêneros pré-estabelecidos. Pretendo explorar o universo dos músicos em Toledo a partir desta abordagem: saber como os músicos lidam e interpretam a constituição de seu trabalho dentro dos gêneros musicais.

Esse capítulo é uma descrição empírica dos sujeitos estudados em que evidenciamos os problemas que serão mais desenvolvidos nos capítulos seguintes. Portanto, podemos mostrar que as cinco modalidades criadas são: (I) Músicos gauchescos, (II) músicos de formatura e casamento, (III) músicos de acústicos, (IV) compositores e (V) bandas de rock.

A primeira categoria constitutiva foi a dos músicos gauchescos. Ela trata de um período histórico de maior extensão. Os primeiros conjuntos ou grupos musicais neste estilo dentro da cidade surgem junto ao seu nascimento, por uma cultura hegemônica de imigrantes do Rio Grande do Sul vindos pela propaganda de uma qualidade de vida melhor nesta terra emergente, trazendo consigo seus costumes locais tradicionalistas em que as festas regionais eram marcadas por este gênero gaúcho.

Em uma matéria encontrada no site da prefeitura de Porto Alegre, encontramos uma análise dos ritmos gaúchos construídos por Rogério Ratner⁶. Os ritmos de composição desta tradição são formados por uma influência de vários imigrantes de locais diferentes.

⁶ Link da prefeitura de Porto Alegre - Rio Grande do Sul: <https://prefeitura.poa.br/procempa>. Link da pesquisa disponível em: http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwtambor/usu_doc/a_musica_tradicionalista.pdf
Acesso: 19/01/2021

De fato, ritmos como o schottish(chote), a mazurka, a polka, a valsa, etc., deram substrato a muitos ritmos brasileiros. A habanera, ritmo vindo de Cuba, e o tango, de origem portenha, também exerceram um importante papel no cabedal das influências estéticas que resultaram na música popular brasileira, especialmente do final do século XIX e até a metade do século XX. Assim, a música gaúcha, pode-se dizer, em linhas gerais, tem como vértices a forte influência européia e a de demais regiões da América Latina, e também elementos advindos das etnias indígena e negra.(Ratner, 19??, p.3)

Após os anos 1980, essa cultura perde sua força hegemônica, sendo invadida por meio dos mecanismos midiáticos como televisão e rádio ocasionando um esvanecimento de suas práticas na cidade. Nos dias atuais, podemos notar que as apresentações ficam entre clubes de terceira idade, centros de tradições gaúchas CTGs, e eventos organizados por representantes da cultura. Com as transformações geracionais que modificaram drasticamente o consumo de cultura da cidade, atualmente, estes eventos são direcionados a um público de terceira idade, os músicos que pertencem a este grupo possuem a mesma faixa etária.

Para as dimensões da realidade dos músicos gauchescos a experiência de Ernesto Belaver merece destaque porque ele percorreu os anos 70 e 80 como músico que executava este gênero em Toledo. Ele nos conta que:

Na época, eu tocava muito para fora, não tinha tantos grupos que nem existem hoje. E cada cidade tinha um CTG (Centro de Tradição Gaúcha), e meu gosto maior era tocar em CTGs, música tradicionalista, do Rio Grande do Sul. Então, toda cidade quando não tinha um, era dois, três galpão gaúcho, e não faltava promoção. Tinha poucas bandas, então tinha promoção. Outra dificuldade que existe hoje é que o dono do grupo tem que ter empresário, gastar combustível, gastar telefone para correr atrás das promoções. Na minha época os caras me procuravam.

Guilherme: Eram aqueles famosos bailes de interior, que igual ocorre hoje em Xaxim?

Ernesto: Esses toquei muito também. Mas hoje praticamente acabou, né? Hoje em dia é mais bailinho da terceira idade. CTGs também, eu ainda continuo tocando. Continuo tocando, mas já é um grupo pequeno que não saio da região.

(Ernesto Belaver, 2020, Toledo - PR)

Ernesto Belaver hoje tem 71 anos, é nascido em Jaborá, Santa Catarina e residente da cidade de Toledo. Foi um dos tantos trabalhadores do sul que habitaram a cidade no seu período de urbanização. Aqui, aos 39 anos, decidiu que a música era uma forma rentável de se viver.

Guilherme: Naquela época, era viável ser músico?

Ernesto: Era, pra mim era porque eu ganhava bem mais do que trabalhar de empregado, sendo músico. Trabalhei de empregado por 15 anos na empresa, trabalhei em muitas áreas na empresa, de: motorista, carreteiro, patrulheiro, trator de esteira, fiz de tudo. Me senti bem melhor, me dei bem melhor quando entrei na música.

(Ernesto Belaver, 2020, Toledo - PR)

Hoje é proprietário da *EBS - Instrumentos Musicais Ltda.*, localizada no centro da cidade. Foi dono de um conjunto de tradição gaúcha atuante no final dos anos 1970 até o começo dos anos 1990 chamado "Recordando a viver". Hoje, atua como cantor e acordeonista em bailes da cidade que tocam músicas da cultura gaúcha. Neste período, seu grupo tinha em posse uma estrutura maior, como ônibus e aparelhos de som de alta qualidade. Ele diz que o principal motivo para desmontar o grupo deveu-se a problemas de relacionamento pessoal e financeiro com os músicos. Depois disso, resolveu investir em sua loja de instrumentos musicais colocando toda sua aparelhagem dentro e revendendo. Tempos depois, continuou tocando, porém com uma estrutura menor e de modo informal. Seus relatos são importantes fontes que nos revelam as relações de trabalho dos músicos deste período a partir de seu olhar.

Outro entrevistado nesta categoria tem uma trajetória de vida parecida com a de Ernesto Belaver. Elizier foi fundador de um dos primeiros grupos musicais de Toledo conhecido como Os Ritmistas. Ainda em atividade, Elizier se demonstrou como alguém que acompanhou as exigências do mercado enquanto repertório, para ele a cada 10, 12 anos, a música muda completamente, os instrumentos que precisam compor uma banda, a sua formação, e ele sempre acompanhou essas transformações. A banda teve sua primeira apresentação em 1963, mas começou a tocar de modo efetivo em 1964. Desde os anos 1970, Elizier foi dono de lojas de instrumentos musicais na cidade, intercalando seu trabalho enquanto músico da noite e também investindo em outras pequenas empresas.

É importante destacar que as experiências históricas que obtemos dos músicos deste período correspondem aqueles que conseguiram uma inserção social mais avantajada como a de Elizier e Ernesto Belaver.

A segunda categoria constitutiva se trata dos músicos de formatura e casamento (II). Esta categoria passa por um processo de transformação, já que com a quebra hegemônica da cultura gauchesca o repertório das datas comemorativas ganha novas dimensões. Pelos relatos de músicos, a concepção é que dentro da estrutura dos campos de atuação em Toledo, as formaturas ganham um espaço devido à quantidade de universidades criadas e o costume tradicional desses eventos festivos.

Esta categoria exige outra qualidade de músico, aquele que busca a inovação em seu repertório, isso vem pelo fato dos tipos de apresentação que estes conjuntos executam. Então, sua performance é a reprodução de músicas que são as mais executadas do momento pelas rádios, televisões ou programas de *streaming* como: Spotify, Deezer, Youtube etc. Importante destacar que a execução de repertórios retirados de tais plataformas digitais evidencia uma dependência que esses músicos têm de estilos, de gêneros e de bandas, duplas, singles etc.,

impulsionados e massificados comercialmente. Nesse sentido, há controle sobre a difusão de estilos através dessas mídias. Spotify, por exemplo, fundado em 2008 na Suécia no formato empresarial de uma Startup, fidelizou aproximadamente 10 milhões de usuários em dois anos. Em 2019, contava com 140 milhões de usuários, tornando-se o *streaming* musical mais popular do mundo, oferecendo 30 milhões de músicas e 2 bilhões de *playlists* (MOSCHETA & VIEIRA, 2018). Essa plataforma aumentou sua receita vendendo, além de espaço para publicidade, assinaturas, ultrapassando 1,6 bilhão de dólares. Os músicos e gêneros musicais veiculados no Spotify são parte deste negócio.

Para compreender através do olhar dos trabalhadores, utilizamos a experiência de Sérgio Fogasso. A história dos bailes de casamento e formatura em Toledo e região entre 1993 até 2010 compartilharam da figura no palco e da voz desse sujeito. Cantor das principais bandas da cidade como *Os Vikings* na década de 1990 e a banda *Hora Nacional* na década dos anos 2000, é um sujeito com um enorme repertório de experiências sobre o ofício de músicos na nossa região.

Descobri a figura de Sérgio em minhas pesquisas de periódicos locais onde procurava sobre como estes abordavam a figura dos músicos na cidade. Então, seu nome apareceu como agente fundador de uma associação de músicos, o que me chamou atenção, pois consegui elaborar com ele questões acerca dos contratos de show das apresentações.

Hoje, Sérgio reside na cidade de Toledo e atua como músico em uma dupla na modalidade de acústico enquanto cantor e como segurança de trabalho em horários formais. A sua passagem pelas bandas mostrou a experiência de um trabalhador que passou por mudanças nas relações de trabalho, apresentou uma grande percepção das transformações que o tempo trouxe. A percepção enquanto a narrativa vista de um trabalhador que sentiu em suas relações de trabalho as mudanças de sua profissão foi melhor trabalhada no capítulo 3.

Aqui vale a pena se debruçar com uma categoria que a Geografia do Trabalho procura construir: o conceito de plasticidade do trabalho de Antonio Thomaz Junior. A plasticidade do trabalho é útil para pensar esse movimento de troca de ocupações/profissões na sociedade. Inclusive porque cada vez menos, na ordem neoliberal e sem direitos, as pessoas conseguem sobreviver apenas de uma profissão só.

Disso depreendemos que a classe trabalhadora se apresenta multifacética internamente e diferenciada em frações e segmentos, o que dificulta ainda mais a constituição de uma consciência de classe para si. Isso se acentua ainda mais quando, na teoria (no âmbito da elaboração), não se fundamentam os posicionamentos com base nos rearranjos em marcha e os vínculos dialéticos e contraditórios com o processo social mais geral (JÚNIOR, 2013, p.31)

Nela vemos que Sérgio mostra como as condições de trabalho foram modificadas com o avanço da tecnologia e como, para ele, o formato de apresentação mudou seu foco, tirando o talento do artista de primeiro plano. Tratando sobre as mudanças na composição das remunerações que os músicos começaram a ter, o nível de exigência das apresentações de formatura e seu custeio maior, a falta de uma organização dos músicos pela luta de direitos, que por ações do mesmo buscou criar associações de apoio a músicos a que não surgiram de muita transformação.

Sua trajetória mostra as vivências de um trabalhador que sofreu o preconceito de sua profissão e as condições precárias de trabalho que o envolvem. Um ponto que essa dissertação argumenta é a tendência de músicos optarem pela modalidade de acústico como uma remuneração mais estável dentro do campo da música da cidade de Toledo é facilmente observada pela experiência deste trabalhador. Participando das maiores bandas da cidade, optou por sair e buscar outra modalidade de apresentação que fosse mais estável.

Outra experiência dentro desta categoria que relatei é de Maurílio Schumacher. Sua vontade de ser músico profissional acompanha sua trajetória desde quando aprendeu a tocar teclado. A rotatividade de empresas que foi contratado enquanto músico passava em uma média base de dois anos. Cada experiência modificou toda sua forma de ver o futuro. Hoje, Maurílio é concursado há cinco anos e atua como técnico de som no teatro municipal, encontrando em sua função a forma mais estável de se fixar na profissão. Além disso, atende como *freelancer* (trabalhador autônomo) para alguns empresários donos de bandas.

A negociação da remuneração nessa forma de ambiente dá-se por estratégias entre os negociadores, por exemplo, Maurílio demonstrou que entende quando o contratante está especulando para um contrato de show e quando realmente precisa, isso faz com que negocie preços diferentes sobre seu serviço. Além disso, seu trabalho como tecladista varia dependendo do seu esforço nos shows, por exemplo, se um saxofonista, um gaiteiro, ou instrumentos de VSTs⁷ são acompanhados juntos, o trabalho exercido por ele é menor, fazendo com que a remuneração seja menor. Se sua função enquanto tecladista é simular todos os instrumentos, o tempo que precisa para compor um espetáculo é remunerado por ele. Esta forma de negociação me pareceu uma consciência amadurecida em Maurílio, devido à compreensão de todo o processo que se constitui por horas de serviço. Assim, podemos

⁷ VST - *Virtual Studio Technology*, se trata de trilhas e instrumentos que são utilizados pelos músicos para acompanhar suas apresentações. O uso dos VSTs acrescenta na qualidade das apresentações, mas substitui músicos que estariam ocupando aquele cargo.

pensar que ele encaixa seu serviço tentando colocar na lógica de horas trabalhadas por tempo de remuneração.

O depoimento de Maurílio perpassa além de suas experiências individuais. Segundo ele, seu pai era técnico de som e possuía todos os instrumentos necessários para construir apresentações locais, assim, ele contratava músicos como *freelancers* e promovia eventos. Esse modo de produção de espetáculo era uma prática local relatada por ele nos anos 1990, os tipos de eventos eram pequenos bailes em clubes ou sindicatos locais. Havia eventos de comemorações, por exemplo, final de campeonato de futebol amador da cidade, seu pai oferecia a aparelhagem do evento que serviria para fins de narração da partida, música ambiente e se necessário à contratação de músicos temporários.

Vivendo em um ambiente repleto de instrumentos musicais, Maurílio relata que aprendeu a tocar teclado aos 13 anos com a pretensão de entrar em uma banda. Logo aos 14 já fez parte de conjuntos. Aos 16 anos foi contratado como *freelancer* de uma banda de baile em Palotina, no estado do Paraná. A banda pertencia a uma empresária, dona de uma chácara da cidade que, para investir em seus eventos, buscou ter a própria banda. Em seu depoimento, Maurílio relata as condições de trabalho que essa banda lhe proporcionou. Para os ensaios, viajava de ônibus aos finais de semana um ou dois dias antes das apresentações, onde passava este período dormindo no ônibus da empresa até o momento de tocar. A remuneração era contabilizada só pela apresentação, segundo ele em média a remuneração era de 20, 30 reais.

A maioria das experiências como músico trabalhador de Maurílio foi em bandas de baile e formatura. Ele próprio categoriza esse tipo de banda como “banda show”, esse formato e banda compele ao músico uma carga muito maior de trabalho que as outras categorias, pelo número elevado de músicas e apresentações que precisam fazer. Em cada modalidade, basicamente o músico organiza um repertório alternando poucas músicas e apresenta como seu produto, este formato de banda procura atender com os mesmos trabalhadores uma demanda de apresentações muito maior. Cada apresentação é construída por um esforço e trabalho, que requer tempo de mão de obra para ser construído. Quando conversamos sobre as bandas que ele participou perguntamos:

Guilherme: Tem um repertório comum entre as bandas?

Maurílio: Cada banda tem que renovar, é bem diferente, por exemplo, o Hora Nacional é bailão, na Scorpions era formatura ou casamento, não tinha bailão, bailão era no meio da formatura. Hora Nacional é bailão infinito, baile do chopp, eles fazem xote, vanera, para você entender, o gaiteira tinha um evento que tocava 5 horas só de gaita e eu ficava lá só miguelando fazendo uma base, uma *stringuizinha* numa base. E tinha um evento que era só metal, sax e teclado, *dai* eu fiz uma voz e o saxofonista outra. Tinha baile que era só eu, 5 horas só de *poropopo*. A gente tinha

mais 5 horas só de axé pro baile do hawai, mais 2, 3 horas de música italiana, porque tinha o jantar italiano, a gente fazia o baile alemão, a gente tinha várias coisas específicas. Quando você terminava e tava de boa, parecia outro. Agora tira esse de baile, tira esse social.

(Maurílio, 2021, Toledo- PR)

À categoria de músicos acústicos (III) separo os relatos de David Salata e César Albuquerque. Essa categoria foi definida pelo formato de sua apresentação. Na realidade, podemos compreender que a noção atribuída a acústicos provém de um formato econômico na criação do valor de mercantilização dos serviços prestados para uma fácil comercialização em lugares onde não seriam viáveis. Por exemplo, em Toledo, estas apresentações acontecem em: restaurantes, pubs, bares etc., locais que ofertam músicas ao vivo em um ambiente em que as pessoas estejam sentadas com um som em que possam conversar. A flexibilidade deste formato de apresentação é tão grande que as apresentações são feitas em almoços de eventos, amigos e famílias sobre locais improvisados. Geralmente, os músicos deste formato são os mesmos de outras modalidades, porém optam por esta apresentação porque em condições de remuneração as vantagens são maiores, por frequências e o valor dos cachês, que geralmente ficam apenas entre o cantor que, frequentemente, é o próprio violonista de acompanhamento e depende da apresentação um percussionista.

O primeiro relato que exploraremos na pesquisa é o de David Salata. Atualmente com 25 anos, natural de Iporã e residente de Toledo. É músico e professor. Como professor de música atua pelo Estado no Centro da Juventude - CEJU em Toledo como professor de violão e contrabaixo. Em instituições privadas atua na Toka Musical como professor de contrabaixo e no Colégio Alfa Integral de Toledo na musicalização infantil. Como músico, atua como intérprete e compositor. Como intérprete, cantor e violonista faz apresentações acústicas em Pubs, Bares e Restaurantes na região Oeste do Paraná. Também atua como contrabaixista na banda Criminal Love, banda dedicada a tocar música no estilo Hard Rock, onde uma de suas apresentações é um cover de uma das bandas do *mainstream* do Hard Rock, o Guns'n'Roses. Por último, atua na banda Hovy Crows, como compositor e músico intérprete. A Hovy Crows é uma banda de professores da escola de música Toka Musical, que dedicaram seu repertório para construir uma apresentação voltada para formaturas e casamentos.

César Augusto Albuquerque tem 36 anos, residente de Toledo. Hoje, em decorrência da pandemia, está desempregado. Em 2019, no momento da entrevista, César era músico e professor. Como músico trabalhava como intérprete como cantor e violonista em bares, pubs e restaurantes. Também como intérprete é vocalista e guitarrista da banda Galo Véio. Como professor, atuou no Estado no Centro da Juventude - CEJU em Toledo como professor de

violão e contrabaixo, é músico e professor de violão e contrabaixo em projetos culturais na cidade de Toledo. As referidas entrevistas deram-nos dimensões das áreas que os músicos que atuam na categoria de acústico conseguem alcançar em seus empregos. César mostrou-nos sobre sua relação com os bares da cidade e como funciona sua agenda de trabalho.

A categoria de compositores (IV) trata-se de músicos que buscam criar canções. Os músicos estudados nesta categoria foram a compositora Vitória Carolina Krieger conhecida por Vicka e o músico Fernando Steffen. As experiências mostraram um sentimento de negação à arte de ser um intérprete e a uma grande vontade de ser um músico conhecido por suas próprias criações. Esse sentimento em relação ao formato da música cria práticas em relação ao trabalho totalmente diferente dos músicos intérpretes. Possuem outros significados, anseios e realizações pessoais com relação à música.

A primeira entrevistada desta categoria é a compositora Vicka. Nasceu em Cascavel e reside em São Paulo. Trabalhou um curto período enquanto intérprete na modalidade de apresentações acústicas na região e decidiu sair de Cascavel após perceber que o cenário de música da região não oferecia oportunidades para cantores compositores. Segundo sua entrevista, em São Paulo ela conseguiu inserir-se em relações que estão consolidando uma carreira musical de suas composições.

O segundo entrevistado foi Fernando Steffen. Utilizei sua experiência enquanto compositor porque mostra outro processo de vida diferente da primeira entrevistada. Com os amigos de escola, Fernando montou uma banda de blues na cidade conhecida como os *D'xavantes do Blues*, na primeira década dos anos 2000. Buscaram se estabelecer enquanto uma banda autoral na cidade, onde investiram sua carreira gravando um DVD ao vivo e um CD. Logo após o lançamento, percebendo as limitações da cidade, buscaram se estabelecer em uma cidade maior, onde todos os integrantes foram morar em Florianópolis, deixando suas profissões em busca de viver de música. Foi uma experiência de nove meses que mudou muito sua concepção sobre o mundo da música. Na entrevista, ele recorda-se de que se não tivesse “largado tudo” e ido tentar viver disso, talvez estaria até hoje pensando porque não foi.

A categoria da experiência mostra-nos as transformações de perspectivas que acontecem nos sujeitos. Para Fernando, essa experiência mostrou as dificuldades financeiras que enfrentam os que querem viver de música e começam com pouco investimento. “Mas eu acredito que foi válido para outras coisas na vida, mais que financeiramente, se eu não tivesse ido iria me arrepender eternamente porque eu não tentei” (Fernando, 2020, TOLEDO-PR). É importante salientar as mudanças de perspectivas de vida e sobre o mundo da música que modificaram sua percepção sobre a realidade e sobre seus horizontes de expectativas. A

realidade deles era a de jovens em busca de um sonho que o estigma de ser músico traz, foram para uma cidade maior tentar esta forma de vida. Eu perguntei para ele porque não São Paulo, no intuito de compreender ser um polo maior na música, pela possibilidade da oportunidade. E ele respondeu “Pois é, me faço essa pergunta até hoje.”

Hoje Fernando é dono de uma oficina de instrumentos na cidade de Toledo e faz apresentações acústicas. Ele possui sua oficina de instrumentos no fundo de sua casa, na Coopagro em Toledo. Deixou seu emprego de administrador aos 29 anos, se dedicando à criação de instrumentos. Concluiu um curso com um *luthier*⁸ de uma cidade vizinha e começou fabricar seus instrumentos e vender.

A próxima categoria se trata das bandas de rock (v). As fontes que debruço essa pesquisa são entrevistas de experiências de músicos locais. Conversando com vários músicos locais, verifica-se que as primeiras bandas de rock da cidade surgiram na década dos anos 1980 e se tratavam de um estilo novo para os costumes locais. As primeiras bandas improvisam suas apresentações em espaços que não eram ambientes específicos, como alguns relatos comentam sobre bordéis, pizzaria etc., pois não havia um investimento de empresários locais para o ramo. Este gênero foi conquistando seu espaço dentro da cultura local e do espaço urbano. A partir dos anos de 1990 alguns bares colocavam em suas agendas essas apresentações. Bandas consagradas no cenário nacional começaram a ser contratadas pelas maiores casas de show da cidade.

Dentro das experiências de músicos desta categoria, pensando em abranger as realidades destes músicos locais, recortamos as experiências da banda *Outro Lado* e o músico Douglas Brito. A separação dessas duas narrativas traz formas distintas de apropriação do mercado dentro da mesma categoria. Ao mesmo tempo, a banda e o artista buscaram formas de se adaptar ao mercado que possuem suas semelhanças. Por um lado, a banda *Outro Lado* busca responder algumas necessidades do mercado local construídas pelas exigências dos empresários, mas mantém um conceito próprio com suas composições formando uma identidade, mas, por outro lado, Douglas Brito encontrou um caminho de se manter na profissão enquanto um *cover* artístico do cantor Raul Seixas.

Primeiramente, podemos pensar na banda *Outro Lado*. Formada em Palotina, conheci músicos tocando em bares da cidade de Toledo. Possuem um trabalho que flerta entre a composição e a interpretação. Enquanto intérprete as estratégias de mercado da banda *Outro Lado* são compostas pelas formas com que os donos de casas locais estruturam suas

⁸ Profissional especializado na construção e no reparo de instrumentos de corda com caixa de ressonância (guitarra, violino etc.)

organizações de apresentação. As maiores casas de show da região acreditam que um formato de rentabilidade de shows é o *tributo* (espécie de show dedicado a alguém) a duas bandas, e este é um produto que estes músicos investiram. Por exemplo, a banda *Outro Lado* construiu todo seu repertório em cima de duas bandas que tinham uma grande aceitação de público e reproduziam-nas. Este fator é condicionado pelos donos das casas de shows e apropriado por alguns músicos que queiram inserir-se nesse sistema.

Se observamos a agenda de shows dos últimos anos de uma das casas noturnas da cidade, como o Abbey Road, percebemos que a contratação das apresentações se propõe a reproduzir músicas que possuem um valor de uso maior perante a sociedade. Por exemplo, após o lançamento do filme da banda Queen, os bares colocam em suas agendas bandas que faziam *covers* artísticos do mesmo.

A banda *Outro lado* é formada por professores da escola de música *Sonora* em Palotina - Paraná, os músicos da banda ao qual entrevistei são: Fernando Bonfim, 35 anos, residente da cidade de Palotina. É um músico, produtor musical e professor. Como músico é guitarrista da banda *Outro Lado*. É contratado da escola de música *Sonora* em Palotina onde atua como professor de guitarra, violão e produtor musical.

Uma das questões abordadas por Fernando Bonfim consiste nas formas e contratos de shows antes e após a experiência dos trabalhadores com a carteira de trabalho da *OMB - Ordem dos Músicos do Brasil*. Como um músico que vivenciou a regulamentação de direitos da profissão e a perda desta tentativa legal, ele percebeu essas mudanças em relação à qualidade da profissão.

Vinicius Augusto Pelin tem 29 anos. É músico, professor e empresário. Como músico atuou até 2020 na banda *Outro Lado*, porém suas relações como músico possuem um histórico maior em bandas de bailes da cidade. Sócio da escola e loja de música *Sonora*, em Palotina, é dono do *Texas Pub*, um bar recente na cidade.

Dentro das questões que aparecem na narrativa de Vinicius Pelin, ele comenta as questões que envolvem a forma pejorativa em que sua profissão é vista socialmente. Suas experiências em ser um músico trabalhador e a imagem social relacionada à vagabundagem tira o caráter profissional, mesmo, segundo ele, as pessoas que conhecem e sabem da sua seriedade enquanto profissionais.

Mateus Luís Gentil tem 23 anos, residente da cidade de Toledo - Paraná, é músico e professor de canto e atua como professor de canto na escola *Sonora* e como músico e cantor da banda *Outro Lado*, onde são intérpretes e compositores.

Pelo ponto de vista das entrevistas, os músicos percebem que a cultura local é dominada pelo sertanejo, eles contestam que já participaram de grupos musicais voltados para o estilo, porém não acreditavam que trabalhar neste gênero mostraria sua “verdade”. Nessa concepção, procuraram, mesmo pela sua própria percepção que seria um caminho menos viável, constituir-se em um gênero de rock, fator que pode ter sido construído pelos seus ideais de músicos. Como um adendo, podemos lembrar que o sertanejo também foi visto por David Salata enquanto um segmento na música de maior facilidade, em que só conseguiu um campo musical que não fosse estar amarrado a reproduzir este estilo quando passou a residir na cidade de Toledo.

Para estes músicos, a profissão está ligada com uma verdade interior que eles não podem abandonar. Uma espécie de moralidade, que os guiam em suas ações como músicos. A ideia da verdade é repetida mais vezes pelo integrante Mateus Gentil, e em certo momento compartilhada pelos demais. Não sei se é o fato de na banda ele compor as letras e isso criar nele uma compreensão do trabalho como algo que expressa o seu íntimo, suas ideias e visões sobre o mundo, talvez este fator esteja mais nele que nos outros integrantes.

Mateus: Verdade seria aquilo que é óbvio para você. Sua verdade interior em relação a algo. Então, em qualquer profissão tem que ter uma relação com sua verdade. É diferente na música, é muito mais fácil a gente ter nossa verdade na música, trabalhando com música, trabalhando com arte. Música envolve muito isso, da sua verdade, eu acho que é aquela busca interior, aquela chama que você sabe que é isso. Acho que seria isso, sempre ir em busca do que você acha certo pra você, não sei. Se o trabalho não tem verdade, ele fica meio com um tom de enganação. Tanto pra você, quanto pra quem ouve. Então se você vive a tua verdade você vive aquilo que você quer.

(Mateus Gentil, 2018, Palotina - PR)

Na frase fica claro que para o entrevistado o trabalho com arte possui outro sentido se comparado aos demais. Porém, é interessante notar que ele participa de outras relações de trabalho que compõem suas percepções de mundo. Porém, precisamos frisar que esta verdade está ligada quando se trata de ser músico da noite. As noções que eles compreendem o ofício de trabalho com música muda dependendo da prática. Tocar a noite, compor, expressar-se, é um ato artístico, então precisa ser “verdadeiro”. Ensinar, dentro de uma instituição, de uma empresa, gera outros valores. A questão que quero elaborar agora é: Onde esse discurso que eles apresentam em suas falas como “nossa verdade” é construído?

Pelas fontes, os indícios parecem apresentar que essa noção de ter uma “verdade” sobre sua profissão, que liga a algo que acreditam com o que exercem, vem de sua conexão com o mundo artístico. Porém, penso que se deixarmos questões em aberto podemos criar

novos caminhos que possibilitem brechas para outras respostas. A totalidade da construção do que é trabalho para esses sujeitos vêm também das escolas. Os valores empresariais estão pertinentes lá dentro. Como os bordões hoje em dia de transformar os funcionários, que possuía uma carga negativa talvez para de “colaboradores”. Talvez, esta noção de colaborador, de acreditar que a empresa é sua, também não esteja fazendo parte do que compreendem como verdade?

Até a entrevista, Vinicius Pelin, Mateus Gentil e Fernando Bonfim faziam parte de uma banda chamada Outro Lado e participavam em alguns aspectos da mesma realidade. Compartilhavam as pretensões e os rumos que sua banda vai direcionar e seus posicionamentos no mercado musical. Porém, com o andar da pesquisa, Vinicius Pelin se desvinculou da banda por motivos pessoais, como o nascimento de seu segundo filho, a inauguração de seu bar *Texas Pub*, as aulas e sua associação na escola de música Sonora desvincularam-no do meio musical.

Nas experiências de Vinicius Pelin entenderemos sobre a extensa quantidade de horas destes trabalhadores que exercem além das apresentações as funções de professores entre outros ofícios. O músico relata que por dia leciona 10 aulas em média. Somado a isso, precisa colocar em sua agenda os horários de preparo de aula, ensaios, shows e produções que a banda exige. Ademais, é sócio de uma escola de música e um bar.

O próximo músico que utilizaremos nesta pesquisa é Douglas Brito. É nascido em Umuarama, morou anos em Goioerê, e hoje possui residência no fundo de seu bar chamado Toca do Raul. Douglas Brito pertence à categoria de bandas de rock.

A forma que Douglas apropriou seu trabalho dentro desta categoria foi bem diferente dos moldes da banda Outro Lado, que ao mesmo tempo adequam-se ao mercado e buscam ser compositores. Douglas escolheu o caminho de ser um *cover* artístico, que é a interpretação na esfera musical e comportamental do artista

Você pode chamá-lo pelo nome, mas ele vai te atender muito melhor por Raul, ainda mais se comparado ao seu ídolo. “Raul seixista” como se diz. É dono de um bar de rock temático: Toca Do Raul, com sua esposa na cidade a alguns anos. É *cover*⁹ em quase tempo integral do Raul Seixas, muitas pessoas frequentam o bar para falar com ele, escutar suas histórias, é uma peça quase folclórica. “Ele é *cover*, ninguém faz o que ele faz na região. Ele vive o Raul, tem cara que nem conhece ele por Douglas, chama ele de Raul.”¹⁰

⁹ Termo em Inglês que designa a versão de músicas que um cantor faz sobre outro.

¹⁰ César Albuquerque em entrevista.

Por intermédio de terceiros, Douglas começou a perceber que seu timbre de voz se assemelhava ao seu Raul. Então, aos poucos foi abandonando as outras interpretações e ficando com essa. De forma gradual foi apropriando a imagem do cantor a sua própria identidade, sendo uma espécie de representação viva de Raul Seixas. As suas entrevistas em rádio e televisão são caracterizadas com por esta temática. Douglas apropriou a imagem do cantor à sua identidade e, aos poucos, começou criar a própria narrativa em que incorporava suas proximidades com Raul, nascendo um ano antes de seu ídolo morrer, diz: "é como o pessoal brinca sempre, que um estava definhando e o outro nascendo".

Essa cultura que Douglas cria sobre sua personalidade é exercida em várias esferas. Primeiramente pelo seu bar com temática do cantor, depois sua interpretação e shows que ele apresenta na região. Além disso, busca promover em ações culturais esta identidade.

“É uma coisa que eu falo: Eu quero ser mais promotor de eventos. Fiz a primeira passeata do Raul no Paraná. Aconteceu a primeira, está registrada. Nenhuma cidade do Paraná vai ser a primeira do Paraná.”¹¹

Chego ao fim desta sondagem acerca do universo musical em Toledo, categorizado por estilos e pelas experiências de músicos entrevistados. A flexibilidade da profissão faz com que cada sujeito esteja presente em uma ou mais categoria, e muitas vezes as remunerações são baixas, fato que leva tais sujeitos terem de optar por outras vias de renda. A categoria de músico acústico apresentou-se como um campo de atuação que todos os músicos que possuem a habilidade de cantar veem como opção de uma renda mais estável, podemos observar que ela se apresenta como uma das relações de trabalho que outros músicos não inseridos nela se veem em certo período de sua vida a participarem. O objetivo principal desse capítulo foi sistematizar para o leitor os sujeitos históricos que serão abordados nesta pesquisa. No capítulo seguinte, discutirei as relações de trabalho desses músicos e os lugares onde trabalham.

¹¹ Entrevista concedida em: 05/09/2019

CAPÍTULO 2

FORMAÇÃO DE TOLEDO E CULTURA MUSICAL

Neste segundo capítulo proponho analisar a relação entre a formação econômica e social do município de Toledo e a dinâmica da sua cultura musical. O período remonta à década de 1950, início da reocupação da região por parte de famílias oriundas do extremo sul do país, até os anos 80, quando Toledo, principalmente a área urbana, assume traços culturais mais diversificados, especialmente alinhados com tendências do rock nacional e internacional. Neste último ponto, apresento um esboço inicial dos músicos na cidade de Toledo.

Este recorte exige três explicações iniciais. Considerei a formação econômica e social de Toledo a partir de historiografia que priorizou suas discussões à identidade agrícola da região Oeste do Paraná (Toledo incluída) e no crescimento demográfico que constituiu a cidade propriamente dita. Assim, busquei oferecer um quadro geral marcado pela predominante característica rural da economia regional sem me deter em questões ligadas à estratificação social. Segundo, empreguei “cultura musical”, embora escrita no singular, para designar diferentes estilos e expressões musicais encontrados na documentação pesquisada, destacadamente as entrevistas. Não tive a pretensão de utilizá-la como conceito, apenas como uma chave analítica maleável e provisória que me permitisse identificar as tendências musicais, dominantes e recessivas, partilhadas em Toledo durante o período de 1950 a 1980. Terceiro, ressalto que o esforço de investigar a cultura musical desse período seguiu o objetivo de evidenciar como e em que momento a música regionalista, que se fazia dominante, perdeu espaço para estilos nacionais que penetravam o cotidiano de Toledo, no campo e na cidade, pela indústria fonográfica veiculada na televisão e no rádio.

Contudo, antes de desenvolver esse raciocínio, gostaria de expor o arranjo teórico que tornou possível a compreensão que proponho sobre a diversificação da cultura musical em

Toledo na virada dos anos 70 para os anos 80 e a relação entre a música e os sujeitos que trabalham com ela, interpretando-a. Neste último caso, à medida que o material de pesquisa for manuseado, interessa saber quem são esses sujeitos, como eles pensam que são e quem eles querem ser.

2.1 FORMAÇÃO DE TOLEDO E CULTURA MUSICAL (1950-1980)

Nesta parte, debruço-me sobre o espaço de Toledo e as condições que se apresentam para construção do espaço social e de trabalho dos músicos. Portanto, o espaço estudado na pesquisa é Toledo. O primeiro passo consiste em apresentar brevemente um quadro de Toledo a partir de informações e reflexões encontradas na bibliografia sobre a história do município. Em seguida, discuto a organização inicial de manifestações e expressões musicais no município entendidas aqui como “tradicional”. E, por fim, analiso a presença de outras práticas e estilos musicais afeitos a vida urbana. Dessa forma, por esclarecer o “tradicional”.

É válido ressaltar que a bibliografia em respeito do estilo de música “gauchesco” o define historicamente desde o final do século XIX, no extremo sul do país (KONFLANZ, 2013), contudo, a experiência que interessa aqui diz respeito às práticas culturais centradas na música que foram hegemônicas no município de Toledo e que ainda habitam a região como expressões residuais, conforme denomina Raymond Williams (WILLIAMS, 1979), relativamente aos demais estilos de música executados nas rádios a exemplo do sertanejo universitário.

Trata-se de prática vivenciada como identidade cultural herdada de antepassados cujos hábitos são mantidos pelas etnias italiana e germânica que ocuparam a região Oeste do Paraná oriundos, principalmente, do estado do Rio Grande do Sul. A preferência por esse estilo musical trazido pelas famílias de agricultores migrantes foi reproduzida com zelo, em instituições como os Centros de Tradição Gaúcha, festas e danças típicas. Os ouvidos, o corpo e a visão foram treinados especificamente para recepcionar essa música com suas letras profundamente inseridas em experiências vividas noutro lugar e noutro tempo. A tradição construída neste contexto, desde o final da década de 1940, ajudou a definir e a responder as demandas culturais dos grupos sociais que primeiramente instalaram-se no município de Toledo.

É importante destacar que aqui é que houve uma retração dessa tradição nas experiências da população, o que dinamizou a cidade a partir da década de 1980 e a tornou

culturalmente diversificada. Muitos grupos sociais de diferentes regiões do país migraram para Toledo, ao mesmo tempo em que outros estilos musicais, cuja trajetória vinha consolidando-se como uma experiência de âmbito nacional, fizeram-se presentes em diferentes estratos da população. Sob tal perspectiva, pode-se compreender a música tradicional como a principal manifestação cultural, com maior ênfase, em música tradicional quando nos referimos à principal expressão cultural trazida pelas famílias que ocuparam a região.

Toledo é uma cidade do Oeste do Paraná, com uma área superficial de 1.197,016 km². Fazendo divisa com os seguintes municípios: NORTE: Maripá e Nova Santa Rosa; SUL: Santa Tereza do Oeste e São Pedro do Iguçu; LESTE: Assis Chateaubriand, Tupãssi e Cascavel e OESTE: Quatro Pontes, Marechal Cândido Rondon e Ouro Verde do Oeste. (MORAIS, 2009, p.8)

Observamos que o processo de construção de Toledo aparece num contexto de um projeto de urbanização que ocorreu no Brasil. Na década de 1930, o país entrou em um processo de industrialização devido às dificuldades do trabalho no campo, isso acabou originando a falta de emprego dos sujeitos da zona rural e despertou um interesse pela cidade, dando origem a um êxodo rural. Este processo possui várias fases no Brasil. A urbanização é resultado de uma organização das atividades produtivas. Mesmo as cidades já fazendo parte da paisagem social, a população urbana torna-se majoritária no Brasil somente na década de 1970 (MORAIS, 2009 p.4).

Na ótica capitalista, o que se conhece por Toledo hoje teve início com o loteamento e venda de glebas de terras por volta de 1946 para migrantes vindos do extremo Sul do país, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Até então, a região era ocupada por indígenas e caboclos cuja economia não se voltava para o comércio. Existiam práticas comerciais entre essas etnias. A economia não era de mercado, isto é, propriamente capitalista. Neste sentido, a titulação das terras estabeleceu propriedades agrícolas instaladas a partir de uma lógica de mercado. Este tipo específico de presença humana, orientada para a produção agrícola e a criação de animais de corte e de leite, opôs-se ao meio-ambiente caracterizado por floresta estacionária e floresta de araucárias, o que exigiu sua derrubada. Este período histórico que se estende até o final dos anos 50 é conhecido ainda hoje como resultado da ação desbravadora e pioneira das famílias que primeiramente chegaram e compraram terras na região. Ao lado desse espírito empreendedor, alinha-se a empresa gaúcha *Indústria Madeireira Colonizadora Rio Paraná S.A*, responsável pela organização da venda das glebas de terras na região. Não à

toa, seu nome batizou logradouros em diversas cidades e distritos na região, formalizando uma memória ligada e representada pelo trabalho na terra e pelo pioneirismo.

Nesse processo, pequenas casas foram construídas fundando a Vila Toledo. A área urbana hoje é ocupada pelos bairros da Vila Pioneiro, Bairro Sadia, e Vila Operária, transformando em uma paisagem urbana e uma estrutura organizacional de Toledo. Gradativamente a cidade começou a construir uma paisagem própria, com praças, pavimentação, melhorias na energia elétrica, meios de comunicação, transporte, saúde e saneamento básico. A partir de então fundaram-se novas vilas na região como as de General Rondon, Novo Sarandi, Quatro Pontes, Dez de Maio e Nova Santa Rosa (CRESTANI, 2016). Para Sandroni (2002, p. 622) a urbanização trata-se de um processo social que modifica as relações de trabalho dos indivíduos que majoritariamente estavam ligados as atividades de plantio e coleta de alimentos. Essa urbanização aumentou significativamente no século XX, demonstrando uma migração entre a vida rural para a urbana.

No caso de Toledo, a urbanização foi marcada principalmente por um processo de industrialização de baixo valor agregado. Em Toledo, uma das indústrias que contribuem para esse crescimento populacional é a Sadia, indústria abatedora de frangos e suínos, responsável pelo aumento da população com os empregos gerados, o que estimulou a migração de sujeitos de outras regiões para a cidade. Esses indivíduos, por sua vez, acabam estabelecendo residência em bairros em torno do frigorífico. A Sadia tornou-se a mais importante neste fator e para facilitar o acesso ao trabalho: “Buscou criar algumas formas de manter sua mão de obra acessível e vinculada à fábrica por um longo período. O acesso à moradia foi uma das formas utilizadas pela Sadia para manter a mão de obra”. (SCHNEIDER, 2018, p.48).

A construção das cidades é, e sempre foi, um fenômeno de classes. O excedente é extraído de lugar para outro e o controle dessa distribuição repousa na mão dos que possuem concentração de renda. Esse cenário persiste no capitalismo em escala global e tem uma relação estreita entre capitalismo e urbanismo.

A cidade capitalista criou o centro de consumo. A produção industrial não constitui uma centralidade própria, salvo nos casos privilegiados - se pode dizer - da empresa importante em torno da qual edificou-se uma cidade operária. Já é bem conhecido o duplo caráter da centralidade capitalista: Lugar de consumo e consumo de lugar. Os comércios se densificam no centro, que atrai os comércios raros, os produtos e gêneros de luxos. (LEFEBVRE, 2005, p.130)

Parte da historiografia que tematiza a cidade ajuda-nos a identificar e mapear a cultura regional que esteve presente na formação do gosto musical. Trata-se, é claro, de uma cultura

regional dominante, oriunda de famílias do extremo sul do país que migraram para o Oeste do Paraná na condição de pequenos proprietários, comerciantes, profissionais liberais e trabalhadores dentre outras categorias. Na comunidade de Toledo, que majoritariamente formou-se com uma cultura de tradição gaúcha, os músicos que compartilharam seus gostos acabaram inserindo-se mais facilmente nessa sociedade. O grupo étnico de colonizadores que fundou Toledo pode ser definido segundo Oscar Silva (1998, p.373) em três categorias: grupos nacionais, estrangeiros e mistos (teuto-brasileiro, ítalo-brasileiro e nipo-brasileiro).

Os grupos mistos são descendentes de alemães, italianos, portugueses e japoneses nascidos no Brasil. A transformação étnica de Toledo demonstra que majoritariamente os colonizadores eram sulistas oferecendo 95,6% de todos os imigrantes nacionais. Em 1956, um levantamento efetuado pelo antropólogo Kalervo Oberg, mostrou que o número de gaúchos representava 5.895, equivalentes a 71,3% do total dos grupos étnicos nacionais, 17% eram catarinenses e 7,3% eram paranaenses. Os que fizeram dessas tradições sua formação e pertencimento voltaram seus gostos a essa cultura, ganhando um espaço social, os que tomaram outros caminhos tornaram-se *outsiders*¹².

A forte tradição sulista na composição étnica de Toledo trouxe para cá os conhecidos C.T.Gs - Centro de Tradições Gaúchas. Esses ambientes reforçam os costumes e hábitos dos desbravadores e colonizadores oriundos do Rio Grande do Sul. Estes centros têm como finalidade a defesa do patrimônio cívico, histórico e intelectual do Rio Grande do Sul, estimulando e divulgando essa cultura. O primeiro C.T.G de Toledo foi fundado em 1960 chamado “Três Fronteiras”.

Em sua dissertação sobre a construção dos centros de tradições gaúchas, Andressa Szekut (2014), argumenta que se aproximarmos as concepções de Eric Hobsbawm sobre a realidade das construções do CTGs, vemos que as ações desenvolvidas pelos indivíduos precursores destas atividades fazem parte de uma invenção de tradição, por suas ações de regulamentação, definição de valores e intenções de continuidade do passado.

Entende-se que manifestações culturais ligadas ao *ser* gaúcho já existiam antes das ações destes indivíduos, porém não estavam organizadas e imbuídas de valor de forma regulada por um grupo identitário. Estes indivíduos, já detentores de poder simbólico e possuidores de um discurso performativo, devido a sua atuação no grupo, selecionaram danças, músicas, poesias, vestimentas e valores, normatizaram suas práticas, difundindo-as através de sua repetição ritualística. (SZEKUT. 2014 p.70).

¹² Substantivo para definir sujeito que não pertence a um grupo determinado.

No que tange à formação cultural da cidade, podemos apontar os estudos de Oscar Silva (1988) em *Toledo e sua história*, quando o autor aponta que desde os anos 50 a cidade apontou um grande diferencial sobre as questões culturais. As manifestações no município não estavam ligadas a interesses financeiros, mas eram intenções espontâneas e os cidadãos faziam por um prazer da “arte pela arte, e da cultura pela cultura” (SILVA, 1988. p. 291). Do período que marca as décadas de 1950 até 1970 do que se trata sobre os movimentos culturais, a administração pública pouco criou políticas que se preocupavam em investir nessas questões. A importância das dedicações de um modo geral dos cidadãos sobre a cultura toledana serviu para que a administração pública avançasse em questões de impulsioná-las.

Através das organizações de fontes de Oscar Silva podemos mapear que o primeiro conjunto musical de Toledo teve suas origens em 1952. Formado com a chegada dos irmãos Armando, Armelindo e Vitorino Angeli à cidade. Então fundaram o Jazz Oeste, tendo seu rompimento em 1956. Nessa época, as músicas mais ouvidas da cidade se definiam como a rancheira, a valsa, o bolero, o tango e o samba-canção. Isso dava-se conforme as necessidades de cada baile. Em 1964, foi a fundação de um grande grupo que marcou Toledo, Os Ritmistas, Boninha (Teclado), Elizier Della Costa (Sax), Osnei Ratinho (Guitarra), Moacir Pizzeta Cavalão (Bateria) e Negão (Contra baixo).

A banda Os Ritmistas foi uma das primeiras fundadas na cidade de Toledo. Sua primeira apresentação se deu no ano de 1963. Filhos de migrantes gaúchos, eles eram estudantes de colegial e resolveram apresentar as poucas músicas que haviam aprendido a tocar em suas aulas de músicas.

Dia 11 de agosto no cine imperial, tocamos 5 músicas. A primeira foi Doce Amargura, a segunda era Dominique, meu irmão tocava marimba, e era música propícia para isso, Aquarela Brasileira e Audila. Depois, rolou uma pressão do pessoal em cima da gente pra gente tocar um baile, imagina, e a gente assumiu, marcamos para o dia 5 de setembro, nem um mês e toda noite começamos ensaiar e fizemos o primeiro baile em 64. No antigo clube do grêmio que tem um resto na Unipar. (ELIZIER, 2021)

A partir da primeira apresentação, Os Ritmistas foram chamados para se apresentar em clubes da cidade. Os locais das apresentações eram improvisados, pois não havia um circuito de grupos com o tamanho que suportasse criar estruturas para estes eventos. Os três únicos clubes da cidade eram o Clube do Comércio, o Clube Toledão e o Clube do Grêmio. Conforme os anos passaram, na década de 1970, Elizier abriu sua primeira loja de instrumentos na cidade e se tornou um vendedor de instrumentos musicais da cidade. Ele comprava a mercadoria em São Paulo e revendia em Toledo. A ausência de bons instrumentos o fez viajar para o Paraguai e Miami. “Tudo que era novidade eu ia buscar, cara, meu

equipamento era todo o mais sofisticado, eu sempre tive o melhor equipamento, eu ia buscar no Paraguai. Aí, em 1985 eu ia pra Miami buscar instrumento.”

A foto abaixo trata da banda Os Ritmistas¹³, mais consolidada musicalmente, provavelmente tirada na década de 1970. Alguns instrumentos eram fornecidos por ele aos músicos para as apresentações, por exemplo, o saxofone tocado por Elizier foi trazido em sua viagem ao exterior.



FIGURA 1.

Fonte: Imagem retirada da rede social Facebook na página Fotos de Toledo.

Obter instrumentos adequados e de qualidade era uma das dificuldades enfrentadas para montar uma banda ou grupo musical. Há poucos registros sobre dificuldades como essas, bem como a respeito da história dos músicos em Toledo. Oscar Silva (1988), migrante alagoano, tido como “ativo militante da imprensa” de Toledo, anotou a existência dos grupos musicais:

Ritmistas, Musical *Tony Gaúcho* e o Grupo *Mensagem*, fundado em 1978, Grupo Musical *Sandokan*, Estruturado em 1980 pelos instrumentistas Valdir, Celso e Milton Wilhelms, Mários Roos e Jaime Bender. Entre os de formação mais recente estão o *Musical Califórnia*, Grupo Musical *Samuray*, *Recordando a Querência*, sob a direção de Ernesto Belaver, e o Grupo Musical *Sol de Verão*, do Distrito da Esquina Ipiranga. (SILVA, 1998, p 52)

¹³OS RITMISTAS DE TOLEDO na foto: Boninha (Teclado), Elizier Della Costa (Sax), Osnei Ratinho (Guitarra), Moacir Pizzeta Cavalão (Bateria e Negão (Contra baixo).

A partir de 1973, com a reorganização da prefeitura é criada a Secretaria Municipal de Educação e Cultura, incluindo nela o setor cultural. Essa se dá com administração de Wilson Carlos Kuhn. Há também a fundação da Casa da Cultura, responsável pela formação de muitos músicos até os dias atuais. Em 1975 o concurso municipal de contos e o FESTIN - festival de inverno são inseridos na agenda municipal.

Com o objetivo de mapear as condições de vida dos músicos, selecionei os relatos que obtive dos sujeitos que tinham mais experiência com o período. Desta forma, os relatos de Ernesto Bellaver mostram-nos a experiência de músico na cidade de Toledo, que trabalhou como músico nos clubes da cidade tocando em festas de tradições gaúchas.

Ernesto veio para Toledo de Santa Catarina. Sua vinda para a cidade se deu por conta do trabalho na construtora CR Almeida. Essa empresa foi fundada em 1958, por Cecílio do Rego Almeida e é responsável pela construção de inúmeras rodovias no Paraná. Segundo ele,

Vim pra cá trabalhando com ela(Empresa) e fiquei com ela. Dai parei de trabalhar na firma e comprei meu primeiro instrumento. Aí trabalhei com todo emprego, até de boia fria. Tudo eu fiz pra poder viver. Aí, comprei o primeiro instrumento. Comecei a tocar, consegui comprar ônibus, aparelhagem. Aí que coloquei o nome da banda de Recordando a Querência.

(Ernesto Bellaver, 2020. Toledo - PR)

No período em que chegou à cidade, Ernesto não era músico. A música apareceu em sua vida mais tarde como fonte de renda. Na entrevista, disse-me que sempre gostou de música, mas nunca pensou em tocar antes de vê-la como profissão. Na década de 1970, aos 39 anos, ele largou a antiga profissão e entrou para o mundo da música. Ernesto montou um conjunto e se dedicou ao que ele chama de “promoções”, que se trata das apresentações de seu grupo. Os contratos eram feitos diretamente com os donos dos bailes, regulamentado pelas legislações da época. Demorou apenas 4 meses em aulas de acordeão para tocar sua primeira promoção. Segundo ele, naquele período a cidade ofertava espaço para os músicos que se dedicassem aos bailes.

Retomando as migrações que formaram Toledo, Cristiano Stamm (2005) classifica o município como de médio porte¹⁴. Para ele, no Paraná, a partir das décadas de 1970 e 1980, há

¹⁴ “Ainda de acordo com Pereira (2005), um dos critérios mais utilizados na definição de cidades de porte médio tem sido o tamanho demográfico. Para Andrade e Serra (2001, p. 2-3), não existe uma idéia consensual do que seriam as cidades de porte médio. Segundo os autores, as definições de cidades médias sujeitam-se muito mais aos objetivos de seus pesquisadores ou dos promotores de políticas públicas. Segundo idem, assim como Pereira (2005), sustentam que o critério demográfico tem sido o mais utilizado para identificar as cidades de porte médio, pelo menos como primeira aproximação, sendo capaz apenas de identificar o grupo ou faixa populacional que pode conter as cidades de porte médio no país.” (STAMM, 2005. p. 85)

um fenômeno de êxodo rural e a migração para os centros urbanos acontecem nas cidades de dentro do Estado. Criaram-se aglomerações populacionais onde os municípios de maior porte cresceram cada vez mais em contramão vemos um déficit populacional nos municípios menores.

Esses motivos derivam da economia paranaense nos anos de 1970 se associam às políticas nacionais, mudando o setor agrícola pela incorporação de culturas tecnificadas. “Até o advento da década de 1970, o processo de crescimento da economia do Estado ocorreu essencialmente apoiado no crescimento de sua base agrícola” (Stamm, 2005 p.103). A mudança nesse contexto ocorreu com as implantações de cooperativas, frigoríficos de abate entre outras indústrias de madeira, construção civil, confecções e bebidas. A industrialização das economias de médio porte ocasionou uma forte migração rural-urbana em todo Estado.

Nesse ponto, pode-se ver um corte relativamente à inserção do músico em Toledo. Relatos indiretos nos contam que antes da década de 1980 a movimentação recreativa como bailes dançantes, festividades religiosas cristãs concentravam-se mais nos distritos vizinhos do que na cidade. Ao mesmo tempo, as pessoas que animavam musicalmente esses eventos exerciam outras profissões, de onde vinham a maior parte de sua renda. Nesse sentido, podemos citar dois casos diferentes. O grupo “Os ritmistas”, criado em 1965, e o grupo “Recordando a Querência”, criada em 1979, ambos tocavam música gauchesca.

Com relação a eventos maiores, como festas organizadas para celebrar o aniversário do município, eles distinguiam-se porque contratavam grupos musicais regionalistas e, mais tarde, músicos sertanejos. Pode-se ver nisso um calendário cultural e religioso relativamente fixo que se repetia ano após ano, com poucas variações de natureza privada - como casamentos e eventos particulares -, e que não caracterizava um mercado de trabalho para músicos. À medida que a população urbana se tornou maior do que a rural, tal inversão foi acompanhada por certa diversificação nas atividades culturais de entretenimento envolvendo a música anterior aos anos 90, perdem força para gostos musicais classificados como nacionais. Vê-se nisso uma diferenciação típica que pode ser encontrada em outras regiões, cuja dinâmica de urbanização foi apropriada para a diversificação de estilos e preferências musicais.

Até aqui, procurei mapear e evidenciar a relação entre a formação de Toledo e o que se pode considerar como sua cultura musical até aproximadamente a década de 1970. Na sequência, o objetivo é salientar e discutir a relação entre a crescente urbanização de Toledo e a diversificação da cultura musical a partir da década de 1980.

2.2 CRESCIMENTO DA CIDADE DE TOLEDO E DIVERSIFICAÇÃO DA CULTURA MUSICAL (1980 - 2020).

Neste ponto, pretendo abordar o crescimento da cidade de Toledo a partir dos anos 80 e como este fator diversificou a cultura. Pretendo analisar esse ponto porque vejo uma ruptura no cenário musical da cidade. Esse processo contribuiu para transformar o mercado de trabalho dos músicos no que diz respeito a suas apresentações, à medida que diversificou a composição cultural da população na cidade. Significa dizer que o predomínio da cultura que os emigrantes da região Sul trouxeram deixou de ser majoritária, abrindo espaço para outros ritmos. A narrativa que compõe esta seção segue dois pontos: evidenciar as transformações da região através dos processos de migração (I) e mostrar as mudanças ocasionadas pelos aparatos de veiculação da música (II).

O primeiro fator que caracteriza mudanças na região é o crescente predomínio da área urbana em relação à área rural (I). A tabela 4 registra isto.

TABELA 4: EVOLUÇÃO DEMOGRÁFICA DO OESTE DO PARANÁ

Ano	População Rural		População Urbana		Total
	Total	%	Total	%	Total
1970	602.916	80,13	149.516	19,87	752.432
1980	476.225	49,57	484.504	50,43	960.729
1991	287.803	28,33	728.126	71,67	1.015.929
1996	245.893	22,80	832.691	77,20	1.078.584
2000	209.490	18,40	929.092	81,60	1.138.582

Fonte: RIPPEL, 2005, p.126. Organização Antônio de Pádua Bosi.

Entre 1970 e 2000, a população residente no campo na região Oeste do Paraná retraiu de 80% para menos de 20% da população total (Tabela 5). Na maioria tratou-se de trabalhadores. Tal mudança correspondeu à diminuição de 602 mil para 209 mil habitantes. A mobilidade desta população foi bastante dinâmica.

Para examinar tais deslocamentos, construí uma tabela a partir de dados organizados pelo IBGE em que é possível comparar a evolução demográfica de Toledo com outros municípios da região Oeste. Dessa forma, podemos observar que o crescimento populacional das cidades de Toledo e Cascavel é maior que as demais. Justifica isso o fato de ter havido

desmembramentos em municípios como Marechal Cândido Rondon e Assis Chateaubriand. No caso da última, registou-se decréscimo. De qualquer modo, salientamos aqui o deslocamento de pessoas do campo para as cidades.

TABELA 5 – CENSO DEMOGRÁFICO COMPARATIVO DE TOLEDO

População	Toledo	Cascavel	Palotina	Marechal Cândido Rondon	Assis Chateaubriand	Formosa do Oeste
1970	55.607	102.103	43.005	43.776	64.280	44.278
1980	81.282	163.459	28.239	56.210	44.528	36.000
1990	98.879**	192.990	38.569**	49.341**	39.700**	15.143**
2000	98.200	245.369	28.771	41.007	33.317	8.755
2010	119.313	286.172	28.683	46.799	33.025	7.541
2020*	142.645	332.333	32.121	53.495	33.340	6.460

*População Estimada

**Perda de território e de população devido a elevação de distritos a municípios.

Fonte: RIPPEL, 2005. Organização Antônio de Pádua Bosi.

Entre 1975 e 1980, a região Oeste caracterizou-se como “área de evasão populacional”, e, de 1986 a 1991, isso se alterou porque “alguns municípios passaram a assumir uma posição local de absorção migratória interestadual, caso de Cascavel e Toledo, além de um tipo de “circularidade migratória” (RIPPEL, 2015, p.150), cuja hipótese para explicação indica laços de natureza cultural e familiar que mantiveram muitas pessoas vinculadas à região. O período de 2010 a 2020 registra o maior crescimento populacional na região Oeste e em Toledo cuja evolução no censo marcou 16%, um dos maiores índices do estudo. O aumento populacional equivaleu a cerca de 23 mil pessoas, o equivalente a um município de médio porte no Oeste Paranaense. Em síntese, esse o processo de urbanização de municípios como de Toledo e Cascavel tendeu a abrir espaço para outros ritmos musicais não regionalistas. Ressalta-se ainda o fato de que, nos últimos vinte anos, esses números podem ser relacionados às histórias dos músicos entrevistados. Não é apenas o processo de urbanização responsável por estas mudanças, pe impossível excluir da análise o avanço das técnicas que fazem com que outros estilos musicais cheguem até a cidade oriundos de outros países. A aceleração das técnicas, principalmente na década de 1990, com a mundialização da capital também faz chegar até Toledo outros estilos musicais.

David Salata, que mora na cidade de Toledo, é natural de Iporã - PR e mudou-se para Toledo para estudar Biologia. Suas primeiras experiências como músico foram em Iporã,

cidade com cerca de 13,000 habitantes localizada no noroeste do Estado do Paraná, a cerca de 100 quilômetro de Toledo. Em Iporã, tocou como contrabaixista de uma banda de sertanejo universitário, mas foi em Toledo que encontrou mercado e espaço artístico rentável. Atuou como professor de música ensinando violão, contra baixo, ukulele e musicalização infantil em escolas particulares. Também tocou em bares noturnos fazendo apresentações acústicas. Na data da entrevista, 2019, tais apresentações compõem boa parte de sua renda. As motivações que levaram David a se instalar na cidade foram seus estudos em outra área. Aqui, conseguiu suporte mercadológico para se manter como músico.

Descobri que a profissão de biólogo já estava sucateada fazia 12 anos. E eu comecei ver a realidade, falei: “Não vai dar”. E a música começou a dar conta em 2015. Entrei na faculdade em 2014, 2015 a banda começou a dar dinheiro(...). A primeira vez que eu me toquei que dava pra viver de música foi nos acústico, *dai* não parei mais. Há, não tinha show com a banda, marcava show sozinho. Comecei a divulgar sozinho. Comecei a fazer voz e violão de um jeito diferenciado.

(David Salata, 2019. Toledo - PR)

A partir dos anos de 1980, o crescimento da cidade deu-se, basicamente, pela chegada de trabalhadores migrantes das mais diversas ocupações e profissões, vindos de municípios (do campo e da cidade) com núcleo urbano de índice populacional inferior ao de Toledo. Nesse ponto, trabalho com a hipótese de que esses trabalhadores foram para Toledo atraídos por propaganda formal e informal sobre oportunidades de trabalho na cidade. Igualmente, saíram de seus municípios devido à incapacidade de serem absorvidos pelas economias locais. No primeiro caso, há evidências estatísticas que mostram migração para Toledo de tipo interestadual, motivada pela propaganda formal e informal sobre a prosperidade da cidade. Em qualquer um desses casos, o fato é que a cidade de Toledo cresceu com a migração. Em sentido contrário, músicos de Toledo migram para cidades maiores à procura de melhores oportunidades. Encontrei músicos já inseridos no mercado da interpretação em Toledo que buscaram modificar o seu produto e tentaram o caminho da composição. Estes músicos não enxergam na cidade de Toledo (e Cascavel, maior do que Toledo e distante 40 quilômetros) essa possibilidade, mas veem chances nas cidades maiores. Um exemplo são os músicos que buscam viver como compositores e querem viver de suas autorias, que buscam nas grandes cidades um aporte necessário para esse formato da profissão. Embora Toledo seja o lugar onde os músicos estudados residem, o campo de atuação das bandas, grupos e *singles*¹⁵,

¹⁵ Termo para se referir a uma canção considerada viável comercialmente o suficiente pelo artista e pela companhia gravadora para ser lançada individualmente.

incorpora cidades vizinhas, cujos finais de semana em bares noturnos, bailes, casamentos etc., são eventos animados por eles.

Podemos ver a partir das entrevistas as percepções desses sujeitos sobre suas migrações. As experiências de trabalho dos músicos demonstram uma profissão que exige um desenraizamento nas cidades de trabalho. Observando os depoimentos do músico e produtor musical Hermes até morar na cidade de Toledo, mostrou um depoimento de toda sua trajetória de músico, hoje aos 40 anos, possui uma vasta história de distintas experiências na profissão. Começou a tocar desde muito cedo, neto de avós músicos, o ambiente familiar foi a base pedagógica do músico que se tornou. Em seu relato mostrou que começou a carreira profissional em um show em Curitiba aos 10 anos, aos 11 estava contratado. O motivo mais comum se dá pelo fato de os músicos viverem nas estradas, como relatou Hermes:

Os caras falam: você conheceu o Brasil? A gente não conhece, conhece o ônibus, o clube. Eu andei o Brasil inteiro, mas só conheci hotel e casas de show, e era assim que era, muita estrada. A primeira vez que fiquei longe de casa eu tinha 13 anos e fui fazer uma tour na Bahia e no Mato Grosso, ficamos 60 e poucos dias, com 13 anos. Na época tinha o fax, meu pai pegava os trabalhos da escola, fazia na estrada, mandava de volta, assim para não perder o ano, e foi indo sempre dessa maneira.

(Hermes, 2019. Toledo - PR)

O segundo motivo é a mudança para outras cidades em busca de oportunidades de trabalho. A narrativa de Hermes mostra-nos uma trajetória de experiência como músico trabalhador há quase 30 anos. Nesse período mostrou os motivos e suas migrações. Hermes começou a tocar profissionalmente aos 14 anos em Concórdia, Santa Catarina. Aos 15 se mudou para o estado do Rio Grande do Sul para fazer os arranjos de uma banda de baile chamada *Cheiro de Paixão*:

Tinha a casa de um trompetista, do Luís, que tinha vários quartos, com a esposa dele a gente morava em um regime de pensionato. A gente dividia o quarto em quatro músicos dessa banda e tinha o Luis que era casado. Depois fui morar com um parceiro meu, dividimos uma casa, estava um pouco mais velho, já sabia como fazia comida, como lavava roupa essas paradas.

(Hermes, 2021. Toledo - PR)

Alguns anos depois, aos 18, mudou-se para o Mato Grosso do Sul, onde tocou um tempo e foi contratado pela Editora Musical Panttanal¹⁶. Nos anos 1990, trabalhou em gravadoras que estavam investindo em um movimento que estava surgindo na época, o sertanejo universitário. Depois dessa experiência mudou-se para tocar em um grupo em Santo Antônio do Sudoeste, no Paraná. Nos anos 2000, chegou a Toledo sendo tecladista da banda

¹⁶ Disponível em: <http://www.panttanal.com.br/view/home/> acesso: 24/04/2021.

Sandokan, e alguns anos depois foi chamado para assumir o teclado e a sala de estúdio da banda Hora Nacional. Em 2008, fundou a escola Toka Musical, no centro da cidade, dois anos depois se estabeleceu no bairro de classe média Jardim Porto Alegre, onde possui um estúdio e salas de aula há mais de 10 anos.

Guilherme: Como tu migrou?

Hermes: Cara, na verdade, dentro das bandas funcionava meio como um mercado futebolístico. A galera meio que montava o time, tinha alguém que conhecia alguém, sempre tinha. E nisso fui pra Primavera do Leste. Eu tinha tocado com o Juliano, irmão meu que a vida me deu, ele me ligou e falou: Velho, estou numa banda assim, fui pra Santo Antônio, fiquei um tempão lá.

(Hermes, 2021. Toledo - PR)

Como vimos, as cidades de Toledo e Cascavel tornaram-se pólos regionais desde os anos 80 e para lá migraram trabalhadores, muitos deles não conseguiram trabalhar em seu ofício. A migração desses trabalhadores ocorre até os dias atuais. Observei isso vendo o relato de músicos recentes, como aparece nos depoimentos de Douglas Brito, nascido e criado na cidade de Goioerê-Paraná, a aproximadamente 110 quilômetros de Toledo. Quando começou a desenvolver sua carreira na música, Douglas percebeu que a cidade era pequena e as exigências do trabalho mostravam uma flexibilidade de local maior. Antes de morar em Toledo, morou por dois anos em Maringá, onde abriu pela primeira vez seu bar, a Toca do Raul. Douglas Brito também migrou para a cidade, e é interessante perceber os motivos da locomoção destes trabalhadores. Cada músico foi atraído por algum fator para escolher a cidade.

Guilherme: No que tu trabalhava antes?

Douglas: Em uma fazenda, era coletor, foram 4 anos de fazenda. Eu vi que na época de safra eu tinha show para fazer e não podia, e comecei ver que estava atrapalhando meu sonho que era música, isso foi em 2011. Aí montamos a *Toca do Raul* que era um bar em Maringá. Deu certo, mas “daí” deu aquele problema de trabalhar em família. Eu estou a 3 anos aqui, desde 2016, eu tocava já pra cá. Tocava em Cascavel e sudoeste bastante. “Aí” vi que estava tocando mais para “cá” que daquele lado. A despesa de Maringá é muita e fechamos o bar. Às vezes dava mais dinheiro para tocar que o bar.

(Douglas Brito, 2019. Toledo - PR)

Douglas percebeu a cidade como um local estratégico que atendia todas as demandas que precisava. Localizava na rota perto de seus locais de trabalho e uma cidade que poderia constituir seu bar novamente. Devido às exigências do seu trabalho, como locomoção para outras cidades, Toledo pareceu para ele como um centro próximo a outras cidades onde encontrava locais de apresentação.

O segundo fator que contribuiu para a diversificação dos ritmos musicais em Toledo, e o consequente declínio do ritmo tradicional, diz respeito aos aparatos de veiculação da música (II). Neste ponto, a referência para compreender esta dinâmica reside na elaboração de Theodor Adorno e o conceito de indústria cultural no universo musical. A ideia, bastante conhecida, lida com dois elementos: a massificação da música no formato de mercadoria e a disseminação comercial da música por meio da mídia radiofônica, televisiva e digital.

Adorno argumenta que o gosto musical, a predileção por um tipo determinado de música, é determinado pela produção mercantil da música e sua comercialização. Trata-se, inicialmente, da indústria fonográfica e da padronização dos ritmos devido à necessidade da própria indústria de confeccionar e vender um produto de fácil absorção. Para Adorno, a indústria fonográfica introduziu uma consciência musical diferente a partir de uma produção e a reprodução programada da música. O que observamos na cidade, é que a cultura tradicionalista do gauchesco, com um forte apelo aos seus valores, massificou seus ritmos. Essa cultura era desenvolvida por músicos locais, mas concorreu com o avanço dos meios de comunicação na cidade. Elizier conta que em 1963 tocava acordeão para o Centro de tradições Gaúcha da cidade, pois não havia outro acordeonista, após as rádios começarem a surgir, percebeu certo preconceito sobre seu acordeon dos adeptos às novidades da rádio, então começou a tocar teclado, porque a juventude começou querer escutar as novidades como Beatles, Roberto Carlos etc.. Ele relatou que foi um músico que sempre esteve adepto às mudanças no mercado da cidade, desde o começo de sua carreira, na década de 1960.

Chegou uma época que era só discoteca, acabou com as bandas, daí virou, começou entrar uma mistura do sertanejo, aí passaram 10 anos entrou a era do samba. Você tinha que se adaptar, por exemplo, a época do pagode você tinha que por um bumbo, uns repinique, uns chocalho, pra poder fazer o estilo da música

(Elizier, 2021. Toledo - PR)

Elizier é exemplo claro de músico que aprendeu a ler as exigências do sistema e se adequou a elas, transformando seu repertório, a composição de instrumentos que fariam parte das apresentações, os músicos contratados em cada período para responderem às demandas que a cidade necessitava e apresentações.

O rádio, o primeiro vetor midiático de propagação da música, desenvolveu uma função pedagógica ao viabilizar a produção de gostos por um ou outro ritmos musicais, o que fez “o ouvinte ser convertido em simples comprador e consumidor passivo.” (ADORNO, 1975, p.176) A principal característica da música desde então, produzida como mercadoria

para ser consumida, foi a leveza de sua execução e audição com o objetivo de torná-la inteiramente palatável. Adorno chamou de “regressão da audição”.

Sem desconsiderar as críticas feitas sobre esta visão, o parâmetro de avaliação proposto por Adorno possibilita pensar a diversificação dos ritmos musicais desde a disseminação do rádio e da TV, e mais recentemente dos aplicativos que permitem acessar o universo musical mercantilizado. Esse acesso ampliou-se à medida que os bens culturais específicos da música foram massificados e oferecidos a uma parcela cada vez maior da população. Podemos pensar em escala cronológica. O rádio, a vitrola e o vinil, a fita cassete (o gravador/tocador e o *walkman*), o CD e o *walkman CD player*, no final dos anos 80 e anos 90, e a música digital em diversos formatos. Ao seu tempo, Adorno se referia ao Rádio quando pensava na regressão da audição. Disse ele que o “rádio, como uma empresa dentro de uma cultura comercial, é forçado a promover, no interior do ouvinte, uma atitude ingenuamente entusiasta com relação a qualquer material que se lhe ofereça, e assim, indiretamente, em relação ao próprio rádio”. (apud CARONE, 2019, p.70)

Desse modo, podemos resumir em esquema o contexto criticado por Adorno: produção da música como valor de troca; reprodução técnica (rádio, TV, internet etc.); recepção. Embora o consumo seja o ato responsável pela realização da música como mercadoria, é a produção que estabelece a função da música como objeto de entretenimento e valor de troca. À época de Adorno, o vetor que levava os ritmos até os consumidores era o rádio. Seu papel consistia em disseminar e massificar a música com objetivo de constituir audiências. Os níveis dessa audiência eram negociados e vendidos aos seus clientes que anunciavam seus produtos na rádio.

Essa tese ajuda a entender a diversificação dos ritmos musicais em Toledo desde meados dos anos 80, quando a vida urbana se tornou mais evidente e característica, distanciando-se dos tradicionalismos da vida no campo. Assim, explicamos a diversificação dos ritmos musicais, e os “gostos” por eles formados, a partir de um tipo de recepção controlada pela esfera da indústria fonográfica e seus produtos. De resto, não abordamos nesta dissertação as implicações da teoria de Adorno sobre a “fetichização” da música, uma vez que nosso interesse neste capítulo é evidenciar a diversificação dos ritmos musicais em Toledo desde os anos 80 para situar, de modo articulado, a dinâmica do trabalho dos músicos.

Antes disso, é possível examinar a dinâmica do mercado fonográfico e a radiodifusão em âmbito nacional olhando os números referentes à venda de discos de vinil e de fitas cassete ao longo do final dos anos 60 e toda a década de 70. De modo geral, uma década e meia a venda desses produtos quintuplica.

TABELA 3 - EVOLUÇÃO MERCADO FONOGRAFICO NACIONAL 1966-1976 (EM MIL UNIDADES)

Ano	Compacto Simples	Compacto Duplo	Long Play	Fita Cassete	Total	Variação
1966	3.600	1.450	3.800	-	8.850	
1967	4.000	1.650	4.470	-	10.715	14,3%
1968	5.370	2.440	6.880	25	14.715	45,4%
1969	6.700	2.330	6.700	87	15.817	7,5%
1970	7.350	2.000	7.300	207	16.857	6,6%
1971	8.600	2.400	8.700	477	20.177	19,7%
1972	9.900	2.600	11.600	1.038	25.138	24,6%
1973	10.100	3.200	15.300	1.900	30.500	21,3%
1974	8.300	3.600	16.200	2.800	30.900	1,3%
1975	8.100	5.000	17.000	4.000	34.100	10,3%
1976	10.300	7.100	24.000	6.800	48.200	41,3%
1977	8.800	7.200	28.200	7.400	51.600	6,5%
1978	11.000	5.900	33.900	8.200	59.000	12,5%
1979	12.600	4.800	38.300	8.500	64.200	8,1%
1980	11.200	4.000	34.600	8.500	58.300	-9,2%

Fonte: ANPD (Associação Brasileira de Produtores de Discos) Suman (2006, p.64).
Organização Antônio de Pádua Bosi.

Pode-se explicar esse crescimento a partir de quatro fatores, segundo Machado:

O primeiro fator seria a consolidação da produção de MPB com nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, e dos artistas ligados ao programa de televisão Jovem Guarda, com destaque especial para Roberto Carlos. Os artistas da MPB também tiveram destaque em programas de televisão, principalmente com os festivais de música. Além disso, os artistas se profissionalizam e passam a encarar com maior naturalidade o mercado. [O segundo fator] teria sido a fixação do LP como formato, o que reduziria os custos, já que em um mesmo disco poderiam ser inseridas várias músicas. O LP também tenderia a tornar os artistas mais importantes do que suas canções individualmente, o que possibilita realizar um trabalho mais autoral consolidando as vendas de discos desses artistas junto ao público consumidor de discos. O grande número de coletâneas e discos de trilhas de novelas entre os LP's mais vendidos indica que, apesar do aumento das vendas de LPs, o uso do formato como forma de fixar a imagem de um artista ou realizar um trabalho mais autoral ainda não eram uma estratégia comum a todas as empresas do setor, pois estes discos também vendem as músicas e não são trabalhos de um artista individual ou grupo musical. O

terceiro fator foi a forte participação da música estrangeira no mercado. Com relação a isso, existe ainda a possibilidade de ter havido atuação da censura favorecendo indiretamente este crescimento de música estrangeira. Certamente havia vantagem econômica para as empresas estrangeiras que atuavam no país em prensar discos de artistas estrangeiros. Os dados das paradas de sucesso do IBOPE da época demonstram um predomínio de música jovem entre os discos internacionais de sucesso, sucesso que se concentrava entre os compactos, isso indica que o crescimento nas vendas de discos com repertório internacional estava relacionado ao aumento do consumo de discos entre os mais jovens, que, por terem menor poder aquisitivo compravam principalmente compactos. Os artistas com pseudônimos estrangeiros são outro sintoma dessa tendência de crescimento do repertório internacional, que tiveram apoio das trilhas de telenovelas na sua divulgação. Também contribuíram para o sucesso de música estrangeira os programas de rádio de alguns disc jockeys que mantinham programação musical voltada para o público jovem como Big Boy no Rio de Janeiro e São Paulo e o lançamento regular de trilhas de telenovelas internacionais. O último fator seria a maior interação no conjunto da indústria cultural. O sucesso de discos com músicas dos festivais da televisão, o sucesso dos artistas do programa Jovem Guarda e as coletâneas de sucessos do rádio são exemplos dessa maior interação. Mas o caso mais importante foi o sucesso que as trilhas musicais das telenovelas obtiveram, em especial com as trilhas das novelas da TV Globo. (MACHADO, 2006, p. 6-7)

Ainda sobre isso, é preciso considerar que a entrada da música denominada internacional estadunidense se beneficiou da censura praticada pelo aparato do regime militar focado em produtos culturais considerados subversivos. Ao mesmo tempo, a expansão cultural de músicas norte-americanas no país e, por extensão, em Toledo, deu-se pela radiodifusão e programas de auditório televisionados.

Segundo Paul Friedlander (2006), uma parte desta dinâmica trouxe a cultura do rock'n'roll e ela pode nos servir de exemplo para entender este fenômeno de expansão em tempos mais atuais. O canal de televisão, MTV, tornou-se uma forte influência da expansão dessa cultura. Os grandes selos multinacionais patrocinaram as televisões para impulsionar suas músicas. Então, a MTV como a junção entre música e vídeo foi inserida na mesma esfera dos comerciais televisivos e tratada como mercadoria. Esse fenômeno de monopolização artística transformou os músicos em verdadeiros ídolos, com influências diretas sobre seus fãs, que podem movimentar um caráter político e ideológico.

Na década de 1980, as novidades musicais apareciam pelas rádios AM e FM. Segundo o entrevistado José Salvador (2021) "O interessante da época é que tocava tudo, cara, tinha a Am e Fm, rapaz, tocava música de sucesso, tocava Led Zeppelin na rádio, tocava Scorpions, essas bandas *tudo aí*, Pink Floyd. Não todas, mas sempre tocava, tocava tudo na rádio." Alguns músicos das cidades mais urbanizadas estavam atentos a essas mudanças, aos novos

estilos, tanto quanto a *disco music*, o rock, e o rock brasileiro, transformaram as noções musicais desses sujeitos que já não se interessavam nos sons regionais.

Em seu relato, José recorda que na época, existia certo preconceito entre os estilos musicais, por mais que houvesse respeito entre os músicos, como comentou, não viam com bons olhos apresentações de outros gêneros, e nem participavam. O distanciamento dos músicos em seus gêneros pode ter relação com uma questão geracional. Para José Salvador, o gauchesco representava uma cultura ao qual não se identificava, as músicas das rádios traziam novos valores humanos e identificações em letras e comportamentos, que transformariam os músicos mais jovens da cidade de Toledo.

Este ponto pode estar relacionado ao que já apareceu em algumas entrevistas. é salutar retomar que os músicos antes de serem profissionais são músicos amadores e apreciadores da música. A música em si, carrega uma subjetividade cultural de identificação do sujeito com a sociedade. Aqui podemos lembrar que para Antonio Negri e Maurizio Lazzarato (2001), o trabalho imaterial não se reproduz em forma exploração na sociedade, mas em forma de reprodução de subjetividades. Nas entrevistas, olhando para a trajetória dos entrevistados em sua formação musical, observamos que os músicos quando se tornam profissionais buscam tornar viável o gênero ao qual se identificam. José Salvador relatou que por mais que houvesse o gauchesco na cidade, ele não se interessava e participava de outro cenário musical que compunha um cenário novo na cidade naquele período.

Dissertando um pouco sobre sua trajetória, verificamos que ele nasceu em Assis Chateaubriand, e formou seu primeiro grupo em 1980. Alguns anos tocando na região, decidiu por influência de um tio da família, mudar-se para Rondônia, onde ficou alguns anos.

José Salvador: *Daí* disso a gente montou a banda e fomos para Rondônia, fomos viver de música, em 85,

Guilherme: Porque Rondônia?

José Salvador: Conversa né, um tio meu que disse. *Nós tinha que te ido pra Curitiba, São Paulo. Aquela energia, fazer um negócio lá, piizada nova.*

(José Salvador, 2021. Toledo - PR)

Parece que a propaganda de projeto de vida ao qual José Salvador refere-se, era a invocação cultural musical do período dos anos 80 que vinha das grandes capitais, principalmente São Paulo, ela, que perpassa nos depoimentos de vários músicos, também está no imaginário de José Salvador. Assim, após receber uma proposta para voltar e participar de uma banda na cidade de Toledo, em 1987, foi contratado junto com seu irmão por Elizier, entrando para a banda Os Ritmistas.

Guilherme Nardi- Você era músico ou vivia de dar aula?

José Salvador - Só músico, não tinha mais nada. Com 34 virei professor, 20 e poucos anos foi só de música. Depois toquei mais 15 anos na banda do Toninho, Hotel California. Tocava bailão e tudo, tinha uma época que a gente especializava em certos estilos, por exemplo, a gente preparou um repertório só para tocar em jantar. O jantar entra tudo: bolero, já não entra sertanejo, música gaúcha. Isso foi anos 90. aqui de Toledo, no Jardim Porto Alegre, a banda era boa.

Guilherme- esses contratos eram diferentes de cada um, tinha aposentadoria?

José Salvador - não tinha nada disso aí, tudo frio.

(José Salvador, 2021. Toledo - PR)

Pelas intenções empresariais de seu dono, essa banda sempre se preocupou em abranger o maior número de gêneros possíveis pela sua finalidade comercial, o que fez Salvador relatar que mudou sua carga de preconceito como músico pelas necessidades de mercado. Salvador relatou-me que aos 20 anos viu-se em uma situação de conflito de ideais, seus anseios como músico foram influenciados pelos ritmos das rádios e seu desejo enquanto artista era se estabelecer financeiramente reproduzindo tais estilos. Não vendo espaços nos locais de trabalho, começou a tocar todos os ritmos que estava apto, mesmo aqueles com os quais não se identificava, como me informou na entrevista, estes novos gêneros. Essa trajetória durou até 15 anos mais tarde, percebendo as dificuldades de se estabelecer como profissional da música, graduou-se em Ed. Física pela *Universidade Paranaense - UNIPAR* em Toledo, deixando os grupos e acústicos e tornando sua arte mais livre das demandas do mercado local.

Nesse capítulo, discorreremos um pouco sobre pontos que informam a construção de uma hegemonia cultural na cidade de Toledo entre os anos 1950 até os anos 1980, apontando a formação e solidificação cultural nesse período, influenciada pelo processo migracional de povos do sul com uma forte tendência tradicionalista. Após isso, as invasões midiáticas da música transformaram a cultura local pluralizando e trazendo novos ritmos à região.

2.2.1 RÁPIDA DIGRESSÃO SOBRE A MIGRAÇÃO DE MÚSICOS DA REGIÃO PARA UMA GRANDE CIDADE

Sair de Toledo e de Cascavel à procura de uma cidade maior onde o mercado musical tenha espaço para carreiras de intérprete e de músicas autorais, por exemplo, continua sendo um objetivo para músicos que atuam na região Oeste. Podemos citar dois exemplos de trajetórias de sujeitos que vivenciaram essa experiência. O primeiro trata da experiência de Fernando, guitarrista da banda D'xavantes do Blues na primeira década do século XXI.

Fernando: A gente fez o primeiro CD em 2005, e em 2008 lançamos com músicas autorais e falamos: “Agora vamos dominar o mundo!”. Fomos lá para “Floripa”. Cara, compramos uma kombi, chegamos lá e não sabíamos onde íamos ficar.

Guilherme: Viviam de música?

Fernando: Só tocando.

Guilherme: E estava dando certo?

Fernando: Conseguimos, mas começou a ficar feio, acabou a temporada, chegou o inverno. Aí voltamos.

Guilherme: Conseguiram viver de música?

Fernando: Foi meio sofrido na realidade, a gente passou uns perrengues.

Guilherme: Por que Floripa?

Fernando: Pois, é! Boa pergunta, foi a “cagada” que a gente fala até hoje, a gente deveria ter ido para outro lugar. Deveria ter ido para São Paulo, em outro lugar.

(Fernando Steffen, 2020. Toledo - PR)

Fernando Steffen (e a banda com a qual tocava) tentou a sorte fora de Toledo, e buscou sobreviver tocando, inclusive músicas autorais. Não deu certo porque Florianópolis não se mostrou, para ele, um mercado que pudesse absorvê-los. Dez anos depois dessa iniciativa, na entrevista concedida em 2019, Fernando diz ter encontrado uma forma para trabalhar e sobreviver da música. Ele é Luthier, um tipo de profissional que constrói e conserta instrumentos musicais. Sua fábrica fica nos fundos de casa, onde constrói, repara e dá manutenção a instrumentos, principalmente guitarra, violão e contrabaixo. Ele aprendeu a profissão na juventude, quando tinha bandas de garagem e regulava os equipamentos dos integrantes de sua banda. Anos depois, concluiu um curso de um Luthier da cidade vizinha e aprendeu a construir seus próprios instrumentos para venda, porém a principal fonte de sua renda é a manutenção de instrumentos musicais. Fernando continua tocando em bares, com apresentações acústicas de voz e violão na região e como músico em bandas.

Outra experiência que podemos relatar diz respeito à cantora e compositora Vicka, da cidade de Cascavel, é um dos casos mais recentes. Falando sobre sua ida para São Paulo ela avaliou o seguinte:

Bom, mas tem vários amigos meus que vivem de música na região, no Estado do Paraná, tocam em bares, com suas bandas tem seus projetos. Mas muitos não têm som autoral, não são conhecidos por sua própria música. Meu objetivo enquanto cantora e compositora, é levar a minha mensagem e a minha música para as pessoas. Então, não faz sentido tocar em bares fazendo com atrações covers. Você pode viver de música sim enquanto toca em eventos, casamentos, mas com som autoral, pra ver exclusivamente você, aqui no Paraná, eu acho bem complicado.

(Vicka, 2020. Toledo - PR)

Vicka vê-se como compositora e cantora, e nessa condição afirma que é impossível viver na região Oeste. Ela considera que o mercado local consome “atrações *covers*”, mas não é receptivo a sons que não sejam ou estejam já consagrados. Sua visão crítica estende-se ao estado do Paraná inteiro: “viver de música (...) com som autoral, pra ver exclusivamente você,

aqui no Paraná, eu acho bem complicado”. A trajetória da carreira desta cantora em 2020 mostrou alcançar seus objetivos que relatou em uma entrevista para a pesquisa em 2019. Seu alcance ao público subiu rapidamente em um ano de profissão, “tô feliz de que a minha música possa ter tocado de alguma forma as pessoas de forma positiva nesse momento que a gente precisa tanto de um conforto”¹⁷. Esse fator está associado aos investimentos que ela colocou em sua carreira. Ao deixar a cidade de Cascavel e a estrutura de trabalho em que se inserem os músicos locais, mudou-se para São Paulo. Após sua chegada, buscou gravar suas músicas autorais em um estúdio musical de grande porte, o Midas Estúdio Mix¹⁸.

As relações de trabalho vividas por Vicka estão articuladas diretamente à indústria fonográfica. O Midas Estúdio Mix, onde Vicka grava suas músicas, é uma gravadora brasileira pertencente ao produtor Rick Bonadio. Segundo Fernandes e Bezzi (2016), este produtor foi responsável pelo lançamento de artistas como Mamonas Assassinas, CPM 22, Charlie Brown Jr, dentre outros, dono de uma percepção que identificou uma mudança na indústria fonográfica dos anos 90. Naquele período, ele era diretor-geral da gravadora Virgin Records (gravadora britânica). Foi também quando ele notou os progressos do Napster (primeiro programa de compartilhamento de arquivos online, criado em 1999) e decidiu demitir-se em 2001 e abrir seu próprio selo. O Napster protagonizou a primeira grande luta entre a indústria fonográfica e as redes de compartilhamento digital, e facilitou o acesso a “pirataria” das músicas disponibilizando-as de forma gratuita para usuários da internet. A partir desse período, Rick Bonadio entendeu esse novo formato da indústria fonográfica e transformou os contratos de trabalho com os artistas de modo a diminuir a dependência que eles tinham das vendas de discos e, por consequência, diminuir também a concentração dos lucros nas gravadoras. Na década de 2000, os contratos entre gravadora e artista que se fundamentaram na porcentagem da venda dos produtos prensados da indústria fonográfica, começaram a mudar seu foco de lucro exigindo porcentagem na apresentação das apresentações dos artistas.

Na esteira do Napster a Apple lançou a iTunes, loja virtual que comercializava música. Na sequência vieram Spotify, Deezer, Google Play Music. Embora haja discussões em curso que sondem as possibilidades de os artistas tornarem-se menos dependentes das gravadoras fazendo suas músicas e apresentações circularem pela internet em diferentes formatos, observa-se que as plataformas de Streaming têm se articulado com as gravadoras e

¹⁷Entrevista concedida ao jornal O Globo. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/oeste-sudoeste/noticia/2020/04/04/escrita-durante-quarentena-musica-de-cantora-de-cascavel-repercute-na-internet-calma-o-mundo-precisa-de-pausa.ghtml>. Acesso: 14/01/2021

¹⁸Site do estúdio Midas. Disponível em: <http://midasmusic.com.br/>. Acesso: 14/01/2021

dividido o faturamento do trabalho realizado pelos artistas. O Spotify, por exemplo, uma das plataformas que melhor remunera as gravadoras, pagando de acordo com o que é consumido pelos usuários.

O Spotify remunera um valor mais alto por play para o usuário. Com um sistema de anúncios e também um sistema de assinaturas, a plataforma de entrega de música digital paga cerca de \$ 0.00437 por play, que significaria cerca de R\$ 0.01748 por play. Porém, seguindo o mesmo modelo de algoritmo do YouTube, os valores são variáveis, também dependendo da quantidade de minutos visualizados por play, quantidade de inscrições por determinada faixa, entre outros aspectos que levam em conta não apenas o tempo de retenção do usuário dentro da plataforma, mas principal a conversão daquele usuário em um cliente do sistema de assinaturas e também dos anúncios da plataforma. Estamos lidando com algoritmos que trabalham dados de forma que usuários precisam ser convertidos em clientes. (SILVA, 2018, p.83)

Desse modo, músicos como Vicka permanecem vinculados à indústria fonográfica. Seus talentos continuam dependendo da atuação das gravadoras, da radiodifusão e agora das plataformas streaming.

Neste capítulo, evidenciei a relação entre o crescimento da cidade de Toledo e a diversificação da cultura musical. O raciocínio aqui proposto fornece argumentos para a compreensão das bases que respondem à formação das estruturas econômicas, culturais e de relações de trabalho que os músicos estudados se relacionam. Toledo é uma das maiores cidades do Oeste do Paraná cuja dinâmica demográfica contou com intensa migração. Também procurei discutir como a evolução e expansão da indústria fonográfica (apoiada na radiodifusão e televisão) acontecida no país envolveram Toledo e região. No terceiro capítulo, mapeio e discuto os locais onde trabalham os músicos que atuam em Toledo.

CAPÍTULO 3

TRABALHO E IDENTIDADE SOCIAL DE MÚSICOS EM TOLEDO

Este capítulo busca compreender as relações de trabalho dos músicos da cidade de Toledo na década de 2010. Em resumo, pretendo discutir quatro pontos: (I) os ambientes de trabalho, isto é, os lugares utilizados para as apresentações locais; (II) as formas de contrato de trabalho estabelecidas com os músicos; (III) a precarização dessa categoria de trabalhadores que também caracteriza a condição da classe trabalhadora em todo mundo; (IV) a estigmatização da profissão.

3.1 “O PALCO É UM ESCRITÓRIO”: BARES, PUBS E LUGARES DE TRABALHO DOS MÚSICOS.

O título deste capítulo decorreu de uma conversa com os integrantes da banda *Outro Lado*. Essa frase mostra-nos o sentido que esses músicos compreendem o seu ofício nos palcos e, nessa perspectiva, a intenção deste subcapítulo é analisar os ambientes de apresentação dos músicos.

Pensando nos espaços para apresentação musical e em suas disposições para ofertar um campo de trabalho para músicos na cidade de Toledo é possível identificar e avaliar as oportunidades de emprego. A problemática que levanto aqui refere-se às distribuições geográficas em relação a cidade e uma tentativa de compreender que cada local possui uma identidade de trabalhadores caracterizada e separada por gêneros musicais. Onde se estruturaram geograficamente na cidade de Toledo e quais são essas localidades?

Procuro também traçar o perfil de músicos que são procurados em cada casa de show. Precisamos ter claro que os músicos, devido à precariedade da profissão, isto é, incerteza de renda estável, contam com diversas fontes de renda. Aqui, analisamos os locais de apresentação destes trabalhadores como um dos ambientes de seu trabalho. Estudar as apresentações não significa a totalidade dos ofícios de ser músico, e sim uma de suas ocupações. De acordo com Luciana Requião (2013), a composição da renda dos músicos parte de diversas relações de trabalho, os músicos dentro das casas de show prestam serviços ao local, são funcionários que possuem outras relações de trabalho diferentes dos demais funcionários contratados.

A metodologia que utilizei para a descrição das casas de show consistiu na análise de conversas gravadas ou informais com os donos dos bares e amigos que frequentam. As fontes que mais se aproximam de uma ambientação destes locais provêm dos sites dos locais e divulgações de eventos e do espaço em grupos sociais. De qualquer maneira, dentro desse universo, interessa-nos mapear os bares e demais locais onde se apresentam músicos de distintos gêneros musicais. A descrição desses lugares ajuda-nos a entender características importantes, por exemplo: como estão organizados, como se sustentam, o tipo de bandas, grupos e músicos que trabalham neles e, ainda, as relações de trabalho em que, adiantamos, laços comerciais estão combinados com laços pessoais. Conhecer esses lugares, seus donos, o público que os frequenta, os músicos que lá trabalham, é uma chave de análise que ajuda a sondar, em profundidade, esse mundo ou, noutros termos, examina a formação e o funcionamento do mercado musical de Toledo.

Basicamente, toda casa de show exige o mesmo processo de trabalho de todo o músico. O trabalho do músico em todo local de apresentação consta de três etapas: preparação do repertório, passagem de som e apresentação. Isso significa que, para cada apresentação existe uma jornada de trabalho, e, muitas vezes, o músico não é remunerado pela totalidade de seu trabalho. Para Requião (2010), o modo de produção capitalista tem em uma de suas absorções, o trabalho não pago. Assim, dentro dos mecanismos que se utilizam para não pagar os músicos há a fetichização do trabalho artístico, o indivíduo está em um processo de alienação sobre sua natureza e não compreende as dimensões de suas jornadas de trabalho. O que Requião (2010) defende é que a falta de compreensão do músico sobre as divisões entre o que é trabalho e o que não é, são apropriadas pelas tensões que o capital gera entre os conflitos antagônicos de classe. Por exemplo, o músico, ao se dedicar às múltiplas horas de trabalho preparando um repertório para o show, frequentemente não contabiliza essas horas em sua remuneração. O músico é pago apenas por empregar sua força de trabalho no ato da apresentação, deixando de contabilizar as outras etapas do processo, tornando sua prática pouco rentável.

Quanto ao seu trabalho na preparação dos repertórios, mesmo não sendo compositores, os músicos teriam que:

Conforme a CBO(classificação brasileira de ocupação): transcrever músicas, orquestrar a obra musical, adaptar obras musicais, definir a formação instrumental e/ou vocal do arranjo, redefinir a forma musical, redefinir melodia da composição musical, redefinir ritmo da composição musical, redefinir harmonia da composição musical, elaborar harmonização para coral (quando é o caso), registrar arranjo por meio de gráfica musical e registrar arranjo por meios eletrônicos. (REQUIÃO, 2010 p.198)

Essa parte do trabalho evidencia a necessidade dos músicos de se adaptarem às exigências das casas locais, uma vez que cada casa oferta determinado gênero musical como atração.

Na passagem de som, geralmente as casas oferecem algum equipamento de som para o cantor, e o restante dos instrumentos e amplificadores são propriedade dos próprios músicos. As casas de show não se posicionam como detentoras das ferramentas de produção das apresentações, mas são proprietárias dos meios de produção quando são donas dos ambientes que produzem as apresentações, tornando os artistas funcionários das casas.

Uma das formas de apropriação do capital por meio do trabalho dos músicos começa na contratação da primeira apresentação em casas de show. A agenda de músicos que são contratados pela casa passa por uma espécie de “primeiro teste”. Nesta apresentação, o músico negocia um menor valor de seu trabalho como demonstração, se for aprovado pelo dono da casa de show, é marcada uma data de apresentação com o valor estipulado pela casa para apresentação. Essa forma de relação de trabalho é mais frequente nas negociações diretas entre gerentes das casas de show e músicos. No que diz respeito às bandas de bailes que possuem um reconhecimento maior os valores são fixos.

Na sequência, a análise dos ambientes de trabalho seguirá a forma cronológica em que constituímos as modalidades expressas no primeiro capítulo: músicos gauchescos, músicos de baile e casamento, músicos acústicos, compositores e bandas de rock.

Os artistas voltados às músicas Gauchescas por sua maioria ocupam os CTGs - Centros de Tradição Gaúcha. Em Toledo, existem dois Centros de Tradições Gaúchas – Estância da Liberdade e Chama Crioula –, porém, por vezes essa manifestação cultural também ocupa outros espaços, como clubes que se dedicam a focar seu público nessa cultura, como em Toledo o Clube Olímpico¹⁹. Existe outro foco de músicos que são frequentados geralmente por senhores e senhoras com mais de 50 anos. Geralmente, os músicos possuem a mesma faixa etária.

Segundo Caroline Luvizotto (2010), estudando os CTGs construídos no Brasil, percebe-se que esse ambiente é movimentado por uma cultura tradicionalista. O tradicionalismo para ela é um movimento popular fortemente ligado à valorização do Estado como um regulador social e, com isso, adquirem culturas e práticas sociais a fim de reforçar esse núcleo, por meio de sua natureza lógica e doutrinária.

As apresentações dos CTGs contam com o apoio de eventos municipais, por isso expandem seus locais para fora dos limites de sua sede. Como por exemplo a Semana

¹⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/clubedosgrandesbailes/>. Acesso: 03/04/2020

Farroupilha de Toledo²⁰, que consiste em uma homenagem à memória dos heróis farroupilhas anualmente realizada em parceria entre as entidades tradicionalistas e a prefeitura realizada pelo CTG.

A entrevista com Ernesto Bellaver apontou-me caminhos para as realidades ao qual os músicos gauchescos vivenciaram. As dimensões do conhecimento histórico dessa pesquisa no que diz respeito à concepção do músico de baile nos anos 80 e 90 são as experiências de Ernesto, por isso, por meio dela problematizar essa realidade na qual ele está envolvido. Os músicos apresentam-se para além dos bares, os músicos de tradição Gauchesca tocam frequentemente em clubes, como em Toledo temos o Clube da Terceira idade, o Clube Olímpico, e o CTG (Centro de Tradição Gaúcha).

A segunda modalidade de ambiente que Toledo oferece diz respeito às comemorações de casamento e formatura, que geralmente ocupam o mesmo espaço. Estes mesmos espaços são reservados para festas comemorativas como de casamento, formatura, bailes de debutantes, festas corporativas, bodas etc., em Toledo, os espaços são alugados e mais conhecidos são: Madaly Eventos²¹ e Olinda²². São clubes destinados a eventos. A forma que empresários investem capital nesses espaços é diferente dos bares da cidade. Os bares lucram a partir do consumo de bebidas e comidas. Já esses ambientes servem a eventos onde a comida e a bebida consumidos não são, necessariamente, fornecidas pelos proprietários desses espaços.

O perfil profissional dos músicos que tocam em bandas de formatura e casamentos é diferente nesse local. Eles precisam profissionalizar o repertório, incluindo por um leque maior de música e desprendidos de um único estilo musical. Na entrevista com Sérgio Fogasso ele mostra em sua experiência como vocalista da banda Hora Nacional nos anos 2000 e relata sobre o processo de formação do repertório que os músicos precisam ter.

Sergio: Como eu comecei em uma banda de baile, eu tive que aprender um pouco. É que no baile você não pegava toda linha do rock, mas você pegava desde Gaúcha da Fronteira até o Bon Jovi, Guns. Aí tinha Xote, Vaneirão, Marchinha, Sertanejo, Valsa. Aí que nem no seu caso, você vai se dedicar ao rock, você estuda o rock. Você tem como uma levada.

(SÉRGIO, 2019. Toledo - PR)

Nas narrativas de Elizier percebemos que a dinâmica das inaugurações e encerramento das casas de show tem relação com as demandas culturais de tais períodos. Essas demandas

²⁰ Disponível em: <https://www.toledo.pr.gov.br/noticia/semana-farroupilha-valoriza-cultura-e-tradicao-gaucha> Acesso: 10/11/2020

²¹ Disponível em: <http://www.madalyeventos.com.br/> Acesso: 10/11/2020

²² Disponível em: <http://olindahoteleventos.com.br/> Acesso: 10/11/2020

alteram as técnicas que os músicos precisam para exercer sua profissão. Elizier, com sua experiência como músico de Toledo desde os anos 1960, mostrou que a cada década casas eram abertas e fechadas e que determinada casa exigia tal repertório, o que fazia com que frequentemente ele precisasse se adaptar e aprender a tocar um instrumento. Elizier relata, por exemplo, que nos anos 1980 o som do teclado começou a ser aceito na sociedade, e em 1990 o auge do pagode exigiu que músicos se interessassem por instrumentos de percussão.

A dinâmica entre a inauguração e encerramento de bares transformou a vida dos trabalhadores com música. Estas reaberturas constroem um processo histórico de oportunidades para os músicos ofertarem seus serviços. Por exemplo, Sérgio Fogasso mostra que os bailes de carnavais proporcionaram uma demanda extensa de apresentações para os músicos na década de 1990 e 2000, com alguns clubes que eram conhecidos, como o Clube Toledão. Porém, segundo a experiência desse trabalhador, essa forma já não é viável para músicos, pois a demanda do serviço caiu. Sérgio argumenta também que os contratos de bandas de baile, depois dos anos 2000 tiveram mudanças em função do fato de shows com uma carga de tecnologia envolvendo efeitos de luz, paredões de *led* ao fundo, dificultaram a manutenção financeira/econômica de uma banda, bancar funcionários (músicos) e manter os custos. Dessa forma, grandes bandas perderam seu poder de aquisição. Essas bandas de baile conseguiram permanecer no mercado com a construção de novas faculdades, tendo em vista que as bandas de bailes estabelecem sua renda majoritariamente em shows de formatura.

Em uma análise estrutural sobre os entrevistados, percebi que os músicos que trabalham em estilo acústico são os que conseguem se apresentar mais vezes. Os músicos de acústico geralmente possuem bandas que se apresentam esporadicamente, mas sua maior renda advém dos acústicos e com o tempo que sobra procuram empregos flexíveis para encaixar nesta agenda. Por exemplo, depois que Sérgio Fogasso largou a banda de baile há 10 anos, ele organizou um grupo acústico e entrou para um emprego como segurança do trabalho. Porém existem várias outras formas de trabalho, como o de César Albuquerque e de David Salata que são professores de música. Os outros músicos que compõem as bandas possuem uma carga de show menor, e uma dedicação de seu tempo menor à música, fazendo com que a música se torne um *hobby* financeiro, o que não exclui as condições de trabalho que essas relações geram. Essa relação com a música como um segundo emprego cria outra identidade nestes trabalhadores que não se veem tão prejudicados socialmente com as condições deste trabalho, pois sua maior renda vem de outras fontes. Os músicos que se dedicam de forma integral à música parecem possuir identidades mais sólidas, propensos a lutas pela condição de trabalho.

Um dos entrevistados, César Albuquerque, nascido em Toledo, acabou morando seis anos no Rio de Janeiro como produtor da novela da Rede Globo *Malhação*. Por motivos de problemas familiares decidiu voltar para a cidade e encontrou na música uma forma de renda. Mesmo com a experiência de morar em outra cidade de maior porte, ele percebe em Toledo um ambiente que proporciona um campo de trabalho. Para César, só o mercado de Toledo oferece uma quantidade de apresentações: “Tem muito lugar para tocar. Se eu quiser tocar um mês direto, tocando 3 vezes por semana, eu toco só em Toledo.” Precisamos salientar que esta condição de mercado é uma visão de um músico que está dentro do mercado da categoria de acústico, as realidades de outros ambientes mudam.

Guilherme: Quais as casas que você mais toca?

César: Cara tem muitas casas, o *tokyo*, que é um restaurante japonês. Tem a Taberna Colonial, The Celt, tem o Botequim da Esquina, tem a Toca do Raul, tem Mestre Cervejeiro, tem *Stuffs Burger*. Tem, aí em Cascavel, tem Bartuga, Bar da Fábrica. Tem Adega. Dai Rondon tem Kiwi, CCL, Tem...

Guilherme: SSL é tabacaria? Como é o público lá?

César: No dia de Rock vai a galera que curte rock.

(CÉSAR, 2019, TOLEDO - PR)

As oportunidades como músicos de acústico são maiores porque os locais de apresentação invadem espaços que as bandas não tocam, por exemplo, restaurantes, pequenos pubs. Muitas vezes, os músicos de acústico são contratados para tocarem em festas de aniversários e eventos pequenos, o que demanda uma maior quantidade de apresentações.

Nas entrevistas, alguns músicos relataram que sua relação com o público nas apresentações possui diferentes formas. Nos depoimentos de César Albuquerque, há a divisão em duas categorias. Existem bares que o público frequenta com o intuito de assistir à apresentação e os bares que os músicos servem de acompanhamento no ambiente. Muitas vezes, os mesmos músicos tocam um dia em casa com um ambiente diferente, isso faz com que adaptem seu repertório em cada show, somando horas de trabalho a mais que não são contabilizadas no pagamento.

Geralmente, para aumentar sua remuneração, os músicos que tocam acusticamente desenvolvem a habilidade de tocar violão. Os músicos com os quais conversei a esse respeito, disseram que cobram valores diferenciados em cada casa, e sempre possuem algum amigo percussionista para que se a casa remunerar com um valor adicional a apresentação aumenta, gerando-nos um campo de mercado para os percussionistas. Na última década, o avanço da tecnologia nos instrumentos de percussão mudou a qualidade das habilidades desses profissionais. Nos últimos anos, foi inserida em algumas dessas apresentações os *tajons*. O *tajon* substitui os famosos *cajons*. O *cajon* é uma caixa de madeira na dimensão de um banco,

em que o percussionista se senta sobre ela. A parte da frente, que fica entre as pernas do músico, possui dois sons, um que se assemelha a uma caixa de bateria e o outro a um bumbo. Para os repertórios acústicos, é possível executar esse instrumento com a técnica de poucos ritmos, não estamos falando sobre as habilidades dos instrumentistas, mas da exigência dos locais quanto à qualidade das apresentações, não se precisava ser um mestre em cajon, nem um percussionista, muitas vezes os cajoneiros não possuíam a técnica da bateria e dominavam este instrumento, o que gerava uma local dentro da apresentação. Na construção do Tajon, ele se assemelha ao cajon, porém com um formato de bateria e reproduzindo menos som em questão de decibéis, o que facilita nas pequenas apresentações. Este instrumento é mais difícil de ser executado, precisando do cajonista noções de bateria, compartilham das mesmas peças que formam uma bateria básica: caixa, bumbo, tons e pratos, exigindo uma qualidade técnica dos músicos. Por exemplo, um cajonista não precisa saber tocar bateria, um tajonista precisa, pois se trata de um instrumento mais complexo.

Na tentativa de identificar os locais de apresentação dos músicos, mapeei alguns bares que estão abertos da cidade para encontrar quem eram os músicos que pertenciam àquele local. A maioria dos bares classificados foi aberta nos últimos dez anos, esses lugares passaram por transformações de administração devido às situações de emergência ocasionadas pela pandemia.

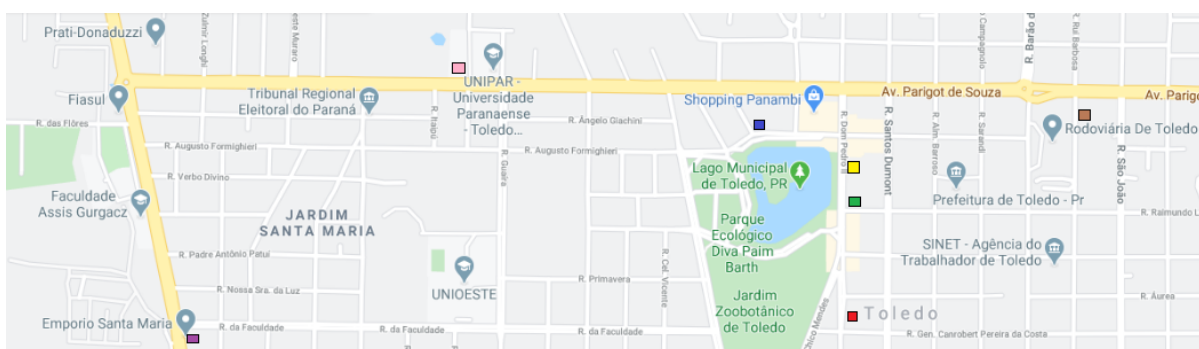


FIGURA 2

Fonte: Google Maps. Legenda: Roxo: Empório Santa Maria. Rosa: Clube Olímpico. Azul: Hangar 77. Amarelo: Mestre Cervejeiro Verde. Botequim da Esquina Vermelho: Hop Head Marrom: Toca do Raul.

A distribuição geográfica das casas de show em Toledo concentra-se no local de maior consumo cultural da cidade. Em torno do Lago Municipal estão os principais bares e restaurantes da cidade. A Avenida Parigot de Souza é uma extensa rua onde está localizado o Teatro Municipal, além de conveniências 24h, bares, postos de gasolina – em que os moradores reúnem-se–, hamburguerias e o Clube Olímpico.

Os bares são um dos espaços de apresentação do trabalho dos músicos, os estilos musicais de preferência desses bares que encontrei em Toledo são: Sertanejo, Mpb, Rock e Pagode. O que está longe da totalidade dos movimentos musicais de Toledo, excluindo artistas do Rap e Hip Hop que limitam suas apresentações a eventos patrocinados pela cidade. A pesquisa de Oscar Silva (1988) sobre a configuração cultural da cidade de Toledo categoriza duas frentes: o setor público de desenvolvimento cultural e o privado. Até os dias atuais, o setor público demonstra-se mais democrático frente às diversidades culturais em relação ao privado, que está movido pelos interesses do capital.

As casas de show também são conhecidas pelo público por focar em determinados estilos. As casas de rock atuais em Toledo são: Abbey Road, Botequim da Esquina, Hangar 77, Hop Head, Mestre Cervejeiro e Toca do Raul. Porém, podem variar, no caso do Botequim da Esquina, cada dia da semana é dedicado a um estilo.

Abbey Road²³ Hoje em dia é o bar de rock mais estruturado em Toledo. Seu proprietário conhecido como Zorzo, dono de um antigo bar no bairro da Vila Industrial chamado Fábrica. Depois de vender o bar, Zorzo criou outro bar, com espaço para shows, o Empório Santa Maria, que está inserido na dinâmica do mercado e estilo musicais da região. Pelo fato do Empório estar voltado cada vez mais à apresentações de sertanejo universitário e bailes funks, Zorzo construiu outro espaço voltado ao rock, chamado Abbey Road. O empório Santa Maria e o Abbey Road são divididos apenas por uma parede. O funcionamento de um faz com que o outro esteja fechado.

As apresentações acontecem aos sábados. O perfil das apresentações é distinto, Abbey Road destinado ao público do Rock e o Empório geralmente a Sertanejo Universitário e cantores pop. Os Artistas escolhidos para o Abbey Road são músicos da região que se apresentam como *covers* de bandas maiores, diferentemente dos músicos do Empório que geralmente são os que têm um alto alcance de público e vem de fora da região, isto não acontece no Abbey Road.

Para entendermos como a escolha em construir uma casa de show voltada para as músicas do entretenimento possuem sentido, podemos utilizar a matéria '*Amor Sertanejo' revela segredos por trás da indústria bilionária do gênero*²⁴ do site da UOL, em que a jornalista Renata Nogueira (2020) analisa a música sertaneja de forma crítica dentro do mecanismo da indústria cultural. A matéria expõe que a indústria do entretenimento que mais

²³Disponível em: <http://www.abbeyroadpub.com.br/#> Acesso: 20/11/2020

²⁴ '*Amor Sertanejo*' revela segredos por trás da indústria bilionária do gênero. Uol. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/04/29/amor-sertanejo-revela-segredos-por-tras-da-industria-milionaria-do-genero.htm> Acesso: 29/04/2020.

crece no Brasil é a de Sertanejo Universitário, sete em cada dez músicas mais tocadas no *Spotify* são classificadas no gênero. O texto de Renata Nogueira recebe esse nome, pois tem como base um documentário chamado “Amor Sertanejo”, que mostra artistas e empresários comentando como o estilo se transformou em um grande negócio. Os grandes artistas chegam a arrecadar R\$ 4 bilhões por ano de arrecadação em bilheteria. Porém, o dinheiro não fica todo com o artista.

Com relação à pesquisa em questão, outro bar da cidade de Toledo é a Toca Do Raul e pertence a um dos entrevistados, Douglas Brito e sua esposa Adriele. A Toca do Raul é um bar de temática do Raul Seixas feito para bandas de rock. Esse bar mudou o cenário da banda de rock de garagem em Toledo. Douglas viu um mercado de bandas da cidade que careciam de oportunidade para se apresentar, e tinha como objetivo ter um bar de rock e promover essa cultura. As bandas contratadas para tocar na Toca do Raul são da região e possuem um custo de contrato pequeno. O bar fica localizado no centro da cidade, em frente ao terminal rodoviário, era uma antiga garagem onde ficavam os mototaxistas da cidade.

O público que frequenta a Toca do Raul geralmente está em busca de bandas locais e consumo de cerveja barata. Dentro do cardápio são vendidas as cervejas populares a um preço inferior que os outros bares estudados, por exemplo, na toca do Raul você pode encontrar três cervejas de marcas populares a 10 reais.

A Toca do Raul é a casa dos seus donos, literalmente. Sua residência fica no fundo de seu bar, sua cozinha fica na porta de um corredor com menos de um metro e na outra ponta é onde vendem as cervejas e possui visão do bar inteiro. Seus cachorros ficam presos no canil atrás da parede onde tocam as bandas. Esse espírito familiar ganha mais significado pelos funcionários. O estabelecimento abre às 19h de quarta à domingo. É um ambiente de relações pessoais. Eles vivem de uma clientela fiel. Às quartas as bandas ensaiam e fazem rodízio para ensaiar lá, o que acaba sempre tornando um pequeno show para quem quer aproveitar a cerveja que fica em promoção no dia, inclusive essa ideia foi minha, por necessidade de espaço para ensaiar. Na quinta-feira eles fazem um jantar a cinco reais, um prato de macarronada ou risoto. Na sexta-feira o bar abre para acústicos de músicos locais e sábado é o dia das bandas da região. Todo final do mês Douglas se apresenta com seu tributo ao Raul, e sempre faz participações entre as bandas. Como todo mundo no Brasil sempre escutou “Toca Raul!”, não poderíamos escutar algo diferente, então ele - com aquele sorriso de quem estava esperando o momento - sempre faz sua participação especial com as bandas que tocam em sua casa.

Ao entrar você observa discos voadores pintados nas paredes por artistas locais, frases soltas do Raul Seixas pelos cantos, e esculturas de diversos artistas por um escultor local não muito conhecido. O anonimato do escultor é um fato interessante porque pode nos revelar algo sobre as relações de contrato que formam o bar de Douglas. As relações de contratos que Douglas estabeleceu para compor seu bar não são com empresas, mas com conversas informais por amigos que trabalham em determinado ofício. As pinturas foram feitas por um grafiteiro local chamado Isca, que está grafitando as paredes de Toledo contratado pela prefeitura. As mesas do bar são tonéis de ferro preto com um grande símbolo do “Jack Daniels” feitas por um trabalhador local. E estas mesmas relações formam os contratos das bandas. As bandas são de conhecidos, geralmente os músicos frequentam o bar algum tempo, criam relações pessoais com os donos e acabam se apresentando esporadicamente na casa por questões de confiança.

Por esses tipos de relação, Douglas sempre apoiou a cena de artistas independentes, sendo um dos poucos bares em Toledo que abre portas para bandas autorais - que tocam músicas próprias - da cidade para tocarem apenas seu repertório, como em 07 de setembro de 2019, em parceria com o programa de rádio *Antropophagia*, um festival de bandas autorais da região aconteceu na Toca.

A independência dos artistas perante as gravadoras é uma luta que vem crescendo cada vez mais nos últimos anos. Pelos grandes artistas virou uma necessidade conforme os contratos abusivos das grandes empresas e de sua atuação monopolista na indústria cultural. Mas para os artistas locais, a independência, por vezes, é a única opção, deriva de uma falta de oportunidade, então todo o trabalho de transformar a banda em um produto que gere capital, torna-se um trabalho do próprio artista.

Observar as bandas que tocam na “Toca do Raul” é compreender uma parcela da história dos músicos em Toledo. Se pensarmos o festival autoral que foi realizado, observamos que existe entre algumas bandas autorais uma vontade de ser autoral, uma vez que se trata de uma luta contra a lógica do mercado. Há pouco espaço para o novo na música, a não ser que o novo seja injetado com muito dinheiro em publicidade. O que quero mostrar é que esse bar apresenta uma pequena parcela da realidade local sem procurar competir com casas de show maiores para poder fixar um público-alvo. Por atingirem um público-alvo (compreendemos que não se trata de algo fechado e as pessoas intercalam entre os locais, porém com determinadas frequências) que culturalmente aprecia bandas que têm um caráter político. Uma das bandas da região que assisti no palco da Toca do Raul, no final do show, militou em microfone sobre a necessidade de a região produzir sua cultura. Ela é formada por

quatro membros, um formado em letras, e os outros dois integrantes historiadores que pareciam estar com muita vontade de expressar sua opinião naquela noite contra a falta de espaço de músicas autorais nas outras casas de show da cidade.

Antes de adentrar a descrição analítica do próximo bar, preciso falar sobre o lago municipal de Toledo como um espaço social. O lago foi se constituindo enquanto espaço de lazer em Toledo e vem se transformando ao longo do tempo. No período da tarde o shopping é utilizado pelos habitantes locais. Nos finais de tarde, de um lado, existe um horto florestal, onde muitas pessoas utilizam-no para fazer exercício. Do outro, existem quadras poliesportivas e um gramado, onde as pessoas se sentam para conversar ou fazer esportes. Hoje há ao redor bares noturnos. Os bares do lago são os mais valorizados da cidade, e os produtos consumidos possuem um valor mais alto, o que classifica o público frequentado.

Sua localização geográfica é dividida com o bairro da classe abastada da cidade e está muito longe dos bairros menos favorecidos. O lago é frequentado pela população mais pobre também que fica na rua dos seus arredores e não nos bares de classe média e abastada. No lago, acontece a maioria dos eventos culturais proporcionados pela cidade: Os fogos das viradas de ano, as apresentações cívicas, como o desfile de 7 de setembro e também a virada cultural que encerra com o aniversário da cidade. Uma das maiores críticas da população sobre o evento é a falta de acesso aos locais.

Botequim da Esquina, Mestre-Cervejeiro e Hop Head, tocam os mesmos estilos da Toca do Raul, porém são públicos diferentes.

O Mestre Cervejeiro é o bar mais recente do lago. Foi construído em 2018. Este bar é de uma franquia. Sua estrutura é feita por sete containers empilhados e possui uma área de 308 metros quadrados. O ponto central do bar é sua venda de cerveja artesanal, com seis torneiras de chope artesanal e mais de 100 rótulos de cerveja. Os produtos de consumo oferecidos no bar são comidas e bebidas. As comidas são porções e lanches que variam de R\$9,90 a R \$54,90 e as cervejas de R\$8,00 a R\$159,00.

Em uma entrevista concedida à Gazeta de Toledo²⁵, o idealizador da franquia, Daniel Wolff, comenta que o intuito é promover a cultura da cerveja no Brasil, e se diferenciar do consumo da “cerveja massificada”, referindo-se às marcas populares como Brahma, Skol, etc. As cervejas artesanais têm um custo mais alto, alterando na condição social dos sujeitos que frequentam o bar.

Os profissionais atuantes nas casas possuem diferentes tipos de contratos e funções. Primeiro, o dono do estabelecimento atua no local enquanto vendedor. Para seu auxílio

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyRosLUQmNQ> Acesso: 04/04/2020

atualmente a casa contrata apenas 3 funcionários fixos, entre eles estão: uma zeladora, um caixa e um vendedor. Que possuem contratos de trabalho. Os músicos são negociados em uma planilha de Excel do proprietário, onde é agendada as apresentações com o músico pelo Whatsapp.

As apresentações do “Mestre Cervejeiro” seguem a regra dos bares da região, geralmente são acústicos, que o músico toca seu próprio instrumento e canta dando algumas oportunidades esporádicas para percussionistas. Em uma conversa com o dono do estabelecimento sobre a agenda, ele nos informou que os músicos que se apresentam no local retornam à casa em cerca de 2 ou 3 meses, e não existem contratos formais para suas apresentações. O bar busca contratar as apresentações que vão do Rock em geral, passando pelo Blues, MPB (variando de nacional para internacional). A maioria das apresentações centra-se na modalidade de acústicos, que se apresentam na parte interna do bar. Nessas apresentações o volume da música é de uma altura ambiente, servindo de fundo para o público beber e conversar. O foco do bar não são as apresentações dos músicos, mas a venda de bebida, a música aparece como parte da composição de um ambiente confortável para o consumo. A cada dois ou três meses como forma de atração de público, na parte externa do bar se apresenta alguma banda local. A escolha do perfil destas bandas possui um caráter diferente de bares que as bandas são o foco principal, então não existe uma exigência de uma reprodução artística de grandes nomes da música. Nesse bar, a banda é um apoio.

O Botequim da Esquina²⁶ foi um fundado em 2007, bar que possui um estabelecimento em Cascavel e outro em Toledo. “Um boteco chique”,²⁷ como disse uma entrevistada a um programa local. A maioria dos entrevistados relatou que se trata de um bar calmo, ambiente que pode ser frequentado por famílias. O espaço conta com algumas mesas grandes redondas de madeira que fazem você se sentir aconchegado falando com várias pessoas.

O Botequim é um bar eclético no que diz respeito às apresentações. Analisando sua agenda de apresentações, percebemos como um bar divide seu público em apresentações. Os gêneros musicais deste bar são divididos por dias, o que abre espaço para músicos de todos os gêneros. Geralmente escolhem um dia fixo para cada estilo, por exemplo: uma quinta é para o pagode, sextas acústicas, sábado bandas. Porém essa ordem muda. Nos demais dias, como domingo, por exemplo, usam o local para transmitirem Futebol em uma tela.

²⁶ Disponível em: <http://botequimdaesquina.com.br/toledo/> Acesso: 02/03/2020

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PWtd8wPhzXA> Acesso: 02/03/2020

O Hop Head é um pub localizado na frente do horto ao lado do lago. Este pub é direcionado aos apreciadores de cerveja artesanal. As bandas desse local se apresentam como um plano de fundo, pois não são a atração principal. As apresentações são sempre voltadas para o rock devido ao gosto musical do dono.

O bar fica dentro de uma sala comercial de médio porte. Possui em média umas cinco ou seis mesas dependendo do dia e um pequeno espaço no canto para as bandas tocarem. O maior atrativo do local é o próprio bar, que ocupa quase metade do espaço onde fica a amostra das torneiras de cerveja. Este é um bar de apreciadores de cerveja artesanal, as bandas não são o alvo principal.

Em média as apresentações variam de acústicos no final de semana e uma vez por mês é escolhido para a apresentação de bandas. Por isso, a maioria dos vocalistas optam pela modalidade de acústico, por serem mais viáveis economicamente.

A referida seção buscou descrever e compreender a formação dos locais de trabalho dos músicos na cidade de Toledo.

3.2 RELAÇÕES DE TRABALHO

As discussões apresentadas nesse capítulo estão fundamentadas no trabalho de análise de entrevistas com músicos de Toledo que atuam na profissão na primeira década do século XXI. Nesse sentido, procuro mostrar como os músicos vivenciam o cotidiano do trabalho, observando diferentes dimensões das dinâmicas sociais implicadas em suas atividades, tais como: sua relação com os marcos regulatórios do exercício da profissão, as condições objetivas e materiais de trabalho dos músicos e a formação de uma identidade fundada no trabalho.

3.2.1. O CONFLITO COM A ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL

A Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) nasceu legalmente em 22 de dezembro de 1960 quando foi aprovada a Lei nº 3.857. De acordo com o texto da lei a OMB tinha como finalidade: “exercer, em todo o país, a seleção, a disciplina, a defesa da classe e a fiscalização do exercício da profissão de músico”. A partir deste momento para exercer a profissão todo músico deveria apresentar a Carteira da OMB, pois de acordo com a nova Lei:

Art. 16. Os músicos só poderão exercer a profissão depois de regularmente registrados no órgão competente do Ministério da Educação e Cultura e no Conselho Regional dos Músicos sob cuja jurisdição estiver compreendido o local de sua atividade

Art. 17. Aos profissionais registrados de acôrdo com esta lei, serão entregues as carteiras profissionais que os habilitarão ao exercício da profissão de músico em todo o país. (BRASIL, 1960)

Este tipo organização caracteriza a atividade dos chamados profissionais liberais, com o poder de autorizar o titular a praticar seu ofício seja oferecendo seus serviços diretamente ao público, seja através do status de assalariado em empregos reservados apenas aos possuidores desse título. (FREIDSON, 1986). Para manter-se em atividade, a OMB sustentar-se-ia a partir de recursos advindos de multas, doações, subvenções oficiais, bens e valores adquiridos, anuidades pagas pelos músicos e um percentual do Fundo Social Sindical. Esse último é composto pelo imposto sindical pago ao Estado compulsoriamente pelos trabalhadores de qualquer profissão, independentemente se são sindicalizados ou não. No caso dos músicos eles teriam que fazer duas contribuições anuais, o imposto sindical, que correspondiam a um dia de trabalho e à anuidade paga aos Conselhos Regionais.

A obrigatoriedade do uso do documento da OMB como requisito para a participação em espetáculos e shows foi definitivamente excluída em agosto de 2011 pelo Supremo Tribunal Federal (STF) através da LEI Nº 6303/09 por reivindicações de uma parcela de músicos por sua má eficiência²⁸. Uma pesquisa empírica no campo da sociologia feita por Luciana Requião concebida por questionários acerca da profissão de músicos no Rio de Janeiro conclui: “O que os músicos alegam é que não obtém nenhum benefício da instituição e que são “obrigados” a pagar uma anuidade sem saber exatamente para qual finalidade” (REQUIÃO, 2012. p. 162). A Ordem dos Músicos manifestou-se alegando que as regulamentações da profissão estavam sendo construídas por pessoas alheias a esta realidade. E estas atitudes acarretavam em manter o músico em relações de trabalho que não lhe garantisse seguros²⁹.

Segundo Amaudson Mendonça (2003), no Estado do Ceará a fiscalização tornou-se um “caça níquel”, marcados por casos de corrupção, violência e abusos de poder. Esta parece ter sido a impressão causada em alguns músicos que entrevistei em Toledo, como se verifica no relato abaixo:

²⁸Matéria: **Trabalho aprova projeto que dispensa músico do registro profissional**. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/4a80010-trabalho-aprova-projeto-que-dispensa-musico-do-registro-profissio> Acesso: 04/09/2020

²⁹Matéria: **Ordem dos músicos se manifesta sobre fim da ‘carteirinha’ para trabalhar**. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/combate-rock/ordem-dos-musicos-se-manifesta-sobre-o-fim-da-carteirinha-para-trabalhar/> Acesso: 13/02/2020.

Ernesto: Mas o fiscal veio. Aí eu peguei o estatuto da ordem dos músicos no Brasil, que tenho até hoje e mostrei pro delegado da ordem dos músicos. Isso aconteceu em Assis Chateaubriand.

Aí sabe o que aconteceu? Ele falou assim:

Aí deu um problema muito grande, porque ele falou pro presidente do clube que o presidente do clube que tinha uma multa pra ele também. E eu falei:

- Calma que eu vou resolver tudo e vou tocar esse baile sozinho, o resto dos músicos ficaram instalando a aparelhagem.

Aí ele falou:

- Para de instalar que se não parar eu vou chamar a polícia.

- Então você chama a polícia. Eu falei.

E ele chamou a polícia, veio dois policiais, não demorou meia hora e veio dois policiais. Chegaram lá e disseram: O que está acontecendo? Ele explicou a história para o policial. O policial virou para mim e perguntou:

- Então, você tem a carteira da ordem dos músicos?

Eu simplesmente, fui no estojo do meu acordeon, peguei o estatuto, abri ele na frente do policial e mostrei.

- Você sabe o que significa isso? conhece o que diz neste Estatuto. Eu disse. O policial disse:

- não.

Daí eu perguntei:

- Como você vai aplicar uma lei que não sabe?

Então abri na página onze mostrando que não foi aprovada a lei. O policial virou para o delegado e mandou ele embora deixando a gente tocar. E o dono do clube estava do lado, só olhando. E nunca mais o delegado da ordem dos músicos veio falar comigo.

Era falso, e o dinheiro ele colocava no bolso.

(Ernesto, 2020. Toledo-PR)

A narrativa de Ernesto revela o alcance da OMB, que tinha fiscais, não somente em grandes centros urbanos, mas também em cidades pequenas do interior do país, como é o caso de Marechal Cândido Rondon. Ao mesmo tempo, sua fala denuncia a corrupção existente dentro da organização que, obviamente causava indignação nos músicos ao ponto destes chegarem a questionar a legalidade da OMB e de sua Carteira de associado. Para Ernesto, não fazia sentido contribuir para uma associação que não lhe garantia aposentadoria. De certo modo, esta incompreensão sobre o papel e a função da associação revela a expectativa dos músicos por uma forma de previdência para o final da vida profissional. Em outra entrevista foi possível identificar como havia entre os músicos uma expectativa em torno da OMB, no sentido de criar unidade na classe por meio de políticas efetivas de ampliação de direitos:

Fernando Bonfim: “Essa carteirinha podia dar desconto, por exemplo, no sistema odontológico”. Sei lá, pra que a gente olhasse nela um benefício. Benefício que se tinha era como, você podia entrar com a carteirinha em qualquer balada e você não precisava pagar nada. Até que começou a ter problemas com isso, e nem isso mais você tinha. Se fiscalizava para ganhar dinheiro, mas não se fiscalizava para garantir direitos. Só deveres(...). Músicos das “antigas”, você pagava por exemplo, 400 reais por ano, mas você não via benefício nenhum. Não tinha nada que você recebesse a não ser a fiscalização. (Fernando Bonfim, 2018. Toledo - PR)

Estas expectativas de direitos para quem trabalha que faziam parte das reivindicações dos músicos já desde o início do século XX. De acordo com estudo de Simões (2011), é possível notar a formação de uma consciência de classe entre os músicos já na década de 20 do século passado, quando se formou em Porto Alegre uma “sociedade musical”:

Por essa via, pode-se concluir que a criação da OMB representou um avanço já que a legislação proporcionou, pela primeira vez, a inscrição na letra da lei, de uma série de direitos aos músicos, principalmente em relação à duração do trabalho:

Art. 41. A duração normal do trabalho dos músicos não poderá exceder de 5 (cinco) horas, excetuados os casos previstos nesta lei.

§ 1º O tempo destinado aos ensaios será computado no período de trabalho.

§ 2º Com exceção do destinado à refeição, que será de 1 (uma) hora, os demais intervalos que se verificarem, na duração normal do trabalho ou nas prorrogações serão computados como de serviço efetivo.

Art. 42. A duração normal do trabalho poderá ser elevada:

I - a 6 (seis) horas, nos estabelecimentos de diversões públicas, tais como - cabarés, buates, dancings, táxi-dancings, salões de danças e congêneres, onde atuem 2 (dois) ou mais conjuntos.

II - excepcionalmente, a 7 (sete) horas, nos casos de força maior, ou festejos populares e serviço reclamado pelo interesse nacional.

§ 1º A hora de prorrogação, nos casos previstos do item II deste artigo, será remunerada com o dobro do valor do salário normal.

§ 2º Em todos os casos de prorrogação do período normal de trabalho, haverá obrigatoriamente, um intervalo para repouso de 30 (trinta) minutos, no mínimo.

§ 3º As prorrogações de caráter permanente deverão ser precedidas de homologação da autoridade competente.

Art. 43. Nos espetáculos de ópera, bailado e teatro musicado, a duração normal do trabalho, para fins de ensaios, poderá ser dividida em dois períodos, separados por intervalo de várias horas, em benefício do rendimento artístico e desde que a tradição e a natureza do espetáculo assim o exijam.

Parágrafo único. Nos ensaios gerais, destinados à censura oficial, poderá ser excedida a duração normal do trabalho.

Art. 44. Nos espetáculos de teatro musicado, como revista, opereta e outros gêneros semelhantes, os músicos receberão uma diária por sessão excedente das normais.

Art. 45. O músico das empresas nacionais de navegação terá um horário especial de trabalho, devendo participar, obrigatoriamente, de orquestra ou como solista:

a) nas horas do almoço ou jantar;

b) das 21 às 22 horas;

c) nas entradas e saídas dos portos, desde que esse trabalho seja executado depois das 7 e antes das 22 horas.

Parágrafo único. O músico de que trata este artigo ficará dispensado de suas atividades durante as permanências das embarcações nos portos, desde que não hajam passageiros a bordo.

Art. 46. A cada período de seis dias consecutivos de trabalho corresponderá um dia de descanso obrigatório e remunerado, que constará do quadro de horário afixado pelo empregador.

Art. 47. Em seguida a cada período diário de trabalho, haverá um intervalo de 11 (onze) horas, no mínimo, destinado ao repouso.

Art. 48. O tempo em que o músico estiver à disposição do empregador será computado como de trabalho efetivo. (BRASIL, 1960)

Nota-se que o principal objetivo da lei era definir o que era trabalho e descanso remunerado para o músico. Não há uma preocupação em definir valores mínimos, mas, sobretudo, o tempo para o exercício do ofício. Este foco pode ser encarado como um indício das preocupações que rondavam os profissionais da área, quais sejam: ter seu horário de trabalho definido, o respeito ao seu tempo de descanso e à sua liberdade.

Ainda sobre essa lei, pode-se afirmar que, em certa medida, trata-se também da busca por um novo status, pois, historicamente os músicos sofriam com os estigmas da profissão confundida com boemia e vadiagem. Grande parte da luta de direitos trabalhistas dos músicos é uma luta por identidade. A falta da solidificação conceitual que insere esses sujeitos como uma autopercepção do próprio ofício e a noção comum social, legitimam as políticas públicas que formam suas condições de classe. Por isso, as formas de movimento que observamos empiricamente ou em bibliografias que se debruçam sobre a mesma problemática, apontam a luta pela inscrição do ofício do artista no mundo do trabalho.

Todavia, embora a OMB tenha apresentado um avanço em termos políticos, na prática os fiscais estavam mais empenhados em fiscalizar o músico do que as suas condições de trabalho. Neste universo o músico se via completamente desamparado, ademais o fiscal se tornava mais um elemento de opressão e exploração no exercício da profissão. Neste contexto, a OMB tornou-se mais um obstáculo a ser superado. O que vimos na pesquisa é que no período em que a lei estava vigente, as regulamentações não eram cumpridas. Com as entrevistas, o que percebi é que a falta de informação até os anos 90 foi útil para quem quisesse se favorecer delas. Por isso, muitos músicos relatam que pagavam créditos a fiscais e tempos depois descobriram a fraude.

Na outra ponta observamos que também os empregadores buscavam driblar a lei. Em um estudo realizado em 1997 no estado de Santa Catarina, Marcus Bonilla percebeu que a maioria dos contratos de trabalho eram realizados informalmente. Em entrevistas aos empreendedores da cena, 83,3% mantinham os contratos em caráter verbal, sem documentos e nenhum vínculo empregatício. Isso não é uma questão da relação dos empreendedores com os funcionários, mas de como a categoria é tratada: “Estes mesmos empreendedores declaram que com os demais funcionários este vínculo é diferente e as normas trabalhistas das outras

categorias são respeitadas” (BONILLA, 1997, p.49). Novamente valemo-nos do relato de Ernesto para inferir que, possivelmente esta situação se repetia em Toledo e região, pois o próprio afirmou que trabalhava sem a carteira de músico, o que sugere tratar-se de um acerto informal entre ele e o contratante.

Outro exemplo desse desprezo pela legislação pode ser observado no desabafo de Maurílio quando ele explica sua rotina numa banda cujo dono controlava draconianamente o tempo de trabalho:

Maurílio: Era 24h à disposição dos caras. Era mais ou menos isso. Ele não te dava tempo de pensar, você estava tão entregue e focado que não conseguia parar pra pensar. Quando eu disse o lance dos caras parece que é dono. A desculpa deles na época era que eu podia me atrasar, sofrer acidente. Eles não queriam que eu andasse de moto pra não sofrer acidente, era um jogador de futebol. Os caras iam montar de manhã e tocar a noite, eu tinha que ficar o dia inteiro, porque o cara não queria que eu fosse na hora de tocar ou que eu deixasse eles na mão. Eles querem te dominar, você não é meu músico, você é meu. Quando você não tá lá, você fica em casa fazendo coisas pra isso.

(Maurílio, 2019. Toledo - PR)

Para ele, os padrões dominam sua vida em tempo integral, ele relatou que neste trabalho dedicava todo seu tempo e não conseguia perceber o que estava acontecendo ao redor, sentia-se dominado e preso. No seu depoimento, Maurílio relata que não conseguia ter tempo fora da música, sentia que os donos queriam mais que seu trabalho, mas que haviam contratado eles em tempo integral.

As formas de relação que vi nos músicos de Toledo nesta pesquisa, foram além das relações com a OMB. Para entendermos estas relações precisamos mostrar seu processo histórico. Nas análises dos depoimentos, até os anos de 1990 a OMB servia como mediadora das relações dos músicos em Toledo. Porém depois deste período as contratações mudaram seu formato.

3.2.2. ESTRATÉGIAS, DINÂMICAS E CONTRADIÇÕES DO COTIDIANO DO MÚSICO

Assim, distante das regras estabelecida pela OMB como era a vida dos músicos em Toledo? Como conseguiam trabalho? Como era o trabalho? Em que condições realizavam seu trabalho? Aqui cabe problematizar as experiências de David Salata, César Albuquerque, Sérgio Figasso e Vinicius Pelin, como músicos, que revelam-nos o outro desdobramento desta exploração. As experiências da profissão relatadas por eles, mostram-nos uma série de problemas enfrentados por uma categoria não amparada pelas leis.

César Albuquerque mostra em seu depoimento que cada casa que se mantém vínculo, começa por uma relação informal de proximidade. Trata-se de uma profissão de trabalhador que presta serviço a vários patrões.

Guilherme: Como eram feitos os contratos no começo?

César: No começo tem que “xaroppear”. Normalmente, eu vou lá e tomo uma. Converso com o cara, e deixo o cartão. Aí normalmente rola. O macete é que eu já aprendi a trabalhar dessa forma. Você leva seu violãozinho lá, mano. Chega o cara e fala: “o tem show hoje?”. -“Não”. Faz o seguinte, eu vou pegar meu violão tocar aí 20 minutinhos se você gostar eu continuo se não gostar pego fecho meu violão e vou embora. Duvido que o cara manda parar.

(César Albuquerque, 2019. Toledo - PR)

A forma como o trabalho do músico se organiza sem contratos gera uma característica comum observada nestes sujeitos: a insegurança. Observei a preocupação e as ações desses trabalhadores perante suas condições. No depoimento de David Salata, aparecem relatos interessantes que demonstram os desdobramentos sobre as faltas que as regulamentações possuem interferem no trabalho. Fruto de sua experiência profissional, esse sujeito retratou:

Imagina se eu estou indo tocar em Cascavel e o pneu estoura. Você acha que eu vou ganhar um real? E o cara ainda vai ficar “puto” comigo. Às vezes eu fico com gripe. Assim, eu dou bastante aula e se um dia eu falar: “Não, hoje não consigo cantar, preciso cancelar o show”. Ele vai ficar de cara comigo. Ele não entende que é meu instrumento de trabalho. Tipo assim, eu posso cortar o dedo. Qualquer músico está sujeito a cortar o dedo, quebrar o dedo. Não toco, é zero. Você não fez o show é zero. Não tem garantia nenhuma. E se o cara fala que não vai pagar não precisa. Não tem contrato. Hoje em dia tem conversas do Whatsapp, vale como prova. Mas se o cara quiser, até você vai na justiça por causa de 300 pila? Você não vai, ter que contratar advogado, ir no tribunal de pequenas causas, perder tempo, dinheiro, por causa de 300 pilas. Não vai né? Ninguém vai né?

(David Salata, 2019. Toledo - PR)

Nos depoimentos de César Albuquerque também encontramos experiências de trabalho semelhantes às de David Salata, mas além desses fatores, César relata-nos a falta de amparo sobre às questões de saúde, o que faz com que improvise seus próprios métodos de saúde para não perder seu serviço.

César: Já fui trabalhar com febre, vix, com a garganta toda estourada. Dai uso isso aqui, conhaque com alcatrão. Tenho o meu *cantilzinho*. É o melhor para maquiari o problema da garganta quando estou gripado.

Guilherme: Você tem problema na garganta?

César: Tenho quando estou gripado, né. O que me preocupa é fazer um mau trabalho.

Guilherme: Seu contrato é uma relação direta com o contratante?

César: Meu contrato é com a boca né.

(César Albuquerque, 2019. Toledo - PR)

Depois da entrevista, minha interpretação sobre sua narrativa aparentou deste trabalhador estar preocupado com a dimensão em seu orçamento no final do mês e como esta apresentação compõe boa parte do total. Esta condição de trabalho, por não possuir suporte de garantia de repouso, obriga o trabalhador a enfrentar o dia de trabalho em quaisquer condições inimagináveis, que o encurralam por pressões financeiras. Se analisarmos que seus dias de trabalho contam aos finais de semana, um final de semana sem trabalhar acarretaria em um quarto de renda a menos. São inúmeros os fatores que criam sintomas de ansiedade e insegurança nesses trabalhadores. Um simples pneu de carro furado, uma dor de garganta de uma gripe, um dedo cortado, a incerteza de perguntar duas vezes se alguém iria atrás de direitos sobre cachês não pagos. Todos estes são fatores que podem levar ao desvinculamento de casas de show com os contratantes. Então, a submissão sobre condições de trabalho que ultrapassam limites até de saúde apresentam-se nessas relações. A angústia relatada é um fator social. Fica explícita com a falta de garantia que veem em sua relação com o contratante. - “Não tocou, é zero”.

Para lidarem com a insegurança os músicos criam alternativas. David e outros músicos relataram nas entrevistas sobre um grupo em uma rede social para celulares (WhatsApp), que foi criado em 2018, em que estão inseridos músicos que fazem acústicos da cidade. Esses músicos compartilham das mesmas casas noturnas como ambiente de trabalho. Por serem acústicos, sua gama de locais de show aumenta, devido ao fato de agradarem até pequenos restaurantes de comida chinesa, ou um casal comemorando seu aniversário de casamento em um jantar de comida gourmet. Este grupo de músicos locais em sua maioria se apresentam nas mesmas casas participando deste grupo de WhatsApp. Ali, socializam-se e formam consensos e discordam sobre aspectos ligados ao mercado de trabalho em que estão inseridos. Conversam entre si sobre cachês, sobre situações positivas e negativas em relação aos bares tocados. Na falta de amparo em lei, este recurso se torna uma estratégia de classe para a sobrevivência da profissão.

Porém, cabe salientar que os músicos inseridos estão no contexto do capitalismo liberal, e veem-se em situação de competição. O ambiente condiciona os sujeitos a uma solidariedade profissional, mas também leva a uma concorrência para sobrevivência. Uns relatam que cobram 300 reais de remuneração por show, outros, precisando de apresentação, oferecem seus serviços por 250. O grupo tem um caráter solidário de categoria, contudo condiciona os trabalhadores inseridos a buscar seu espaço no mercado enquanto trabalhadores liberais.

Neste grupo, os músicos organizam uma espécie de acordo coletivo sem a presença dos contratantes. Nele, eles conversam sobre o mínimo a se cobrar em cada casa, o que levar, quantas horas tocar, quais casas preferem tocar, quais não, o que exigir como direito de cada proprietário. Se houver falta de pagamento em tais locais, todos ficam sabendo e, por vezes, negam tocar em tal local, não por um código, mas pelo medo da falta de remuneração.

Fernando: o legal é que todo mundo está jogando a real no grupo. Aí *cara* é tipo um sindicato, é uma união de trabalhadores, a galera tem uma discordância como qualquer coisa na vida. Só que cada um está por seu lado, tipo, esses dias os caras: “há só toco por tanto, só cobro 400 reais”. Eu falei que não posso cobrar 400 reais porque ninguém me conhece. Hoje eu cobro no mínimo no mínimo 300 pila. Pra que cobrar 350 pra tocar? É embaçado. A gente está organizado, conversando, pondo as cartas na mesa ali né cara, é melhor do que ficar sem fazer nada.

(Fernando Steffen, 2020. Toledo - PR)

A meu ver, os músicos buscam formas de organizar e se fortalecer como categoria, essas iniciativas muitas vezes não se concretizam em sindicatos ou órgãos formalizados, mas expressam estratégias de resistência e busca de garantia das condições de trabalho dos músicos, como é a organização deste grupo de músicos no aplicativo. Também existem outras formas de organização dos trabalhadores na cidade, quando entrevistei Sérgio Fogasso, ele me retratou sobre a organização em 2012 da *Associação dos Músicos e Compositores de Toledo* (AMCT). Esta associação tinha por objetivo lutar por direitos de trabalho dos músicos, mas segundo Sérgio, a falta de participação e frequência logo extinguiu o grupo, a associação contava com um pequeno número de membros associados, que por estarem em atividades extras acabavam deixando de participar³⁰.

A minha interpretação é que categorias que possuem suas relações de trabalho em uma esfera informal criam suas estratégias políticas de resistência. Essa consequência em formato de organização dos trabalhadores não se configura em apenas um formato e é inédita na cidade de Toledo. Dentro dos pesquisadores da temática, podemos mostrar os estudos de Signini que disserta sobre a *Cooperativa de Música* que foi criada em 2003, por 26 músicos cooperados fundadores e, em 2008, contava com mais de mil associados. A cooperativa busca criar condições de trabalho para seus cooperados, possibilitando acesso e a elaboração de projetos de leis de incentivo. São formas de organização de classe espontâneas dos próprios trabalhadores.

Estas estratégias fazem todo sentido quando se considera que nas últimas houve uma mudança no mercado de shows e apresentações, aumentando a concorrência entre os músicos.

³⁰Disponível em: http://www.toledo.pr.gov.br/sapl/sapl_documentos/norma_juridica/3600_texto_integral Acesso: 28/12/2020

Algumas mudanças tecnológicas foram interpretadas pelos músicos como uma degradação da condição de vida da profissão, por exemplo, e isso se revelou pela diminuição das remunerações. Para eles, os músicos DJs invadiram o mercado suprimindo suas apresentações com muito menos recurso. A profissão do músico também está relacionada com os avanços técnicos dos instrumentos. Sérgio Fogasso mostra que, nos anos 2000, quando os projetores de led foram instalados como pano de fundo nos shows, os cachês aumentaram para custear a despesa com este equipamento. Segundo ele:

2010 começaram a surgir os painéis de led (...). Já tinha um contratante que pedia assim: “- Escuta, vocês tem painel de led?” Aí você falava que não tinha e *tal* ou quando você tinha que agregar valor nisso. *Cara*, na época o painel de led para você montar, mais ou menos que era o que o pessoal mais usa 6 por 3, que era o painel, *cara*, na época era horror, era 80 mil reais(...), até hoje não entendem. No começo, se a banda não tinha painel de led, a banda não era boa. “ - Então, pois é, tinha que ter painel(resposta do contratante).” Era o painel que era a diferença. Novamente, a musicalidade, o músico em-si, começou a ficar descartável. Era o show de efeitos, de luz e de iluminação. Foi da onde veio a vibe dos DJs.

(Sérgio Fogasso, 2019. Toledo - PR)

Os contratantes acharam isso muito caro e começaram a optar por outros tipos de apresentação, escolhendo bandas com uma estrutura menor de apresentação, isso se configura em diminuição de músicos e ajudantes de palco contratados e menor quantidade de equipamentos de som e luz para deslocamento. Para Sérgio, a tecnologia possibilitou o menor número de músicos executantes, por exemplo, com um notebook e VSTs (Virtual Studio Technology), você pode colocar em execução instrumentos em trilhas sonoras que substituem músicos, disparando, em determinado momento da música, teclados, instrumentos de sopros, violinos etc. Para Sérgio, outra categoria de músicos que surgiu e virou concorrente de mercado foi a figura dos DJs. Ele enxerga que o público dessa cultura não busca a admiração do músico, esse é o ponto máximo da execução dos instrumentos eletrônicos, onde apenas um músico consegue executar a apresentação. Em termos mercadológicos, para ele, esse músico atravessa conquistando seus espaços de show, atraindo olhares de contratantes. A própria tecnologia que os DJs aplicam é relatada por Sérgio como algo que transformou sua profissão de músico. Nos 90, os DJs não possuíam essa tecnologia e as bandas de baile na qual trabalhava possuía uma estrutura que comportava shows. Nos anos 2000 com as pick up eles apareceram como uma alternativa mais barata.

Com isto, Sérgio interpreta que os contratantes não queriam saber mais dos talentos, mas do porte social que a banda apresentava:

Chegou uma época que muitos contratantes não queriam saber se você era artista. Se você tocava bem. Queriam saber o ônibus que você tinha. Você tem ônibus trucado? Na época era o auge, se você não tivesse o ônibus trucado você não era uma banda boa. Não confiavam no seu trabalho. (...) O talento é dispensável no momento.”
(Sérgio Fogasso, 2019. Toledo - PR)

Para fugir deste processo, alguns músicos apostam em agregar ao trabalho de musicista outras atividades afins, tornando-se professores de música. Mas esta não é uma tarefa simples e implica na mobilização de outros saberes tornando ainda mais complexo seu trabalho (PICHONERI, 2006). O apontamento feito pela autora está presente nos relatos concedidos através de entrevistas realizadas com músicos do Oeste do Paraná. Não cabe elencar todos neste projeto, no entanto, a narrativa de Vinicius Pelin da banda “Outro lado”, demonstra a sua percepção sobre relação com a jornada de trabalho:

Eu trabalho 10 aulas por dia. Segunda e terça tem 10 aulas, tem dias que tem 9. Tem dias que são 6, 7 aulas. Daí fora o resto, com a banda a gente tem ensaio toda quinta de manhã. É um compromisso nosso. Ah, também tem que tirar a música pros alunos. É cansativo, porque você sempre tá nessa de dar aula, aula, aula, mas é gratificante, porque você está vivendo aquilo que você gosta que é música.
(Vinicius Pelin, 2019, Toledo - PR)

Torna-se pertinente abordar e refletir sobre tais experiências, pois ao compreendê-las relacionadas ao mundo do trabalho, percebemos que essas práticas ao longo do tempo são as que constroem e desconstroem sentidos e significados. O ser músico e as formas como essas relações se dão no tempo presente estão em disputa. Em Toledo, foi possível notar, a partir dos depoimentos que ainda existem, poucos contratos formais na carreira dos músicos. A maioria destes contratos são concursos públicos para professores de música de centros culturais ou algum outro cargo relacionado à música.

Um dos entrevistados, Maurílio, relatou que após anos de trabalho como músico de bandas de baile, a única opção de garantia de uma estabilidade de emprego que encontrou foi a de concursado como técnico de palco do teatro municipal da cidade. As experiências de trabalho relatadas por ele mostraram que a cada tentativa de se estabelecer financeiramente como músico de bandas de baile, o ideal da profissão ao qual havia imaginado quando entrou foi desconstruído. Ele relatou que os anos de trabalho gradativamente de diversas maneiras o distanciam do ideal de ser o músico imaginado para um músico “real”. Não é a profissão que almejou como músico, mas se apresentou como uma oportunidade de estabilidade dentro do mundo da música. As entrevistas nos ajudam a conhecer e entender a diversidade de casos de músicos que sobrevivem de outras atividades econômicas e de músicos que sobrevivem apenas do trabalho de música.

O que me motivou a estudar essa categoria não foi apenas minha aproximação com a profissão esvaziada de sentido, mas a experimentação das contradições de um trabalho tão admirado e ao mesmo tempo tão explorado. David Salata ao relatar as experiências que a vida de músico noturno trouxe a ele, notamos o relato de um trabalho cansativo, repetitivo e mal remunerado. A última frase do depoimento de César Albuquerque, “Meu contrato é com a boca” sintetiza toda a problemática e conclusão desse capítulo. O que buscamos foi mostrar através das experiências adquiridas historicamente por esses trabalhadores, depoimentos que nos fizessem criar uma narrativa onde percebemos a fragilidade das relações de trabalho que esses sujeitos estão envolvidos.

3.2.3 A REMUNERAÇÃO DOS MÚSICOS

Após análise nos materiais recolhidos dos depoimentos, percebi que havia espaço para a discussão de como se formou a composição das rendas das apresentações dos músicos nesse contexto histórico e como os avanços tecnológicos alteraram o percentual de pagamento que os músicos recebiam. Além das formações das remunerações, percebi que existe um discurso degradante sobre os profissionais que servem a favor do capital nas negociações.

Esta sessão começo por me perguntar: como socialmente atribuem-se os valores das remunerações dos músicos? Neste sentido fui convidado a pensar sobre como se compõem os valores de serviços prestados aos músicos e qual seu caráter, para que possamos pensar materialmente a formação da renda destes, em Toledo. Para isso, utilizei as noções de mercado de Karl Marx no que se compreende a formação dos valores das mercadorias. Assim, tentarei responder como podemos medir este valor como *valor de uso* e *valor de troca* de sua arte.

No que concerne ao *valor de uso*, de imediato, seu conteúdo particular, sua determinação ulterior, é completamente indiferente para a determinação conceitual da mercadoria. O artigo que deveria ser mercadoria, e, portanto, portador de valor de troca, deveria satisfazer alguma necessidade social, e, em consequência, possuir alguma propriedade útil. (MARX, 1978. p. 10).

Ou seja, o que Marx está querendo dizer é que, primeiramente, o valor do produto diz respeito a sua necessidade social, o *valor de uso*, refere-se às utilidades que compõem este objeto. A necessidade social que este objeto oferece também não é dada gratuitamente, sem relação social, os valores dos objetos transformam-se com o sentido que cada sociedade incorpora para ele, assim, o *valor de troca* é construído pelas negociações dos sujeitos. Se

pensarmos só no campo das apresentações de shows excluindo as esferas da indústria fonográfica, primeiro, compreendemos que é um produto imaterial, de consumo imediato, um serviço prestado por remuneração. Nesse caso, tratamos como uma produção de um objeto imaterial. Se o valor de troca fosse atribuído apenas às habilidades dos músicos, as remunerações variam com os aperfeiçoamentos técnicos. Porém, a estética dentro do mercado cria seus valores de troca em outras formas. Não são os músicos mais estudados que ganham mais, os mais talentosos, porque a estética musical está disputada por uma indústria cultural.

Primeiro, podemos pensar que as construções dos valores do trabalho não são um resultado matemático, mas o resultado de fatores que legitimam as formas de remunerações. Precisamos entender que esses músicos estão em um contexto histórico político das regulamentações da sua profissão, e essa conjuntura mesmo sendo liberal possui uma média salarial. Buscando mostrar historicamente mudanças destes aspectos, os estudos de Dilma Pichoneri (2006) revelam que algumas décadas atrás existia um campo mais seguro para a carreira profissional, em *Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia*, a pesquisadora estudou as relações de trabalho de músicos em uma orquestra buscando compreender as transformações nos contratos de trabalho. Os apontamentos dados pela autora fazem pensar a atividade artística não só como uma profissão, mas um paradigma para as profissões, ou seja, os modelos de relações produzidos pelos músicos são utilizados nos dias atuais pelos que estudam a sociologia do trabalho, pensando ele como um trabalho intermitente, como *freelancers* etc. Dentro da bibliografia que procura categorizar o trabalho dos músicos, parece-me haver um consenso dos pesquisadores de que o músico representa um paradigma que mostra as transformações em que estão inseridos os mundos dos trabalhadores. A ideia de paradigma como modelo é entender que sua profissão está dentro da lógica neoliberal de transformar trabalhadores em sujeitos autônomos, desconstituindo sua formação como classe e relações de garantia de direitos com o governo, transferindo deveres do Estado aos trabalhadores.

O caso dos músicos de orquestra é o que Pichoneri (2006) chama atenção no começo de sua pesquisa como algo específico e certamente isolado, expondo uma realidade com garantias de segurança salarial mais estáveis que músicos autônomos. Os músicos de orquestra estudados por Pichoneri possuem salários fixos. Sua investigação mostra que mesmo um dos poucos segmentos que a profissão garantiria uma estabilidade estão cada vez mais ligados à lógica do neoliberalismo e a dependência dos trabalhadores a setores privados. O último concurso que o teatro estudado por ela ofereceu foi feito em 1988, na atualidade de sua pesquisa, apenas 30% possuem essa forma de contrato, o restante tratava-se de músicos

que precisavam renovar seus contratos todos os anos e recebem apenas 11 salários anuais, gerando um clima de insegurança e instabilidade nesta profissão. A questão é que, mesmo nesta forma de contrato, estes músicos possuem maior segurança social do que os que prestam serviços estudados, que participam de uma forma de renda multi-assalariada. As formas de salário dos entrevistados de nossa pesquisa estão diretamente relacionadas às negociações intermitentes propostas pela reforma trabalhista em 2017. Um dos motivos que me interessou a iniciar a presente pesquisa foi justamente compreender que este paradigma de trabalho já existe na sociedade e os músicos podem evidenciar a realidade dessa relação e as faces que ela esconde.

O processo que quero mostrar nesse exemplo é que para entendermos as remunerações que os músicos recebem, precisamos entender as estruturas políticas, econômicas e sociais que condicionam a vida destes trabalhadores. A problemática não consiste em taxar valores, mas mostrar as lógicas em que o capitalismo estrutura a remuneração destes trabalhadores e como ela constitui-se. As problemáticas já desenvolvidas nessa dissertação permitem identificar os aspectos que constroem essas relações de trabalho, devido ao processo político neoliberal globalmente desenvolvido que coloca os trabalhadores como autônomos e informais e desenvolve-se em direção ao desmantelamento de classe, teses desenvolvidas por Ricardo Antunes nas considerações iniciais dessa pesquisa.

Podemos pensar que a remuneração desses trabalhadores possui algumas vertentes em comum, elas podem vir de apresentações de espetáculos, aulas enquanto professores de música, trabalhos que requerem sua habilidade enquanto músico, mas não estão diretamente ligadas às apresentações, como: técnico de som, produtor musical, vendedor de instrumentos etc. e trabalhos não ligados à música. Nesse leque de possibilidades, buscaremos observar três formas de remuneração dos músicos: o *couvert*, o salário de professor, a remuneração paga por serviços prestados em casamentos e bailes.

Uma das formas de remuneração nas apresentações construídas historicamente são os *couverts*. Em um paralelo bibliográfico que passa por Elias (1995)³¹ e Raynor (1986)³², somos apresentados a um músico e entendemos suas dependências sociais em relação às determinações da corte. O músico livre sobre as escolhas das suas relações profissionais nasce em um processo histórico entre o fim do feudalismo e a modernidade. Como um profissional liberal e autônomo, possui dificuldades em estabelecer um cachê fixo para seu trabalho, o valor de seu ofício é o resultado da sua execução com o local oferecido, por isso, dependendo

³¹ ELIAS, Nobert. Mozart - A sociologia de um gênio. 1995.

³² RAYNOR, Henry. História social da música: da idade média a Beethoven. 1986.

da apresentação, as remunerações variam. Quando tratamos de apresentações em bares, este valor é mensurado pelos donos das casas de show, segundo Requião, no começo do século XX as formas de remuneração de shows na Lapa eram conforme *couvert* artísticos que ficavam aos músicos.

O *couvert* é uma taxa individual que cada pessoa paga na entrada do bar e se transforma na remuneração dos músicos. Naquele período, quanto mais público, teoricamente, maior era o pagamento dos músicos, o que para o proprietário local não apresentava um processo de mais valia na constituição de apresentação, e seu lucro era provindo de um ambiente de consumo (bebidas e comidas da casa) o que não gerava retribuição. O músico estabelecia uma espécie de acordo com os donos dos bares, utilizava seu local, porém era dono de seu serviço e recebia por ele, e os donos dos estabelecimentos lucravam com o aumento de consumo. Segundo Requião (2006), conforme os bares aumentaram e a quantidade de pessoas nos estabelecimentos começou a entrar, houve um movimento dos donos dos bares de pagar cachês fixos. Dessa maneira, a remuneração trazida pelo serviço prestado dos músicos ficaria com os donos das casas de show.

Essa herança histórica na forma de pagamento é vivenciada pelos músicos da cidade de Toledo, principalmente os músicos acústicos, talvez pelo fato das apresentações serem de pequenos valores. A taxa de remuneração dos *couverts* variam de acordo com cada casa, tendo algumas pagando em percentual das remunerações e outras pagando inteiro.

Apesar do caráter informal que se faz a formação do pagamento das apresentações, não tira a importância na renda e na vida desses músicos, pois muitos compõem em sua totalidade ou quase sua totalidade a seu ganho mensal dessas relações. O que observei nas trajetórias destes músicos durante a pandemia, é que a falta de apresentações levou a busca por outras formas de renda que não provinham da música. Podemos dizer que em sua totalidade esse formato existe.

O quanto essa renda compõe a cifra final no fim do mês dos músicos depende de cada um. Alguns músicos que só trabalham com música, para terem algum direito de aposentadoria, decidem por uma carreira autônoma como microempreendedores individuais.

Outra forma de remuneração do trabalho dos músicos provém das aulas como professores de música. Para Requião (2006), observando os músicos do Rio de Janeiro, apresentou resultados parecidos com que encontrei na minha pesquisa, para ela: “a forma mais corriqueira para se equilibrar as finanças observadas foi a atividade docente, seja a atuação como professor particular em escolas de música ou na escola regular”. Em Toledo, existem em duas formas distintas dos contratos deste ofício, o setor público e o privado. As

escolas particulares muitas vezes se tratam de serviços prestados a donos de escolas de música. Estes serviços não contabilizam horas atividades ou o trabalho extra prestado para a formação das aulas. As remunerações que recebem contam através de porcentagens por aulas ministradas, sem direitos a contratos e carteiras assinadas. As escolas públicas em maioria dos casos se trata de concursos que necessitam de um conhecimento institucional, como a graduação em música ou algum diploma de conhecimento específico. Dentro da esfera pública existem as terceirizações do Estado. Como os contratos de aula de César Albuquerque e David Salata no Centro De Jovens e Adultos CJU. Neste formato são professores de empresas privadas que necessitam a contratação formal de carteiras de trabalho.

Sobre as experiências dos músicos de baile e casamento, pelos depoimentos de Sérgio Fogasso, ele demonstra perceber o declínio da profissão pelas formas de assalariamento dos músicos que viveram no nos anos 2000.

Começou esse declínio do músico como profissão. Ai muito deixaram. A maioria era assalariado, “né”? Comissionados, você ganhava uma porcentagem do evento. Ai depois o pessoal viu que a porcentagem era muito maior que “né”, eu ganhava 7% uma época, quando comecei nos Vikings, "daí" de repente estavam vendendo esse baile a 10 mil. A 7%, eu tenho 700 reais de cachê de um baile. Ai os donos começaram ver que não compensa, compensa eu pagar 2 mil reais que às vezes no final de semana eu pego mais show. Pago todos os músicos. Foi o que aconteceu. Os músicos começaram a ganhar salários fixos, salário até bom pra época. Os donos de banda começaram a ter um lucro legal.

(Sérgio Fogasso, 2019. Toledo - PR)

Interpretando as experiências de músico de Sérgio, percebemos que determinados períodos geram diferentes oportunidades na carreira. Um músico mais “flexível” quanto à dinâmica de participar das diferentes modalidades encaixa-se melhor nas necessidades do mercado. Após 2010, Sérgio decidiu abandonar as bandas de baile pela falta de estabilidade e seguir como músico de acústicos, procurando estabelecer sua carreira com uma profissão diferente de músico, como segurança do trabalho. Nas entrevistas, esse cantor foi nomeado pelos músicos e produtores como uma das vozes mais versáteis de Toledo entre os músicos de baile. Mesmo com o reconhecimento profissional pelos que compõem a cena de empresários da música em Toledo, revelando ter um certo reconhecimento e garantia enquanto profissão, Sérgio decidiu fazer da música apenas uma remuneração extra.

Sergio, dos anos 1990 até o período de 2010, via essa oportunidade favorável aos bailes e casamentos, relatando até o declínio dos bailes de carnaval, que culturalmente atendia além da cidade mais shows em outros Estados. Para ele, houve um período em que os músicos olhavam o carnaval como um “13º salário”, porém essa cultura com os anos perdeu local para os músicos.

Estas formas de assalariamento fixo que os músicos de baile, pela sua visão, não ganharam um ajuste salarial, e os donos das bandas continuaram a pagar os mesmos cachês.

A média era entre 1200 na época de 2000. Era mais de dois salários, você ganha em média 1200 outras bandas 1800. Em função disso, como a moeda era o real, não houve equiparação salarial e compensação tudo veio subindo. E o valor do evento não conseguiu acompanhar, tanto na parte de instrumentos, equipamentos como também. Então o valor não mudou. A rapaziada em uma encruzilhada, onde tiveram que optar. Bom, eu vou tocar na noite, mas eu preciso arrumar outra atividade. O que muitos fizeram hoje. Conheço excelentes músicos que viraram vendedores, motoristas de uber. Faz uma atividade que conseguem conciliar no final de semana.

(Sérgio Fogasso, 2019. Toledo - PR)

O trabalho em bandas que tocam em bailes e casamentos parece ter sofrido uma desvalorização significativa que empurrou os músicos para atividades fora do circuito musical, provocando, possivelmente, alterações no próprio sentido da profissão. O que seria secundário para esses músicos na composição de sua renda mensal, os shows ou o trabalho como vendedor, motorista, etc.? Essa não é uma questão simples e podemos encontrar maiores subsídios para respondê-la se considerarmos um outro elemento importante na atuação do músico que se refere à sua identidade profissional.

3.2.4 A FORMAÇÃO DAS IDENTIDADES A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO: “EU NÃO TOCO POR CACHAÇA”

São inúmeras as questões que marcam a identidade fragmentada dos músicos: Primeiro o distanciamento entre o conceito de trabalho e música, segundo a experiência vivenciada sobre uma profissão estereotipada com traços pejorativos e, terceiro, a dificuldade de se estabelecer como músico, fazendo com que se dedique a mais profissões, gerando uma insegurança na identidade profissional enquanto artista.

O distanciamento entre o conceito de trabalho com a atividade de ser músico é uma prática vivenciada por estes sujeitos em sua trajetória:

É comum ele passar pela seguinte situação na época do vestibular (para os que optam pelo ensino universitário de música, nem de longe o único possível): ao responder que pretende fazer Música quando lhe perguntam qual sua opção de carreira, ouve de réplica um preocupado “Sim, mas o que vais fazer para viver?” (SIMÕES, 2011. p.26)

Na seção anterior, ao buscar questões sobre as formas de remuneração dos músicos, compreendi os discursos pejorativos que esses vivem, e isso vem pelo fato de que podemos ver o distanciamento que o conceito entre artista e trabalhador materializa-se na história. Segundo Fábio Cerqueira (2007), em seu estudo *A imagem pública do músico e da música na*

Antiguidade Clássica: Desprezo ou admiração, há uma busca por contextualizar as representações que o imaginário social das sociedades gregas e romanas criaram sobre os músicos. Dentre as várias formas que esse se configura na sociedade, a música, quando exercida como profissão, possui um caráter negativo ao cidadão, pelo fato dos atributos envolvidos ao seu ambiente de prática.

A prática da música como profissão degradaria o espírito de várias formas: por constituir uma atividade assalariada; pelo esforço manual e técnico necessário; por lembrar; de certa forma; a atmosfera dos vícios, prazeres frouxos e embriaguez.(...) Essas condições podiam recair sobre diferentes profissões musicais, desde o professor de canto ou lira e o concertista, até as “musicistas” e bailarinas. (FÁBIO CERQUEIRA, 2007)

O referido processo histórico que Cerqueira (2007) expõe faz parte da composição de vida social dos músicos na atualidade, as atribuições carregadas historicamente sob olhar do outro (sociedade), sobre si (músicos) é experimentado por estes trabalhadores no Oeste do Paraná, pois conforme o relato de Vinicius Pelin ao ser questionado sobre qual a pior parte de estar nessa profissão, ele comenta:

O preconceito. Porque tem aquela brincadeira, você é só músico ou trabalha? A nossa agenda está praticamente cheia, a gente não para de trabalhar, é o dia inteiro trabalhando. Até algumas pessoas que falam isso dão risada porque sabem o tanto que levamos a sério e que é verdadeiro. Mas a gente sabe que tem um preconceito sim. Por exemplo, um músico que só toca à noite. A galera acha que ele só vai beber. Tem músicos que bebem, tem músicos que não, depende da forma que você vai levar a coisa. O meu pensamento é o seguinte: O palco é um escritório

(Vinicius Pelin, 2021. Toledo - PR)

Na narrativa do entrevistado torna-se evidente a necessidade para ele de abordar este tema devido ao fato de que as contradições que ele enxerga não se sustentam quando a sociedade se depara com as observações do seu trabalho. Ao mesmo tempo, parece-me que ele vivenciou experimentos de uma profissão que estava inserida em um estereótipo, e esse fator em sua prática no cotidiano serviu de condicionamento e disciplinarização do trabalho. Assim, sua dedicação e esforço de trabalho eram movidos pela vontade que levava a crer na desconstrução desse estereótipo que perfilava o músico como um sujeito que vive ao ócio e desocupado.

Sobre o ofício da profissão do músico na sociedade não ser concebido como profissão, a hipótese mais popular, e que essa dissertação utiliza, trata-se da relação entre o fato de ser músico está relacionada ao lazer e ócio. Juliana Coli (2006) aborda mais essa questão. A referida pesquisadora, no mundo pré-capitalista, a música era vista de ponto moral e social, do ponto moral compreendemos que ela era vista como uma degradação, o músico era um

“saltimbanco”. Existia, portanto, uma relação entre o músico ser visto como o próprio lazer. Essa degradação possui sua racionalização concreta e amadurecida já em contos infantis, como a fábula de La Fontaine, *A cigarra e a Formiga*, de 1668, que narra diretamente que o trabalho da formiga está ligado de maneira manual, e o da cigarra ao simples divertimento e irresponsabilidade.

Muitos contratantes convocam os grupos para se apresentarem por uma espécie de “divulgação” da banda, ou oferecendo outras formas de pagamento, como bebidas. Tal prática é sustentada historicamente pela distância que o músico tem da esfera profissional.

De chegar no final de uma festa, de baile, que tocamos muito em baile. Aí chega o contratante e vê que tem uma galera, um público no salão e diz:

- Hey, vocês não tocam mais uma hora aí pra nós?

- Não, podemos negociar aí, um valor.

- Não, toca mais uma hora aí eu dou duas caixas de cerveja pra vocês.

Sabe? Poxa, cara, é meu trabalho, né? Um dia eu fui obrigado a falar pra um dono, um presidente de sociedade.

- Escuta, posso até pegar duas caixas de cerveja, mas eu preciso ver primeiro se a Copel e a Sanepar vão aceitar o pagamento da água e da luz em troca de cerveja. E aí, o cara:

- Não, mas *pow* duas caixas de cerveja?

Daí eu falei:

- *Velho*, eu não toco por cachaça

(Sérgio Fogasso, 2019. Toledo - PR)

Nesse sentido, no decorrer das entrevistas, os relatos pareceram-me de uma profissão que possui uma carga pejorativa que caminha em alguns pontos, tais como: o distanciamento do conceito de trabalho com o ofício da música e a visão social do caráter de seriedade dos músicos, ligando muitas vezes seu ofício sendo exercido de forma leviana, o que distancia toda a percepção do tempo de composição dos shows. É comum, nos relatos, os músicos mostrarem que os proprietários calculam sua remuneração pensando que seu trabalho é o horário da apresentação, deliberada ou indeliberadamente, esquecendo todo o serviço rotineiro de ensaio, preparo, montagem de equipamentos.

Dentro do que forma as relações de trabalho dos músicos, um dos aspectos que as fontes demonstraram como relevantes a serem exploradas foi como os discursos pejorativos atuam como formas de manter a precarização da profissão. Assim, a necessidade da composição deste capítulo tornou-se salutar quando comecei a perceber que a luta da categoria dos músicos muitas vezes passa por uma luta de identidade, de afirmar-se como um trabalhador, encaixando sua atividade no conceito moderno de trabalho. Uma das visões mais disseminadas na sociedade sobre o músico *freelancer* (e que atravessa todos os estados sociais) o estigmatiza *freelancer* como desocupado, desenraizado, que não encontra eco nas

práticas. Os músicos por estarem às margens da concepção de trabalho, incorporam estes valores e se reconhecem diferentes da classe trabalhadora. Este fator é um processo histórico singular da construção da subjetividade desse trabalhador. No que diz medida as apropriações referentes ao capital, servem de uso de exploração de si mesmo. Nas percepções dos entrevistados, todos sentem essa carga de preconceito e, ao mesmo tempo, não desenvolvem iniciativas coletivas para combatê-las. Algumas reflexões sobre a construção de identidade em relação ao músico com seu trabalho foram realizadas por Assis e Macedo, segundo ela:

A vida artística é acompanhada de rótulos negativos, preconceitos e estigmas sociais da sociedade em relação aos artistas [...]. A imagem do músico, construída socialmente, afeta de modo negativo a formação de uma identidade profissional. Portanto, ele experimenta, dentre outros, sentimentos negativos (ASSIS e MACEDO, 2010, p. 62)

Outro entrevistado que nos mostra aspectos sobre esta realidade dos músicos em Toledo é Sérgio Fogasso. Sua experiência como músico trabalhador foi entre as décadas de 1990 e os anos 2000. Sérgio mostra-nos sua percepção sobre o olhar da sociedade à sua profissão:

Sérgio Fogasso: Tocava Quinta, Sexta, Sábado e Domingo. Retornava na Segunda. Chegava à Segunda no meio dia, às vezes na cidade. Aí a gente ia resolver um negócio ou outro, e muitas vezes a gente se reunia, a rapaziada, os músicos, a gente se reunia, tinha o lago antigamente, não era como hoje, onde é o Martignoni hoje, era o Don Graziane, ou era o Don Graziane ou era De Paula Lanche. A gente se reunia na Segunda-Feira e tomava todas. A gente reunia os músicos e tomava. E muitos passavam por lá, imagina, na Segunda-feira “rapaziada” bebendo e tal e falavam:

- Escuta, mas você só toca ou trabalha também, né?

Então, essa é a pergunta que todos nós já ouvimos e vemos isso como trabalho.

(Sérgio Fogasso, 2019. Toledo - PR)

Nos relatos de Sérgio Fogasso, podemos pensar questões que envolvem as relações de trabalho dos músicos. Para ele, pensar que o valor do produto pode ser comparado por bebidas, significa uma construção social de que os músicos apresentam para a sociedade. Pelo relato, parece-me explícito a marginalização do sentido de trabalho que só serve como mecanismo de exploração neste jogo do capital.

Guilherme: Você acha que o teu patrão te enxerga dessa maneira?

Sérgio: Me vê dessa forma. A *rapaziada* então, nós, tentamos mudar essa filosofia, do músico tocar por cachaça, que era o pensamento. Aí começamos criar o hábito de uns 12 anos pra cá de realmente. Eu não critico o dono do salão, lá, o contratante por me oferecer a cerveja, realmente nas *antiga* a rapaziada entorpecida mesmo, os caras iam tocar “baleadaço”. Quando começou entrar uma rapaziada mais nova, na época 80 e 90, começaram a entrar outros. Começou a entrar com uma outra cabeça, querendo fazer algo, começou querer comprar imóveis. Fazer daquilo uma profissão

rentável, daí começou a esbarrar nessas situações. Chegar a oferecer para mais uma hora de show duas três caixas de cerveja.

(Sérgio Fogasso, 2019. Toledo - PR)

Sérgio indica que um dos principais pontos que os identifica é uma luta contra estereótipos negativos atribuídos a músicos que trabalham a noite. A todo instante eles precisam reafirmar suas atividades como um trabalho que tem valor. Em seu depoimento, David Salata exemplifica este esforço:

Por exemplo, esses dias fui tocar em uma festa particular. A moça pediu: “*Cara!* vou te mandar umas seis músicas para você tirar depois que você tocar.” *Cara!* Ela me mandou 25! (...) *Aí* o que eu fiz, subi o cache, dediquei minhas horas, ela ouviu, beleza. Então, daí é trabalho e bastante, né?

(David Salata, 2019. Toledo - PR)

Percebemos que os discursos pejorativos a respeito destes trabalhadores ajudam nas forças do capital a deslegitimar o caráter da profissão do músico de estar associado a um trabalho “convencional”, fazendo com que a luta dos trabalhadores muitas vezes seja uma luta, como já expomos, de identidade. A vivência em um trabalho com aspecto pejorativo leva os trabalhadores a uma busca por identidade.

Os músicos que possuem dois empregos têm uma dificuldade de se considerar músicos profissionais, mesmo participando de bandas que possuem um caráter profissional. Você pode ir em algum show da cidade, assistir uma apresentação e perguntar a algum músico sobre sua profissão, e ele provavelmente vai te responder: sou barbeiro, professor, dono de loja etc. ou qualquer outra ocupação que consiga ter flexibilidade para que possam ensaiar e se apresentar. O que chamou atenção, é que dificilmente responderam que são músicos, os que possuem uma identidade “consolidada”, provavelmente constituem maior parte de sua renda vinda da música. O fator da renda provindo majoritariamente da música me parece criar nos sujeitos a percepção de garantir uma qualidade de direitos trabalhistas vindas deste trabalho o que diferencia os demais trabalhadores

Segundo Requião (2006), na visão dos diretores dos sindicatos de músicos do Rio de Janeiro, existe uma falta de percepção de identidade que leva os músicos ao trabalho informal. Essa informalidade é fruto da falta de participação principalmente para denunciar a condição de trabalho. Falta, em primeiro lugar, uma conscientização de que eles pertencem a uma categoria profissional:

Os músicos não se sentem pertencentes a nenhum grupo ou classe específica. Sua identidade profissional fica diluída frente às inúmeras atividades profissionais que exercem, quer seja na área da música ou não (REQUIÃO, 2006, p. 175).

Ao final desse capítulo chegamos a algumas conclusões. Primeiramente, toda a falta de organização social é acompanhada por uma baixa ação sindical dos músicos que acabam experimentando um sentimento de solidão e desamparo na profissão. A percepção de seu ofício como categoria é exígua como uma categoria que vive os mesmos dramas vinculados à exploração do trabalho, a subvalorização dos talentos, as dificuldades e barreiras para divulgar seus trabalhos, enfim, uma condição comum que os caracteriza como um grupo social no interior da classe trabalhadora (PICHONERI,2011).

Richard Sennett (2003) observa que situações como essa são agravadas pelo acirramento do individualismo e o aprofundamento das relações experimentadas nos tempos atuais sob o desenvolvimento do capitalismo “flexível”. Na leitura desse autor, as pessoas tendem a sentir pressões para que sejam mais competitivas e melhores do ponto de vista das exigências do mercado de modo que as soluções coletivas (sindicatos, associações) perdem força e crédito que nesse contexto:

Irradia indiferença na organização da falta de confiança, onde não há motivo para se ser necessário. E também na reengenharia das instituições, em que as pessoas são tratadas como descartáveis. Essas práticas óbvias e brutalmente reduzem o senso de que contamos como pessoa, de que somos necessários aos outros.

Tudo isso, dificulta a construção de uma identidade coletiva, ou, mantém os músicos politicamente separados, em distintas posições no mercado de trabalho que funcionam balizadas na competição. Esta é dominante no universo investigado. As iniciativas de criar associações e outros tipos de entidades cujo objetivo seja defender seus interesses integram práticas de resistência e busca por proteção social ao exercício da profissão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever a conclusão deste trabalho é chegar a um possível ponto final da construção de um conhecimento. Este processo mostra os caminhos ao qual posso evidenciar a racionalização que levei às teses propostas. Primeiramente, as questões que surgiram desse trabalho apareceram por experiências vividas enquanto músico trabalhador. Esse fator levou-me a perceber questões sobre esta categoria, por exemplo, como que a sociedade e o próprio músico não o enxergavam como trabalhador. Ao decorrer da pesquisa, estudando teoricamente as concepções que formam o trabalho e os conceitos de alienação e ideologia, percebi que o capital, para manter sua falsa harmonia, constrói dogmas que separam os trabalhadores de seu local real na cadeia produtiva.

Dessa premissa, como apoio para tentar problematizar a construção ideológica que aliena o músico trabalhador de seu meio de produção, tomei de apoio às leituras teóricas de E.P. Thompson (1981) ao tratar das fontes de pesquisa. Desse modo, as narrativas de trabalhadores músicos da cidade de Toledo serviram para compreender experiências na formação da visão de seus mundos, práticas e vivências como trabalhadores. Busquei olhar criticamente para as narrativas com o objetivo de construir uma versão científica de trabalhadores de nossa sociedade. Ao elaborar uma concepção desses trabalhadores, encontrei entraves para poder inseri-los em uma estrutura de sociedade, tanto culturalmente quanto economicamente. Com isso, busquei compreender a formação local da cidade e produzir meios para que possamos compreender as singularidades de sua realidade e suas conexões com o mundo. Assim, a dialética da escrita desta pesquisa permeou a construção de conceitos que nos dão base para compreender as reais estruturas em que estes sujeitos estão inseridos, dialogando somadas a interpretação dos indivíduos sobre sua realidade foram a chave metodológica que utilizei para construir novos conceitos acerca dessa realidade.

A noção de trabalho atual é moldada e controlada pelo capital, dentro deste sistema de mercado ele assume sua alienação entre produtor e produto perdendo sua dimensão de criação e converte os trabalhadores em criadores de mercadorias. A dissertação buscou meios para que futuramente possamos desvendar essas nuvens que nos cercam da realidade em uma tentativa de emancipação da condição de trabalho. Parti dessa perspectiva porque ao começar estudar a arte, acreditava, junto aos pesquisadores que debruçaram sobre o artista no Brasil (Requião, 2010. SEGNINI, 2006. Coli, 2006) que a arte estava além das condições que o capital sujeitaria a criação de seus produtos. Porém, ao analisar o sujeito dentro destas

estruturas, desmistificamos o músico na concepção clássica em que o artista interpreta o mundo além de suas estruturas de mercado, ao inserirmos ele nas relações sociais que os constituem, colocamos dentro de estruturas econômicas que o condicionam a produzir uma arte de consumo (ADORNO, 2002).

O músico está inserido nas percepções sobre as metamorfoses da classe trabalhadora que aparecem em uma escala global. Esta percepção é fruto dos estudos de Ricardo Antunes (2015). Para ele, as políticas neoliberais constituídas desde a década de 1970 com a crise do modelo taylorista/fordista, caminham para um novo formato de trabalhador desconstituindo drasticamente sua união de classe, e transformando a informalidade, que antes era exceção, em regra. Neste caminho de constituição de trabalho, o músico é um paradigma em que observamos a racionalidade destes trabalhadores envolvida por esta forma de trabalho. Sobre as condições de mercado de trabalho do músico, por um lado Liliana Segnini (2006), mostra um crescimento acelerado no número de artistas comparado ao mercado do país, e por outro lado a redução no índice de trabalho formal e a predominância do trabalho informal e predominantemente masculino.

Nas relações de trabalho, o artista é dono de sua própria voz, e dono dos meios de produção, assim pode ser encarado como um capitalista. Porém, as condições contraditórias do capital o transformam em um “capitalista precário, mais próximo das condições de trabalho assalariada de si mesmo ou assalariado indireto do capital” (JULIANA COLI, 2006, p. 235). Dentro do capital, esse fator insere-os em modalidades ao qual Liliana Segnini (2006) aponta que o trabalho do músico é o reflexo de uma economia de incertezas na vida de todos os trabalhadores. As formas que o trabalho artístico encontra no capital são: o auto-emprego, o freelancing e nas formas atípicas de trabalho como: o intermitente, o tempo parcial e o multi-assalariado, tendo ao mesmo tempo diversas formas de relações de trabalho. O artista desenvolveu-se de forma flexível em seu emprego. Em diversas modalidades, encontramos-lo dentro das mais subordinadas em relações de contratos que o obrigam a trabalhar horas além de seu trabalho, como os depoimentos de Maurílio Schumacher, em que percebia que não havia tempo fora de seu trabalho, e o contrato de trabalho que assinou exigia-lhe uma dedicação que permanecia todo seu horário do dia em função a empresa, como das formas autônomas da profissão o que não o excluem de uma pendência a ter uma carga exaustiva de trabalho.

Na presente dissertação, também introduzimos os conceitos de indústria cultural (ADORNO, 2002), buscando refletir o local na cadeia produtiva da música em que os músicos da cidade de Toledo estão inseridos. Esses trabalhadores, não estão diretamente

ligados aos grandes monopólios industriais que fabricam e distribuem as músicas de massa. Porém, a cadeia interfere diretamente na formação de seu trabalho. Os músicos, como profissionais do entretenimento, necessitam compreender o mercado cultural ao qual irão se inserir, atuando como músicos locais, donos de gravadoras, professores etc.. Os músicos locais que se apresentam conseguem estabelecer-se como intérpretes das músicas que são comercialmente mais circuladas no momento. Se formos adentrar a concepção de Marx (2007), em que a música é uma emancipação das potências dos sujeitos, e em um modelo de sociedade ideal, não deveriam existir gênios, mas sim artistas autênticos sobre sua visão de mundo. O capitalismo na condição de agente estrutural, retifica a arte, e por consequência, acaba com o produtor da arte, o artista. O artista, nesse sistema, que quer sobreviver, está condicionado a largar sua interpretação e crítica de mundo para obedecer a regras pré-estabelecidas e se formar pelas exigências do mercado.

Esse estudo realiza uma leitura de classe dos músicos na perspectiva de teóricos marxistas. Estudar a música nesse viés é uma revolução conceitual, trata-se de uma transvaloração dos valores impostos até o momento. Os pesquisadores dessa temática propõem reconstruir conceitos solidificados por séculos. Pensamos que esses sujeitos estão além das mistificações dogmáticas sustentadas desde a idade média, que serviram historicamente de ideologia para esconder as reais relações da produção musical. A música não é um produto de gênios, mas é produto de relações de trabalho constituídas em determinado tempo e espaço. Gênios são produtos para o mercado, um artista não vende apenas sua obra, mas sua imagem, ele entende que a valorização de todo produto é resultado da venda de sua imagem com seu trabalho (REQUIÃO, 2010).

Essas noções sociais que fetichizam o real trabalho dos músicos, este adjetivo, gênio, tanto quanto outros como: dom divino, talento, e todas as formas gratuitas e inexplicáveis que a sociedade atribui ocultam seu local na cadeia produtiva da música.

Contrariando as compreensões que encerram as explicações do trabalho artístico em palavras como talento natural, dom, vocação e genialidade, observa-se que o trabalho artístico é (também) um processo consciente e racional, ao fim do qual resulta uma obra como realidade dominada e não – de modo algum – um estado de pura inspiração. O ofício do artista requer um longo processo de formação profissional. Todo ensaio, todo espetáculo significa, ao mesmo tempo, trabalho. (CERQUEIRA, 2015.p.2)

Adotando essa premissa, Requião (2010), em processos empíricos de pesquisa, percebeu a alta formação técnica de estudos de artistas da cidade do Rio de Janeiro, tratando o trabalho artístico como altamente qualificado e pouco remunerado. Isto se vem pelo fato da

produção ideológica da técnica estar inserida nos discursos dos próprios trabalhadores. Um dos exemplos em que a ideologia afasta o músico da categoria do trabalho é evidenciada no trabalhador estudado por Luciana Requião:

Os próprios artistas tendem a mitificar sua ascensão profissional: Quando perguntados sobre a razão de seu estrondoso sucesso, os componentes da banda Calypso responderam: 'Com certeza é Deus, ele nos escolheu e nos preparou (2010. p.155)

Cronologicamente, a construção da narrativa da pesquisa buscou definir conceitos materiais e próximos da realidade desses músicos que auxiliassem os debates. Com isso, abordei o local dos músicos da cidade de Toledo dentro da cadeia produtiva da música.

No segundo capítulo, considerei a formação econômica e social de Toledo a partir das migrações provindas da região Sul do país onde existia uma predominância da identidade rural e um tradicionalismo a sua cultura. Assim, observei a cultural musical regional formada das décadas de 1950 até 1980 e em que momento a música que se fazia dominante perdeu seu espaço para estilos nacionais que entravam pelas rádios e programas de televisão.

O terceiro capítulo busquei compreender a situação social do músico na cidade de Toledo, olhando sua realidade a partir da categoria do trabalho sendo o fator da construção de sua identidade. Procurei responder as perguntas de como estes sujeitos analisam suas práticas e vivências elas. O recorte temporal foi sobre as experiências de trabalho no século XXI. Primeiramente mapeando os locais de apresentação da cidade dos músicos e como cada local constitui um campo de trabalho distinto por gênero musical. As formas de contratos construídas a partir dos movimentos sociais, a precarização da profissão e as experiências que mostram o estigma que o trabalhador músico carrega a partir de seus depoimentos. A relação de trabalho dos músicos caminhou na formalidade até o momento em que a categoria priorizou relações e trabalhos informais. Por meio das entrevistas e relações bibliográficas, problematizamos esse processo histórico a partir da experiência de cada sujeito entrevistado.

Não há como fechar todas as lacunas que esse trabalho deixou em aberto. As questões já problematizadas merecem estudos contínuos e a reformulação desses conceitos. Acredito que esse trabalho é o começo de um processo teórico que busco desenvolver sobre temática em comento, o que percebi entrando nesta pesquisa é que existe inúmeras relações a serem definidas, tanta consciência a ser criada sobre a compreensão que define o músico, que ainda não foram identificadas e problematizadas. O que o marxismo busca, por sua vez, ao definir o músico, é enxergar esse sujeito como produto das estruturas sociais, políticas e de mercado.

Por meio dessa perspectiva podemos construir conceitos que definam as propriedades deste ser em seu tempo.

REFERÊNCIAS

FONTES

Fontes orais:

GAZETA TOLEDO. **Mestre-cervejeiro.com inaugura franquia em Toledo**. Youtube, 23/01/19 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyRosLUQmN0> Acesso: 20/06/2020.

PROGRAMA ÍNDICE. **Reinauguração do Botequim da Esquina - Programa Índice 31**. Youtube. 14/04/2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PWtd8wPhzXA>. Acesso: 20/06/2020.

Entrevistas:

CÉSAR ALBUQUERQUE. Entrevista realizada pelo autor. A gravação ocorreu em sua residência no dia 02 de outubro de 2019, na cidade de Toledo - Paraná.

DAVID SALATA. Entrevista realizada pelo autor. A gravação ocorreu na Casa da Cultura de Toledo - PR no dia 25 de abril de 2019. Toledo - PR.

DOUGLAS BRITO. Entrevista realizada pelo autor. A gravação ocorreu na casa de show Toca do Raul do mesmo no dia 05 de setembro de 2019. Toledo - PR.

ELIZIER Entrevista realizada pelo autor. A gravação ocorreu na casa do mesmo no dia 05 de janeiro de 2021. Toledo - PR.

ERNESTO BELLAVER. Entrevista realizada pelo autor. A gravação ocorreu no comércio musical do mesmo no dia 16 de janeiro de 2020. Toledo - PR.

FERNANDO BONFIM. Entrevista realizada pelo autor. A gravação aconteceu no Estúdio Sonora, no dia 02 de novembro de 2018 em Palotina - PR.

FERNANDO STEFFEN. Entrevista realizada pelo autor. A gravação aconteceu na oficina de instrumentos musicais do mesmo no dia 06 de fevereiro de 2020. Toledo - PR.

HERMES. Entrevista realizada pelo autor. A gravação ocorreu na escola de música Toka Musical no dia 04 de março de 2021 no dia Toledo - PR.

JOSÉ SALVADOR. Entrevista realizada pelo autor. A gravação ocorreu na sala de ensaio do mesmo, no dia 10 de Dezembro de 2020. Toledo - PR.

MATHEUS GENTIL. Entrevista realizada pelo autor. A gravação aconteceu no Estúdio Sonora, no dia 02 de novembro de 2018 em Palotina - PR.

MAURÍLIO SCHUMACHER. Entrevista realizada pelo autor. A gravação ocorreu no Teatro Municipal de Toledo no dia 02 de fevereiro de 2021. Toledo - PR.

SÉRGIO FOGASSO. Entrevista realizada pelo autor. A gravação ocorreu na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), campus Toledo, no dia 04 de outubro de 2019. Toledo - PR.

VINICIUS PELIN. Entrevista realizada pelo autor. A gravação aconteceu no Estúdio Sonora, no dia 02 de novembro de 2018 em Palotina - PR.

VITÓRIA CAROLINA KRUEGER. Entrevista realizada pelo autor. A gravação aconteceu via perguntas online no dia 28 de abril de 2020 .

Fontes Escritas

Leis

BRASIL. SENADO FEDERAL. **LEI Nº 3.857, DE 22 DE DEZEMBRO DE 1960.** Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras Providências. Brasília, DF: Senado Federal, 1964. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3857.htm

BRASIL. SENADO FEDERAL. **LEI “R” Nº 96, de 27 de novembro de 2012** Declara de utilidade pública a Associação dos Músicos e Compositores de Toledo (AMCT). Toledo, PR: Município de Toledo, 2012. Disponível em: http://www.toledo.pr.gov.br/sapl/sapl_documentos/norma_juridica/3600_texto_integral
Acesso: 06/04/2020

Periódicos

BITTENCOURT, Cícero.; KATEIVAS; Mari. **Escrita durante quarentena, música de cantora de Cascavel repercute na internet: 'Calma, o mundo precisa de pausa'**. Foz do Iguaçu, 04 de abril de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/oeste-sudoeste/noticia/2020/04/04/escrita-durante-quarentena-musica>

-de-cantora-de-cascavel-repercute-na-internet-calma-o-mundo-precisa-de-pausa.ghtml

Acesso: 14/06/2020.

BRASIL. SENADO FEDERAL. **Promulgada a regulamentação de repasses da Lei Aldir**

Blanc Fonte: Agência Senado Brasília, DF: Senado Federal, 2020. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/08/14/sancionada-a-regulamentacao-de-repasses-da-lei-aldir-blanc> Acesso: 14/08/20.

CAMARA. **Ministério do trabalho aprova projeto que dispensa músico do registro profissional.** Distrito Federal. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/noticias/4a80010-trabalho-aprova-projeto-que-dispensa-musico-do-registro-profissional/> Acesso: 10/07/2020

CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES. Ministério do Trabalho - Classificação Brasileira de Ocupações (mteco.gov.br), 2017. **Informações gerais.** Disponível em:

<http://www.mteco.gov.br/cbosite/pages/informacoesGerais.jsf;jsessionid=edkGBdFnj5KqV1RfZgU6prz0.slave21:mte-cbo#3> Acesso: 18/01/2021

EDITORA MÚSICAL PANTTANAL. Disponível em:

<http://www.panttanal.com.br/view/home/> Acesso: 20/03/2021

ESTADÃO. **Ordem dos Músicos se manifesta sobre o fim da 'carteirinha' para trabalhar.**

São Paulo. 03/09/11. Disponível em: Ordem dos Músicos se manifesta sobre o fim da 'carteirinha' para trabalhar. Acesso: 10/10/2020/

FOTOS DE TOLEDO. **Mais um pouco do maior conjunto musical do Paraná nas década de 60/70 OS RITMISTAS DE TOLEDO.** na foto: Boninha (Teclado), Elizier Della Costa

(Sax), Osnei Ratinho (Guitarra), Moacir Pizzeta Cavalão (Bateria e Negão (Contra baixo). Toledo. Facebook. 15 de março de 2020 Disponível em:

<https://www.facebook.com/FotosDeToledo/photos/a.430240156995574/754652857887634/?type=1&theater>. Acesso: 09/10/2019

HANSEN, Rodrigo. **Semana Farroupilha valoriza cultura e tradição gaúcha.** Toledo, 22 de setembro de 2019. Disponível em:

<https://www.toledo.pr.gov.br/noticia/semana-farroupilha-valoriza-cultura-e-tradicao-gaucha> Acesso: 03/07/2020.

MIDAS MÚSIC. **Midas Músicas.** São Paulo. Disponível em: <http://midasmusic.com.br/site/acesso/> 20/10/2020

NOGUEIRA, Renata. **'Amor Sertanejo' revela segredos por trás da indústria bilionária do gênero.** São Paulo. 29 de abril de 2020 Disponível em:

<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/04/29/amor-sertanejo-revela-segredo-s-por-tras-da-industria-milionaria-do-genero.htm>. Acesso: 03/07/2020.

RATNER, Rogério. **A música regionalista gaúcha**. Prefeitura de Porto Alegre. Rio Grande do Sul. Disponível:

http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwtambor/usu_doc/a_musica_tradicionalista.pdf Acesso: 19/01/2021

Endereços eletrônicos de casas de show

O Clube Dos Grandes Bailes. Toledo. Acesso: 03/04/2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/oclubedosgrandesbailes/>

Madaly Eventos. Toledo. Acesso: 03/04/2020. Disponível em <http://www.madalyeventos.com.br/>

Olinda Hotel Eventos. Acesso: Toledo. 03/04/2020. Disponível em: 03/04/2020. Disponível em: <http://olindahoteleventos.com.br/>

Abbey Road. Toledo. Acesso: 03/04/2020. Disponível em: <http://www.abbeyroadpub.com.br/>

Botequim da Esquina. Toledo. Acesso: 03/04/2020. Disponível em: <http://botequimdaesquina.com.br/toledo/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006, pp.99-138.

ADORNO, T. W. Theodor Adorno. Coleção: **Os Pensadores**, v. 48. São Paulo: Editora Abril, 1999.

_____. **Palavras e Sinais: modelos críticos 2**. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, T. W.; Almeida, J. M. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, F. C. **O historiador e as fontes digitais: uma visão acerca da internet como fonte primária para pesquisas históricas**. AEDOS - Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS , v.3, n. 8,p. 9-30, jan./jun, 2011.

ALVARENGA, E. C. **A coragem de ser músico de orquestra sinfônica: Uma análise baseada na psicodinâmica do trabalho**. Tese de Doutorado apresentado ao programa de Psicologia Social da Universidade Federal do Pará. Belém, 2013.

ALVES, V. A. **A relação do músico com o trabalho: quando o trabalho do músico passa de trabalho improdutivo para trabalho produtivo em Belo Horizonte**, 2018.

ANTUNES, R. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ASSIS, D. T. F.; MACÊDO, K. B. **O trabalho de músicos de uma banda de blues sob o olhar da psicodinâmica do trabalho**. Revista Psicologia Organizações e Trabalho, v. 10, n. 1, p. 52-64, 2010.

BENJAMIN, W. **A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BEZZI, M. A. K. **COMO O ROCK PODE AJUDAR VOCÊ A EMPREENDER-De David Bowie à Legião Urbana, ideias inovadoras de bandas consagradas**. São Paulo: Saraiva Educação SA, 2016.

BLOCH, M. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

BONILLA, M. F. **A situação profissional de músicos populares instrumentistas na ilha de Santa Catarina**. Monografia em Educação Musical. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 1997.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, E. **Memória e sociedade: Lembranças de velhos**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operário**. Petrópolis, Vozes, 1985

BURKE, P. **O que é história cultural?** Trad. Sergio Goes de Paula. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.

CRESTANI, L. A; VITTO, A. J. **Conhecendo Toledo, o nosso município 3º ANO**. Toledo, 2016.

CERQUEIRA, A. P. C. **O Artista como trabalhador**. VIII COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS–CEMARX.(2015: São Paulo). Anais... Centro de Estudos Marxistas. São Paulo: VIII COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS, 2015.

_____. **Paradoxos da atividade artística na narrativa de músicos denominados independentes**. 218 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2017.

CERQUEIRA, F. V. "A imagem pública do músico e da música na antigüidade clássica: desprezo ou admiração?." *História (São Paulo)* 26.1: 63-81. 2007

Coli, J. M. **Vissi D'Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico**. Annablume, 2006.

ELIAS, N. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra: segundo as observações do autor e fontes autênticas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

FRIEDLANDER, P. **Os anos 80: A revolução pela TV**. in: *Rock and Roll: Uma história social*. Editora Record. São Paulo, 2006.

SIMÕES, J. R. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do centro musical Porto-Alegrense (1920-1933)**, 2011.

LUVIZOTTO, C. K. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade** (Vol. 5). São Paulo: Centauro, 2001.

GODOY, C. M. **Os músicos e a ordem: A regulamentação da primeira arte**. Monografia em Direito. Universidade Salesiano de São Paulo: Campinas, 2014.

GONÇALVES, E. **Phonographos e gramophones. A Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 a 1913**. Dissertação de mestrado apresentado no programa de Pós-Graduação e educação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-Rio. 2011.

HOBBSAWM, E. **História social do jazz**—Ed. Paz e Terra, 1996.

JUNIOR, ANTONIO THOMAZ. Emergências teóricas movimento despercebido/negado da plasticidade do trabalho no processo metabólico (des)pertencimento de classe. In: **Averso do trabalho III: Saúde do trabalhador e questões contemporâneas**. NAVARRO. V. L; LOURENÇO E. Â. S. (orgs.). 1ª edição São Paulo – 2013.

KONFLANZ, C. **A moderna tradição gaúcha: Um estudo sociológico sobre o Tradicionalismo Gaúcho**. Dissertação de (Mestrado) apresentado ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2013.

KONDER, L. **Marx – vida e obra**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

KISCHINHEVSKY, M. **O rádio e a música independente no Brasil. Nas bordas e/ou fora do mainstream: Novas tendências da indústria da música independente no início do século XXI**. In: São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.

LINDEN, M. V. D. **Trabalhadores do mundo: ensaios para uma história global do trabalho**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MACHADO, G.B. **Transformações na indústria fonográfica brasileira nos anos 1970**.

Revista Sonora. n.3. Universidade Estadual de Campinas, 2006.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. **A Lei Geral da Acumulação Capitalista**. In *O Capital*. L.1, Tomo 2. São Paulo, Nova Cultural, 1988, pp.178-250.

_____. **Miséria da filosofia**. Editora Escala, 2007.

_____. **Contribuição à crítica da economia política**. Editora Expressão Popular: São Paulo, 2008

_____. **Capítulo VI inédito do Capital**. Livraria editora ciências humanas LTDA. São Paulo, 1978.

MENDONÇA, A. **“OMB, OBRIGADO NÃO”**: Análise Social sobre as Relações de Poder na Ordem dos Músicos do Brasil no Estado do Ceará (1998-2003). Dissertação de Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade apresentado ao programa da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Fortaleza, 2003, 133 f.

MORAES, R. **CONSELHOS DE FISCALIZAÇÃO DE PROFISSÕES ARTÍSTICAS: INTERESSE PÚBLICO OU CORPORATIVO?**. Revista Jurídica da Seção Judiciária do Estado da Bahia, Salvador, v. 4, p. 63-71.

MORAIS, C. D. **A PRODUÇÃO SOCIAL DO ESPAÇO URBANO: ESTUDO DO BAIRRO JARDIM COOPAGRO EM TOLEDO/PARANÁ**. 2009.

MOSCHETTA, P. H.; VIEIRA, J. **Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify**. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 20, n.40, set-dez 2018, pp.258-292.

NEGRI, A.; LAZZARATO, M. **Trabalho imaterial**. São Paulo: DP&A, 2001.

O’SULLIVAN, M.; EKMAN, P. 12 The wizards of deception detection. **The detection of deception in forensic contexts**, p. 269, 2004.

PAIXÃO, L. F. **A indústria fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade.** Dissertação de Mestrado em Música do Programa de Pós-graduação em música, da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013, 104 f.

PICHONERI, D. F. M. **Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes.** 2006.

_____. **Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia.** Tese de Doutorado em Educação. Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2011

PRANDI, R. **O trabalhador por conta própria sob o capital.** São Paulo: Edições Símbolos, 1978.

PROST, A. **Doze lições sobre a história.** Autêntica, 2019.

PORTELLI, A. **O que faz a história oral diferente.** Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v.14, 1997.

RAYNOR, H. **História social da música: da idade média a Beethoven.** Rio De janeiro: Zahar: 1986

REQUIÃO, L. P. de S. **"Eis aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa São Paulo: Annablume.** 2010.

SANDRONI, P. **Novíssimo dicionário de economia.** Editora Best Seller, 1999.

SANTOS, A. D. **O Empreendedorismo de bares e restaurantes temáticos e a oportunidade de empreender um rock bar em Planaltina de Goiás.** Conclusão de curso da Faculdade Cambury de Formosa Tecnologia em Processos Gerenciais Augusto dos Santos. Goiás, 2012.

SENNETT, R. **A corrosão do caráter: as conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, Igor F. **Streaming: produção, tecnologia e campo.** Mestrado em Ciências Sociais. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2018.

SIMÕES, J. R. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do centro musical Porto-Alegrense (1920-1933)**. Porto Alegre: 2011.

SEGNINI, L. R. P. **Arte e profissão no contexto do crescente trabalho precário**. IN: COLI, JULIANA. *Vissi d'arte: por um amor a profissão*, São Paulo: Annalume, 2006

STAMM, C. **O fenômeno dos movimentos pendulares dos trabalhadores intermunicipais entre cidades de porte médio: o caso de Cascavel e Toledo (PR)**. 2005.

SUMAN, Katia. **O Jabá no rádio FM: Atlântica, Jovem Pan e Pop Rock**. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). 2006.

SZEKUT, A. **Centros de Tradições Gaúchas no Oeste do Paraná: a (re)construção da memória coletiva e a fixação de representações**. Dissertação de Mestrado em Sociedade, Cultura e Fronteiras apresentado ao programa da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Foz do Iguaçu, 2014, 177 f.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum**. Rio de Janeiro: 1998.

_____. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **A miséria da teoria**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

TROTTA, Felipe. **Música e mercado: a força das classificações**. *Contemporânea*, v. 3, n. 2, 2005.

VEYNE, P. **Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 1983.

VLADI, N. **O negócio da música—como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultural**. Jeder Silveira Janotti Junior Tatiana Rodrigues Lima Victor de Almeida Nobre Pires (orgs.), p. 2, 2011.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLS, G. I. **Causes of stress in the popular musician. Physical and Emotional Hazards of a Performing Career: A special issue of the journal Musical Performance.**, v. 2, p. 23, 2013.